

División de ciencias sociales y humanidades posgrado en historiografía

**RECUERDOS DE LO CHICANO: IMAGEN Y MEMORIA EN EL DOCUMENTAL “I AM
JOAQUÍN-YO SOY JOAQUÍN”. HACIA UN ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO DE SU
NARRATIVA VISUAL.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO MAESTRO EN HISTORIOGRAFÍA

PRESENTA

FERNANDO GACHUZ FUENTES

DIRECTOR DE TESIS

DRA. DANNA A. LEVIN ROJO

SINODALES

DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN

DR. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN

**ESTA INVESTIGACIÓN CONTÓ CON EL APOYO Y PATROCINIO ECONÓMICO DEL
CONSEJO NACIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA (CONACYT) Y DE LA UAM.**

CIUDAD DE MÉXICO., 18 DE FEBRERO DE 2016

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue realizada gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Quiero agradecer de manera especial a la Dra. Danna Levin Rojo quien además de su lectura atenta, comprometida y crítica, me permitió trabajar en un entorno de compromiso y libertad. Agradezco a los doctores Deborah Dorotinsky y Álvaro Vázquez Mantecón por su trato amable y por la retroalimentación que me ofrecieron para realizar un trabajo digno. A las doctoras Silvia Pappé, Denise Hellion, por las clases y consejos que me brindaron en la maestría. A todos los miembros y estudiantes del posgrado en historiografía que siempre me apoyaron. Toda mi admiración y respeto para ellos y ellas.

Para mi compañera Gabissha, gracias por tu sentido del humor y por la confianza. A mis padres, el profesor Fernando y la maestra Carolina, de corazón, gracias por su esfuerzo, cariño y entrega. Para mis hermanos, *siempre fuertes*: J y K. Para mis amigos de la *Buena Bestia*, los *Tres Morenos*, *Black Band* y *Ultraman*. Para Ricardo y Era. Un sentido agradecimiento para el maestro Leonardo y el ingeniero Febronio. Paz para todos.

Algunos recuerdos merecen futuro...

*Mario Celimendiz Rodellar.
Aka Xhelazz*

ÍNDICE

Preámbulo.....	5
Introducción.....	10
Capítulo 1. Historia chicana.....	23
1.1 Los mexicanos en Estados Unidos y su experiencia de sometimiento.....	23
1.2 Los mexicanos atravesados por la frontera.....	26
1.3 De la fiebre del oro a la era del enganche: el migrante mexicano.....	35
1.4 Segunda ola migratoria: la gran depresión estadounidense.....	38
1.5 El Programa Bracero.....	41
1.6 El migrante y su vida atrasada.....	44
Capítulo 2. La lucha chicana.....	48
2.1 César Chávez y el grito de huelga.....	50
2.2 Rodolfo Gonzales: el boxeador que rimó.....	53
2.3 Luis Valdez, del grito de huelga al acto teatral.....	59
2.4 El renacimiento chicano.....	62
2.5 “Corky” Gonzales y la renovación del sentido de ser chicano.....	64
Capítulo 3. Técnica y composición del documental Yo soy Joaquín.....	71
3.1 La declamación: Yo soy Joaquín y la formación del orgullo chicano.....	72
3.2 Yo soy Joaquín y los inicios de la mirada fílmica chicana.....	76
3.3 El género “documental collage” y la técnica del montaje visible.....	78
3.4 El origen mítico del chicano y su futuro de liberación: estructura narrativa de Yo soy Joaquín.....	80

Capítulo 4. Yo soy Joaquín y sus rastros de los otros.....	89
4.1 Los orígenes migrantes de Yo soy Joaquín.....	93
4.2 El mito y el peligro en Yo soy Joaquín.....	102
Conclusiones.....	108
Bibliografía.....	111

PREÁMBULO

Durante el mes de febrero del año 2015 policías de los Estados Unidos mataron a tres ciudadanos supuestamente de origen mexicano. El 12 de febrero, el trabajador agrícola Antonio Zambrano Montes de 35 años de edad, originario de Michoacán, fue asesinado por resistirse a un arresto e intentar agredir a policías de la ciudad de Pasco, Washington. Siete días después, Pedro Juan Saldívar fue abatido por policías del condado de Val Verde, Texas, luego de que presuntamente amenazara a las autoridades con un machete. Las primeras versiones apuntan que Pedro Juan Saldívar, de oficio camionero, era un migrante mexicano ilegal.¹ Poco después, el gobierno mexicano confirmó que el individuo muerto no era mexicano, sino un ciudadano de origen hispano con nacionalidad estadounidense.²

La confusión sobre el origen de Saldívar requiere una aclaración, fundamental para comprender la presente tesis. Cuando la guerra entre mexicanos y estadounidenses llegó a su fin, en 1848, el territorio de ambos países sufrió modificaciones con el trazo de una nueva línea fronteriza. Estas modificaciones afectaron a los habitantes de los territorios que, al fijarse la nueva frontera internacional, comenzaron a vivir involuntariamente en los Estados Unidos de América, sin haber mudado su residencia. En una búsqueda por la inclusión, estos individuos lucharon por ajustar su identidad a fin de gozar plenamente de los derechos que les correspondían bajo su nueva condición de ciudadanos norteamericanos, sin perder su cultura ni el control de los recursos al que eran acreedores en virtud de su condición de pobladores con títulos de propiedad previos al conflicto internacional. Para conseguirlo procuraron diferenciarse de los mexicanos que habían quedado al sur de la frontera y que, con el tiempo, comenzaron a inmigrar en números crecientes a esa región que ahora formaba parte de Estados Unidos.

Tal y como lo han corroborado los trabajos de la antropóloga e historiadora Danna Levin, asumo que el término “población hispana” es una *autodefinición étnica* que refiere “únicamente a aquellos individuos de raíz hispanomexicana cuyos ancestros se asentaron

¹ Alejandra Alanís, “En 9 años, 76 mexicanos han sido asesinados por policías en Estados Unidos Infografía”, *Revolución 3.0*, (sitio web), 26 de febrero, 2015, consultado, 26 de febrero 2015.

<http://revolucionrespuntocero.com/policias-de-estados-unidos-matan-76-mexicanos-en-9-anos/>

² Iván Saldaña, “Sujeto abatido en Texas no es mexicano: SRE”, *Periódico Excelsior* (sitio web), 19, de febrero, 2015. Consultado, 23, de febrero, 2015, <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/02/19/1009268>.

en la zona entre el siglo XVII y las primeras décadas del XIX, antes de la incorporación del territorio a los Estados Unidos, y no a los inmigrantes –legales e ilegales- que han cruzado la frontera después de 1848 buscando empleo y oportunidades económicas.”³ Son los descendientes de estos últimos, es decir la población inmigrada de origen mexicano ya nacida en Estados Unidos, quienes han recuperado el término “chicano,” que originalmente tenía una connotación discriminatoria, para auto-designarse y articular una identidad cultural –signada por la resistencia– que englobe a todos los estadounidenses de origen mexicano.

Para muchos estadounidenses que no comparten ninguno de estos orígenes la diferencia es irrelevante. En su opinión todos estos individuos provienen en última instancia de México, representan una amenaza y merecen marginación y castigo. El 20 de febrero –un día después de que Saldívar fuera muerto por la policía– Rubén García Villalpando, originario de Durango, fue balaceado por autoridades de la ciudad de Euless, Texas. La versión que las autoridades mexicanas tienen de los hechos y que se difundió en los medios “refiere que hubo una llamada de alerta a la policía por un presunto asalto en una plaza comercial de Grapevine. Al llegar los agentes de la policía, Rubén García salió corriendo y abordó un automóvil abandonado en el estacionamiento, lo que propició el inicio de la persecución. Según esta versión, Rubén García paró el auto, se bajó con los brazos en alto y sin armas en las manos; uno de los agentes policiacos le pidió que se detuviera y Rubén continuó avanzando con los brazos en alto, por lo que ante la negativa a detenerse los agentes accionaron sus armas de fuego y le dieron muerte.”⁴

Dos días después de la muerte de Rubén García Villalpando, el cineasta mexicano Alejandro González Iñárritu fue galardonado en la entrega de los Óscares como mejor director y su película “Birdman” alcanzó la máxima condecoración que un filme puede

³ Cfr. Danna Levin, “Vecindad interétnica e identidad cultural: la fiesta de San Lorenzo en las comunidades indohispanas de Picuris y Peñasco, Nuevo México”, en *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, Coords. Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers, María Eugenia Olavarría, México, UNAM, 2008, p. 193.

⁴ Senado de la República Mexicana. *Comunicado de Prensa (sitio web)*. Consultado. 28-02-15 <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/19059-condena-senado-muerte-del-mexicano-ruben-garcia-villalpando.html>.

obtener.⁵ Al subir al estrado y recoger su premio, el cineasta mexicano, apodado “El negro”, emitió un discurso que aludía a una serie de vicisitudes que han estado presentes a lo largo de la historia en la relación mexicana y estadounidense.

“El negro,” enfundado en la euforia de la victoria, señaló intempestivamente: “me piden que hable, pero no quiero hablar, tengo un inglés espantoso,” aunque de inmediato, ya más tranquilo y con tono humorístico señaló: “tal vez el año que viene el gobierno tendría que imponer algunas normas migratorias a la Academia. Dos mexicanos seguidos, es sospechoso.” Posteriormente, y a manera de agradecimiento, añadió: “quiero dedicarle este premio a mis compatriotas en México, ruego para que podamos encontrar y tener el gobierno que nos merecemos.” En su parte final, el discurso de González Iñárritu cambia de estrategia; ya no bromea ni agradece, ahora pide que los mexicanos que trabajan en Estados Unidos sean tratados con dignidad: “Ruego que sean tratados con la misma dignidad y respeto que los que vinieron antes y construyeron esta increíble nación de inmigrantes,” aludiendo claramente a los europeos de diferentes orígenes que llegaron al país en los siglos XVIII-XIX y principios del siglo XX (ingleses, alemanes, irlandeses, judíos, italianos, etc.).

En este discurso en el que se pide, se exige, se bromea y se ruega, asoman viejas problemáticas entre norteamericanos y mexicanos que aún no se resuelven. Estas viejas problemáticas se remontan a tiempos de la independencia de Texas y se exacerbaban de manera sobresaliente en la guerra México-Estados Unidos. González Iñárritu parece ser consciente de ello y las anuncia como problemáticas que pueden arreglarse mediante la política pero, mejor aún, con solidaridad y compromiso ético. En el discurso del cineasta mexicano no se encuentra la confrontación verbal, al contrario mediante un uso mesurado del lenguaje llama a que los norteamericanos de hoy sean una generación distinta que use el respeto y la dignidad para tratar al migrante.

Al siguiente día –ya después de los aplausos que el mexicano recibió en la ceremonia y que impedían apreciar el grado de simpatía que guardaban los asistentes respecto a sus palabras– el multimillonario neoyorquino Donald Trump tomó la palabra en

⁵ Rocío Ayuso, “Los pájaros de ‘Birdman’ se hacen con el Oscar”, en *Diario El País*, (*sitio web*), 23 de febrero 2015. Consultado 28-02-15.

http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/23/actualidad/1424650515_324079.html

la cadena estadounidense FOX y afirmó: “fue una gran noche para México, como siempre. Este país, ya sabes, todo esto que pasa es ridículo... Este tipo no paraba de subir y subir y subir [al escenario]. ¿Qué está haciendo? ¿Se va a marchar con todo el oro? ¿Tan buena es [la película]?... Los Oscar son una triste broma, muy parecido a nuestro Presidente ¡Hay tantas cosas que están mal!”.⁶ Para cerrar su diatriba, Trump escribió en su twitter: “The Oscars were a great night for Mexico & why not—they are ripping off the US more than almost any other nation... I have a lawsuit in Mexico’s corrupt court system that I won but so far can’t collect. Don’t do business with Mexico!”⁷

En este intercambio de mensajes hay una serie de planteamientos que atraviesan la ya larga conversación entre mexicanos y estadounidenses; diálogo en el que la voz de la comunidad chicana tiene un lugar específico. La presente investigación intenta revisar dicha voz a partir de una de sus producciones, el documental *Yo soy Joaquín*.

⁶ Editorial, “Donald Trump criticó a los Oscar y a Iñárritu”, en *Periódico El Economista*, (*sitio web*), 24 de febrero, 2015. Consultado 28, 02, 15, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2015/02/24/donald-trump-critico-oscar-inarritu>.

⁷ Donald Trump, Cuenta personal. Twitter publicado 22 de febrero 2015. Consultado 23 de febrero del 2015. <https://twitter.com/realDonaldTrump>. También puede consultarse. Sergio López Aguirre. 5 tweets de Donald Trump vs Birdman, México y premios Oscar, en *Cine Premier*, (*sitio web*), 24-02-2015. Consultado 28-02-15, <http://www.cinepremiere.com.mx/41450-5-tweets-de-donald-trump-vs-birdman-mexico-y-premios-oscar.html>.

INTRODUCCIÓN

La investigación que a continuación se presenta tiene el propósito de revisar el primer documental sobre la comunidad chicana realizado por chicanos. La obra en cuestión se titula *Yo soy Joaquín/I am Joaquín* (1967) y fue producida por el Teatro Campesino bajo la dirección del dramaturgo y cineasta chicano Luis Valdez durante la etapa conocida como “Renacimiento Chicano.”⁸ Se trata de un documental collage⁹ que tiene una duración de 19 minutos con 25 segundos, inspirado en el poema homónimo del líder y poeta chicano Rodolfo “Corky” González cuya narrativa, incorporada mediante la lectura de sus estrofas por una voz en off, constituye el eje articulador de la pieza. Cabe mencionar que el Teatro Campesino es un movimiento artístico cultural estrechamente vinculado en sus inicios con la lucha política del líder agrario César Chávez.

Dicho en pocas palabras *Yo soy Joaquín* retrata, mediante una serie de imágenes fijas y el texto lírico de González, la historia de marginación, opresión y sometimiento que el pueblo chicano ha sufrido a manos de la sociedad estadounidense, así como el orgullo de ser una comunidad cultural arropada por figuras cósmicas y sagradas, heredera de la tradición mítica de las antiguas civilizaciones indígenas de México y respaldada por héroes y figuras de la independencia y revolución mexicanas. Además, muestra elementos estéticos, lúdicos, gastronómicos, laborales, musicales, dancísticos y ornamentales de la comunidad chicana, así como de las características fenotípicas del mexicano.

Las imágenes del documental, tomadas de fuentes diversas, fueron seleccionadas y organizadas por el propio Luis Valdez y por el destacado fotógrafo y documentalista norteamericano George Ballis, alumno de la importantísima fotógrafa social Dorotea Lange.¹⁰ Compuesto de un total de 408 imágenes fotográficas en tonos sepia, color y

⁸ Philip Ortego acuñó el término “Chicano Renaissance” en la década de 1970. Véase, Mayra Fortes, *Identidades sin frontera: rupturas y continuidades en la literatura de la onda y la narrativa chicana*. Estados Unidos, Nashville, Tennessee, Tesis Doctoral en Filosofía, 2009. p. ix.

⁹ Más adelante se hablará con detalle de las características del género conocido como documental collage, por lo pronto, se dirá que este tipo de documental se compone de fragmentos de filmes, fotos, metraje de archivo que se junta y reedita para dar un nuevo significado a las imágenes. Tres de los rasgos emblemáticos del género son el uso de imágenes y sonidos reciclados, la heterogeneidad de las fuentes de donde éstos proceden y la evidencia del corte y el montaje. Véase María Luisa Ortega, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Vaquero, 2009.

¹⁰ Dorotea Lange nació el 25 de mayo de 1895 y murió el 11 de octubre de 1965 en San Francisco, California. Fue una de las grandes fotoperiodistas de los Estados Unidos. Junto a su esposo Paul Shuster, economista y etnógrafo,

blanco y negro, el montaje recurre a efectos de *sobreexposición* y *zooming* para destacar en los rostros aspectos como la nariz, los ojos, la boca; o bien aspectos corporales de los sujetos fotografiados (o representados) como las manos, las piernas y el cabello. Los principales temas y objetos presentados en las imágenes incluyen paisajes, oficios urbanos, trabajo agrícola y herramientas de trabajo, vivienda, manifestaciones de protesta, escenas y personajes emblemáticos de la historia mexicana, piezas y sitios arqueológicos.

La dirección musical es de Daniel Valdez y los músicos que intervienen son Felipe Rodríguez, Teresita Armenta, Santiago Ramírez, Lidia Reina, Lupe Valdez y Alfredo Flores. Para la composición musical se recurre a instrumentos de percusión, viento y cuerdas. Se destaca el uso de caracoles, tambores y guitarras. La música del documental constituye una narrativa sonora que refuerza el discurso visual y la lírica expresada en los versos de Gonzales que por momentos mapean las principales etapas en las que el discurso nacionalista del Estado mexicano ha dividido la historia patria, destacando la época prehispánica, el periodo colonial, la etapa independentista, revolucionaria y moderna.

De acuerdo con el historiador David Maciel, el documental *Yo soy Joaquín* es un esfuerzo fílmico por “mostrar los orígenes de la población chicana en el mundo prehispánico, [y] su afinidad con la independencia y revolución mexicana,” así como la forma en que “el mundo anglosajón les ha impuesto una lengua, tradiciones y cultura diferentes”.¹¹ El presente trabajo comparte esta tesis y agrega una descripción sobre la manera en que el documental aborda las siguientes tres dimensiones:

- Dimensión mítica: presentación del recuerdo sagrado de la comunidad chicana.
- Dimensión histórica: presentación de la actualidad chicana y de cómo se anclan en el pasado, remoto y reciente, los componentes de su lucha laboral, política, social y cultural.
- Dimensión de su experiencia migrante.

documentó la época de la gran depresión de los E.U, la pobreza rural, la migración mexicana y las consecuencias sociales que sufrió la comunidad japonesa *-nisei-* en los Estados Unidos, luego del decreto de la “Orden Ejecutiva 9066” que consistió en el brutal sometimiento de unos 110.000 japoneses en campos de aislamiento. Su obra refleja la situación desamparada de un gran número de desarraigados y desocupados durante la época de la depresión económica en Estados Unidos. “Dorothea Lange”, En, *Banco de datos análisis de la imagen fotográfica, Grupo de Investigación ITACA-UJI, (Sitio web) <http://www.analisisfotografia.uji.es/>*. Consultado 08-01-2016.

¹¹David R Maciel, *El Bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México, UNAM. 1994, p. 85.

Ahora bien, al lanzar una primera mirada sobre *Yo soy Joaquín* se puede encontrar que hay una división en cuatro grandes secciones. En la primera se presenta lo que he denominado como la etapa mítica en la historia de la comunidad chicana. Esta secuencia va del minuto cero al 1:08 y en ella se expone el origen de la comunidad y del ser chicano. El documental ilustra esta etapa con el tránsito de la noche al día, representado por una primera imagen negra, de oscuridad, a la que sigue un sol esplendoroso que alumbra el paisaje y que permite ver el cielo y los volcanes. Tras la salida del sol es posible escuchar sonidos de mar y de viento, ambos representados musicalmente por medio de instrumentos como caracoles y flautas. También destaca el sonido de un tambor así como la aparición de máscaras funerarias y sagradas de las culturas mesoamericanas olmeca, azteca y maya. Cabe señalar que en esta sección la voz de Luis Valdez declamando el poema de Gonzales, aún no aparece.

La segunda secuencia corresponde al presente chicano. Va del minuto 1:08 al 2:55 y en ella se expone la experiencia de los chicanos en la sociedad y cultura estadounidense. En específico el documental expone la dificultad que el chicano experimentó frente al progreso y la llamada neurosis norteamericana, problemática que ilustra con imágenes que hacen referencia a la vida industrial y moderna de los Estados Unidos. El documental destaca visualmente y en primer plano el cableado eléctrico de la ciudad, la contaminación urbana, un paisaje con el cielo nublado y gris; autos, tráfico, alambres de púas, tractores, obreros uniformados.

Es una etapa de agobio, de alteración nerviosa y de confusión social y cultural. Por esta razón, la secuencia exhibe el estado de ánimo del chicano, su perturbación a causa del progreso norteamericano, la cual ilustra con fotografías que resaltan rostros afligidos, preocupados y angustiados de niños, mujeres, jóvenes y adultos mayores de ascendencia mexicana. De las alteraciones emocionales que padece el chicano en Estados Unidos el documental pasa a exponer su felicidad y regocijo usando fotografías que retratan actividades lúdicas como el baile y el juego; imágenes de bienestar como la vendimia en los mercados, la gastronomía, la familia y el cuidado de los niños.

En esta secuencia, la voz en off plantea un dilema central en la experiencia chicana: triunfar espiritualmente, sin que ello represente un bienestar económico, o poseer riquezas materiales a cambio de perder el espíritu. La secuencia no resuelve el dilema sino con una especie de llamado a la seguridad histórica de “la raza.” En este llamado, el documental apunta hacia la herencia histórica mexicana y con él anuncia la entrada de su tercer gran apartado que corre del minuto 2:55 al 9:42.

Este tercer apartado es un recorrido histórico que empieza con el mundo prehispánico y culmina en la revolución mexicana. Destaca a personajes como Cuauhtémoc y Nezahualcóyotl, Hernán Cortés, o Miguel Hidalgo, José María Morelos, Vicente Guerrero y su lucha por la libertad independentista. También señala elementos como la cultura maya y la religión católica y recuerda a Benito Juárez, su herencia zapoteca y su lucha contra la imposición extranjera. En esta remembranza ocupan un papel predominante personajes como Pancho Villa, Emiliano Zapata, las mujeres revolucionarias presentes en la figura de las “adelitas”, así como la lucha justiciera del “bandido” Joaquín Murieta. Cabe señalar que la mayor parte de esta secuencia se ilustró con los murales de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

El cuarto apartado va del minuto 9:42 hasta el final del documental y corresponde nuevamente al presente. En él se destaca la opresión que vive el chicano y la importancia de su trabajo para sostener la economía y el modo de vida estadounidense; se ilustra su lucha por la sobrevivencia cultural y se denuncia la persecución a la que es sometido por causa de su herencia mexicana. Señalado por hablar español, estigmatizado por su tono de piel y segregado por practicar costumbres distintas a las del norteamericano blanco, el chicano tiene una posición marginal en los Estados Unidos y padece maltrato por parte de las instituciones. Luego de realizar esta denuncia, la película muestra al pueblo chicano como grupo minoritario pero de gran riqueza cultural, destacando, por un lado, su producción literaria, musical y teatral, y por otro el papel de aquellos líderes mexicanos y fronterizos que antecedieron al activismo chicano en el combate contra la opresión. En fin, con esta última secuencia, el documental ilustra la vida sojuzgada que el chicano ha padecido en la sociedad estadounidense. Además, mapea las acciones que han realizado sus antecesores y contemporáneos en su lucha por la liberación y el respeto.

De manera muy sintética es éste el panorama que ofrece el documental *Yo soy Joaquín*, una película que además de mostrar las etapas históricas de la comunidad chicana, se esforzó por fundar un mito que, como lo afirmó el mismo Luis Valdez, “es una parábola que se desenrolla como una flor al estilo indio para revelar la significación total de determinado evento. Y esa visión es religiosa, tanto como política, cultural, social, personal, etcétera. Es total. El mito intenta no sólo representar la armonía universal, sino también actuar como un ritual capaz de efectuar esa armonía: un sacramento religioso.”¹²

Como ya se mencionó, la creación del documental *Yo soy Joaquín* se encuentra estrechamente vinculada con la lucha del líder agrario chicano César Chávez. Más adelante se hablará sobre los principios ideológicos que articularon este movimiento y sus vínculos con el Teatro Campesino, por el momento basta señalar que tanto Chávez como Valdez y “Corky” Gonzales, son personajes emblemáticos del movimiento renacentista chicano. El primero lo fue en el terreno de la lucha política y sindical campesina, los segundos, en el terreno de las artes, aunque vale subrayar que el arte chicano no puede, al menos en los años 60, desvincularse de la lucha política que los activistas mexicoamericanos libraban en el campo y en la ciudad. Como apuntó Sylvia Gorodezky, el arte chicano es militante, sus “artistas pertenecen en su mayoría a la clase trabajadora y se identifican con la constante lucha contra la explotación y discriminación de que son objeto por el anglo.”¹³

De este modo, el documental que dirigió Luis Valdez queda inscrito en el horizonte de la lucha chicana por la emancipación cultural y social. Con esta inclinación política, el Teatro Campesino siguió los pasos del movimiento agrícola de César Chávez y pronto adquirió el estatuto de un teatro itinerante de vocación crítica. Luis Valdez dirá: “Nuestro objetivo primordial es llegar a los campesinos. Todos los actores son campesinos y nuestro único tópico es la huelga.”¹⁴ Con este propósito y similar en su funcionamiento al teatro de carpa, el Teatro Campesino viajó por los campamentos agrícolas en huelga y presentó, junto con los trabajadores del campo, obras breves que pronto fueron conocidas como actos. “El acto”, de acuerdo con la definición de Valdez, era una puesta en escena breve

¹² Luis Valdez, citado por Juan Bruce Novoa, “La literatura chicana, visión panorámica”. En, David Maciel, *El México Olvidado: la historia del pueblo Chicano, Tomo II*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-Universidad del Paso Texas. 1998, p. 491.

¹³ Sylvia Gorodezky, *Arte chicano como cultura de protesta*, México, UNAM, 1993, p. 36.

¹⁴ Arturo C Flores, *Acercas del teatro campesino de Luis Valdez*, España, Pliegos, 1990, p. 33.

con un mensaje directo y político que ofrecía respuesta a los problemas cotidianos de los campesinos. Años más tarde, el Teatro Campesino tendría otra inquietud, la formación de mitos y, en palabras de Juan Bruce Novoa, acto y mito dieron su constitución al Teatro Campesino. En el acto hay una “afirmación de lo que el hombre es dentro de un mundo enajenado.” En el mito “se afirma lo que el hombre podrá ser idealmente si se libera.”¹⁵

- **Algunas visiones sobre *Yo soy Joaquín*.**

Como se puede ver, la presente investigación aborda aspectos centrales de la historia cultural chicana. Una historia que se ha investigado ampliamente y cuyo estudio involucra un sinfín de intereses y motivos. A lo largo del tiempo, son los investigadores mexicanos, estadounidenses y chicanos quienes más han reflexionado sobre este grupo de origen mexicano marcado por la experiencia de vivir bajo el yugo norteamericano. En este proceso histórico, la producción chicana (escrita por ellos) tiene un punto por demás sobresaliente en su etapa considerada como renacentista, que se desarrolló en los años 60s. Resulta muy complicado efectuar un balance final y detallado de los numerosos estudios, históricos, antropológicos, literarios y sociológicos centrados en este grupo. No obstante, es preciso señalar que, pese a su enorme importancia en la historia cultural chicana, el documental *Yo soy Joaquín* ha sido poco trabajado por los mismos chicanos y sobre todo por la historiografía mexicana, la cual suele prestar escasa atención a este tipo de representación cinematográfica. Para muestra un botón: David Maciel es el principal exponente de las reflexiones sobre el cine chicano y en 2015 convocó a un curso seminario titulado *imágenes cinematográficas del chicano*. El seminario tendría una duración de 16 sesiones y se desarrollaría en la Cineteca Nacional de la ciudad de México. Enfocado en la revisión de imágenes fílmicas que describen lo chicano y con una metodología que iba de la historia cultural a la crítica de cine, el curso quería adentrar al público general a la realidad chicana. Sin embargo, por falta de interés, fue modificado y únicamente se ofrecieron cinco sesiones.

¹⁵ Bruce Novoa, *op. cit.*, p. 75.

David Maciel es quizá el primer investigador que dedicó un estudio claramente enfocado a las representaciones que el cine estadounidense construyó sobre el chicano. En su libro, *El Bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*,¹⁶ publicado por la UNAM en 1994, desarrolló un ejercicio histórico que buscó criticar y desmontar los significados que el cine estadounidense había elaborado sobre la comunidad y el individuo chicano, procurando mostrar un rostro más adecuado de esta comunidad. Poco se puede agregar sobre esta cuestión al basto y erudito estudio de Maciel, no obstante, sobre el documental *Yo soy Joaquín* su trabajo únicamente aludió a dos cuestiones: la primera es “la herencia dual que caracteriza a los miembros de esta minoría y su lucha por recuperarla.”¹⁷ La segunda es que el documental producido por el Teatro Campesino tiene una correspondencia, nada fortuita, con la lucha política de César Chávez, aunque no se enfoca demasiado en esa lucha y simplemente señala que el documental está constituido a partir de una serie de transparencias fotográficas y que se sustentó en “el poema clásico de Rodolfo “Corky” González acerca de la búsqueda de la identidad del chicano.”¹⁸

Seis años después se publicó la detallada apreciación del historiador y curador chicano Chon Noriega. En su libro *Shot in America: Televisión, el Estado, y el surgimiento del Cine Chicano*,¹⁹ realizó un análisis de corte historiográfico cultural que le permitió señalar tres etapas específicas del cine chicano. La primera se desarrolló de 1968 a 1977 y en ella la protesta y lucha social ocuparon el primer plano. Para Noriega el documental *Yo soy Joaquín* abrió la lucha desde el espectro visual y propició la producción del filme “*La chicana*” de Sylvia Morales. Estos dos documentos visuales representan respectivamente el inicio y la finalización del tiempo de protesta y lucha chicana desde la creación visual. A su vez, el final de esta etapa marcó la unión entre la perspectiva del hombre y la mujer chicanos. Los otros dos periodos que define Noriega abarcan de 1977 a 1981 y de ahí a la década de 1990. Los apuntes y reconsideraciones históricas y estéticas de este autor tienen, a mi modo de ver, una base teórico-metodológica distinta a la de Maciel. Es decir, Noriega recurre a análisis del discurso como los que formularon Michel Foucault y Jacques Derrida para el

¹⁶ David R Maciel, *El Bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*, México, UNAM, 1994.

¹⁷ David R Maciel. *Op. cit.*, p. 85.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹ Chon Noriega, *Shot in America: Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota, 2000.

estudio de otros fenómenos históricos y culturales. Esta perspectiva teórica hace que atienda el nacionalismo desde una concepción más cercana a las reflexiones desarrolladas por la teórica chicana Gloria Anzaldúa, destacada pensadora y activista chicana que fortaleció el orgullo de ser mujeres y hombres “prietos” en reflexiones que, podría decirse, giran en torno a un análisis microfísico del poder.²⁰

Por su parte, Rosa Linda Fregoso, en su libro *La pantalla de bronce*,²¹ ofreció una lectura sobre el documental *Yo soy Joaquín* que arroja una evidente postura de género. En su estudio no desconoció la importancia del documental para la cultura chicana, su aportación en el ámbito comunitario y la influencia que ejerció en la juventud de aquellos días. No obstante, también denunció el rol secundario y abstracto que asigna a la mujer así como el prominente papel de las voces e imágenes masculinas que en él circulan. El estudio de Fregoso apareció en 1993, dos años después salió la aportación de Frank Javier García Berumen, quien en su libro titulado *Chicano-Hispanic Image in American Film*,²² reiteró que *Yo soy Joaquín* fue el primer ejercicio visual del renacimiento chicano. Asimismo dio continuidad a las reflexiones de Noriega, Maciel y Fregoso sobre las representaciones visuales de grupos minoritarios como la comunidad chicana y latina en el cine estadounidense.

En lo que respecta a los análisis mexicanos, se encuentra el estudio *Cine y propaganda para Latinoamérica México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta (2004)*,²³ del

²⁰ Gloria Anzaldúa nació en 1942 en un poblado muy cercano a la frontera entre Texas y México de nombre Hargill. Como la mayoría de los mexicanos de esa época se enfrentó a una fuerte discriminación racial y a la exclusión de los servicios básicos de salud, educación y vivienda. Sin embargo, pudo acceder a una educación básica y luego incorporarse al mundo académico, tras la aprobación de varias "speech classes" (clases de dicción) cuyo fin era la eliminación del acento "mexicano". De acuerdo con la investigación de Marisa Belausteguigoitia, el pensamiento Anzaldúa “se moviliza por el dolor que le causa el maltrato y la vida sin oportunidades de los migrantes, desde el posicionamiento de una mujer con todas las marcas de la diferencia en desigualdad en su cuerpo (pobre, descendiente de obreros y campesinos, "deslenguada", es decir con un inglés plagado de acentos de mexicana, lesbiana, enferma).” Véase Marisa Belausteguigoitia, “Borderlands/La Frontera: el feminismo chicano de Gloria Anzaldúa desde las fronteras geoculturales, disciplinarias y pedagógicas.” En *Debate Feminista* 40 (2009):149-169. Recurso electrónico. http://www.jstor.org/stable/42625120?seq=1#page_scan_tab_contents consultado 5/11/2015.

²¹ Rosa Linda Fregoso, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis, University of Minnesota, 1993.

²² Frank Javier, Berumen, García, *The Chicano/Hispanic image in American film*, New York, Vantage, 1995.

²³ Francisco Martín Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, UNAM, 2004.

historiador Francisco Martín Peredo Castro. El libro no habla expresamente de *Yo soy Joaquín* pero sí de las representaciones que la cinematografía estadounidense realizó del mexicano, migrante e indígena. En este sentido, el análisis de Peredo sobre la construcción de la otredad y del estereotipo no dista mucho de las reflexiones de David Maciel; sin embargo, el uso de pensadores subalternos, específicamente Gayatri Chakravorty Spivak, y la comprensión de la imagen del otro desde la filosofía de Sartre, posicionan su trabajo más acorde con las reflexiones de Chon Noriega.

Comparto este interés general de los autores revisados, de hecho, no me despego en demasía de los señalamientos que le hacen a la industria cinematográfica estadounidense. Sin embargo, intento profundizar sobre tres aspectos que no han sido expresamente tocados en el análisis del documental. Se trata de la representación visual que *Yo soy Joaquín* realizó de la dimensión mítica del ser chicano, en concreto me enfoco en el papel que juegan las imágenes que van de la oscuridad, pasando por el sol, las máscaras y en el sonido con el que se presenta la secuencia, o etapa que he denominado, precisamente, mítica. Por otra parte, mi trabajo también analiza cómo el documental marcó sonora y visualmente su presente opresivo y los mecanismos técnicos que usó para articular los momentos históricos de la narración con su periodo mítico. Posteriormente, me enfoco en el carácter inaugural del documental y en las implicaciones político-discursivas de su soporte técnico: el collage.

En este sentido, mi trabajo es relativamente próximo a la segunda tesis que presenta Maciel y a las perspectivas que Peredo y Noriega ofrecen sobre la otredad y el discurso. No obstante, también se acerca a las consideraciones de Renato Rosaldo en su texto *antropología de la creatividad*.²⁴ Mi acercamiento, entonces, es más del orden de perspectiva; es decir, observar el documental *Yo soy Joaquín* como un acto creativo me permitirá tener una noción sobre cómo “disuelve, o quizá de manera más precisa vuelve a trazar, los límites de las instituciones sociales y de los parámetros culturales.”²⁵ En este caso, el trayecto del documental muestra una periodización de la experiencia chicana. Misma que traza los modos con los que el chicano restituye su presente y se integra al orden histórico mediante

²⁴ Renato Rosaldo, *Ensayos en antropología crítica*. México, UAM, 2006.

²⁵ Renato Rosaldo, *op. cit.*, p. 36.

el uso de elementos creativos, como el baile y el juego, que, a mi modo de ver, ponen en el centro del debate la ruptura y la continuidad de periodos de la experiencia chicana.

A las voces que han hablado del documental *Yo soy Joaquín* se deben sumar algunas que refieren al poema de Rodolfo Gonzales, aunque mi investigación no se centra en él de manera específica.

Yo soy Joaquín se publicó por primera vez en 1972 bajo el sello de la editorial Bantam Books de Nueva York. Antes de esta fecha, el poema circuló en la ciudad de Denver, Colorado de manera independiente. De acuerdo con el teórico y poeta Juan Bruce Novoa las primeras ediciones fueron realizadas en español porque el texto estaba dirigido a la clase popular mexicana que no sabía hablar inglés.²⁶ Por ello se imprimió inicialmente en este idioma y en mimeógrafo, un instrumento que fue desplazado por la impresión en fotocopiadora y offset durante la década de 1960 y que se convirtió en una herramienta esencial para el activismo en muchas partes del mundo.

La investigación de Alejandra Sánchez Valencia²⁷ confirmó que el poema circuló de manera independiente a partir de 1967 gracias al apoyo de *La Cruzada por la Justicia*, organización que fundó el propio Corky Gonzales y que, según Ignacio M. García, tenía la misión de “ensalzar las virtudes de la comunidad patrocinando producciones teatrales, danzas culturales y fiestas para fomentar la unidad, así como para fomentar discusiones políticas que promovieran un enfoque de auto-ayuda para resolver problemas de la comunidad.”²⁸

En efecto, el poema recibió fuerte apoyo de dicha organización a través de su periódico *El Gallo*, diario en el que se publicó por primera vez el escrito de Rodolfo Gonzales y cuya línea editorial quedó expuesta así:

EL GALLO nació de la frustración y la determinación por la verdad. La verdad acerca de nuestra gente nunca es impresa en los periódicos principales. Los patrocinadores de EL GALLO vieron necesario encontrar un apoyo de financiamiento a un periódico que pudiera ser la VOZ de la gente. Dádonos

²⁶ Bruce Novoa, “Los rastros de los otros en nosotros mismos: ideales monoculturales, resistencia multicultural” En, *Casa de las Américas*, No. 252 julio-septiembre/2008 pp. 4-19.

²⁷ Alejandra Sánchez Valencia, “Identidad chicana en yo soy Joaquín” En, *Variaciones de literatura. Espejos y reflejos: Literatura chicana*, UAM, 2000, p. 126.

²⁸ Ignacio. M. García, *Chicanismo: the forgin of a Militant ethos amog Mexican Americans*, Arizona, Universidad de Arizona, 1997, p. 34. [La traducción es mía].

cuenta que el empezar un periódico es una cosa, pero el mantenerlo activo es otra cosa, ellos se comprometieron a un apoyo financiero para esta publicación para los primeros 6 meses de su existencia. Nos estamos apoyando en la gente para poder continuar de ahí, para adelante.²⁹

En 1997 el poema apareció en un libro titulado *literatura chicana 1965-1995*, coordinado por Manuel de Jesús Hernández Gutiérrez y David William Foster y publicado por la casa editorial Garland Publishing con sede en Nueva York y Londres.³⁰ En esa edición, el escrito de Gonzales se exhibió como el cuarto poema relevante de la comunidad chicana, antes de él sólo se encuentran los corridos de Joaquín Murieta y Gregorio Cortés, ambos escritos desde el anonimato, y el poema “El idioma español” de Jesús María H. Alarid escrito en 1889. De ahí, el libro da un salto hasta 1967, año en el que Gonzales escribe *Yo soy Joaquín*.

Posteriormente el poema fue publicado en otro libro, *Latino/a Thought: Culture, Politics, and Society* (2003), bajo la edición de Francisco Vázquez y Rodolfo D. Torres en la misma ciudad de Nueva York por la editorial Rowman & Littlefield Publishers.³¹ En esta antología, el poema se incluye como parte del legado latinoamericano en los Estados Unidos y convive con producciones cubanas y puertorriqueñas. El libro, según sus editores intentaba mostrar a las nuevas generaciones de estudiantes el pensamiento ideológico y la experiencia de los latinos en Estados Unidos en su búsqueda por la ciudadanía y la defensa de sus derechos civiles.

Si bien el poema *Yo soy Joaquín* aparece en estas ediciones, un análisis del mismo se encuentra en otras publicaciones. Por su relevancia para mi trabajo revisaré aquí tres ejercicios con perspectivas que pasan por el análisis histórico, político y literario.

El primero es el que elaboró Ignacio M. García en su libro *Chicanismo* de 1997. En este estudio se señala que *Yo soy Joaquín* puede ser entendido como la consolidación de la filosofía política que Gonzales promovía. Se narra la historia épica de la experiencia Chicana y se expone lo que significa ser “la gente de bronce” –un pueblo que se esfuerza

²⁹ Rodolfo Corky González, *Message to Aztlan. Selected Writings*, Houston, Ed. Antonio Esquivel, 2001, p. 228. [la traducción es mía]

³⁰ Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez, y David William Foster, *Literatura Chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*, New York, Garland, 1997.

³¹ Francisco H. Vazquez, *Latino/a Thought: Culture, Politics, and Society*, New York, Rowman & Littlefield, 2003.

para superar la opresión y que lucha por conseguir la victoria del espíritu, a pesar del hambre física, o de continuar en el interior de la neurosis social americana que conlleva la esterilización del alma. Para García, el poema de Gonzales incita al cambio y ese es el elemento más relevante: la transformación del individuo chicano.³²

Otro estudio sumamente relevante es el que realiza el investigador de literatura española Francesco Fava. Hay varias cuestiones que me gustaría resaltar de sus observaciones.

Primero, Fava emparenta el poema de Rodolfo Gonzales con la estructura de los poemas “*canto a mí mismo* de Walt Whitman y *canto general* de Pablo Neruda.”³³ En segundo lugar, lo sitúa como “parte de la poesía moderna que de la búsqueda de identidad individual ha hecho una cuestión de naturaleza épica”.³⁴ En tercer lugar, uno de los elementos que más han llamado mi atención, es la demostración de que en Gonzales el pasado se reunifica para corroborar la naturaleza violenta en la que la historia propia se constituye:

[el] compromiso político es preponderante en el texto, su actitud con respecto al pasado es diferente. También él como Neruda, identifica en la historia una polarización entre bueno o malo, sin embargo la figura de Joaquín tanto el primero como el segundo se ven reunificados: Yo era ambos, tirano y esclavo... en este sentido la tendencia a reunificar ambos polos del pasado en la figura emblemática de Joaquín se repropone en todos los pasajes históricos evocados en el poema. Joaquín es tan vencedor como vencido en la Revolución Mexicana, y puede, por lo tanto afirmar, corroborando la naturaleza violenta de la propia historia: Yo he matado y he sido matado.³⁵

Finalmente, el tercer estudio relevante es el ensayo “la poesía chicana de la descolonización,” de José Ortega.³⁶ En él se afirma que este género de poesía se compromete a reflejar la impureza de la vida y la experiencia y emoción del marginado y el explotado. Ahí, la emoción y la indignación cobran mayor relevancia. Es en este sentido que Ortega retoma *Yo soy Joaquín*, al que considera uno de los textos fundacionales de este

³² Ignacio. M. García, *Chicanismo: the forging of a Militant ethos among Mexican Americans*, Arizona, Universidad de Arizona, 1997, p. 34.

³³ Francesco Fava, “Yo myself and I: pronombres personales e identidad bilingüe en un poema largo chicano”, en, Gaetano Prampolini, *La sombra del saguaro: ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, Italia, Firenze, 2013, p. 243.

³⁴ *Ibid.*, p. 244.

³⁵ *Ibid.*, p. 245.

³⁶ Cfr. José Ortega, “La poesía chicana de la descolonización”, En *La Palabra y el Hombre*, Veracruz, Universidad Veracruzana, 2001, no. 117, pp. 127-140.

tipo de poesía de protesta. En su reflexión, los versos de Gonzales son un llamado a combatir la opresión norteamericana, y los medios de los que puede valerse este combate, es decir lo que él llama “su refugio,” están en las tradiciones comunales: barrio, familia, carnalismo, raza, mitos y héroes.

La interpretación de Ortega no se aleja de lo expresado por Ignacio M. García, pues ambos recurren a los versos del poeta Gonzales para argumentar que, como el poema lo expresa, la aculturación debe ser enfrentada invocando la tradición espiritual o de lo contrario el alma quedará destruida.

Como se observa, el interés por la escritura de Rodolfo Gonzales ha provocado más reflexiones que el mismo documental. Sin embargo éste, al relacionar palabra, imagen y sonido, condensa una serie de elementos que articulo en el desarrollo de la presente investigación.

CAPITULO I

HISTORIA CHICANA

La fundación del Teatro Campesino que orientó y dirigió Luis Valdez no debe ser desvinculada de la lucha política que emprendió el líder agrario chicano César Chávez, ni del activismo político del poeta Rodolfo “Corky” Gonzales en la década de 1960. De manera general, la lucha de estos tres personajes se enfocó en la búsqueda de la libertad, respeto y dignidad de los individuos mexicanos que, como ellos, vivían en los Estados Unidos. Rodolfo Acuña, uno de los historiadores chicanos más emblemáticos, afirmó que la lucha chicana es la de un grupo de seres humanos que colectivamente han sido perdedores, colonizados, prisioneros y convertidos en ciudadanos de segunda clase por la sociedad y política estadounidense.³⁷

Valdez, Chávez y González son figuras significativas del movimiento renacentista chicano de la década de 1960, mismo que, como apuntó Richard Griswold, luchó y buscó por vías políticas, manifestaciones estéticas y movimientos sociales, pacíficos y radicales, “el mejoramiento del estatus social, económico, político y cultural de los mexicoamericanos en los Estados Unidos.”³⁸ El presente capítulo ofrece un panorama general de cómo esta población llegó a aquel país.

1.1 Los mexicanos en Estados Unidos y su experiencia de sometimiento.

La población de origen mexicano en los Estados Unidos se compone de distintos grupos, por un lado, los mexicanos que vivían en California, Nuevo México y Texas antes de la anexión de esta república en 1845 y la guerra de 1846-1848, entre quienes se contaban criollos, mestizos, e indígenas sedentarios, nómadas y seminómadas.³⁹ Por otro lado, los inmigrantes legales e ilegales que llegaron después de dicha guerra. José Manuel Valenzuela Arce, subdivide la población de mexicanos inmigrantes en tres categorías: a) los

³⁷ Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976, p. 9.

³⁸ Richard Griswold, *Una década de historia chicana: revisión historiográfica y crítica*, México, Instituto Mora, 1994, p. 155.

³⁹ María Estela Báez Villaseñor, “Las leyes de organización territorial de Estados Unidos y su impacto en el territorio conquistado”, en *El territorio disputado en la guerra de 1846-1848*, coords. Danna A. Levin Rojo y Martha Ortega. México, UAM, Porrúa, UABJO, 2007, p. 75.

inmigrantes que cuentan con “documentación que los acredita para residir en Estados Unidos”, b) los indocumentados, y c) los mexicanos inmigrados que han “adquirido la ciudadanía estadounidense.” Adicionalmente señala como otro grupo a los “chicanos o Mexican American: personas que han nacido y residido en Estados Unidos, pero que descienden de padres mexicanos.⁴⁰

De acuerdo con las investigaciones de Massey, Durand y Malone, la migración mexicana hacia los Estados Unidos se puede clasificar en cuatro grandes periodos.⁴¹ El primero inició con la llegada del ferrocarril que viajó de la ciudad de México hasta Ciudad Juárez en 1884 y culminó en 1929, justo con el inicio de La Gran Depresión estadounidense que también trajo consigo la deportación masiva de migrantes mexicanos y que propició el segundo periodo migratorio que finalizó en 1941. El tercero abarcó la etapa durante la que operó el Programa Bracero y corrió del año 1942 al 1964. El último periodo, llamado por Massey, Durand y Malone “la gran escisión,” corresponde a los años que van de 1985 hasta el 2000.

Por el momento sólo se mapean estas etapas migratorias y más adelante se detallan algunas particularidades que impactaron en la comunidad chicana de la década de 1960 y que son parte sustancial del presente trabajo. Es pertinente señalar que, como apuntó Marisa Alicea, no existen cifras exactas del número de mexicanos que llegó a los Estados Unidos antes de 1900, debido a que la frontera entre ambas naciones no tenía las restricciones ni la vigilancia que tiene hoy en día.⁴² De hecho, corroboró Jorge Gilbert, la frontera en aquellos tiempos permaneció “abierta”, pero ello no significó que el mexicano fuera bien recibido, al contrario, estuvo sujeto a diversas formas de discriminación racial y encontró en el idioma inglés una gran dificultad para entender la legislación

⁴⁰ José Manuel Valenzuela Arce, *El color de las sombras*, México, Plaza y Valdez, 1998, p 48. Según esta definición son chicanos los descendientes de mexicanos que experimentaron la guerra de 1846-48 y se hicieron estadounidenses por virtud del Tratado de Guadalupe Hidalgo, así como los de aquellos texanos de origen mexicano que se volvieron ciudadanos norteamericanos en 1845 con la anexión de Texas a ese país. No obstante, como ha señalado Danna Levin sólo algunos de estos individuos se identifican a sí mismos como tales (“español o indígena: la tenencia de la tierra y el dilema identitario del hispano-mexicano de Nuevo México,” ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, 2009).

⁴¹ Douglas S. Massey, Jorge Durand y Nolan J. Malone, *Detrás de la trama, políticas migratorias entre México y Estados Unidos*. México, Porrúa, Universidad Autónoma de Zacatecas. 2009, pp. 31-33.

⁴² Marisa Alicea, “The Latino Immigration Experience: The Case of Mexicans, Puertorriqueños, and Cubanos,” En Nicolas Kanellos and Claudio Esteva-Fabregat, *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Sociology*, Houston Texas, Arte Público Press, Universidad de Houston, 1994, pp. 36-37.

estadounidense.⁴³ También quiero anotar que, si bien el último periodo migratorio no se aborda con detalle en este trabajo, se hace explícito con el propósito de reconocer que el flujo migratorio de mexicanos hacia los Estados Unidos ha sido constante y obedece a los distintos momentos sociales, políticos y económicos por los que ambos países han atravesado. Dicho con otras palabras, la migración mexicana hacia el país del norte es un largo proceso que acompañó periodos históricos específicos y momentos cruciales como la fiebre del oro, la llegada de los ferrocarriles, la revolución mexicana, la gran depresión estadounidense, la Primera y Segunda Guerra Mundial y el Programa Bracero, así como la actividad delictiva que se ha expresado en el contrabando y la trata de personas.⁴⁴

Cabe destacar que cada uno de estos fenómenos afectó y modificó el control y vigilancia de la frontera, cuyo rediseño político y simbólico ha alterado constantemente la experiencia que ambos países tienen sobre sus límites y los riesgos que implica su vecindad. Además, resulta indispensable señalar que el inicio de la migración mexicana hacia los Estados Unidos se enmarcó en el desarrollo y consolidación de los estados nacionales, fenómeno que, desde la óptica de Benedict Anderson, cohesionó a los individuos mediante la creación de demarcaciones políticas y simbólicas, la homogeneización del tiempo y la consecuente percepción de simultaneidad del accionar de los sujetos sociales dentro de cada territorio nacional; todo lo cual operó de acuerdo a una economía capitalista.⁴⁵ En este contexto, es necesario apuntar que el migrante mexicano, al igual que el europeo, llegó a Estados Unidos, para usar la expresión de Rodolfo Acuña, “empujado por el hambre;”⁴⁶ sin embargo su destino fue, por su procedencia, radicalmente distinto.

⁴³ Jorge Gilbert, “Comunidades hispanas en los Estados Unidos: algunos antecedentes políticos e históricos”, En Lilianet Brintrup, Juan Armando Epple y Carmen de Mora, (coordinadores) *La poesía hispánica de los Estados Unidos: aproximaciones críticas*, España, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015, pp. 35-36.

⁴⁴ En lo referente a la actividad delictiva, Oscar J. Martínez, destaca que el problema del comercio ilícito que se desarrolló en la frontera abarca desde el narcotráfico hasta la trata de personas. Además corrobora que en la etapa de “la frontera abierta”, a los problemas de contrabando se sumó el conflicto entre indígenas nómadas y mexicanos, ya que los primeros, al no tener una residencia fija, se desplazaban de un lado a otro de la frontera sin mayores dificultades, lo cual les permitió asaltar asentamientos mexicanos sin ser castigados en el otro lado. Oscar J. Martínez, “A History of chicanos/mexicanos, along the U.S Mexico Border”. En Nikolás Kanellos y Claudio Esteva-Fabregat, *Handbook of Hispanic cultures in the United States: History*, Houston Texas, Arte Público Press, 1994, p. 266.

⁴⁵ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

⁴⁶ Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976.

1.2 Los mexicanos atravesados por la frontera.

Con la firma del tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848 México cedió más de la mitad de su territorio a los Estados Unidos. Este acontecimiento redefinió el espacio cultural y político y generó una nueva frontera. Los individuos mexicanos que quedaron del lado estadounidense, aquellos que la nueva frontera cruzó, no fueron recibidos con los brazos abiertos. A pesar de que conforme al tratado se volvieron ciudadanos norteamericanos (a menos que manifestaran lo contrario), no se les trató con respeto, mucho menos con cordialidad y amistad, al contrario, se les negó la hospitalidad y fueron objeto de constantes agresiones.

Las causas de la violencia que el estadounidense ejerció contra el mexicano no son un asunto sencillo de definir. Sin embargo, como señala Laura E. Gómez, existen razones para suponer que una primera animadversión se debió a su herencia dual y mestiza: la indígena y la española. Esta composición del mexicano representó dos mundos culturales a los cuales el estadounidense se contrapuso al momento de asumir la herencia británica, la religión protestante y el idioma inglés como elementos constitutivos de su identidad. El estadounidense que violentó al mexicano, por un lado, poseyó ideas venidas de las viejas rencillas entre Inglaterra y España que, en el siglo XVI lucharon por el control imperial de los mares y se enfrascaron en un conflicto incesante por la búsqueda de poder y dominación. Por el otro lado, desde el punto de vista estadounidense de origen europeo y caucásico, la herencia indígena del mexicano representó un mundo de atraso, depravado y carente de civilización. En suma, el mexicano resultó una mezcla problemática para el estadounidense porque la mitad de su sangre era de españoles, de un estatus y prestigio social generalmente bajo dentro de la Nueva España, y la otra de indígenas, personas a las que consideraba sin uso de la razón, salvajes, sin instituciones y sin historia.⁴⁷

En este tenor, el estadounidense asumió como un deber ejercer su dominio sobre las personas de origen mexicano porque, como lo observó Juan Ortega y Medina, su doctrina ideológica, bautizada con el nombre de Destino Manifiesto, le señaló que la responsabilidad del hombre blanco estribaba en “cargar sobre sus hombros el peso

⁴⁷ Laura E Gómez, *Manifest Destinies: The making of the Mexican American race*, New York, New York University Press, 2007, pp. 117-121.

progresivo de la civilización.”⁴⁸ Sobre esta presuposición, se observó a sí mismo como la persona indicada para llevar a cabo las políticas democráticas y liberales, y así, salvar a los pueblos que bajo su óptica vivían en regímenes atrasados, en medio de costumbres supersticiosas y sin una separación entre el reino del hombre y el mundo natural.

Apoyado por tesis científicas evolucionistas como las de Darwin, y la teoría social de Spencer, además de la idea del progreso de la humanidad que contemplaba entre otros axiomas un futuro diseñado técnica y tecnológicamente por el mismo hombre, en el cual día con día la sociedad se perfeccionaría, el estadounidense justificó la explotación de “los supuestamente menos capaces, es decir, de los negros y los mexicanos.”⁴⁹ Así, la ideología del Destino Manifiesto no sólo arrastró presupuestos lingüísticos que significaron al mundo mexicano (español-indígena), y al de la comunidad negra, como inferiores y atrasados, sino además, llevó al estadounidense caucásico a actuar de acuerdo con esa lógica e imprimió de manera violenta su concepción del tiempo en la vida de estas comunidades. Ello significó un constreñimiento a los procesos culturales de los grupos así catalogados y la no aceptación de otro ritmo de vida y de la divergencia.

Quiero decir que si bien el menosprecio y la segregación están arraigados en la doctrina del Destino Manifiesto, no es menos cierto que estas actitudes tomaron mayor fuerza en la medida en que el progreso irrumpió como parte constitutiva del proyecto moderno occidental. Sólo a partir de la entrada del progreso y de la aceleración que este modo de vida trajo consigo, argumentó Koselleck, fue posible reconocer que un grupo social se encontraba adelantado a los demás. En este sentido, alcanzar y sobrepasar a los otros pueblos fue un imperativo central del ethos moderno porque, entre otros asuntos, estaba en disputa el control, la dominación y el uso del poder. De hecho, subrayó Koselleck, “si se era superior técnicamente, se miraba con desprecio a los grados inferiores de desarrollo de otros pueblos, por lo que el que se sabía superior en civilización se creía justificado para dirigirlos.”⁵⁰ Ahora bien, la sociedad estadounidense, al recuperar el inglés como lengua nacional, la religión protestante y la lógica capitalista como parte constitutiva de su estructura ideológica creyó que su desarrollo moral, técnico y político representaba la

⁴⁸ Juan, Ortega y Medina, *Destino manifiesto. Sus razones históricas y su raíz teológica*, México, Sepseentas, 1972, p. 146.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 147.

⁵⁰ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 344.

cúspide del progreso humano y, por consiguiente, señaló la precariedad y atraso de los pueblos que vivían bajo otros esquemas culturales. Es por ello que tanto la descendencia como la procedencia de los pueblos y de las personas se convirtieron en asuntos cruciales para el estadounidense pues, como lo indicaba el Destino Manifiesto, el blanco debía de esparcir por el resto del mundo su proyecto democrático.

Laura E. Gómez, recuerda en su libro *Manifest Destinies* que William Edward Burghardt Du Bois, sociólogo estadounidense de origen afroamericano, indicó en 1902 que la problemática social y política que inauguró el siglo XX no era otra que “la línea del color.”⁵¹ Atendiendo esta observación, subraya que el color del mexicano complicó las cosas: a diferencia del negro y del caucásico, el mexicano era mestizo, es decir, su constitución provenía de una mezcla hereditaria con variaciones culturales y raciales. Entonces la línea de color del mexicano no era una, pues algunos tenían en su piel un tono marrón, esto es, con una tendencia más oscura, y otros tenían la tez más “blanca.”⁵²

Esta circunstancia resultó problemática porque el mexicano no era completamente negro, por tanto, bajo el esquema ideológico del norteamericano caucásico, no podía ser tratado como tal, lo que condujo al trazo de una nueva categoría racial para determinar el lugar social del mexicano dentro del esquema estadounidense de estratificación cultural. Esta suerte de condición *intermedia* y *ambivalente*, como bien apuntó Gómez, rodeó al mexicano desde que se perdió la guerra con Estados Unidos, porque resultó ser un posible ciudadano, lo cual significó una consideración importante en el arco racial que dominó el siglo XIX. Ello no lo eximió de mal trato pero sí, en algunos momentos, de la condición extrema que padeció el individuo afrodescendiente.⁵³ Más importante aún, para el mexicano que quedó del lado estadounidense la blancura supuso una puerta de entrada al modo de vida de la sociedad estadounidense y lo contrario sucedió con quienes tenían el tono de piel más oscuro; mientras los más blancos lograron negociar su condición social, las personas de tez morena sufrieron constantes ataques discriminatorios y segregación. En

⁵¹ Laura E. Gómez. *Of White in age of white supremacy: Mexican elites and the rights of Indians and blacks in nineteenth century New Mexico*, Chicano Latino-Law Review, Vol 25: 9. Recurso electrónico. Consultado. 4-11-2015. <https://www.law.uh.edu/hernandez50/LauraGomez.pdf>

⁵² Laura E Gómez, *Manifest Destinies: The making of the Mexican American race*, New York. New York University Press, 2007, pp. 135-137.

⁵³ *Ídem*.

resumen, el mexicano que tenía características fenotípicas recargadas hacia el lado indígena recibió peor trato que aquel que tenía una apariencia más europea.

A estas problemáticas ideológicas, nada sencillas, se sumó la tensión que la guerra de 1846 a 1848 causó entre la población mexicana y estadounidense. Al respecto, María Estela Báez Villaseñor apuntó que el sentimiento de rechazo y la creciente desconfianza aumentaron entre los nuevos conciudadanos con origen en estos dos diferentes países, pues recientemente habían sido “enemigos en el campo de batalla.”⁵⁴ El sentimiento de rechazo y antipatía que la guerra exacerbó, afectó de forma sustancial la relación entre los mexicanos ahora residentes en los Estados Unidos y los estadounidenses de origen europeo. Con la derrota a cuestas, el mexicano que quedó del “otro lado” sufrió los embates de la política triunfalista estadounidense porque, según explicó Rodolfo Acuña, al conquistar el noroeste mexicano, los Estados Unidos crearon una situación colonial cuya violencia repercutió en varios frentes puesto que durante la guerra no sólo “se invadió y violó el territorio de México, se asesinó a su gente y se saquearon sus riquezas.”⁵⁵

La perspectiva de Acuña permite comprender que la guerra entre Estados Unidos y México fue, desde su arranque, un proyecto de tinte colonial. Dicho proyecto propició que los habitantes originales de los territorios disputados, “organizados política y culturalmente, fueran víctimas de racismo y de un genocidio cultural.”⁵⁶ También el historiador chicano David Maciel calificó la guerra como una clara invasión que trajo consigo actitudes conquistadoras. En efecto, el estadounidense asumió “la arrogancia de los vencedores militares”⁵⁷ y consideró “ofensivo que tanta tierra y tanta riqueza pertenecieran a los *greasers*.”⁵⁸ Desde la perspectiva de los norteamericanos, “los mexicanos de piel oscura, producto de una mezcla racial, eran social y racialmente inferiores, con una cultura nacional tradicional que se oponía al Destino Manifiesto de los Estados Unidos. Empezó entonces

⁵⁴ Báez Villaseñor, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁵ Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976, p. 21.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁵⁸ Palabra que empleó “el estadounidense como el término ofensivo por antonomasia para designar o definir a las personas de ascendencia mexicana”. Cfr. Francisco M. Peredo Castro, *La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)*. Ponencia, presentada en la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) en el marco del simposio internacional “Diplomacia pública y cultural” (México, Universidad Iberoamericana, 30 de Octubre de 2008), p. 93. Por su parte, Rodolfo Acuña aseguró que la palabra “aludió a lo grasoso y grasiento”. Cfr. Rodolfo Acuña. *op. cit.*, p. 11.

el sojuzgamiento económico y político de los chicanos, mediante métodos legales y extralegales.”⁵⁹

Juan Gómez Quiñonez, historiador chicano, definió la sociedad estadounidense de ese tiempo como un cuerpo social y cultural poseedor de una “violencia endémica, con una obsesión desbordante por la expansión, el poder y las ganancias. Era, además, una sociedad profundamente racista y discriminatoria.”⁶⁰ En este mismo orden, las recientes investigaciones de Danna Levin y Martha Ortega, corroboran que los individuos de origen mexicano que pasaron a formar parte de los Estados Unidos

terminaron enfrentando los retos de su nueva condición ciudadana y procurando la preservación de su cultura y su base económica, en un ambiente hostil, con sus propios recursos, pues ni el marco legal e institucional del Estado al que ahora pertenecían, ni el Estado bajo cuya soberanía habían vivido por un cuarto de siglo pudieron, o quisieron, garantizar con suficiente energía el ejercicio y goce de sus derechos.⁶¹

A pesar de lo que indicó el Tratado de Guadalupe Hidalgo respecto a la obligación norteamericana de respetar las propiedades y asegurar los derechos civiles de los mexicanos anexados, el gobierno no estableció las instancias legales que permitieran la validación de sus títulos de propiedad, ni los medios necesarios para asegurar su educación y capacitación en la lengua inglesa y el sistema jurídico estadounidense y, por lo tanto, fueron despojados de sus tierras y marginalizados en el sistema jurídico y de representación política.⁶² Por su parte los gobiernos mexicanos subsecuentes se desentendieron de los problemas de una población que por este medio dejó de estar bajo su soberanía y, ocupados en atender la muy compleja situación nacional, no ejercieron suficiente presión diplomática para exigir el cumplimiento de los términos de dicho tratado.⁶³ En este sentido, la guerra del 46 al 48 terminó dejando en un desamparo institucional al mexicano del territorio perdido que sobrevivió al conflicto.

⁵⁹ David Maciel (coordinador), *El México olvidado: la historia del pueblo chicano. Tomo I*. México, Universidad de Texas y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 13.

⁶⁰ Juan Gómez Quiñonez, *Política chicana, realidad y promesa 1940-1990*, México, SXIX, 2004, p. 43.

⁶¹ Danna A. Levin Rojo y Martha Ortega, *El territorio disputado en la guerra de 1846-1848*, México, UAM- Porrúa-UABJO, 2007, p. 10.

⁶² Para un análisis detallado de esta cuestión véase Danna A. Levin Rojo “La comunidad hispanomexicana de Nuevo México 1846-1880” y Martha Ortega “Resistencia y asimilación de los californios 1845-1872”, ambos en *El territorio disputado en la guerra de 1846-1848*, pp. 147-200 y 113-146 respectivamente.

⁶³ Levin Rojo, “español o indígena: la tenencia de la tierra y el dilema identitario del hispano-mexicano de Nuevo México,” ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, 2009.

A la violencia endémica de la sociedad estadounidense, su racismo y su hambre de expansión territorial, habrá que agregar lo que María Estela Báez apuntó: “el fin de la guerra entre mexicanos y estadounidenses supuso el choque de dos modelos de cultura política diferentes y en alguna medida irreconciliables.”⁶⁴

Ahora bien, si en este choque el mexicano y el estadounidense descubrieron que su lenguaje, su aspecto físico y sus respectivos proyectos culturales, económicos y políticos eran distintos e incluso como señala Báez, irreconciliables, para el historiador estadounidense Carey McWilliams, en uno de los estudios más importantes y serios sobre el pueblo chicano, la diferencia cultural que la guerra descubrió y que se convirtió en una problemática cardinal fue la del lenguaje. En efecto, para McWilliams la confusión de la lengua fomentó “malinterpretaciones y malentendidos, los malentendidos llevaron a la desconfianza; la desconfianza al antagonismo y el antagonismo hizo inevitable un conflicto abierto”.⁶⁵ En este mismo tenor, la investigadora Cecil Robinson indicó que el proyecto político estadounidense, sustentado en una tradición democrática, propició que

el colono norteamericano y el nativo mexicano se dieran cuenta pronto de que las mismas palabras podrían tener significados enormemente distintos y que éstos dependían de las tradiciones y las actitudes de quienes hablaban. Democracia, justicia y cristianismo, palabras que al principio parecían significar ideales comunes, se convirtieron en consignas de una revolución debido a las diferentes interpretaciones que les daban.⁶⁶

La problemática de sentido que observaron McWilliams y Robinson tocó irremediamente la disputa por uno de los recursos más importantes para mexicanos y estadounidenses: la tierra. Ciertamente, la incorporación del norte mexicano a Estados Unidos puso bajo disputa grandes extensiones de tierra que, antes del conflicto eran propiedad de mexicanos y se encontraban reguladas bajo esquemas distintos al régimen norteamericano. Según apunta el historiador Robert Rosenbaum la política expansionista estadounidense de esa época se distinguió por señalar a los mexicanos como una masa de “nativos sucios, ignorantes, flojos que poblaban una vasta extensión que no había sido

⁶⁴ Báez Villaseñor, “Las leyes de organización territorial de Estados Unidos y su impacto en el territorio conquistado,” p. 90.

⁶⁵ Carey McWilliams, *Al norte de México, en conflicto entre anglos e hispanos*, México, Siglo XXI, 1968, p. 114.

⁶⁶ Citada en Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 22.

reclamada y permanecía sin explotar.”⁶⁷ No obstante, de acuerdo con María Estela Báez, si desde la óptica capitalista del estadounidense la tierra representó sobre todo una “fuente de inversión,” para el mexicano ésta representó “un patrimonio familiar que no tenía que ser necesariamente explotado a su máximo potencial.”⁶⁸

Esta discrepancia del sentido de la productividad, riqueza y uso de la tierra es por demás interesante, pues como argumenta Martín González de la Vara los mexicanos recientemente atravesados por la frontera deseaban conservar su vida tradicional y proteger la existencia de propiedades comunales, mientras que los estadounidenses se declaraban “partidarios del progreso, es decir, de la conversión de las propiedades comunales en individuales.”⁶⁹ De acuerdo con María Estela Báez, la noción de tierra como un bien individual que promovió el filósofo John Locke fue de suma importancia para los estadounidenses porque sobre ella se modeló la forma de propiedad privada que resultó más útil para su política liberal. En el pensamiento de Locke, la tierra era una parte constitutiva del mundo y ésta se convertía en propiedad privada gracias al trabajo del hombre, por lo que afirmó: “aunque Dios nos concedió el mundo como un todo a todos nosotros, la ley natural nos dice que el trabajo de cada persona pertenece a esa persona misma —a menos que esa persona lo contrate libremente con una segunda.”⁷⁰

Bajo este panorama, mexicanos y estadounidenses, con un sentido distinto del trabajo, de la tierra, la propiedad, la economía, así como una particular manera de entender la naturaleza, el tiempo y el espacio, entraron en un conflicto violento y permanente. En este conflicto se impuso la fuerza y el sentido político del reciente ganador de la guerra: el estadounidense. Desde su punto de vista la tierra, para ser útil, debía ser segmentada y explotada, por lo que su noción de riqueza supuso la apropiación de los terrenos mexicanos ociosos; a fin de cuentas, la propiedad comunal representaba para él un atraso

⁶⁷ Robert Rosenbaum, “Las gorras blancas: ejemplo de la resistencia chicana en Nuevo México”. En David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 172.

⁶⁸ María Estela Báez Villaseñor, *op cit.*, p. 82.

⁶⁹ Martín González de la Vara, “La historia política de los chicanos de Nuevo México: 1848-1912”, En David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*. México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 213.

⁷⁰ Robert Audi, *Diccionario Akal de filosofía*, Madrid, España, 2004, p. 614.

económico y su labor era liberarla del dominio de Dios.⁷¹ Incapaz de comprender al mexicano, el estadounidense determinó que “su cultura, raza, nacionalidad y lenguaje eran inferiores y subdesarrolladas”.⁷² Señaló que por carecer supuestamente de ilustración, progreso, fuerza y vigor –virtudes que bajo su perspectiva eran exclusivas del hombre blanco– el *greaser* era “demasiado perezoso para progresar y demasiado maloliente para tenerlo cerca”.⁷³

En suma, el mexicano que sobrevivió a la guerra pasó a ser colonizado por el estadounidense y en este proceso buscó sustituir “su modo de vida por leyes, administración, lenguaje y valores anglos”.⁷⁴ Además, se le ubicó como una persona incapaz de desarrollar una vida política democrática o de ajustarse a ella. Sirva el siguiente caso de exclusión para ejemplificar la práctica racista que efectuó el estadounidense:

Sus familias vivían segregadas, en zonas llamadas por los anglos “ciudades de ranas” (frogtowns) o “ciudades de prietos” (jimtowns). En todos los aspectos se le recordaba al mexicano su posición social mediante una discriminación desvergonzada. Como observaba un trabajador mexicano: “En la explotación de la Kennecot, todos los anglos marcaban a un lado del reloj, y los mexicanos, del otro... Todo está separado: las habitaciones para cambiarse, las salas de descanso y hasta el comedor. A los mexicanos no se les permitía comer con los anglos.”⁷⁵

No está de más recordar la opinión del doctor Roy L. Garis, de la Universidad Vanderbilt quien en su análisis definió la mente y el comportamiento del mexicano y lo relacionó con el mundo animal, esto es, un mundo atrasado en comparación con la civilización estadounidense. El doctor Garis afirmó:

⁷¹ Una lectura interesante sobre los problemas que generó el paso de una economía campesina a una industrial, basada en un modo de producción y consumo distinto, es la propuesta de George Bataille. Dicho autor, al revisar los argumentos de Weber y Tawney, encontró que la economía capitalista moderna, esencialmente industrial, dio el paso hacia un uso distinto de los recursos disponibles prefiriendo el crecimiento de la riqueza a partir de la técnica en vez del uso inmediato en la forma de consumo. Cfr. Georges Bataille, *La parte maldita: ensayo de economía general*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007, p. 121. En este contexto, la atribución de ociosidad que el estadounidense continuamente lanza sobre el mexicano se debe en gran medida a que éste último –en particular el migrante de bajos recursos– es poco propenso a la práctica del ahorro o la inversión y prefiere gastar sus ingresos en ritos, fiestas y otras formas de consumo inmediato.

⁷² David Maciel, “El pueblo mexicano al norte del río Bravo (1600-1965)”. En, Enrique Semo, *México un pueblo en la historia*, México, Alianza Editorial- SEP, 1998, p. 51.

⁷³ David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*. Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 189.

⁷⁴ Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 52.

⁷⁵ David Maciel, “El pueblo mexicano al norte del río Bravo (1600-1965)”. En, Enrique Semo, *México un pueblo en la historia*, México, Alianza Editorial- SEP, p. 73.

[el mexicano] no va más allá de las funciones animales: comer, dormir y libertinaje sexual. En cada amontonamiento de casuchas mexicanas se encuentra la misma holgazanería, hordas de perros hambrientos, niños asquerosos con las caras llenas de moscas, enfermedades, piojos, excrementos humanos, hediondez, fornicación promiscua, bastardía, haraganería, peones apáticos e invasores de tierras, perezosos, frijoles y chile seco, alcohol, miseria general y envidia y odio al gringo. Esta gente duerme de día y merodea de noche como coyotes, robando todo lo que este a su alcance, sin importarles que para ellos no sea de utilidad alguna.⁷⁶

Por su parte Carey McWilliams, que registró de manera puntual las opiniones de sus contemporáneos respecto la vida cultural mexicana, apuntó:

los niños medio desnudos y la falta de recato de las mujeres nativas que se vestían sin la ventaja de la ropa interior, enaguas, polizones, corpiños o mangas largas...descuidadas camisas para irse a bañar a los arroyos, mujeres que bebían, jugaban y fumaban cigarros...la mayoría de ellos son las criaturas más miserables y desdichadas que se han visto, pobres, insignificantes, apostadoras de peleas de toros y perros... estas descripciones se convirtieron en la base de la opinión norteamericana respecto del carácter mexicano.⁷⁷

Como puede observarse, los calificativos que el estadounidense empleó para designar al mexicano que pasó a ser su conciudadano hacen referencia al atraso, al vicio y la falta de pudor, de limpieza, de vigor, de generosidad, de respeto o de civilidad. Todos atributos que el estadounidense supuestamente portaba como marcas distintivas de su orgullo, progreso y desarrollo civilizatorio. En fin, para la política anglosajona el mexicano figuró como individuo incompleto y a grandes rasgos este fue el trato que sufrió, con ligeras variantes, hasta la década de 1960.

Para decirlo con Sartre, quien prologó *El retrato del colonizado*, del tunecino Albert Memmi –uno de los libros que más influyó, de acuerdo con Maciel, en el renacimiento chicano– el mexicano que quedó del lado estadounidense fue colonizado mediante una política que “niega los derechos humanos a hombres a quienes ha sometido por la violencia, a quienes mantiene por la fuerza en la miseria y la ignorancia, en consecuencia, como diría Marx, en estado de subhumanidad. El racismo está inscripto en los hechos mismos, en las instituciones, en la naturaleza del intercambio y la producción.”⁷⁸

⁷⁶ Citado por Rodolfo Acuña. *op. cit.*, p. 180.

⁷⁷ Carey McWilliams, *op. cit.*, p. 154.

⁷⁸ Albert Memmi, *Retrato del colonizado*, Buenos Aires, Ediciones la Flor, 1990, p. 33.

Desde este punto de vista y continuando con la postura de Sartre, el colonialismo – consustancial al proyecto estadounidense– creó dos clases de individuos, uno para el cual “el privilegio y la humanidad son la misma cosa, se hace hombre por el libre ejercicio de sus derechos, [mientras] para el otro su carencia de derechos sanciona su miseria, su hambre crónica, su ignorancia, en una palabra, su subhumanidad.”⁷⁹

1.3 De la fiebre del oro a la era del enganche: el migrante mexicano.

Las investigaciones sobre la primera ola migratoria de mexicanos a los Estados Unidos apuntan hacia la llamada “fiebre del oro,” fenómeno que se desarrolló en California entre 1848 y 1855, después de la firma del Tratado de Guadalupe, y tuvo como principal eje la búsqueda de este metal precioso y la subsecuente mejora en la vida económica de las personas a partir de la apropiación de la tierra y la explotación de los recursos naturales. De hecho, la fiebre del oro provocó que California fuera concebida “como una sucesión de minas de oro, de grandes ciudades y con extensas tierras para la agricultura”.⁸⁰

En 1850, en parte gracias al hallazgo de depósitos de oro, California dejó de ser territorio y quedó admitida como un estado más de la Unión Americana. Para ese momento su población era de 1610 personas, de las cuales más del 75% eran de origen mexicano. Sin embargo, con la explosión de la fiebre del oro, como cuenta Oscar J. Martínez, llegaron de un día para otro una gran cantidad de aventureros, principalmente de origen francés y estadounidense que, ávidos de riquezas y fortuna personal, intentaron apoderarse de numerosas parcelas e incluso formar repúblicas independientes.⁸¹ De modo que durante esta ola migratoria la población aumentó a 4,385 personas, de las cuales, menos del 45% eran mexicanos; es decir, el mexicano se convirtió en minoría y se vio despojado de sus propiedades y derechos, tal y como sucedió en Texas en 1830 cuando los

⁷⁹ Albert Memmi, *op cit.*, p. 34.

⁸⁰ Agustín Cué Novas, “El despojo de las tierras”, En David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 98.

⁸¹ Oscar J Martínez, “A History of chicanos/mexicanos, along the U.S Mexico Border”. En Nicolás Kanellos y Claudio Esteva-Fabregat, *Handbook of Hispanic cultures in the United States: History*, Houston Texas, Arte Público Press, 1994, pp. 271-273.

anglo-texanos superaron en número a los mexicanos y se apropiaron de grandes porciones de tierra para cultivar algodón.⁸²

A la par de la caída del peso demográfico de los mexicanos en California, la fiebre del oro provocó conflictos entre ellos debido a que no sólo llegaron inmigrantes de origen caucásico, sino también ciudadanos de México con aspiraciones laborales. Su arribo propició tensiones de corte económico e identitario con sus ex-compatriotas que vivían anteriormente en esos territorios, autonombrados californios. Una primera tensión resultó de su parecido físico, pues los californios buscaron distinguirse de los mexicanos de reciente arribo, que propiamente eran migrantes y no tenían propiedades. Cuenta McWilliams que a éstos se les denominó *cholos* y/o *greasers* aunque no queda claro si la designación fue impuesta por los californios o por los inmigrantes estadounidenses.⁸³

Sólo podemos entender estas tensiones si atendemos al hecho de que la llegada de estos individuos que cruzaron la recién establecida frontera internacional coincidió con la lucha que los californios sostenían con los angloamericanos que procuraban, por vías violentas y artimañas legales, apropiarse de sus tierras, pues los recién llegados, al no tener información sobre la problemática local, aceptaron abusos y tratos injustos, lo que de acuerdo con Marisa Alicea inauguró una actitud constante del estadounidense hacia el mexicano que, migrante o no migrante, fue víctima de explotación y opresión.⁸⁴ De hecho, la llegada de mexicanos que efectivamente no tenían tierras dificultó que el estadounidense percibiera la existencia de aquellos otros nacidos en el territorio perdido que sí eran propietarios. Por esta razón, como lo señaló el historiador Agustín Cué Cánovas, para el estadounidense resultó práctico y benéfico afirmar que “todo lo mexicano era sospechoso”⁸⁵ y bajo esta lógica le arrebató sus propiedades. Habrá de recordar las observaciones de Laura Gómez sobre la negociación que el mexicoamericano de los

⁸² Marisa Alicea, “The Latino Immigration Experience: The Case of Mexicanos, Puertorriqueños, and Cubanos”, En Nicolas Kanellos and Claudio Esteva-Fabregat, *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Sociology*, Houston Texas, Arte Público Press, Universidad de Houston, 1994, pp. 36-37.

⁸³ Carey McWilliams, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁴ Marisa Alicea, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁵ Agustín Cué Novas, “El despojo de las tierras”, *op. cit.*, p. 98.

primeros días hizo con su gota de herencia española, es decir, europea, la cual usó para proteger sus bienes y no caer estrepitosamente en la miseria.⁸⁶

A grandes rasgos este fue el tenor de la primera ola migratoria de mexicanos hacia los Estados Unidos, que prosiguió hasta la construcción del ferrocarril a finales del siglo XIX. Massey, Durand y Malone, definieron este periodo, aproximadamente de 1884 a la gran depresión estadounidense de 1929 como la era del *enganche*, pues se caracterizó por una práctica social sumamente significativa que consistió en *enganchar* a trabajadores mexicanos, mayormente pobres y analfabetas de Guanajuato, Jalisco, Michoacán, San Luis Potosí y Zacatecas con el objetivo de llevarlos a laborar en los Estados Unidos.

Las formas en que operaban estos enganchadores fueron diversas; no obstante, sobresalió la promesa de obtener altos salarios y una mejor vida a cambio de trabajo en el campo, proponiendo al jornalero pagar de inicio su viaje y convenciéndolo de que podría finiquitar su deuda más tarde, con el producto de su trabajo. Sin embargo, al llegar a los campos de labor, la oferta de los enganchadores no se cumplía y los campesinos descubrían una realidad completamente distinta: trabajos miserables, condiciones laborales y de vida peores a las de México y un sueldo raquíutico. Además, la deuda que adquirían para su traslado y alimentación, se volvía impagable a causa de los intereses.

En suma, los enganchadores engañaron a campesinos mexicanos analfabetas y que arrastraban una condición de gran pobreza como consecuencia del modelo de desarrollo que el gobierno de México implementó para transformar su economía feudal en una economía industrial. El abandono del campo derivado de esta política económica dejó al campesino a expensas del embaucador estadounidense que aprovechó su ignorancia y su hambre para importar mano de obra “dócil y manipulable”. Según cuenta Moisés González Navarro, el periódico *El Imparcial* llamó a los enganchadores “indieros” y describió su práctica, que consistió en seducir a los trabajadores mexicanos “ofreciéndoles de 3 hasta 10 dólares diarios por un trabajo de ocho horas, exigiéndoles una fianza de veinte pesos

⁸⁶ Para un análisis más detallado véase Laura E. Gómez, *Manifest Destinies: The making of the Mexican American race*, New York, New York University Press, 2007.

mexicanos.”⁸⁷ Asimismo, el diario indicó que algunos mexicanos llegaron a quejarse de que “se les trataba como a negros.”⁸⁸

1.4 Segunda ola migratoria: la gran depresión estadounidense

La década que va de 1920 a 1930 presencié el nacimiento de dos figuras que más tarde serían fundamentales en el movimiento renacentista chicano desde los ámbitos del arte, la cultura y la política: Rodolfo Corky Gonzales y César Chávez. Así mismo, pocos años después nació el cineasta y dramaturgo Luis Valdez, que junto con ellos luchó por la dignidad y respeto del mexicano en los Estados Unidos. Quiero destacar que Chávez y González llegaron al mundo después de la Primera Guerra Mundial y en medio de la gran depresión estadounidense; un periodo crítico y de reajuste político, social y económico que impactó, de nueva cuenta, la vida de los mexicanos en aquel país.

Ese periodo coincidió con el fin del proceso revolucionario que vivió México a principios del siglo XX, el cual provocó una de las olas migratorias de mayor magnitud en la historia de ambos países. De hecho, el periodo que va de 1900 a 1930 expulsó a “poco más del 10 por ciento de la población de México –aproximadamente un millón quinientas mil personas emigró a los Estados Unidos.”⁸⁹ El historiador Saúl Alanís demostró que la mayoría de estas personas dependía del trabajo del campo, como en la fiebre del oro y en la era del enganche, y que vivían azotadas por la pobreza y por el conflicto revolucionario. Una vez en los Estados Unidos estos individuos se desempeñaron como braceros, es decir, prestaban sus manos y fuerza física para las labores agrícolas.

La investigación de Alanís arrojó que de 1900 a 1905 se registró la primera salida significativa de mexicanos y que la mayoría partió de los estados de Sinaloa, Sonora y Baja California. Al año siguiente, el estado de Jalisco atestiguó la salida de más de 22,000 trabajadores y entre enero y septiembre de 1907, las fronterizas Ciudad Juárez, Ciudad Porfirio Díaz y Matamoros registraron la salida mensual de aproximadamente 1,000

⁸⁷ Moisés González Navarro, “No vayáis al Norte” En, David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*. Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 241.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ Ricardo Romo, “La urbanización de los chicanos a principios del siglo XX”, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 342.

braceros, lo que significa que más de 26,000 trabajadores migrantes entraron a los Estados Unidos ese año.⁹⁰ En resumen, para la década de 1920 “anualmente cruzaban 100,000 mexicanos de manera ilegal hacia los Estados Unidos, más aquellos que fueron registrados en las oficinas de inmigración.”⁹¹

Entre 1925 y 1934 se registró “la salida de 331,602 mexicanos, la cifra sólo para el año de 1927 fue de 81,396 y en 1929 de 13,686.”⁹² Más del 50% del destino de los migrantes fue el trabajo agrícola; de hecho, Alanís corroboró que un 26% se desempeñó como campesino, el 23% eran las esposas de los trabajadores, y el 19% sus hijos. El 22% restante se repartió en otras clasificaciones laborales.⁹³ Fue tal el auge migratorio de esta década que las personas de origen mexicano se convirtieron en la mayor población extranjera de las grandes ciudades del suroeste. “Para 1920, en ciudades como San Diego, Tucson, El Paso y San Antonio, los mexicanos eran abrumadoramente el grupo extranjero más grande. La población mexicana de California en los años comprendidos entre 1910 y 1920 aumentó en 163.5 por ciento en comparación con el 39.1 por ciento de los italianos.”⁹⁴ Paralelamente creció el número de niños que nació en los Estados Unidos de padres nacidos en territorio mexicano, de modo que para 1920 existían más de 200 mil personas de origen mexicano nacidas en aquel país. De acuerdo con David Maciel, el censo de 1910 reportó 162,959 individuos con padres nacidos en México, pero su número creció hasta 273,176 para mediados de 1920.⁹⁵

Habrá que señalar que el incremento poblacional de mexicanos en los Estados Unidos persistió por la gran demanda de fuerza de trabajo en su territorio, al grado de que más de 500,000 trabajadores obtuvieron visas permanentes entre 1920 y 1930. No obstante, el engaño, la discriminación y los atropellos legales por parte de las autoridades y en general de la sociedad angloamericana no cesaron.⁹⁶ Como las miles de familias

⁹⁰ Fernando Saúl Alanís, *El gobierno de México y la repatriación de mexicanos de Estados Unidos. (1934-1940)*, Tesis de Doctorado en Historia. México, México, El Colegio de México, 2000. p 17.

⁹¹ *Ibid.*, p. 20.

⁹² *Ibid.*, p. 21.

⁹³ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁴ Ricardo Romo, “La urbanización de los chicanos a principios del siglo XX”, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*. Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 343.

⁹⁵ David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p, 13.

⁹⁶ *Ídem.*

mexicanas que migraban para laborar en el agro norteamericano, las de César Chávez, Rodolfo González y Luis Valdez experimentaron el nacimiento de sus nuevos hijos en un territorio que los definió como extranjeros, jornaleros y ciudadanos de segunda clase. Además, vivían los efectos que la Primera Guerra Mundial y la gran depresión empezaron a generar en la sociedad estadounidense, en particular la discriminación alimentada por el presidente Herbert Clark Hoover, quien no asumió su responsabilidad en el problema económico y usó al migrante como chivo expiatorio. Para el presidente, los mexicanos eran los culpables de las dificultades económicas y sociales de Norteamérica, por ello difundió la idea de que los trabajos que ocupaban debían ser para los ciudadanos estadounidenses. Después de todo, la convicción de las autoridades anglosajonas, como afirma Acuña, era proteger al “verdadero angloamericano,” es decir, a la población homogénea que sintonizaba con la lengua inglesa y la piel blanca.⁹⁷ De este modo el mexicano de color marrón no sólo perdió su empleo, también se le expulsó del territorio y se vigiló para evitar que volviera a entrar al país.

Entre 1929 y 1930 Estados Unidos deportó a más de 365,518 personas de origen mexicano.⁹⁸ En los siguientes cuatro años, de acuerdo con Ricardo Romo, sólo el condado de los Ángeles deportó a 12,688 personas y Texas a 132,000.⁹⁹ Cabe señalar que en este proceso, las deportaciones se sustentaron en intensas persecuciones, “redadas en plazas y parques públicos donde cientos de mexicanos fueron aprehendidos sin hacer una distinción entre los que habían ingresado ilegalmente, legalmente o quienes eran ciudadanos estadounidenses de padres mexicanos.”¹⁰⁰

Se puede concluir que en los años 20s y 30s se “ratificó la condición de subordinación del mexicano en la sociedad norteamericana,”¹⁰¹ misma que se exacerbó con la gran depresión, la sensación de peligro y la hostilidad en contra de los extranjeros que había generado la Primera Guerra Mundial. Durante ese periodo el mexicano sufrió una segregación de la vida pública, se le negó el servicio básico de salud, trabajo y educación.

⁹⁷ Rodolfo Acuña, *op. cit.*, pp. 239-240.

⁹⁸ Fernando Saúl Alanís, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁹ Axel Ramírez, *Nuestra América: Chicanos y latinos en Estados Unidos*. México, UNAM, 2008, p. 103.

¹⁰⁰ Fernando Saúl Alanís, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰¹ Victoria Lerner, “Los exiliados de la Revolución Mexicana y la comunidad chicana (1915-1930)”. En, David Maciel, *El México olvidado II: La historia del pueblo Chicano*, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 52.

Encima de esto, como señala la historiadora Victoria Lerner, se condicionó su libre acceso a la ciudad y a la recreación: “se le prohibió entrar a ciertos sitios como bares, restaurantes, teatros, cines, albercas, parques, salones de baile, farmacias, o se le forzó a ocupar un lugar especial –junto a los negros– en este tipo de locales.”¹⁰² Además se le consideró como un extranjero al que había que tener vigilado y en constante ordenamiento e incluso, señala Lerner, la paranoia estadounidense a causa de la guerra ocasionó que muchos mexicanos y mexicoamericanos fueran acusados de germanófilos.¹⁰³

No está por demás indicar que la negación del espacio público y la vigilancia de sus reuniones, así como la hostilidad y la atmósfera de peligro que se construyó en torno suyo, fueron mecanismos de control que empleó el estadounidense para alejar al mexicano de la participación política y sumirlo en un miedo que le impidió exigir el respeto de sus derechos humanos, orillándolo a vivir oculto y bajo un escandaloso silencio. Sin embargo, por contradictorio que parezca, la segregación que el estadounidense creó, segmentando a la población mediante el color, juntó al mexicano en espacios como el barrio y el campo, lugares desde los cuales, unas décadas después, inició una crítica de las obligaciones que el estadounidense le había impuesto como grupo cultural subordinado a causa de su color, clase y raza.

1.5 Programa Bracero

El periodo que corre de 1942 a 1964, durante el cual estuvo vigente el Programa Bracero mostró una vez más el papel fundamental que tienen –para el modelo capitalista norteamericano– la abundancia y la acumulación mediante una industria y un mercado alimentados por la explotación excesiva de recursos naturales y la producción a bajos costos. En este marco, el trabajador mexicano, al igual que en tiempos de la fiebre del oro, la era del enganche y la gran depresión, fue visto por el estadounidense como mano de obra barata, capaz de hacer lo que fuere sin oponer mayor resistencia. En consecuencia el esquema de explotación y sometimiento al que fueron sujetos el migrante y su descendencia se replicó con mayor tenacidad.

¹⁰² *Ídem.*

¹⁰³ *Ídem.*

El historiador chicano Juan Mora Torres ha señalado que después de la guerra de 1846-1848 la relación México-Estados Unidos dibujó una línea que mostró del lado estadounidense la tierra de abundancia y, del otro lado, a México y América Latina como la tierra de la necesidad.¹⁰⁴ En dicha relación, afirma Francisco A. Lomelí, se ha enfrentado continuamente la muerte contra la esperanza y la prosperidad contra el hambre.¹⁰⁵ El Programa Bracero que los gobiernos de Estados Unidos (Franklin D. Roosevelt) y México (Manuel Ávila Camacho) echaron a andar en agosto de 1942, como un esfuerzo de emergencia para apoyar a la economía estadounidense cuando ese país se involucró en la Segunda Guerra Mundial, no tomó en cuenta las posibles consecuencias de esta enorme disparidad.

Ambos gobiernos tenían bien presente la constante explotación que los campesinos mexicanos venían experimentando, en ambos países, desde hacía más de un siglo. Aun así se acordó que servirían como mano de obra para reactivar y no dejar caer la economía estadounidense. Los representantes políticos de las dos naciones definieron los alcances de dicho programa, que consistiría en ofrecer trabajo temporal a campesinos mexicanos y cuya vigencia culminaría con el cese de la guerra. Entre los pactos negociados se determinó la creación de un órgano burocrático que se encargó de administrar los procesos de reclutamiento y contratación. Asimismo, el gobierno mexicano, en su afán de proteger a sus ciudadanos exigió para ellos el pago de por lo menos un salario similar al que se daba a los trabajadores locales en territorio mexicano, “garantía de empleo por las tres cuartas partes del periodo del contrato, alojamiento adecuado y gratuito, alimentación a precios accesibles, seguro ocupacional a cargo del empleador y transportación gratuita de regreso a México una vez concluido el contrato”.¹⁰⁶ Cabe señalar que el programa resultó polémico en ambos países, aunque las autoridades afirmaron que el proyecto matizaba el creciente desempleo en México y que el gesto de enviar a ciudadanos suyos como trabajadores

¹⁰⁴ Citado por Juan Manuel Sandoval Palacios, “La frontera México Estados Unidos como laboratorio de la integración económica, político-militar y cultural”. En *Memorias del Primer Seminario de Protección del Patrimonio Cultural México-Estados Unidos*, Coordinación Nacional de Centros INAHCONACULTA; U. S. National Park Service y Southwest Strategy (El Paso, Texas, 6-8 de agosto de 2003). Disco Compacto, febrero de 2004, p. 8.

¹⁰⁵ Francisco A. Lomelí, “La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos”, *Revista Iberoamericana*, XII, 46 (2012), pp. 129-144.

¹⁰⁶ David Maciel, *El México Olvidado: la historia del pueblo Chicano, Tomo II*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-Universidad del Paso Texas. 1998 p 26.

respondía a la lealtad que México debía guardar a los aliados de la guerra, y en especial a los Estados Unidos.¹⁰⁷ La promesa del Programa Bracero pronto se desmoronó; primero porque la burocracia se corrompió y luego porque el cese de la Segunda Guerra Mundial no lo clausuró sino que se prolongó hasta 1964. Su desgaste se hizo patente poco después de iniciado y a los problemas burocráticos y administrativos se sumó el tráfico ilegal de personas y de drogas.

A grandes rasgos, se calcula que aproximadamente cuatro millones de mexicanos cruzaron la frontera para laborar bajo este programa y entraron a los Estados Unidos como trabajadores temporales.¹⁰⁸ Dicha figura jurídica tuvo como propósito normar su estancia sin otorgarles el derecho legal de residencia en el país; por lo tanto, el proyecto desde su concepción impidió al bracero vivir entre los estadounidenses.

Bajo esta reglamentación el mexicano debía de regresar a México al final de su contrato, de lo contrario, sería expulsado e inmediatamente se convertiría en ilegal. Sin embargo, como se dijo arriba, la corrupción invadió al programa y desde su inicio experimentó manejos turbios. Según cuenta Oscar J. Martínez, por ejemplo, mientras representantes estadounidenses y mexicanos negociaban la firma del Programa Bracero, los productores de algodón de Texas, al ver que no llegaban los trabajadores y preocupados por sus ganancias económicas, usaron a los mismos policías fronterizos para reclutar de manera ilegal a miles de mexicanos. Así, los oficiales funcionaron como el enganche de la mano de obra, e incluso ellos mismos llevaron los trabajadores a los campos algodoneiros donde éstos experimentaron todo el peso del racismo y el clasismo del patrón estadounidense.¹⁰⁹ La actuación de los algodoneiros texanos se replicó en casi todo el suroeste. De hecho el empleador estadounidense recurrió a la práctica del contrabando de personas para liberarse de obligaciones fiscales, jurídicas y laborales. En este marco el patrón estadounidense, dueño de las industrias y campos agrícolas, coludido con las autoridades policíacas, animó al bracero a renunciar a las complicaciones legales y

¹⁰⁷ *Ídem.*

¹⁰⁸ Véase Rodolfo Acuña, *op. cit.*, pp. 217.

¹⁰⁹ Para información más detallada véase Oscar J. Martínez, "A History of chicanos/mexicanos, along the U.S Mexico Border". En Nikolás Kanellos y Claudio Esteva-Fabregat, *Handbook of Hispanic cultures in the United States: History*, Houston Texas, Arte Público Press, 1994.

administrativas que el programa contenía e incluso, lo asesoró para entrar de manera ilegal al país.

Resulta evidente que la vieja práctica del *enganche* resonó en el accionar del “nuevo” empleador estadounidense quien, al igual que años anteriores, convenció al migrante de trabajar bajo la condición ilegal por medio de engaños, con lo cual ganó motivos para amargarlo y someterlo una vez más. No obstante, y de acuerdo con González Navarro, el viacrucis del bracero también resultó complicado por el lado legal, pues desde el momento de entrar a la oficina de migración experimentó un trato humillante. Se le realizaban exámenes de salud e higiene, luego se le obligaba a salir a la intemperie y los mismos empleadores y oficiales le vendían ropa y alimentos a precios exorbitantes:

Les entregaban disímbolas ropas pasadas de moda: sombreros de bola, zapatos amarillos, levitas estrafalarias, etcétera. Con frecuencia se les negaba el servicio en los restaurantes texanos. Por todos estos agravios, un antiguo residente en Estados Unidos les recomendó que no fueran a ese país a menos que tuvieran ganas de recibir vejaciones, desprecios, miserias y todo un cortejo de desprecios y calamidades.¹¹⁰

1.6. El migrante y su vida atrasada

Recapitulando, la mayoría de los mexicanos que ingresaron a Estados Unidos, sea de manera legal o ilegal, en las diferentes oleadas migratorias de los siglos XIX y XX fueron campesinos a quienes el estadounidense vio como personas atrasadas e inferiores en el terreno de la moral, en su desarrollo cognoscitivo, en sus acciones políticas y hasta físicamente, en su constitución racial.

Con base en estas creencias la política migratoria del presidente Hoover modificó las normas fronterizas y apostó por hacer más robusta la línea divisoria con México. Creó la patrulla fronteriza y la ley conocida como Box Bill a finales de la década de 1920. Ambas acciones cumplieron la función de “restringir la entrada de europeos racialmente inferiores y mexicanos por temor a que se contaminara la vida estadounidense.”¹¹¹ Tan es así que William N. Doak, secretario de trabajo de Hoover, dijo abiertamente que con una estricta

¹¹⁰ Moisés González Navarro, “No vayáis al Norte”, en, *op. cit.*, p. 240.

¹¹¹ Axel Ramírez, *Nuestra América: chicanos y latinos en Estados Unidos*, México, UNAM, 2008, p 95.

limitación y “una inteligente selección de los inmigrantes, podemos hacer a América más fuerte en todos los sentidos, acelerando el día en que nuestra población sea más homogénea.”¹¹² La investigadora Lynn Stephen ha señalado que a partir de la creación de la patrulla fronteriza en 1924 y la subsecuente ley de inmigración de ese mismo año, las personas de ascendencia mexicana fueron “construidas en el discurso popular y político como ‘ilegales.’ [En cambio...] los europeos y canadienses tendieron a ser desasociados de la categoría real e imaginada del ilegal, lo cual facilitó su asimilación nacional y racial como ciudadanos blancos americanos.”¹¹³

El problema mexicano cobró tal fuerza y preocupación en los Estados Unidos que la fundación Ford conminó al antropólogo Robert Redfield a realizar un estudio sobre los migrantes mexicanos. Redfield pensó en su amigo, el antropólogo mexicano Manuel Gamio y juntos colaboraron y ofrecieron una explicación sobre el problema migratorio. En sus estudios determinaron que el migrante provenía de un ambiente cultural “folk”, característico de una

sociedad pequeña, aislada, analfabeta y homogénea, [...que] se caracteriza por una falta de comunicación con el mundo exterior. Es una sociedad en la cual la gente tiene poco acceso al pensamiento y a la experiencia del pasado, y en la cual la tradición oral no tiene verificación ni competidor [...] Económicamente, tal sociedad es independiente de otras; la gente produce lo que consume y consume lo que produce [...] La vida para el miembro de esta sociedad no es una actividad y luego otra diferente, es una larga actividad de la cual no puede separarse una parte sin afectar al resto [...] La conducta es personal, de naturaleza pareja y los animales y el ambiente se personalizan y son investidos de atributos humanos.¹¹⁴

Al respecto, el historiador Guillermo Zermeño, señaló que la antropología de Manuel Gamio situó al indígena del lado del atraso, identificándolo como aquel sector de la población menos preparado para hacer frente a las nuevas reglas de la economía de mercado. Con ello, Gamio dividió a la población mexicana entre la blanca, portadora de progreso, y la indígena y mestiza, que consideró ser en su mayoría retrasada y pasiva.¹¹⁵

¹¹² Citado por Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 238.

¹¹³ Lynn Stephen. *Murallas y Fronteras: El desplazamiento de la relación entre Estados Unidos – México y las comunidades trans-fronterizas*, Buenos Aires, Cuadernos de Antropología Social, 2011, p.18.

¹¹⁴ Carey McWilliams, *op. cit.*, p. 255.

¹¹⁵ Guillermo Zermeño, *Entre la antropología y la historia: Manuel Gamio y la modernidad antropológica mexicana*. (1916-1935). México, El colegio de México, 2003, p. 85.

Resulta significativo el punto de vista de Gamio y Redfield por muchas razones pero voy a resaltar sólo la noción de atraso con la que definieron al migrante mexicano.

Me explico, la investigación que solicitó la fundación Ford fue antropológica y no histórica. Esto quiere decir que la misma fundación contempló al migrante mexicano como una persona sin historia, que vivía en una etapa civilizatoria distinta de la que atravesaba la sociedad estadounidense. Recordemos que uno de los fundadores de la disciplina antropológica, Lewis Henry Morgan, había desarrollado su esquema tripartita para catalogar la historia humana en tres etapas principales: salvajismo, barbarie y civilización. Estadios de desarrollo tecnológico por los que todos los grupos humanos transitaban “desde su condición de cazadores-recolectores a sociedades basadas en una agricultura compleja y en la escritura”.¹¹⁶ La mirada de la fundación Ford estaba permeada por esta premisa básica y lo mismo se podría afirmar de Gamio y Redfield quienes, inmersos en este paradigma evolucionista, determinaron que el migrante mexicano tenía un pensamiento racional poco desarrollado, que no fundaba su existencia social en la experiencia del pasado y estaba anclado en una tradición oral que le impedía acercarse al terreno de la escritura. Su modo de vida correspondía a la escala más baja en el desarrollo de la humanidad, era un recolector, con pensamientos supersticiosos y mágicos, es decir, sin un orden racional.

Ahora bien, como se ha venido apuntando, el migrante mexicano tuvo un contacto hostil y violento con el ciudadano estadounidense porque éste creía estar más adelante, ser una especie de futuro, y como señaló Rodolfo Acuña, tener características raciales y culturales que lo acreditaban no sólo como “el verdadero angloamericano”¹¹⁷ sino como el único hombre capaz de tener una condición humana en el mundo. Pero ese “verdadero angloamericano” se construyó, para emplear la reflexión de Roamé Torres González, a partir de dos tradiciones discursivas que pronto formaron parte del imaginario del estadounidense. La primera remitía al carácter cívico y político mientras que la segunda aludía a cuestiones étnicas y culturales. Así, “la unión de ambas tradiciones fundó la concepción del estadounidense como un ciudadano caucásico, de piel blanca, de lengua inglesa, con un espíritu religioso de tintes protestantes y con un comportamiento

¹¹⁶ Véase Morgan y el evolucionismo, en Thomas Barfield, *Diccionario de antropología*, Oxford, Blackwell Publishers, LTD, 1997, p. 173.

¹¹⁷ Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 238.

democrático-liberal”.¹¹⁸ El líder político y filósofo estadounidense John C. Calhoun, por ejemplo, apuntó que la legislación de su país únicamente correspondía al hombre blanco y prosiguió:

una de las razones del trágico estado en el que ahora se encuentra la América Hispana es el que hayan puesto a las razas mezcladas en el mismo nivel que al hombre blanco. Ese error ha destruido las bases de su sociedad. Nosotros hemos escapado a él. ¿Seremos capaces de aceptar como iguales, como compañeros y conciudadanos, a los indios y razas mezcladas de México? Esta asociación sería degradante para nosotros y fatal para nuestras instituciones.¹¹⁹

En este sentido, se puede argumentar que la mirada de Gamio y Redfield, no dista mucho de la concepción que expresó Calhoun. Ambas pertenecen a un horizonte cultural que concibió al migrante mexicano como distanciado de la vida política estadounidense. De acuerdo con las reflexiones de Mario Rufer, se puede concluir que el estudio antropológico de Gamio y Redfield, así como la política de Calhoun y la mayor parte de las descripciones con las que el estadounidense categorizó al mexicano desde la guerra del 46-48 hasta la puesta en marcha del Programa Bracero, tienen el común denominador de negar la *coetaneidad*. Es decir, invariablemente se señaló que “el otro vivió en el pasado.”¹²⁰

Dicho con otras palabras, el migrante mexicano siguió siendo percibido como un individuo temporalmente desfasado, con hábitos y costumbres alejadas del proyecto democrático y liberal del anglonorteamericano. Este punto es de suma importancia porque queda evidenciado que la lucha chicana participa de lo que Homi K. Bhabha identificó como “las temporalidades disyuntivas de la cultura nacional [...] pueblos cuyas historias de marginalidad se han visto más profundamente entrelazadas en las antinomias de la ley y el orden: los colonizados y las mujeres.”¹²¹

¹¹⁸ Roamé Torres González, *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2002, p. 40.

¹¹⁹ Martín González de la Vara, “La historia política de los chicanos en Nuevo México 1848-1912”. En, *El México olvidado: La historia del pueblo Chicano*, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 208.

¹²⁰ Mario Rufer, “La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales”. Bogotá (Colombia), 14 (28): 11-31 / enero-junio 2010, p. 18.

¹²¹ Homi, Bhabha, *El lugar de la cultura*, Argentina, Manantial, 2002, p. 188.

CAPITULO II

LA LUCHA CHICANA

No se puede pensar la lucha chicana sin tener en cuenta al campesinado mexicano que laboró en el Suroeste de los Estados Unidos durante los años 60 y peleó para mejorar sus condiciones de vida. Desde el plano laboral, económico y social, hasta el plano estético, la lucha chicana irremediamente remite a la vida de los campesinos y obreros marginados por las políticas estadounidenses debido a su origen étnico y racial. Sin embargo, la lucha chicana de esa década no es la primera ni la única que se desarrolló en el territorio alguna vez mexicano que hoy controlan los estadounidenses.

Como señala Tomás Calvo Buezas,¹²² esta región ha sido continuamente disputada por grupos e individuos que se resisten a la dominación colonial desde que los primeros europeos penetraron en ella. Mencionaré algunos ejemplos, comenzando por un caso registrado durante la fiebre del oro en California, pues su principal protagonista, el enigmático Joaquín Murieta, se ha convertido en un símbolo de la resistencia mexicanoamericana.¹²³

Toda una fábula se gestó alrededor de Murieta: para los anglonorteamericanos era un villano al que había que erradicar y someter; para los indios y mexicanos representó una figura heroica que se enfrentó a la soberbia y abuso de poder de los terratenientes anglófonos. Según cuenta John Rollin Ridge, escritor de la nación Cherokee y primer autor que contó la vida de este personaje (aunque novelada) en su libro *The Life and Adventures of Joaquín Murieta, the celebrated California Bandit* (1854), éste se volvió bandolero cuando unos angloamericanos violaron a su esposa y ahorcaron a su hermano.¹²⁴ Junto con Murieta

¹²² Tomás Calvo Buezas, *Análisis de un movimiento social: la lucha de los chicanos en los Estados Unidos*, Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense, 1988, pp. 107-110.

¹²³ El nombre de Joaquín Murieta también aparece en algunos textos como Joaquín Murrieta. En este trabajo utilizo Murieta, tal como apareció en la novela de John Rollin Ride, primer escritor que habló de este personaje. En la opinión de Javier Garcíadiego, para quien el nombre correcto es Joaquín Murieta, lo único cierto del personaje es que fue oriundo de Sonora, México; perteneció a una familia acomodada que se trasladó a California donde sufrió una continua discriminación y terminó siendo despojado de sus tierras. Cfr. Javier Garcíadiego, examen del libro de Pedro Castillo, *Furia y muerte: los bandidos chicanos*, México, COLMEX. 1997, pp. 482-485. Recurso electrónico. Consultado 1-10-2015.

http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KTHQTGUBC972EQJ728H8U6DQJPIL12.pdf

¹²⁴ Francesca Minonne, *Yo Soy Joaquín Murrieta: Los múltiples rostros de Joaquín a través del espacio y el tiempo*, Tesis de licenciatura, Estados Unidos, Oberlin College, 2008, p. 15.

otros tres personajes, Gregorio Cortés, Jacinto Treviño y Tiburcio Vásquez, de acuerdo con las investigaciones de Carlos Vélez Ibáñez,¹²⁵ Mariángela Rodríguez¹²⁶ y Pedro Castillo¹²⁷ fueron vistos por los anglosajones como bandidos sociales. Por el contrario, desde la perspectiva chicana de los años 60 éstos fungen como sus primeros líderes y héroes culturales.¹²⁸

Años más tarde y en otra región del suroeste norteamericano, un grupo de mexicanos conocidos como los “Gorras Blancas,” o también como “la banda diabólica” o los “corta cercas,” decidió luchar en contra de la introducción del alambre de púas.¹²⁹ El grupo se inconformó con el alambre principalmente porque su uso significó la segmentación de la tierra comunal, lo que, entre otras cosas, limitó el libre uso del agua y terminó con la cría de ganado de campo abierto. Es importante señalar que la agrupación apareció en Nuevo México como respuesta al nuevo esquema económico que se instauró con la invasión estadounidense de finales del siglo XIX, el cual se basó en la ideología liberal que concebía la tierra como una inversión; es decir, como una fuente de ganancias futuras. Por esta razón el “gorra blanca” se opuso, sencillamente porque concibió la tierra como una herencia colectiva en la cual el futuro no coincidía con el progreso.¹³⁰

Para 1913 organizaciones de trabajadores de corte socialista y anarquista, como la Industrial Workers of de World (IWW) (trabajadores industriales del mundo) y la Cannery and Agricultural Workers Industrial Union (CAWIL), lucharon por mejorar las condiciones laborales de campesinos y obreros, así como para modificar la economía capitalista que promovió el empresariado estadounidense. Años más tarde, en 1933 se formó la Confederación de Uniones de Campesinos y Obreros Mexicanos del estado de California, por sus siglas CUCOM. Ante el avance de las organizaciones laborales mexicanas e

¹²⁵ Carlos Vélez Ibáñez, *Visiones de frontera: Las culturas mexicanas del suroeste de los Estados Unidos*, Porrúa/CIESAS, México, 1999.

¹²⁶ Mariángela Rodríguez, *Tradición, identidad, mito y metáfora mexicanos y chicanos en California*, Porrúa/CIESAS, México, 2005.

¹²⁷ Pedro Castillo, *Furia y muerte: los bandidos chicanos*, Los Ángeles, Universidad de California, Aztlán, 1973.

¹²⁸ Javier Garcíadiego señaló a propósito de la obra de Pedro Castillo, que su función principal es dar a la “raza” algunos ejemplos de lucha, no obstante, su desacierto consistió en considerar a estos personajes como arquetipos chicanos. Cfr. Javier Garcíadiego, *op cit.*, pp. 482-485.

¹²⁹ Robert Rosenbaum, “Las gorras blancas: ejemplo de la resistencia chicana en Nuevo México”. En David Maciel, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 172.

¹³⁰ *Ídem.*

internacionales, los terratenientes angloamericanos buscaron su desestructuración usando estrategias como la anulación de huelgas de manera violenta, la creación de estereotipos negativos del socialismo y la renovación del estigma del mexicano como violento, salvaje y atrasado. La clase política estadounidense y los medios de comunicación de esos días denominaron a los sindicalistas, incluidos los mexicanos, el “peligro rojo,” propiciaron su hostigamiento y exigieron su expulsión del país.¹³¹

Durante la década de 1960 la segregación de las personas de origen mexicano abarcó ámbitos institucionales básicos y se tradujo en falta de representación política; dificultad para acceder a la educación, la vivienda y la salud, y ocupación de los servicios de trabajadores mexicanos mayoritariamente en empleos miserables. El descontento por esta situación se expresó de manera contundente en el campesinado que, hartos de su marginación, maltrato y discriminación, levantó la voz y exigió sus derechos. La expresión pública de este malestar tomó forma en la voz de César Chávez, un individuo de ascendencia mexicana que nació en Yuma, Arizona, en 1927 y que gracias a la militancia de su padre en sindicatos agrarios conoció la importancia de la organización y el trabajo colectivo para demandar y conseguir sus derechos.

2.1 César Chávez y el grito de huelga

Nacido en los Estados Unidos durante la década de “la gran depresión”, César Chávez vivió en carne propia la falta de empleos, la reiterada xenofobia, el peligro latente de las guerras mundiales y la abierta hostilidad en contra del mexicano que caracterizaron al país en ese periodo. El presidente republicano Franklin D. Roosevelt señaló por entonces al mexicano como sinónimo de lo ilegal y lo peligroso y lo culpó de la crisis económica. Fue en este contexto que en 1937 la familia de Chávez perdió la granja que su abuelo, un mexicano de nombre Cesario Chávez había heredado de sus familiares en 1880. Al consumarse el despojo los miembros de la familia pasaron de ser propietarios a desempeñarse como trabajadores migrantes campesinos. Este cambio trajo consigo otro ritmo laboral y un nuevo estilo de vida que, según Rodolfo Acuña, hizo que César Chávez

¹³¹ Cfr. David Maciel, *Al norte del Río Bravo (Inmediato Pasado) (1930-1981)*, México, SXXI, pp. 45-47.

conociera “las tribulaciones de los trabajadores agrícolas.”¹³² Para 1940 Chávez se trasladó a San José, California donde conoció y contrajo matrimonio con Helen Fávila. Durante su estancia, se relacionó con Donald McDonnell, un sacerdote católico con quien conversó acerca de la incidencia e importancia de los sindicatos, la religión y la justicia social. Luego de abandonar San José, llegó a Delano con la idea de crear un sindicato para proteger a la clase trabajadora, no sólo mexicana, porque Chávez tenía claro que su lucha no era exclusiva de “los mexicanos, sino para todos los seres humanos.”¹³³ Cansado de los atropellos, de que las organizaciones laborales estadounidenses excluyeran a sus hermanos de origen, de que éstos recibieran menores salarios y fueran segregados por su condición mexicana, su lengua y su piel morena, fundó con Dolores Huerta, en 1962, la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo, misma que después se convirtió en Trabajadores Agrícolas Unidos, por sus siglas en inglés UFW.

Para 1965 las cosas no habían cambiado, los trabajadores agrícolas seguían siendo marginados, considerados inferiores y señalados como peones sin ambiciones ni aspiraciones. Así que el 8 de septiembre de 1965 se emitió el siguiente mensaje en el periódico *El Malcriado*;¹³⁴ una publicación auspiciada por el mismo César Chávez y que circuló en 1964 de manera quincenal por los campamentos agrícolas:

Nosotros los trabajadores campesinos todos hemos sido insultados. Se nos ha tratado como ganado, hemos visto como ellos se toman el trabajo de nuestras manos y cuerpos, y se han hecho ricos de nuestro sudor, mientras nos dejan con las manos vacías entre el cielo y la tierra. Hemos visto que tratan a nuestros hijos con desprecio en las escuelas. Hemos visto nuestra desigualdad ante la ley. Sabemos y hemos sentido ser menos respetados, y vivir en un mundo el cual no pertenece a nosotros los campesinos. El color de nuestro rostro y nuestro idioma más el trabajo que hacemos nos separa.¹³⁵

¹³² Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976, p. 226.

¹³³ Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 224.

¹³⁴ El periódico de nombre *El Malcriado* tiene una resonancia importante con la obra de Daniel Venegas, *Las aventuras de don Chipote...*, considerada por el especialista Nicolás Kanellos como la primera novela chicana. Dicha resonancia es que al igual que César Chávez, Daniel Venegas fundó un periódico con el mismo nombre y sus características eran la sátira y el humor, incluso, apuntó Kanellos, “El malcriado” pasó a ser el apodo de Venegas. Véase. Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Tijuana, El colegio de la frontera, 2000.

¹³⁵ El comunicado que publicó César Chávez, según cuenta Tomas Calvo, apareció en su periódico *El Malcriado* “sin acentos y una grafía muy particular; nosotros lo hemos respetado en nuestras citas, transcribiéndola tal como aparecen en el texto original”. Tomas Calvo Buezas, *Análisis de un movimiento social: la lucha de los chicanos en los Estados Unidos*, Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense, 1988, pp. 107-110.

Ocho días después, el 16 de septiembre, ante la negativa patronal de otorgar mejores salarios y condiciones laborales, Chávez decidió iniciar la huelga de la uva. Al grito de “¡Viva México!”, los campesinos se rebelaron contra las políticas estadounidenses, recordando con esta arenga inicial de su lucha la gesta independentista de los mexicanos en 1810. De acuerdo con Tomás Calvo Buezas este grito de rebelión supuso la transformación del campesino mexicano en los Estados Unidos, porque

el "sumiso" peón mexicano, con supuesta *slave mentality*, presentó su otra cara: eran los hijos de los "peones" de Emiliano Zapata y de los "dorados" de Pancho Villa, que hicieron la revolución campesina mexicana de 1910 al grito de ¡Tierra y Libertad!. Así proclamaban los campesinos su grito de rebelión:

Tendremos huelgas. Cumpliremos nuestro propósito de hacer una *revolución*. Somos hijos de la Revolución Mexicana, que fuera una revolución de los pobres buscando pan y justicia. Nuestra revolución no será armada, pero queremos que el orden que hoy existe se deshaga y que venga un nuevo orden social. Somos pobres, somos humildes, nuestro único recurso es salirnos en huelga de todos los ranchos donde se nos trata con el respeto que merecemos como hombres trabajadores y no se reconocen nuestros derechos como hombres libres y soberanos. No queremos el paternalismo del patroncito, no queremos al contratista, no queremos caridades a costo de nuestra dignidad. Queremos igualdad con todos los trabajadores de la Nación, queremos sueldos justos, mejores condiciones de trabajo, un porvenir decente para nuestros hijos. A los que se oponen, sean rancheros, contratistas, policías, políticos o interesados, les decimos que vamos a seguir hasta morir o vencer. Nosotros venceremos! (Plan Campesino de Delano, 1966).¹³⁶

El grito de huelga que lanzó Chávez en Delano no sólo inauguró la lucha campesina chicana, que se extendió hasta las zonas urbanas con presencia mexicana en los Estados Unidos. También propició que se propagara la semilla del renacimiento chicano y con él, la firme creencia de que la vida de los mexicanos y demás minorías étnicas en Estados Unidos podía ser respetada y valorada. De hecho, apoyado por las sugerencias de Dolores Huerta, el grito repercutió en el ánimo de los jóvenes, al grado de que Luis Valdez, fundador del Teatro Campesino, declaró:

Huelga es la palabra más importante en nuestra entera historia mexicoamericana. Si la Raza de México cree en la Patria, nosotros, los chicanos creemos en la huelga; y César Chávez es nuestro primer Presidente.¹³⁷

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ Luis Valdez, citado por Tomás Calvo Buezas, *op. cit.*, p. 111.

El grito de huelga del campesinado de California y su contenido de libertad, justicia, hartazgo y rabia, poco a poco se expandió hasta alcanzar a los cerca de 4 millones de personas de origen mexicano que residían permanentemente en Estados Unidos. Como lo indican las estadísticas, una gran parte de esta población eran jóvenes con una edad promedio de 19.5 años.¹³⁸ Así, el llamado de Chávez fue escuchado por un joven universitario de 20 años, Luis Valdez, hijo de padres mexicanos dedicados al trabajo del campo que, con sus conocimientos pedagógicos y de dramaturgia, alentó y promovió la lucha; también por el poeta y activista Rodolfo “Corky” Gonzales, quien era como él hijo de migrantes mexicanos que laboraban en los campos de Colorado.



Rodolfo Gonzales (izquierda, vestido negro) y César Chávez (derecha, vestido claro).

Foto tomada de librería pública de Denver.

Sitio web <https://history.denverlibrary.org/rodolfo-corky-gonzales>

2.2. Rodolfo Gonzales: El boxeador que rimó.

Afirma Rodolfo Acuña que si César Chávez fue la voz de los trabajadores agrícolas, “Corky” Gonzales lo fue de los jóvenes de barrio, los *batos*, como él los llamó, que eran segregados por su fisonomía, lengua y cultura y que padecían la frustración de no poder ser quienes eran a causa de las políticas educativas y las normas estadounidenses. Para Acuña, los problemas de identidad entre los campesinos que dirigió César Chávez no existían porque éstos sabían muy bien que eran mexicanos. No obstante, para los habitantes del barrio que crecieron en los Estados Unidos la situación fue distinta pues vivían bajo amenaza: no se les permitía hablar español en las escuelas, y si lo hacían eran castigados.

¹³⁸ David Maciel, *Al norte del Río Bravo (Inmediato Pasado) (1930-1981)*, México, SXXI, pp. 125-126.

Ejemplo de ello es la manera en que el maestro anglo del pequeño Rodolfo, sin ningún tapujo, asumió la facultad de modificar su nombre para llamarlo Rudolph.¹³⁹

Estos cambios y matices en los nombres y la designación de las cosas los observó muy bien “Corky”; por esta razón se interesó profundamente en los problemas de identidad de los jóvenes del barrio, y ello se convirtió en una de sus mayores preocupaciones. Sin duda, este tópico se expresó junto al nacionalismo en su obra más laureada y de mayor impacto, el poema épico que tituló: *Yo soy Joaquín*.

El poema de Rodolfo Gonzales está compuesto por 36 estrofas y en ellas se tocan diversas problemáticas de la comunidad chicana. Desde temas de identidad y justicia social hasta la resistencia comunitaria y los conflictos raciales y jurídicos, o bien estrategias de sobrevivencia que remiten a dicotomías como la alegría y el dolor; el héroe y el villano; la angustia y el regocijo; la guerra y la paz; nosotros y ellos; yo y tú; cuerpo y sangre; tradición y modernidad; campo y ciudad; muerte y sobrevivencia. Por ejemplo, la estrofa que abre el poema anuncia el estado de ánimo y la condición social en la que se encuentra la persona chicana, es decir, expone la relación que se generó entre el individuo de origen mexicano y la sociedad estadounidense, de la siguiente manera:

Yo soy Joaquín,
perdido en un mundo de confusión,
enganchado en el remolino de una
sociedad gringa,
confundido por las reglas
despreciado por las actitudes
sofocado por manipulaciones,
y destrozado por la sociedad moderna
Mis padres
perdieron la batalla económica
y conquistaron la lucha de supervivencia cultural.¹⁴⁰

¹³⁹ Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976, p. 299.

¹⁴⁰ El acomodo de los versos corresponde a la edición de Bantam Book de 1972. Antes de aparecer en esa publicación, el poema circuló en fotocopias patrocinadas por la cruzada de la justicia. La traducción es la misma que ofrece dicha publicación, que de un lado muestra los versos en inglés y del otro en español. Cabe señalar que en posteriores ediciones se cambiaron algunas palabras. Una de las modificaciones más notables, que detectó Juan Bruce Novoa, es la sustitución del término enganchar por atrapar. Véase Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book, Nueva York, 1972, p. 7.

Como puede apreciarse, Gonzales nombró el mundo en el que vivía como un espacio de confusión, en el que era continuamente despreciado y derrotado a causa de las reglas estadounidenses. Pero no sólo señaló su extravío, pues nos recuerda que sus progenitores vivieron situaciones similares y triunfaron manteniendo viva su cultura. En esta primera estrofa también integró a aquellos que, como él, vivieron o viven dentro del remolino moderno que los despreció por ser parecidos a Joaquín. Así, el poema revela varias cuestiones interesantes. Por ejemplo, lleva en el título su nombre hispano, lo cual hace suponer que su lenguaje es el castellano; además, alude a las prácticas económicas que han orillado al chicano a vivir en constante sufrimiento —el enganche— y rememora al héroe mítico del origen lejano de los años 1850s. En el correr de las estrofas Rodolfo Gonzales mostrará vías para salir del sufrimiento. Una de ellas es el recuerdo de gestas heroicas de sus antepasados y el reconocimiento de la ambivalencia de sus herencias a veces contradictorias; por ejemplo, se asume como el conquistador Hernán Cortes pero también como el conquistado Cuauhtémoc, como el déspota y como humilde, como el bárbaro y el civilizado, es entonces una mezcla de sangre y sudor, de esfuerzo y desánimo, de lucha y derrota:

Yo he sido la revolución sangrienta,
el vencedor,
el vencido.
yo he matado
y he sido matado
yo soy los déspotas de Díaz y Huerta
y el apóstol de la democracia
Francisco Madero.
yo soy
las mujeres fieles
con sus rebozos negros
que mueren conmigo
o viven
según el lugar y el tiempo
yo soy
leal
humilde
Juan Diego
La virgen de Guadalupe
También Tonantzin, la diosa azteca...¹⁴¹

¹⁴¹ Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book, Nueva York, 1972, p. 42.

Siguiendo con la reflexión de Acuña diremos que Rodolfo “Corky” Gonzales representó para los jóvenes “una mezcla entre Don Quijote y el Che Guevara.”¹⁴² Sin embargo, pese a su importancia es el personaje del renacimiento chicano del que “menos se ha escrito.”¹⁴³ Investigadores como Stan Steineir, Antonio Esquivel, Jaime B. Rosa, María Ángeles Chana Fernández, y el citado Rodolfo Acuña, son quienes han dedicado más páginas a hablar de este líder juvenil. De ellos extraigo la mayor parte de la información para esta semblanza.

La vida de "Corky" Gonzales inició el 18 de junio de 1928. Nació en el Hospital General de Denver, Colorado, en el seno de una familia de migrantes campesinos mexicanos. Su padre, Federico Gonzales, nació en Buenaventura, Chihuahua, México. Su madre, Indalecia Lucero, nació en Colorado el 30 de junio de 1889 y murió debido a condiciones naturales cuando él tenía dos años de edad. Su familia se compuso de los dos padres y cuatro hermanos, un medio hermano y tres medias hermanas; Rodolfo era el menor de los primeros cuatro hermanos. Al igual que César Chávez y Luis Valdez, la ocupación de sus padres se desarrolló en los campos agrícolas del suroeste estadounidense, lo cual propició que tuviera un estilo de vida itinerante y un ritmo escolar que lo llevó por escuelas públicas de Denver y de Nuevo México.

A los diez años de edad, Rodolfo se desempeñó como trabajador agrícola, en específico, cumplió la tarea de colocar “los pines en la bolera y en el procesamiento del cuero.”¹⁴⁴ Cuando cumplió 16 años pudo graduarse del Manual High School, una preparatoria ubicada en su ciudad natal y posteriormente se inscribió a la Universidad de Denver en donde buscó licenciarse como ingeniero. Sin embargo, antes de terminar el primer año de estudios la abandonó por problemas económicos. Al dejar la escuela dirigió su convicción al deporte enfocándose arduamente en la práctica del boxeo.

Gonzales se desempeñó como boxeador amateur y profesional de 1944 a 1952. En 1946 consiguió el Campeonato Regional Amateur de Colorado de Peso Mosca, al siguiente año se alzó con el Campeonato Nacional de Peso Gallo de Unión Atlética Amateur. Para

¹⁴² Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 298

¹⁴³ *Ídem.*

¹⁴⁴ “Biografía de Rodolfo “Corky” Gonzales”, *Librería pública de Denver, (sitio web)*. Consultado 18-10-2015. <https://history.denverlibrary.org/rodolfo-corky-gonzales>.

1948 se convirtió en boxeador profesional y peleó 75 veces en la división peso pluma contra boxeadores de la talla de Willie Pep, Charley Riley, Gene Smith, los hermanos Flanagan, Harold Dade y Lulu Pérez. Su último combate profesional tuvo lugar en 1952 en un evento benéfico para la Fundación Educativa de América Latina en su natal Denver. Sumó un total de 65 victorias, nueve derrotas y un empate. De acuerdo con la Asociación Nacional del Boxeo de Colorado y la revista *Ring*, Rodolfo “Corky” Gonzales fue uno de los tres mejores peleadores de peso pluma de su época.

Luego de su etapa como boxeador Gonzales emprendió varios caminos; como empresario logró establecer una taberna deportiva en la esquina de la 38 y Walnut Street de Denver. El negocio no resultó lo que esperaba y para 1963 decidió vender y proseguir como agente de seguros para la Summit Fidelity and Surety Company of Colorado. Dos años más tarde, el alcalde Thomas Currigan, sabedor de su reputación y el alcance popular que tenía en el barrio y entre los jóvenes, lo nombró Director del Cuerpo de la Juventud del Vecindario de Denver y posteriormente como Director de la Guerra contra la Pobreza.¹⁴⁵

En 1966, Gonzales reaccionó con desagrado ante una nota del periódico *Rocky Mountain News* sobre él y la comunidad mexicana en general. La difamación le generó tal molestia que convocó a una manifestación en las puertas del periódico. Thomas Currigan no vio con buenos ojos sus actitudes de protesta y lo echó del puesto que ocupaba en el gobierno de la ciudad. Poco después “Corky” declaró: “Soy agitador y creador de problemas. Esta es mi reputación y es lo que voy a ser.”¹⁴⁶ En medio de la disputa con el diario y el desencanto por las acciones de la Guerra contra la Pobreza, Rodolfo Gonzales escribió su poema épico *Yo soy Joaquín*. Cabe señalar que años atrás había colaborado en la campaña “Viva Kennedy”, misma que abandonó por discrepancias ideológicas y porque percibió manejos turbios en el ala democrática estadounidense.

¹⁴⁵ Para George Yudice, el gobierno estadounidense neutralizó las movilizaciones sociales de los negros, chicanos y puertorriqueños “con la zanahoria de los programas para la afirmación cultural y el palo de la represión policial”. Incluso apuntó que Rodolfo *Corky* Gonzales, organizador de la comunidad juvenil chicana en Denver y dirigente de la Guerra contra la pobreza “resultó el paradigma de esta doble agenda”. Véase, George Yudice. *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002, p. 74.

¹⁴⁶ “Biografía de Rodolfo “Corky” Gonzales”. *Librería pública de Denver*, (sitio web). Consultado 18-10-2015. <https://history.denverlibrary.org/rodolfo-corky-gonzales>.

El poema de Gonzales se publicó por primera vez en 1965 bajo la supervisión de “La cruzada por la Justicia”, movimiento social que fundó y dirigió el mismo poeta y que según Rodolfo Acuña era una organización de corte familiar que ofrecía educación a los niños, jóvenes y adultos de ascendencia mexicana, servicios de abarrotería y biblioteca. La cruzada era una especie de centro social que tenía la finalidad de luchar política y socialmente contra la discriminación, el racismo institucionalizado y el sometimiento que padecía la comunidad mexicana en Colorado y gran parte de los Estados Unidos.¹⁴⁷

Cuatro años más tarde, Gonzales coordinó y organizó en la ciudad de Denver el primer encuentro de chicanos, al que nombró “Conferencia Nacional de la Liberación de la Juventud Chicana.” En ella se expuso el “Plan Espiritual de Aztlán,” articulado en torno al origen de la comunidad chicana, su pasado, presente y futuro como principales ejes para la organización de una resistencia comunitaria. Dicho plan afirmó que el chicano era parte de la raza de bronce, que su proyecto político e ideológico debía estar sustentado en el nacionalismo, y que su aspiración como grupo cultural era la búsqueda de la liberación total de la opresión, la explotación y el racismo. El “Plan Espiritual de Aztlán” apostó por la independencia social, económica, cultural y política del pueblo chicano mediante acciones que reafirmaban el orgullo de tener sangre indígena y mestiza y ser heredero de la “raza de bronce.”¹⁴⁸

Tanto el poema *Yo soy Joaquín* como “La cruzada por la Justicia” y el “Plan Espiritual de Aztlán” se inscriben, para decirlo con Bruce Novoa, en “la primera etapa del nacionalismo chicano”,¹⁴⁹ y el poema resultó “una declaración versificada de la ideología” del movimiento.¹⁵⁰ Por su parte, George Hartley ha señalado que antes de *Yo soy Joaquín*, la lucha de los chicanos llevó por nombre “lucha de los México-americanos”, por lo que el poema otorgó a dicho sector de la población y al término “chicano” un sentido identitario

¹⁴⁷ Rodolfo Acuña, *op. cit.*, pp. 299-300.

¹⁴⁸ El Plan Espiritual de Aztlán se publicó por primera vez en el periódico “El grito del Norte” en 1969 y sus autores son Rodolfo Gonzales, y Alberto Urista.

¹⁴⁹ Juan Bruce Novoa, *La literatura chicana a través de sus autores*, México, SXXI, 1999, p. 22.

¹⁵⁰ *Ídem*.

de carácter retroactivo, y que para hacerlo examinó la historia de la opresión mexicana en los Estados Unidos e imaginó su futuro de liberación.¹⁵¹

2.3. Luis Valdez, del grito de huelga al acto teatral

Luis Miguel Valdez es un dramaturgo, ensayista, director de cine, y activista político que nació el 26 de junio de 1940 en la ciudad de Delano, California. Su familia, al igual que las de “Corky” Gonzales y César Chávez, era de origen mexicano y estaba dedicada al trabajo agrícola. Hace cuatro años, en una entrevista que concedió en Cuba,¹⁵² señaló que desde los seis años se desempeñó como campesino migrante y recordó que el primer pueblo en el que laboró junto con su familia fue Corcoran, California.

Cuenta Valdez que durante la pisca de algodón vivió en carpas asignadas para los trabajadores y que una vez que terminaba la cosecha, todos los que ahí laboraban partían hacia otro campo en busca de trabajo. Mientras él y su familia encontraban otro empleo, acudían a los ríos a pescar para poder subsistir. También recuerda que en los trayectos su dieta consistió en algo de pescado, tortillas y frijoles, y que en una ocasión estuvo a punto de morir ahogado; ese hecho alteró a su madre, que entonces optó por inscribirlo a la escuela primaria para que estuviera más seguro.

Su madre, relata Valdez, le ponía el refrigerio que llevaba a la escuela en un saco de color café, envoltura que un día su maestra usó para confeccionar una máscara. En un principio, el hecho desconcertó al pequeño Luis, pero gracias a la explicación de la profesora, comprendió que con ese material y cualquier otro, era posible hacer máscaras y adornos para realizar obras teatrales. Asombrado de cómo el saco para cargar su refrigerio se convirtió en una máscara de chango, decidió participar en la puesta en escena. Esa fue la primera vez que escuchó las palabras drama y teatro.

¹⁵¹ George Hartley, “Yo soy Joaquín: Rodolfo” Corky “Gonzales y la construcción retroactiva de chicanismo”. *Centro electrónico de poesía. (sitio web)* Consultado 15-10-2015. <http://epc.buffalo.edu/authors/hartley/pubs/corky.html>

¹⁵² Cristóbal Peláez G. y Juan David Correa, Luis Valdez, El Teatro Campesino. *Revista Matacandelas. (Sitio web) 2010. Recurso electrónico. Consultado 16-10-2015* <http://www.matacandelas.com/Entrevista-Luis-Valdez-El-Teatro-Campesino.html>

Luis Valdez recuerda que se ilusionó mucho con participar en la obra teatral, sin embargo, días antes del estreno partió rumbo a otro campo migratorio. El hecho le provocó un sentimiento de tristeza, no obstante, el aprender que existía algo llamado teatro y descubrir cómo su costal se transformó en una máscara, lo marcó de por vida. Con este conocimiento empezó a confeccionar sus máscaras y demás objetos; asegura que en sus tiempos libres o cuando iban a la carpa a dormir, jugaba con sus creaciones e intentaba hacer reír a la gente de su alrededor.

Al cabo de un tiempo, la familia Valdez logró establecerse por una época en San José, California. Ello permitió que Luis terminara su educación básica y le abrió las puertas para acceder a la educación superior. Decidió ingresar a la Universidad de San José donde se especializó en la lengua inglesa con inclinación a la literatura dramática. Con el paso de los días, el teatro y la pedagogía se convirtieron en dos instrumentos apreciados por Valdez, que de hecho lo llevaron a formar parte del grupo teatral de San Francisco que fundó R. G. Davis y al que denominó “San Francisco Mime Troupe”.¹⁵³ Esta agrupación desempeñó un teatro divergente, experimental de tipo cómico y satírico que tenía como objetivo denunciar problemáticas sociales y culturales. Realizó una infinidad de performances con diversas temáticas, desde la guerra de Vietnam hasta el conflicto racista de la nación estadounidense. Según su fundador, el Mime Troupe, tenía presente las ideas del dramaturgo Berthold Brecht, el feminismo y el teatro popular.¹⁵⁴

Luego de pasar por el “Mine Troupe”, Luis Valdez se unió a la brigada “Venceremos” y viajó a Cuba con el propósito de conocer la experiencia cultural que el nuevo gobierno de Fidel Castro estaba implementando. Poco tiempo después de su regreso se enteró de la proximidad de la huelga de la uva en Delano, California. Cuenta que entonces se acercó a César Chávez y le propuso formar un teatro campesino para difundir los propósitos y objetivos de la huelga y que éste le comentó que no había dinero, actores

¹⁵³ De acuerdo con Maida Royeiro, la agrupación Mime Troupe se pronunció por un “arte comprometido con la realidad política y por la creación de una cultura que se oponga con la establecida. Según Davis, el llamado por él teatro guerrilla debe enseñar a mostrar la vida del cambio, dar ejemplo del cambio”. En este mismo tenor Royeiro describió al Teatro Campesino, al Teatro Chicano de Los Ángeles, el Teatro Urbano de San José y de Oakland. Además, aseguró, éste tipo de teatro se relacionó con el teatro político de Piscator, también conocido como teatro documento: “un arma de crítica unida a la lucha de los países que sufren regímenes dictatoriales, y como propaganda abierta y clara que contribuye a la elevación de la conciencia revolucionaria...” Véase. Maida Royero, “Prologo”, *Erwin Piscator, Teatro Político*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, pp. 7-25.

¹⁵⁴ Historia de la agrupación Mime Troupe. (*sitio web*) Consultado 18-10-2015. <http://www.sfmt.org/company/history.php>

ni foros, pero que si le interesaba echarlo a andar bajo esas condiciones era bienvenido. Valdez aceptó la oferta, se unió a la lucha del campesinado como un brazo artístico que iba a los viñedos a platicar y a realizar puestas en escena para informar a los trabajadores de su situación.

Recuerda Valdez que en el comienzo de la huelga el teatro desempeñó la función de informar y educar a los trabajadores respecto a lo que estaba pasando, porque muchos de ellos desconocían las razones del conflicto. Simplemente los traían de México, “los pasaban por la frontera y los metían 500 millas hacia el norte, hasta Delano, para trabajar por ganancias mínimas en los viñedos. No se daban cuenta de nada, permanecían encerrados en los campos laborales, y para nosotros era muy peligroso entrar a esos campos con tantos guardias”.¹⁵⁵

Al principio, los trabajadores creían que el teatro era un circo con payasos que tenía la función de divertirlos. Efectivamente, afirma Valdez, los campesinos se reían y era importante que gozaran, pero también que comprendieran el sentido de la lucha. Por esta razón, el teatro trabajó de manera constante con el humor, la risa y la política. Explica que cada viernes se efectuaba una reunión para tratar los asuntos internos de la huelga; por ejemplo, las contribuciones que los campesinos habían logrado para conseguir comida, ropa y asistencia médica. En esas juntas, al cierre,

se hacía una presentación de teatro con un acto –alcanzamos a llamarles “Actos”–, de diez a quince minutos, y también con canciones, porque la canción se hizo muy importante hasta en la línea de guardia. Un modo de infundirle más coraje a la gente era entrar en el canto, que todos estuvieran cantando, así les enseñábamos canciones, y nosotros también las componíamos o las traducíamos del movimiento laboral del inglés al español, o del movimiento de derechos civiles al español, y se volvieron himnos.¹⁵⁶

Luis Valdez colaboró de manera incesante con el movimiento de César Chávez hasta 1968. En ese lapso el Teatro Campesino funcionó con los mismos trabajadores agrícolas que fungían como actores. Los temas que escenificaba se relacionaban con la huelga y, en general, los “actos” que promovió buscaron que el campesinado viera en la

¹⁵⁵ Cristóbal Peláez G. y Juan David Correa, Luis Valdez, El Teatro Campesino. Revista Maticandelas. (Sitio web) 2010. Recurso electrónico. Consultado 16-10-2015 <http://www.maticandelas.com/Entrevista-Luis-Valdez-El-Teatro-Campesino.html>

¹⁵⁶ *Ídem.*

solidaridad y en la lucha grupal un medio de resistencia colectiva.¹⁵⁷ De acuerdo con la descripción del propio Valdez, el acto era un tipo de teatro que tenía la función de “inspirar a la audiencia a la acción social. Ilumina puntos específicos acerca de los problemas sociales. Satiriza a la oposición. Muestra o insinúa una solución. Expresa lo que la gente está pensando”.¹⁵⁸ El acto, con su mensaje directo y contundente sobre una situación social en particular, ofreció respuestas a problemáticas cotidianas que vivían los campesinos y sus familias. Con esta inclinación política y social, el Teatro Campesino fijó como su objetivo primordial “hablarle al campesinado y su tópico fue la huelga”.¹⁵⁹

Durante el periodo que Valdez participó de manera activa y permanente en el movimiento campesino realizó las siguientes obras y actos: *La consciencia del esquirol*; *Las dos caras del patroncito*; *La muerte no es esquirol*, *Papelacion*; *Las tres uvas*; *La quinta temporada*; *The Schenley Contract*, *Governor Brown*; *Bishop Oldfinger*; *Chuy el dedo*; *The Perelli Minetti Deal*; *The Second Shepherds Play*, *Christmas play adapted into Spanish from the Wakefield Master*; *La conquista del Perro Minetti* *Los vendidos*; *Dark Root of a Scream*; *El Mestizo*, *The Alamo*, *The Gold Rush*; *Chale con el draft*; *La lucha de un pueblo*; *Juanito (puppet show)*; *Cisco Kid and Pancho*; *The Shrunken Head of Pancho Villa*. También produjo el primer filme chicano, *I Am Joaquín* [slide show], basado en el poema épico de Rodolfo “Corky” Gonzales.

Después de este periodo, la participación de Luis Valdez se orientó a otros tópicos, lo cual no significó que dejara la lucha campesina, al contrario, la llevó, junto con su teatro al entorno urbano donde elaboró representaciones que atendían la problemática de la discriminación racial, la exclusión y la marginación educativa, jurídica, de vivienda y de salud que padecían los chicanos.

2.4. El renacimiento chicano

David Maciel y Rodolfo Acuña señalan que la lucha de resistencia chicana inició después de la guerra entre México y Estados Unidos de 1846-1848. Asimismo, apuntan que en la

¹⁵⁷ Juan Bruce Novoa, "El Teatro Campesino de Luis Valdez." En *Texto Crítico* 10, (1978): 65-75. Recurso digital, consultado. 17 de abril 2015, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6808/2/197810P65.pdf>

¹⁵⁸ Arturo C Flores, *Acerca del teatro campesino de Luis Valdez*, España, Pliegos, 1990, p, 33.

¹⁵⁹ *Ídem*.

década de 1960, también conocida como el renacimiento chicano, artistas, activistas políticos, campesinos y estudiantes de esta comunidad reconocieron que vivían sometidos. Fue a partir de este reconocimiento, mismo que el crítico literario Tino Villanueva ha definido como movimiento de *autoafirmación chicana*,¹⁶⁰ que el mexicanoamericano logró encausar su lucha e identificó su condición como resultado del colonialismo estadounidense. El historiador chicano David Maciel describe las cuatro vías que han seguido los miembros de su comunidad para enfrentar la marginación:

1) La resistencia legal o ilegal. 2) La asimilación, o intento de integración a la sociedad dominante mediante el abandono de la cultura, los valores, el lenguaje y las tradiciones propias y la adopción de los que imperan en la sociedad dominante, lo que conlleva la pérdida de la identidad como miembro de una comunidad distinta. 3) La adaptación, en tanto aceptación parcial de la influencia de la comunidad dominante sin asumir por entero su cultura; es decir, trabajar lo mejor posible dentro del orden establecido pero conservando los modelos culturales y la identidad propios. 4) El regreso a México.¹⁶¹

De estas estrategias de sobrevivencia, las que ocupan un espacio medular en la lucha chicana son la resistencia legal o ilegal (por ejemplo la huelga, los boicoteos, acciones de rebelión como las de los llamados “corta cercas” o del mismo “Corky” Gonzales y la movilización ciudadana que promovieron César Chávez y Luis Valdez) y la adopción selectiva de elementos que no impliquen adaptarse por completo a la vida estadounidense. La asimilación total y la vuelta a México quedaron excluidas de la estrategia de resistencia chicana porque representaban la derrota cultural y/o la aceptación del modo de vida estadounidense. Dentro de este espectro de lucha el líder agrario César Chávez, así como el poeta Rodolfo “Corky” Gonzales y el cineasta Luis Valdez emergen como figuras icónicas del movimiento renacentista chicano que combatió a través de la manifestación legal e ilegal, la protesta civil pacífica, la poesía mítica, el cine militante y el teatro político y social, al racismo, la asimilación cultural y el sometimiento.¹⁶²

¹⁶⁰ Tino Villanueva, *Chicanos (selección)* México, FCE/SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, 89), p. 11.

¹⁶¹ David Maciel (coordinador). *El México olvidado: la historia del pueblo chicano. Tomo I.* México, Universidad de Texas y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 14.

¹⁶² De acuerdo con Crescencio López González, el escritor chicano Jesús Hernández-Gutiérrez, expuso en su libro *El colonialismo interno en la narrativa chicana* (1994) que el propósito de los escritores y productores artísticos del renacimiento chicano consistió en autodefinirse ideológicamente, concientizar históricamente a la sociedad

Los líderes del renacimiento chicano se ocuparon de señalar cómo la guerra del 46 al 48 despojó a los mexicanos residentes en los territorios entonces arrebatados a México de sus recursos naturales y los arrojó a una condición marginal. Por otra parte, reconocieron el proceso migratorio de México a los Estados Unidos como una constante histórica que supuso confrontaciones políticas y simbólicas entre ambas sociedades, mismas que golpearon duramente a las personas de origen mexicano en los Estados Unidos. Así, el renacimiento chicano efectuó una reflexión del “sí mismo” que devino, junto con la movilización por los derechos civiles que realizó la comunidad negra y otros movimientos culturales, como el puertorriqueño y el chino, en una crítica al modelo económico y político de la sociedad estadounidense. En este marco, la batalla que encabezaron Chávez, Valdez y Gonzales fue un ejercicio constante de resistencia que, entre otras cosas, consiguió “desenmascarar las representaciones que el estadounidense efectuó sobre los chicanos”.¹⁶³

2.5 “Corky” Gonzales y la renovación del sentido de ser chicano

De acuerdo con el filólogo español Manuel M. Martín Rodríguez, el término chicano refiere a aquellas “personas de origen mexicano cuya experiencia está marcada de forma sustancial por su pertenencia, en cualquier nivel, a la realidad estadounidense. El chicano pues, se diferencia del mexicano por su experiencia estadounidense y se distingue de otros estadounidenses por su origen étnico mexicano”.¹⁶⁴

Esta definición sólo es válida para un periodo específico de la historia chicana, pues como señaló el crítico José Limón, el término “chicano” ha experimentado varias modificaciones semánticas. Según sus investigaciones la palabra se usó por primera vez en Texas a principios del siglo XX para nombrar a las personas de origen mexicano que se resistieron a aceptar completamente la cultura anglosajona. Por el contrario, el término *pocho* aludió a los mexicanos que se americanizaron y abandonaron su cultura y lengua

chicana y señalar las acciones racistas de los anglosajones. Crescencio López González. *La urbanización de la conciencia chicana*, Tesis de Doctorado en Filosofía, University of Arizona, 2011, p. 12.

¹⁶³ Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976, p. 53.

¹⁶⁴ Manuel M. Martín Rodríguez, *La voz urgente: antología de literatura chicana en español*, España, Fundamentos, 1995, p. 14.

materna adoptando como propia la cultura anglosajona.¹⁶⁵ El apunte de Limón concluye que en los años 20 “chicano” pasó de ser un término positivo a uno denigrante conforme el proceso de estratificación social en los Estados Unidos llevó a los chicanos a ocupar la escala más baja de dicha sociedad.

Tino Villanueva concuerda con Limón sobre el posible origen del término chicano en Texas pero es más cauto al afirmar que hasta principios de los años 80 no existía una hipótesis convincente sobre su etimología. Aun así, no vacila en afirmar que a principios del siglo XX la palabra se refería a personas mexicanas de clase inferior, por lo general obreros no calificados que iniciaban su aventura laboral en los Estados Unidos, moviéndose de cosecha en cosecha por diferentes regiones agrícolas, o bien pasando de los campamentos de obra ferroviaria a los centros urbanos para poder subsistir. Estos trabajadores fueron clasificados dentro de la categoría social más baja, incluso por debajo de otros mexicanos como el pocho, a quien Vasconcelos señaló en 1930 como el “descastado que reniega de lo mexicano aunque lo tiene en la sangre y procura ajustar sus actos al mimetismo de los amos actuales de la región.”¹⁶⁶ De modo que la distinción entre pocho y chicano abonó a una división entre diferentes clases de mexicanos, colocando a aquellos que se asimilaron al mundo anglosajón porque conocían su lengua y cultura por encima del migrante –chicano– de reciente arribo a los Estados Unidos, quien fue marginado por su escaso conocimiento del inglés y las normas que rigen el mundo norteamericano.

El escritor Daniel Venegas ofreció uno de los testimonios más importantes sobre la vida de los chicanos y los pochos de 1920 en su obra *Las aventuras de don Chipote* (1928), publicada en Los Ángeles por *El Heraldo de México* y considerada la primera novela chicana. Venegas describió de la siguiente forma el trato hostil de los pochos hacia el obrero y el campesino inmigrado, con nulos conocimientos en asuntos legales y en muchos casos analfabeta:

Hay cierta clase de gente que son mexicanos y que se ocupan de abusar de la ignorancia de nuestros compatriotas, pues sin ningún escrúpulo se prestan a ser

¹⁶⁵ José Limón, citado por Tino Villanueva, *Chicanos (selección)* México, FCE/SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, 89), p. 27.

¹⁶⁶ José Vasconcelos, citado por Tino Villanueva, *op. cit.*, p. 13.

instrumentos de las compañías o terratenientes que, sabedores de que los braceros mexicanos son útiles en todas entidades, ponen estas oficinas de reenganche, empleando en ellas la mayoría de las veces como jefes o gritones, a mexicanos que se encargan de cargar “verdes”¹⁶⁷ para el traque o pasa los campos algodonereros, donde la mayoría de las veces son tratados como animales. Estos negreros [...] viven de la desgracia del mexicano.¹⁶⁸

El reclamo de Venegas apunta a que estos mexicanos no fueron solidarios con los nuevos migrantes, e incluso les recrimina haber olvidado que también ellos habían sufrido vejaciones y una severa explotación, y que de hecho aún la experimentaban. El mismo reproche se puede ver en los versos de Romualdo Tirado, músico mexicano de la frontera:

andas por hoy luciendo, gran automóvil, me llamas desgraciado y muerto de hambre. Y es que no te acuerdas cuando en mi rancho andabas casi en cueros. Y sin huaraches, así pasa a muchos que aquí conozco, cuando aprenden un poco de americano y se visten catrines y van al baile. Y el que niega a su raza, ni madre tiene, pues no hay nada en el mundo. Tan asqueroso como la ruin figura del renegado.¹⁶⁹

Los pochos niegan su patria, su idioma y su cultura, subrayó Venegas. Sin embargo, como bien analizó Nicolás Kanellos, hoy día se sabe que el pocho sirvió al estadounidense de intermediario, traductor e interprete, razón por la cual, mejoró su posición social, primero porque habló dos idiomas y segundo, porque comprendió que su destino podía ser desfavorable en caso de no acatar las órdenes del anglonorteamericano. Es decir, el pocho negoció su nivel de sufrimiento y explotación; aunque esto significó el maltrato a la persona con la que más similitud cultural y lingüística tenía. En este sentido, el pocho fue un mexicano que antes experimentó discriminación y explotación por su origen étnico y su color, pero con la llegada de los nuevos inmigrantes mexicanos, en su mayoría obreros y campesinos, alcanzó un estatus mayor porque había nacido en los Estados Unidos o llevaba ya algún tiempo criándose allí, lo cual le dotó de un mejor manejo del idioma y un conocimiento más amplio de las actitudes legales, morales y civiles estadounidenses.¹⁷⁰

Hasta la década de 1960, como se ha señalado, el término chicano fue usado para denigrar a los campesinos y obreros de origen mexicano con rasgos indígenas que vivían

¹⁶⁷ El termino verdes es usado por Venegas para referirse a los migrantes mexicanos recién llegados a los Estados Unidos. Véase Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Tijuana, El colegio de la frontera, 2000, p. 17.

¹⁶⁸ Nicolás Kanellos, “Introducción”. En, Daniel Venegas, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*. Tijuana, El colegio de la frontera, 2000, p. 13.

¹⁶⁹ Nicolás Kanellos, “Introducción”, *op. cit.*, p. 16.

¹⁷⁰ Nicolás Kanellos, “Introducción”, *op. cit.*, p. 17.

en Estados Unidos. Uno de los eventos que contribuyó a la eventual modificación del sentido con el que la comunidad mexicoamericana utiliza la palabra ocurrió en la década de 1940. Me refiero a los disturbios conocidos como el *zoot suit*, donde jóvenes de origen mexicano caracterizados por vestir con traje holgado y sombrero, también conocidos como *pachucos*, fueron atacados por soldados, marines y policías estadounidenses porque los creyeron portadores de ideologías fascistas o comunistas.¹⁷¹

En los disturbios muchos jóvenes de origen mexicano fueron arrestados y encarcelados sin distinción alguno por las autoridades norteamericanas. Este hecho demostró una vez más la ingenuidad del mexicano que creía ser parte de ese país y le recordó su papel subordinado en una sociedad que, en todo caso, simplemente lo toleraba en momentos de poca tensión económica y social. En estas persecuciones, tal y como había ocurrido en años anteriores, el mexicano fue objeto de generalización y las distinciones entre *pochos* y *chicanos* se derrumbaron. Años más tarde, el *pachuco* se encumbró como una figura poderosa de la resistencia del *chicano*.¹⁷² Otro precedente del valor positivo asociado a la palabra *chicano* está en la obra del poeta Margarito A. Roybal, quien como Rodolfo “Corky” Gonzales vivió en Denver. En su poema titulado “A las Vegas”, de 1931, el término funcionaba, de acuerdo con la interpretación de Villanueva, como “un auto apelativo popular de carácter folclórico que subrayaba más bien la identidad cultural mexicana de un *in group*”.¹⁷³

Antes de volver al periodo renacentista *chicano* y la labor de Rodolfo Gonzales, conviene señalar que de acuerdo con Horacio Sobarzo, un posible sentido etimológico de la palabra *pocho* remite a dos elementos centrales: lo descolorido y lo arrancado. Sobarzo aseguró que “*pocho*” resuena con *pochi*, palabra que usó el indígena de Sonora para significar el arte de arrancar la yerba, por lo que “*pocho*” podría aludir a compatriotas arrancados de su nacionalidad.¹⁷⁴ En lo que respecta a la relación de la palabra con lo

¹⁷¹ Véase. Juan Gómez-Quiñones “Una interpretación de las relaciones entre la comunidad mexicana en Estados Unidos y México” En, David Maciel (coordinador). *El México olvidado: la historia del pueblo chicano. Tomo II*. México, Universidad de Texas y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 78.

¹⁷² Véase, Bruce Novoa, “La literatura Chicana visión Panorámica, En, David Maciel (coordinador). *El México olvidado: la historia del pueblo chicano. Tomo II*. México, Universidad de Texas y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, p. 476.

¹⁷³ Tino Villanueva, *Chicanos (selección)* México, FCE/SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, 89), p. 26.

¹⁷⁴ Tino Villanueva, *op. cit.*, p. 12.

descolorido, Tino Villanueva refiere que ésta es una definición de diccionario, y efectivamente, el significado según la RAE es: “descolorido y quebrado de color.” Incluso, el diccionario señala que la palabra refiere a un objeto pálido. Si se presta atención, “pálido” remite a la piel que perdió su color a causa de alguna enfermedad, un susto o una sorpresa. Esta alusión al color resulta interesante pues, como señalé en el primer capítulo y de acuerdo con Laura E. Gómez y Nicolás Kanellos, éste jugó un papel determinante en la asignación del lugar social del mexicano en Estados Unidos, y el pocho, un mexicano “aculturado” fue señalado por el chicano como aquella persona que quizá, por comportarse como estadounidense, perdió metafóricamente su tono “natural” de piel.

Ahora bien, en la década de 1960 el término chicano fue reactivado por el renacimiento cultural de este grupo. Entre otras cosas, el movimiento buscó mostrar que la experiencia de la mayoría de los mexicanos que vivían en los Estados Unidos, directa o indirectamente, era de discriminación económica y social, en buena medida derivada de un racismo institucionalizado. En este sentido, el movimiento renacentista chicano buscó destruir la vergüenza de ser mexicano. Por esta razón, uno de sus ejes consistió en fomentar el orgullo de ser parte de la cultura mexicana, tener como lengua materna el español y no sentir temor al momento de exigir mejoras económicas, laborales y jurídicas.

El poema de “Corky” Gonzales tuvo un papel decisivo en este proceso porque como señaló Axel Ramírez, permitió a los mexicanos que vivían en Estados Unidos volver “la mirada sobre sí mismos y descubrir la riqueza y posibilidades de su propio ser, en la historia y cultura de México. De hecho, el pensamiento mexicano y chicano constituyen una unidad indisoluble, retroalimentándose mutuamente. A partir de esa década, la palabra chicano evoca una pluralidad de imágenes; conduce a pensar, en primera instancia, en un movimiento político-social basado en diversos aspectos de la Revolución Mexicana y, por otro, en un renacimiento cultural.”¹⁷⁵

Al respecto, Rodolfo Acuña señaló que *Yo soy Joaquín* se convirtió en la “pieza más influyente jamás escrita en la literatura del movimiento, su impacto es inconmensurable.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ Axel Ramírez, “Educación y cultura chicana en Estados Unidos” *Reencuentro*, 2003, p 9. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34003702>. Consultado 10-11-2015.

¹⁷⁶ Rodolfo Acuña, *op. cit.*, p. 299.

Años después, el poeta chicano Juan Felipe Herrera recordó la contribución que para los chicanos significó esta obra y afirmó que con ella se entonaba por fin “nuestra canción colectiva, y llegó como un trueno venido del cielo.” Asimismo señaló que “todos los periódicos de barrio desde Albuquerque hasta Berkeley lo publicaron” y que “la gente colgaba reproducciones en las paredes y los postes de teléfono.”¹⁷⁷

Resulta oportuno señalar dos cuestiones más a propósito del término chicano. Primero, tal y como José Manuel Valenzuela afirmó, la marca distintiva de la población chicana es la indefensión social que se expresó en su “depauperación económica, despojo territorial, vulnerabilidad social, discriminación étnica y subalternidad cultural.”¹⁷⁸ Segundo, para el crítico literario y miembro de la comunidad chicana, Tino Villanueva, en los años de su renacimiento (1960-1970) el sentido de ser chicano emergió como un “término ideológico de solidaridad que pretende abarcar, idealmente, a todo norteamericano de ascendencia mexicana: los obreros de las clases populares unidos a los de la clase media y profesional que, si bien de un modo más sutil, se ven de igual manera cercados por el prejuicio racial.”¹⁷⁹

En este sentido, las reflexiones de la mayoría de los estudiosos coinciden en que el término chicano inició como un calificativo que usó el pocho para señalar al mexicano que recién llegó a los Estados Unidos. Este mexicano fue campesino u obrero, poco letrado y sin conocimiento del idioma inglés. Pero si en un primer momento el término aglutinó a migrantes legales e ilegales de la clase obrera y el campesinado, en la década del renacimiento y gracias al poema de Rodolfo Gonzales se amplió y diversificó su significado. Se apropió de él –como en su momento lo hizo la comunidad afroestadounidense con el calificativo negro o *nigger*– y lo transformó de un insulto en un referente de orgullo y fuerza étnica; lo recuperó como un símbolo de resistencia colectiva

¹⁷⁷ Rodolfo 'Corky' Gonzales, poeta, boxeador y activista chicano. (19 de abril 2005) El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2005/04/19/agenda/1113861609_850215.html

¹⁷⁸ José Manuel Valenzuela Arce, *El color de las sombras: Chicanos, identidad y racismo*, México, Plaza y Valdés, 1998, p. 15.

¹⁷⁹ Tino Villanueva, *Chicanos (selección)* México, FCE/SEP, 1985 (Lecturas Mexicanas, 89), p. 11. Juan Gómez Quiñones comparte esta misma opinión, véase, Juan Bruce Novoa, *La literatura chicana a través de sus autores*, México, SXXI, 1999, p. 21.

que se opuso a la cultura hegemónica blanca.¹⁸⁰ Como resultado de estos movimientos políticos, sociales y culturales, el término chicano se convirtió en una figura ideológica que abarcó al obrero, el campesino, el estudiante, el pequeño comerciante, las mujeres, los hombres de clase media, los jóvenes de barrio y adultos mayores de origen mexicano, otorgándoles una visión crítica de su experiencia en Estados Unidos que los aglutinó en un movimiento étnico cultural y una lucha por alcanzar respeto y dignidad.

¹⁸⁰ George Hartley, "Yo soy Joaquín: Rodolfo" Corky "Gonzales y la construcción retroactiva de chicanismo". *Centro electrónico de poesía. (sitio web)* Consultado 15-10-2015. <http://epc.buffalo.edu/authors/hartley/pubs/corky.html>

CAPÍTULO III

TÉCNICA Y COMPOSICIÓN DEL DOCUMENTAL *YO SOY*

JOAQUÍN.

En los capítulos anteriores argumenté que el movimiento chicano de los años 60, también conocido como el *renacimiento* o el *florecimiento*, no puede desvincularse de la lucha política que se suscitó durante esa misma década en el campamento agrícola de Delano, California, liderada por César Chávez y representada estéticamente por el Teatro Campesino de Luis Valdez, así como tampoco del ímpetu de Rodolfo “Corky” Gonzales a favor de la dignidad de las personas de origen mexicano en la sociedad estadounidense.

Asimismo, señalé que el estadounidense, desde la guerra de 1846 a 1848, buscó someter a la persona de origen mexicano. A partir de su proyecto ideológico, conocido como “Destino Manifiesto”, creó una taxonomía que le permitió considerar el color de piel y la sangre de origen mexicano como elementos naturalmente inferiores. Mediante esta taxonomía categorizó al inmigrante mexicano y le impuso un rol social específico: trabajador del campo o de fábrica, con nulas posibilidades de superación, y lo mantuvo bajo una incesante y “justificada” explotación. Igualmente argumenté que en la etapa del renacimiento chicano el poema *Yo soy Joaquín* fue visto como un himno que juntó bajo una misma proclama a todo aquel mexicoamericano que fue violentado debido a su origen cultural. Por otro lado, expliqué que el poema reformuló el sentido de ser chicano y se sumó como un instrumento más en la lucha de esta comunidad por reconfigurar su conciencia e identidad colectiva y personal. Es por ello que Valdez procuró darle mayor proyección a su mensaje de reivindicación socio-cultural a través del empleo de un medio audiovisual que pudiera impactar con más fuerza a una audiencia frecuentemente analfabeta.

El presente capítulo tiene el propósito de explicar cómo el poema *Yo soy Joaquín* se convirtió, en parte a través del documental, en un símbolo de orgullo chicano. Para lograrlo, mostraré las estrategias de comunicación que éste siguió. De manera concreta me detengo a discutir con cierto detalle la técnica de montaje “visible” que usó Valdez para

realizar su collage, intento mostrar su riqueza y evidenciar cómo esta técnica le permitió conjugar los distintos universos simbólicos que constituyen, en su opinión, el sentido de lo chicano. Las técnicas de composición y transmisión que Gonzales empleó para escribir y difundir su poema no serán abordadas en detalle; no obstante, las menciono porque considero son parte del proceso que siguió la lucha chicana.

3.1 La declamación: *Yo soy Joaquín* y la formación del orgullo chicano.

Fue Emile Durkheim quien en su trabajo sobre *las formas elementales de la vida religiosa* mostró una clara preocupación por la disgregación que la época moderna ocasionó en los vínculos comunitarios. En dicho escrito, observó que cuando las personas se juntan, ya sea en una asamblea o un mitin, se generan sentimientos de reciprocidad que fortalecen la unión grupal; sin embargo, estos sentimientos se disuelven una vez que la asamblea termina. Las pasiones que exaltó la acción de conjunto decaen, se apagan y en consecuencia, la unión del grupo se vuelve frágil. Por este motivo, la asamblea que busca trascender y llegar ser un movimiento social, debe inscribir su recuerdo y mantener vivo el sentimiento de unión. De este modo, afirmó Durkheim, el símbolo es necesario para que la sociedad tome conciencia de sí misma y no menos indispensable para asegurar su continuidad.¹⁸¹

Es un hecho que Rodolfo Gonzales no leyó al sociólogo francés, pero esto no le impidió reconocer el poder de los símbolos en la formación de la conciencia y en la consolidación de la continuidad comunitaria. Él mismo vivió en carne propia la experiencia de ser simbolizado y clasificado como inferior por la sociedad estadounidense que, en su afán de asegurar su continuidad en tanto comunidad caucásica y angloparlante, formó una idea distorsionada de los mexicanos y otros grupos étnicos marginados que permitió al sector anglosajón hegemónico mantener el control de los recursos económicos y del aparato político del Estado.

¹⁸¹ Emile Durkheim, *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, Universidad Iberoamericana, 2012, p. 128.

De modo que Gonzales descubrió ya desde su niñez que el mexicano en los Estados Unidos estaba atrapado en un régimen simbólico que operaba en favor del angloestadounidense porque ponía a circular en la prensa, la radio, el cine y la televisión imágenes que representaban al mexicano como un ser inferior, contribuyendo así a reproducir relaciones de dominación que, con el paso del tiempo, aparecieron como naturales ante la opinión pública. José Limón explicó que el estadounidense empleó estos mecanismos para controlar y racionalizar su comportamiento frente al mexicano, a quien calificó como “dirty, violent, hypersexual, treacherous, and thieving, although he also often appears as cowardly, apathetic and dormant.”¹⁸² En este sentido, el estadounidense transmitió un discurso sobre las personas de origen mexicano plagado de símbolos que remitían a lugares socialmente marcados como negativos por estar asociados con el atraso y la impureza, el cual pudo establecer como convencional gracias al control que tenía sobre los medios de comunicación.

Me gustaría agregar que con estos mecanismos ideológicos la actitud de superioridad del estadounidense frente al mexicano se afianzó como un hábito, y el sentido de indefensión que experimentó el chicano se agudizó. Gonzales escribió su poema bajo estas condiciones en 1967 y lo distribuyó de manera independiente gracias al apoyo de “La Cruzada por la Justicia”. Como esta organización tenía pocos recursos económicos y su propósito era despertar el sentido crítico del trabajador mexicano que vivía en los Estados Unidos en condiciones precarias, resultaba indispensable que sus producciones fueran de bajo costo.

Así las cosas, el poema fue impreso por primera vez en mimeógrafo, un instrumento que cayó en desuso con la llegada de la impresión en fotocopiadora y offset durante la década de 1960. Este desplazamiento tecnológico brindó a las oficinas y escuelas públicas la posibilidad de producir materiales impresos en pequeñas cantidades y costos muy bajos. Es plausible afirmar entonces que la obsolescencia tecnológica del mimeógrafo permitió que la impresión se convirtiera en una actividad relativamente sencilla y económica, además de que al perder vigencia también “cayó” en la escala social puesto que

¹⁸² Cfr. José Limón, “Stereotyping and chicano resistance: An historical dimension.” *Aztlán* 4.2, 1973, pp. 257-270.

pasó a ser inservible para la sociedad y el mercado estadounidense. Hay aquí una peculiar relación con el chicano, ya que, como se ha venido señalando, éste fue continuamente desplazado hacia las zonas marginales y en muchos casos fue tratado como un elemento desechable, carente de valor.

A pesar de lo anterior, quiero enfatizar que el primer instrumento del que se valió el poeta para transmitir su mensaje, antes que el mimeógrafo, fue su propia voz y mediante la técnica de la declamación que, de acuerdo con la RAE y al diccionario ideológico de la lengua española es un “discurso pronunciado con demasiado calor y vehemencia,” y a la vez un arte escénico, similar al teatro porque “implica la presencia de un público que escucha”.¹⁸³ De modo que Gonzales supo modelar su voz y dominar la técnica de la declamación para usarla en beneficio de su comunidad. Este logro le permitió dos cosas. Primero logró apropiarse de una lengua ajena y conjuntar palabras en español y en inglés con el propósito de transmitir sus ideas y sentimientos, posteriormente pudo darle forma a su experiencia y la narró frente un público que como él se encontró violentado por la política estadounidense. En segundo lugar el poema, al ser recitado, se convirtió en una suerte de enunciado performativo que anunció el tránsito del estado de ocultamiento y opacidad en el que había vivido el chicano a su descubrimiento.

Así, no es exagerado decir que el poema *Yo soy Joaquín* fundó el orgullo de ser chicano y al hacerlo se convirtió en un símbolo. Como señala Juan Bruce Novoa, fue un llamado a la reunión revolucionaria porque invitó al descubrimiento de la historia chicana y al conocimiento del sí mismo.¹⁸⁴ Este llamado a la rebeldía y el autoconocimiento se hace patente en los siguientes versos, que simbolizan también un llamado a la solidaridad chicana –tanto al interior de la propia comunidad como hacia afuera, con otras comunidades marginadas:¹⁸⁵

¹⁸³ Véase. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española: Desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1973. Real Academia Española, “Declamación”, en *Diccionario de la lengua española*, Recuperado de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=declamaci%F3n>. Consultado. 13-01-2016

¹⁸⁴ Véase. Juan Bruce Novoa, “La literatura chicana, visión panorámica”. En, David Maciel, *El México Olvidado: la historia del pueblo Chicano, Tomo II*. México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-Universidad del Paso Texas, 1998, p. 485.

¹⁸⁵ Durante la década de 1960 como bien lo explicó Mayra Fortes, “los movimientos estudiantiles, el feminismo, las demandas por los derechos civiles, la Revolución Cubana, entre otros, supusieron una emergencia de voces silenciadas que obligaron a pensar el mundo desde nuevas categorías sociales y políticas. Muchos de estos

Lloro lágrimas de angustia
cuando veo a mis hijos desaparecer
detrás de la mortaja de mediocridad,
para jamás reflexionar o acordarse de mí
yo soy Joaquín.
debo pelear
y ganar la lucha
para mis hijos, y ellos
deben saber de mí,
quien soy yo.
La raza
mexicano
español
latino
hispano
chicano
o lo que me llame yo
yo parezco lo mismo
yo siento lo mismo
yo lloro
y
canto lo mismo...¹⁸⁶

En resumen, *Yo soy Joaquín* pasó primero por la palabra declamada, luego, gracias a la obsolescencia del mimeógrafo llegó a la palabra impresa. Por último, pero no menos importante arribó al formato audiovisual. A mi juicio, las distintas técnicas en las que Gonzales y Valdés se apoyaron –voz declamada, letra impresa e imagen– sirvieron como herramientas comunicativas que hicieron circular el contenido del poema, con su connotación de orgullo, solidaridad y lucha, elementos con los que el chicano se identificó y que pronto se volvieron convencionales.

movimientos surgieron al interior de las naciones, como sucedió en Estados Unidos con la lucha por los derechos civiles comandada por Martin Luther King y los movimientos de los latinos, como los puertorriqueños con los Young Lords, y el de los mexicanos, el movimiento chicano. Estas corrientes cuestionaron los límites de las fronteras culturales y sociales, cimbrando la idea de nación como una comunidad homogénea. El tercer mundo ya no estaba localizado exclusivamente al sur de la frontera puesto que se hacía visible en diferentes partes de la nación estadounidense. Emergían nuevos sujetos y espacios que exhibían una heterogeneidad hasta entonces mantenida en los márgenes”. Mayra Fortes. “De fronteras, gringos y chicano”, En, Confabulario, *Diario El Universal. Sitio web*, 16 de agosto, 2014, consultado 15-12-12. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/de-fronteras-gringos-y-chicanos/>

¹⁸⁶ Véase, Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book, Nueva York, 1972, p. 98.

3.2 *Yo soy Joaquín* y los inicios de la mirada fílmica chicana.

El cine chicano tiene un pensador al que debe prestarse una atención particular. Se trata del historiador David Maciel para quien el cine puede ser “un canal de educación informal.”¹⁸⁷ De esta cualidad pedagógica se desprenden las dos tesis más importantes que ofreció en su libro *El bandolero, el pocho y la raza. Imágenes cinematográficas del chicano*, cuyo título ya enuncia en sus elementos centrales tres periodos por los que atravesó la imagen/percepción del chicano. Es decir, primero el individuo de origen mexicano en Estados Unidos fue definido por los victoriosos poseedores de “la justicia” como bandolero, posteriormente fue designado como *pocho* por la mirada del mexicano recién llegado que, a diferencia de él, no negoció su estancia en aquel país y, por último, se auto-definió como la raza. Este mote recobra, a mi juicio, el orgullo, la solidaridad y la lucha que el chicano logró desarrollar en su etapa renacentista, en la cual *Yo soy Joaquín* jugó un papel central. Precisamente en torno a estas tres representaciones se construyen las dos tesis que ofrece el libro de Maciel:

- i. El chicano no ha sido representado adecuadamente por la industria fílmica.
- ii. El chicano es el único que ha logrado una mejor caracterización visual de esa comunidad.

Estas dos tesis encierran la premisa central de Maciel; a saber, que cuando el chicano ha sido representado por otros –estadounidenses y mexicanos– su imagen ha sido distorsionada, equívoca y marcada por estereotipos. Así, las imágenes cinematográficas del chicano suelen ser una versión abreviada de su vida que, en última instancia, lo convierte en símbolo de una determinada función social acorde con el organigrama ideológico estadounidense. Al irse transmitiendo reiteradamente ese rol social, el estereotipo se popularizó y contribuyó a la reproducción de las relaciones de dominación, exclusión y sometimiento entre anglo y mexico-americanos imperantes en Estados Unidos. Resulta evidente que el problema al que alude Maciel surge a partir de que un grupo hegemónico crea estereotipos para dominar a otros y luego los distribuye en forma de creencias que regulan el comportamiento dentro de una sociedad. En el caso del imaginario sobre lo chicano –foco de la atención de Maciel– destacan estereotipos como el “greaser,” o el mexicano flojo y sucio dormido a la sombra de un saguaro. Por ello, los primeros ejercicios

¹⁸⁷ David R Maciel, *El Bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*, UNAM, 1994. p 13.

visuales chicanos no buscaron solamente una expresión estética; más bien se orientaban hacia la recuperación de raíces culturales que dotaran a esta comunidad de una “fuerza de resistencia que se opone a la hegemonía del orden social dominante”.¹⁸⁸

David Maciel reconoció que la producción filmica chicana, al igual que la poesía para Rodolfo Gonzales, debía mostrar el rostro y la experiencia chicana que habían sido ocultados por el simbolismo estadounidense, así como destruir la imagen de inferioridad que éste había proyectado sobre el mexicano y disolver el hábito de verlo como una persona insignificante.

En la misma tesitura, el director Jesús Salvador Treviño, creador del documental *Yo soy Chicano* (1972), casi contemporáneo de *Yo soy Joaquín* (1968) expuso que

el arte fílmico chicano debe ser claro en sus denuncias contra brutalidades actuales y pasadas e ir más allá: atender las necesidades de la comunidad, reflejar la belleza de nuestra forma de vida, señalar nuestro camino para el futuro, unirse a la causa común. El nuestro debe ser un arte de defensa y apoyo.¹⁸⁹

Esta es la premisa que fundó el cine chicano y que no es exclusiva del séptimo arte, sino un reflejo de la transformación que se estaba desarrollando en ese momento en el pensamiento de algunos miembros de la comunidad y que se expresó en distintos ámbitos de su quehacer cultural y político.

Ahora bien, sobre el documental *Yo soy Joaquín* apunta Maciel que se realizó mediante una serie de transparencias y se basó en el poema de Rodolfo Gonzales. Agrega que su propósito era “mostrar los orígenes de la población chicana en el mundo prehispánico, su afinidad con la independencia y revolución mexicana”¹⁹⁰ y evidenciar cómo el mundo anglosajón le impuso “una lengua, tradiciones y cultura diferentes”.¹⁹¹

El presente trabajo comparte la tesis de Maciel sobre la producción filmica chicana pero, con el fin de enriquecer la discusión, inspecciona el uso peculiar que Valdez hizo de la técnica de montaje –en una modalidad que no oculta los cortes y superposiciones. Este tipo de recurso técnico –propio del género collage– parece natural para un filme en el que

¹⁸⁸ Sergio Muñoz, citado por, David R Maciel, *El Bandolero, el pocho y la raza...*, p. 77.

¹⁸⁹ Afirmación de Jesús Treviño citada por David Maciel en, *op. cit.* p. 85.

¹⁹⁰ *Ídem.*

¹⁹¹ David R. Maciel, *op. cit.*, p. 85.

no sólo circulan imágenes que remiten a, y simpatizan con, las culturas mexicana e indígena, sino también con otras tradiciones, incluso antagónicas. En este sentido, postulo que, como documental collage, *Yo soy Joaquín* se compone de una gran diversidad de elementos que evocan distintos universos culturales, ya sean afines o antagónicos.

3.3 El género “documental collage” y la técnica del montaje “visible”

De acuerdo con el trabajo de María Luisa Ortega, el documental collage que se desarrolló en América Latina en la década de los 60 posee en su centro un claro discurso político. Dicho discurso no sólo se proyectó de manera explícita en el guión cinematográfico, también se encuentra en el soporte técnico con el que se produjo y trabajó la imagen. Desde la perspectiva del cineasta cubano Santiago Álvarez, la característica principal del cine latinoamericano de aquella época era la urgencia, debido a que el subdesarrollo exigió una respuesta pronta ante las hostilidades de los poderes hegemónicos. Ortega encontró varios paralelismos entre esta postura y los supuestos fílmicos del realizador soviético Dziga Vertov. Primero, tanto Álvarez como Vertov vivieron una tempestad social que tiñó su mirada fílmica. Segundo, ambos apostaron por crear un cine que reaccionara e hiciera reaccionar. Es decir, un cine de contragolpe y de urgencia. Vertov diría que su práctica fílmica “inscribe y no describe la realidad”¹⁹² y con ello, de acuerdo con Ignacio del Valle Dávila, cuestionó los modelos de representación hegemónicos y logró romper con las reglas del montaje “invisible”. El documental *Yo soy Joaquín* se inscribe en esta línea de trabajo, desarrollada bajo la sombra de la tempestad social y que tradujo la violencia del entorno en representaciones visuales ancladas en la contingencia, con productos fílmicos “elaborados en un periodo relativamente breve de tiempo y con una finalidad concientizadora y didáctica.”¹⁹³

Al gesto artístico por convertir “el arte en una práctica racional para ordenar el mundo,”¹⁹⁴ el documental collage de herencia soviética y cubana opuso una estética cruda

¹⁹² María Luisa Ortega, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Vaquero, 2009, p. 110.

¹⁹³ Ignacio del Valle Dávila, “Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural”, *Cinémas d’Amérique latine*, 21 | 2013, 42-55. Recurso web. Consultado, 15- 12- 15. <http://cinelatino.revues.org/150#quotation>

¹⁹⁴ María Luisa Ortega, *op. cit.*, p. 117.

que se apoyó de diversos materiales, apostó por la reutilización de elementos, mostró su precariedad en la producción y construyó documentos alejados de la perfección del cine producido en Estados Unidos y Europa Occidental.

El Teatro Campesino adoptó precisamente esta lógica de trabajo. De hecho, compuso y organizó su primera producción fílmica a partir de un cúmulo de imágenes fotográficas y sonidos hechos por otros pero que al ser reapropiados adquirieron un sentido diferente al que tenían originalmente. En palabras de Maciel, las imágenes del documental muestran “la herencia dual que caracteriza a los miembros de esta minoría y su lucha por recuperarla.”¹⁹⁵ No obstante, las fotografías no sólo señalan la herencia mexicana e indígena del chicano sino también otras tradiciones con las cuales éste rivalizó, como la estadounidense, o bien elementos relacionados con la comunidad negra o las tribus apaches, con las que guardó una afinidad de lucha. También muestran la cultura del conquistador español y elementos fronterizos como las hazañas de Joaquín Murieta. En consecuencia, el discurso visual que el documental articula a partir de imágenes preexistentes apunta en varias direcciones. Por un lado denuncia a los responsables de la situación que padece el chicano. Por otro lado, muestra las tradiciones culturales con las que simpatiza y su comunión con ciertos valores y posiciones políticas. En este orden de ideas, la técnica de montaje/collage que se utiliza en *Yo soy Joaquín* constata la hipótesis de Solanas y Getino que afirma:

El cine de la revolución es simultáneamente un cine de construcción y destrucción. Destrucción de la imagen que el neocolonialismo ha hecho de sí mismo y de nosotros. Construcción de una realidad palpitante y viva [...] Al servicio de este doble juego de destrucción y construcción se hallan sin duda los collage [...] en cuyo seno las imágenes conservan las huellas de sus orígenes para ser puestas en cuestión.¹⁹⁶

El género “documental collage” pone en juego varios sistemas simbólicos que se van presentando uno tras otro de manera que la secuencia permite observar el modo en que un determinado grupo construye su visión del mundo. Por otra parte, aprovecha la evidencia del corte, de tal forma que el montaje no sea limpio ni tenue sino crudo, mostrando una sucesión de imágenes brusca y sorpresiva. En pocas palabras, el collage no oculta la producción, la evidencia y con ello dota de una naturaleza heterogénea a su narrativa y

¹⁹⁵ David Maciel, *op cit.*, p. 85.

¹⁹⁶ María Luisa Ortega, *op cit.*, p. 129.

permite que las imágenes base sean rastreadas e identificadas, gracias a que su yuxtaposición las mantiene claramente diferenciadas. Además, el collage propicia que el ojo del espectador siga un camino de lectura que no es el habitual para escudriñar los elementos que cada imagen muestra o esconde, generando la impresión de sorpresa e impacto, como cuando se enciende una luz que permite ver y luego se apaga para esconder y vuelve a prenderse dejando más firmemente grabadas en el ojo las figuras que ilumina.

3.4 El origen mítico del chicano y su futuro de liberación: estructura narrativa de *Yo soy Joaquín*.

La secuencia que abre el documental de Luis Valdez y establece de manera explícita los orígenes míticos de la comunidad chicana no se encuentra enunciada en el poema original de Rodolfo Gonzales, de modo que es un ensamble concebido enteramente por el Teatro Campesino. En el capítulo cuatro demostraré cómo la enunciación de esta etapa se repite en diferentes secuencias a lo largo del filme y analizaré los elementos que se emplearon para significarla; por el momento sólo describo el conjunto de imágenes que se emplearon en esta secuencia inicial, cuyas referencias dominantes, quiero subrayar, se inscriben en los ámbitos de la naturaleza y la arqueología prehispánica.

La primera figura que muestra el documental es una imagen negra que se difumina rápidamente para dar paso a la luz. De modo que el documental abre con el tránsito de la noche al día. Al posicionarnos en el día soleado es posible observar que montañas (de hecho los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl), cielo y tierra forman un paisaje. Cabe señalar que esta primera imagen es una pintura. A este cuadro Valdez agrega tres sonidos, dos de ellos simulan al viento y el mar, el otro es de un tambor. Si integramos los elementos visuales con el sonido encontramos una escena que claramente remite a una esfera natural, es decir, elementos como la noche, el sol, la tierra, volcanes, agua, viento y el batir de un tambor que evoca el latido de un corazón conforman un suerte de obertura orgánica en la que todavía no se manifiesta el ser humano ni existe la palabra.

Al exponer esta primera secuencia, la cámara realiza de manera gradual un *zoom in* al sol. Este acercamiento dirige al espectador en la esfera luminosa y con él se abre el mundo

de las máscaras y los dioses de las culturas mesoamericanas antiguas. Las dos primeras piezas arqueológicas que vemos pertenecen a la cultura olmeca. La primera es una máscara funeraria y la segunda una cabeza colosal. Esta última fue un hallazgo que desconcertó a los investigadores porque presenta rasgos que corresponden a un fenotipo etiópico.¹⁹⁷ La tercera pieza prehispánica que aparece es la máscara funeraria que perteneció a K'inich Janaab' Pakal, gobernante maya, por lo que también alude a rituales antiguos practicados en honor a los difuntos. La cuarta pieza es una máscara de Tezcatlipoca, deidad que representaba el *fuego* y la *muerte* en la cultura azteca. La secuencia cierra con una representación del altar de cráneos, mejor conocido como Tzompantli, fuertemente relacionado en la cultura mexicana con el espacio de *sacrificio*. De acuerdo con las interpretaciones arqueológicas más aceptadas los objetos que se presentan en esta serie inicial se relacionan con la muerte, el sacrificio, la tumba y el funeral y se encontraron enterrados en el actual territorio de México. Cabe mencionar que aquí la narración del poema de Rodolfo Gonzales aun no inicia.

Al dejar las imágenes del Tzompantli, el documental integra la voz a la imagen mostrando una fotografía en blanco y negro de tres niños que miran de frente. Este movimiento es relevante porque con él se deja la etapa mítica y se introduce, desde el presente, el tiempo histórico de la comunidad chicana. Se puede interpretar que con la imagen de los niños *Yo soy Joaquín* situó el comienzo de su presente pues ella se articuló con los primeros versos del poema de Gonzales:

Yo soy Joaquín,
perdido en un mundo de confusión.
enganchado en el remolino de una
sociedad gringa
confundido por las reglas,
despreciado por las actitudes,
sofocado por manipulaciones...¹⁹⁸

La declamación de estos versos en el documental transcurre del minuto 1:08 al 2:55 y se acompaña con imágenes fotográficas que remiten a la vida industrial estadounidense: autos, tráfico, contaminación, cableado eléctrico, alambre de púas; en suma, el entorno

¹⁹⁷Beatriz de la Fuente, "Historia de la cultura olmeca", En Lucinda Gutiérrez, *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, México, Océano, 2001, p. 56.

¹⁹⁸Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Nueva York, Bantam Book, 1972, p. 7.

urbano, la multitud y el caos que propicia el modo de vida americano, son elementos que el personaje Joaquín, ausente y omnipresente a la vez, descubre a temprana edad y que destruyen su vida.

En efecto, el mexicoamericano que alguna vez abrigó la esperanza de alcanzar “el sueño americano” descubre el mundo estadounidense como gris y contaminado. De hecho, cuando la vida social estadounidense se le muestra como violenta se mira a sí mismo y se pregunta si se debe o no integrarse a ella:

Y ¡ahora!
yo tengo que escoger
en medio
de la paradoja de
triunfo del espíritu,
a despecho de hambre física,
o
existir en la empuñada
de la neurosis social americana,
esterilización del alma
y un estómago repleto...¹⁹⁹

Este cuestionamiento es el primer dilema que expone *Yo soy Joaquín*, incluso se puede añadir que es el momento de su incertidumbre, es decir, un estado en el que hay una falta de seguridad, una sensación de crisis y justo con en este ánimo dubitativo Joaquín exclama:

Yo mismo me miro,
Observo a mis hermanos
Lloro lágrimas de desgracia
Siembro semillas de odio
Me retiro a la seguridad dentro del círculo de vida
Mi raza...²⁰⁰

Al finalizar su aseveración, las primeras imágenes que refieren al pasado irrumpen en la pantalla.

Queda claro que la angustia e inseguridad que le suscitó la vida estadounidense llevó a Joaquín a su pasado: se retiró a la seguridad del círculo de su vida, su Raza. Una lectura rápida permite apreciar que el documental estableció una cronología sobre la vida del

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 13.

chicano y sus antecedentes históricos.²⁰¹ En la secuencia de acontecimientos que propone esta mirada cronológica destaca primero el periodo prehispánico, en segundo lugar la conquista, en tercero la independencia y por último la revolución mexicana. Como se aprecia, *Yo soy Joaquín* dirigió su mirada a la herencia que el Estado mexicano posrevolucionario asumió como propia y posteriormente transmitió como parte constitutiva de su legado histórico. Para ilustrar estos acontecimientos retomó la narrativa pictórica de los muralistas mexicanos Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Por su parte, el audio que acompañó las imágenes pasó de los sonidos del viento, el mar y los tambores, a sonidos producidos por guitarras acústicas y eléctricas, violines, cantos y arengas en español y en inglés.

La sociedad azteca y la conquista de México son las primeras etapas propiamente históricas que retoma el documental mediante las figuras de Cuauhtémoc, Nezahualcóyotl, La Malinche, Hernán Cortés, Fray Bartolomé de las Casas y la ciudad de Tenochtitlan. Estas imágenes son tomadas de los murales que pintó Diego Rivera entre 1929-1935 en el Palacio Nacional de la Ciudad de México. Guiado por la mirada del muralista mexicano, *Yo soy Joaquín* destacó en primer plano la figura de Cuauhtémoc y rememoró una jornada de vendimia en el mercado de Tlatelolco. En esta actividad mercantil hay cinco aspectos que el documental encuadró de manera frontal:

1. El intercambio de productos alimenticios.
2. La presencia del Tlatoani que observa y vigila las acciones comerciales y sociales que se efectúan en el mercado.
3. Las relaciones sociales que se dan en la jornada de mercado.
4. La vestimenta y el entorno, un paisaje de pirámides y volcanes.
5. La gastronomía.

De los murales de Rivera el documental pasa a los de José Clemente Orozco que se encuentran en el palacio de Gobierno de Guadalajara. De aquí recupera las figuras de Hernán Cortés y La Malinche y presta atención especial a instrumentos de guerra como las espadas, los escudos y las armaduras. De la mano de Orozco rememora al cura Miguel

²⁰¹ Esta etapa el documental la expuso del minuto 2:55 al 9:42 y corresponde del verso 5 al 18 en poema de Rodolfo Gonzales. No obstante, el verso 16 no es expuesto en su totalidad y el 18 no se enuncia en el documental.

Hidalgo y el grito de Dolores. Luego regresa a la pintura de Rivera para retomar a los héroes independentistas: Morelos, Matamoros, Guerrero, Allende, Santa Anna, además de la Virgen de Guadalupe. Joaquín continúa mirando el mural de Diego Rivera, llega al periodo de Maximiliano y pasa por la presidencia de Benito Juárez, personaje que calificó como el guardián de la constitución y lo comparó con la figura religiosa de Moisés.²⁰² Posteriormente echa un vistazo al proceso revolucionario mexicano y recuerda a Francisco Villa y Emiliano Zapata enfocando el lema “Tierra y Libertad”. A Francisco I Madero lo llama el apóstol de la democracia y a Porfirio Díaz un déspota, a ambos personajes los recupera; es decir, valora la derrota y la victoria, la sangre y el sudor de cada uno de ellos y no distingue entre héroes y villanos, malos y buenos.

No olvidemos que Joaquín se encuentra en un estado en el que las imágenes le llegan a la mente de manera inesperada. Por esta razón, en este mismo bloque el sabor y el olor del maíz, el nopal, el chile y el tequila irrumpen de manera súbita. Casi como cuando Marcel Proust describe cómo el sabor de la comida lo proyectó a sus momentos de dicha y felicidad. En este sentido, Joaquín no dista mucho de esta sensación y proyección, de hecho, las fotos con las que ilustra la cocina y las mujeres elaborando tortillas, muestran una especie de bruma que asemeja el calor del comal caliente, el fuego y el olor de la tortilla recién hecha. Dichos recuerdos salieron a la luz de manera inmediata sin que Joaquín se lo propusiera y evidenciando que “el olor y el sabor perduran mucho más, y recuerdan, y aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo”.²⁰³



Imagen tomada del documental. Mujeres de distintas generaciones en la elaboración de tortillas.

²⁰² *Ibíd.*, p. 31.

²⁰³ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, España, Madrid, Ediciones JM, 2001.

En efecto, esta secuencia tiene la peculiaridad de ofrecer un diálogo entre el pasado colonial mexicano y la vida indígena anterior a la llegada de los españoles. En este diálogo, Joaquín no pondera cuál de los dos mundos culturales asume como propio y se vincula con ambos: el mundo indígena representado por las culturas prehispánicas que llegaron a ser hegemónicas en amplias regiones como la azteca, la olmeca, la maya y la zapoteca, y el mundo español al que representó con la espada, el escudo y el carácter de conquistador. Por esta razón, el recorrido que el documental realiza en esta secuencia es un ejercicio en el cual Joaquín se llama vencido y vencedor, tirano y esclavo, dueño y esclavo de la tierra. No obstante, también muestra como el recuerdo del olor, sabor y sonido lo proyectó hacia un estado en el que es posible la felicidad y dicha:

Voces clamorosas
tañido de mariachis
explosiones ardientes de tequila
el aroma de chile verde y
ojos morenos, esperanzosos de una vida mejor...²⁰⁴

Joaquín se define entonces como un individuo constituido por elementos prehispánicos, coloniales y revolucionarios. Sin embargo no olvida sus sabores, olores y sonidos, parece estar en un estado en el que se abre al sentimiento, por ello, tampoco pasa de lado su experiencia como trabajador del campo, su origen como persona rural y ordinaria. Asimismo, recuerda y ubica a sus mujeres como fieles y luchadoras, como aquellas que convertían el maíz en tortilla y que suministraban el sabor y el olor de sus alimentos, como aquel sitio en el que había vida. Se puede pensar que Joaquín realiza una introspección en la cual se asume como parte de todo aquello que recuerda. Con esta lógica irrumpe en su pasado y se recuerda como aquel personaje de apellido Murieta que mató a quienes violaron y asesinaron a su esposa y destruyeron a su amor. De modo que este personaje hipotético, símbolo del chicano está recordando -inmerso en pensamientos que le salen al paso- cuando, de pronto, un grito violento que exclama ¡Joaquín! lo regresa a su presente. Ese grito angustioso que el documental pone en la voz una mujer es un llamado de auxilio, de socorro, y precisamente este llamado es el que saca al espectador del pasado y

²⁰⁴ Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Nueva York, Bantam Book, 1972, p. 93.

lo devuelve a su presente. Nótese que el espectador ideal a quien el documental se dirige es precisamente el chicano oprimido y violentado a quien el Teatro Campesino se propuso despertar.

El presente que observamos en esta sección del documental es una especie de puente pues *Joaquín*, al salir intempestivamente de su pasado, se ve en la urgencia de construir su camino hacia un futuro mejor.²⁰⁵ Por esta razón exclamó: “Estoy mirando el pasado y ahora veo el presente”.²⁰⁶ Al enunciar esta frase, el filme pone ante los ojos del espectador la silueta de un hombre y una mujer vistos de espaldas. El hombre está a la izquierda de la pantalla y la mujer a la derecha. Él porta un sombrero y ella un vestido blanco, ambos se miran de perfil y a lo lejos se ve el horizonte.



Imagen tomada del documental. Siluetas: hombre y mujer.

De esta imagen el documental pasa a denunciar el trato que la sociedad estadounidense ha dado a los mexicanos y los mexicoamericanos, y como una suerte de contra-ataque habla de cómo les quitó su tierra, su historia y su dignidad como individuos. Valdez ilustró este momento con fotografías del documentalista George Ballis que muestran campesinos trabajando de sol a sol, o bien retratos que denotan su lucha y cansancio. Después, el documental destaca con imágenes y sonido el rock y la contracultura estadounidense, los cuales introduce con música de Los Lobos y los Beatles, la Bamba y algunas piezas de blues.

²⁰⁵ Esta etapa el documental la expuso del minuto 9:42 al final. Los versos que empleó del poema van del 20 al 36, no obstante, del verso al 32 Valdez efectuó un resumen.

²⁰⁶ Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book. Nueva York, 1972, p. 51.

De la música festiva el documental regresa a una cárcel. Ahí se encuentra un individuo de tez morena y cabello rizado. Al parecer es Rodolfo Gonzales, quien fue detenido en Colorado durante 1970 por su activismo político en el barrio chicano. En dicho suceso la policía estadounidense allanó el local de “La Cruzada por la Justicia” porque sospechó que en ese lugar había armas y, al no encontrar nada, los oficiales detuvieron a varios activistas, los incomunicaron, rompieron puertas, destruyeron equipo de grabación, hurtaron 800 dólares y se llevaron grabaciones del documental *Yo soy Joaquín*.²⁰⁷

Después de que la persona presa tras los barrotes comenta que su vida ha sido marcada por los garrotes de la policía estadounidense, el sonido de patrullas y las pistolas, el documental abre otro frente. Se trata de las guerras o conflictos armados en los cuales se derramó sangre de chicanos que pelearon en las filas norteamericanas. Primero recuerda que peleó en Alaska, después en Normandía, en Corea y en Vietnam. Lamenta que a pesar de pelear y dar la vida por los Estados Unidos, el chicano reciba el mismo maltrato y con ello, vuelve a reconocer que su condición es la de un individuo excluido. No obstante, *Joaquín* celebra seguir de pie y manifiesta con orgullo que ha sobrevivido al trato hostil del estadounidense.

Gracias a las virtudes de la técnica collage es posible contar y agrupar las poco más de 408 imágenes que componen el documental en cuatro grandes apartados: lo mítico, el presente, el pasado y el futuro de Joaquín. En este orden, como bien afirmó Maciel, el documental mostró su afinidad con México y el mundo Prehispánico, con las gestas independentistas y revolucionarias. Sin embargo, me parece que Joaquín también habla sobre la simpatía que guarda por ciertos sabores y olores, además de su experiencia como migrante campesino y jornalero, así como de la afinidad que siente con los personajes representados por el muralismo mexicano y su simpatía hacia otros mundos simbólicos; por ejemplo el de la contracultura estadounidense, el rock y la música blues de origen negro. En efecto, el documental no sólo expone la afinidad con el mundo mexicano e indígena, sino también con el estadounidense y español. Por tanto, retomando las reflexiones de Roland Barthes respecto de otros objetos discursivos, el documental puede

²⁰⁷ Rodolfo Acuña, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976, p 301.

leerse como un texto “formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas que, unas con otras, establecen un diálogo”²⁰⁸ A ello habrá que sumar que tanto en el *Yo soy Joaquín* de Gonzales como en la reelaboración de Valdez se encuentran vivencias y experiencias del andar del chicano como persona migrante e ilegal, al *borde* del colapso.

²⁰⁸ Roland Barthes, *La muerte del autor*. Traducción, C. Fernández Medrano. Recurso electrónico. Consultado 27 de noviembre 2015. <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>

CAPÍTULO IV

YO SOY JOAQUÍN Y SUS RASTROS DE LOS OTROS

Dos años antes de su muerte Juan Bruce Novoa, una de las voces más críticas del movimiento chicano de los años 60, escribió un texto que tituló “Los rastros de los otros en nosotros mismos: ideales monoculturales, resistencia multicultural”. En este escrito por demás sugerente, reconoció que “la preocupación vital” de los líderes del movimiento chicano consistió en establecer los rasgos de su identidad como grupo cultural. Apoyado en las reflexiones del antropólogo Ernest Becker, quien observó que “el ser humano usa el lenguaje, el juego, el trabajo, los rituales y el arte para crear sistemas de autosignificado,”²⁰⁹ Novoa desglosó las referencias culturales de las que se auxiliaron Rodolfo Gonzales y Luis Valdez e intentó determinar la auténtica genealogía chicana.²¹⁰ Con este propósito examinó el poema *Yo soy Joaquín* y encontró tres tipos de rastros culturales. El primero son las culturas indígenas mexicanas, destacando por su papel dominante en la trama la civilización mexica y, en menor grado, la maya. Junto a estas dos culturas, el poema de Gonzáles rescató la importancia de las culturas zapoteca, yaqui, tarahumara, chichimeca y chamula. El segundo rastro que identificó Bruce Novoa es el mundo español. El tercero y último es el mundo mexicano. Habrá que señalar que en este trabajo Novoa no explicó con detalle cómo aparece lo mexicano y español en el poema, únicamente señaló su presencia como parte constitutiva del mestizaje multirracial que propuso Gonzales en *Yo soy Joaquín*.²¹¹

A pesar de que el poema subraya este origen multirracial en la constitución de la identidad chicana, Novoa le recriminó no incluir a ninguna tribu estadounidense como aporte en el mestizaje chicano, ni siquiera, afirmó, “hace referencia alguna a aquellas tribus que convivieron, en todos los sentidos de la palabra, con los colonos españoles durante siglos en Nuevo México –los incluidos bajo el término de pueblos, navajos, incluso apaches en cierta medida, por nombrar solo los más obvios. ¿Se podría interpretar como un

²⁰⁹ Juan Bruce Novoa, “Los rastros de los otros en nosotros mismos: ideales monoculturales, resistencia multicultural”, En *Presencia Chicana*, Casa de las Américas, 252, julio-septiembre, 2008, p. 4.

²¹⁰ Juan Bruce Novoa, *op. cit.*, p 5.

²¹¹ *Ibid.*, p., 11.

prejuicio –incluso como racismo?”²¹² En este sentido, el trabajo que Gonzales realizó sobre la identidad chicana resultó poco convincente para Novoa. De hecho, afirmó que el poema *Yo soy Joaquín* se instaló como una de las producciones del horizonte nacionalista chicano que, junto con la escritura del poeta Alberto Urista, “repitió la estrategia retórica y el programa ideológico de innumerables regímenes neohispanos y mexicanos que se remontan hasta el siglo XVI, si no antes. [Colocando] a todas las otras tribus en una pirámide progresiva manteniendo a los mexicas en la cúspide.”²¹³

Al analizar el trabajo de Luis Valdez, el crítico encontró un caso distinto, y lo es, debido a que el dramaturgo, en general, no usó la herencia mexicana como constitutiva de la identidad chicana. En su escrito, Novoa afirma que Valdez se apoyó en la cultura maya y a partir de ésta, fundó el “pensamiento serpentino”; el cual se caracterizó, según el propio Valdez, por recuperar a la serpiente como su elemento central y utilizarla en la creación de metáforas de las formas primeras de la naturaleza.²¹⁴ En esta filosofía, entonces, la referencia al mundo maya desplazó a la herencia mexicana y se instaló como una voz que propuso a los chicanos reencontrar su propio pueblo, recorriendo los senderos del *Popol Vuh*, el *Chilam balam*, Chichén Itzá, Kukulcán y Gucumatz. Claramente la genealogía que propuso el dramaturgo para la cultura chicana no sólo es diferente a la que trazó Gonzales, sino una respuesta a *Yo soy Joaquín* y una propuesta alternativa sobre las raíces chicanas, así como una muestra de la diversidad de opiniones que rondaron en el renacimiento chicano.

En efecto, el movimiento chicano de los años 60 tuvo una gran diversidad de perspectivas, sin embargo, según Novoa, se puede definir como un proyecto de corte nacionalista que estableció su origen como grupo cultural y racial en el legado mexicano y, aunque el maya y otros pueblos indígenas jugaron un papel importante en la historia de México, la constitución genealógica de la identidad chicana no los ha integrado en la misma medida. Por otro lado, el nacionalismo chicano recuperó, además del origen indígena, un legado español, por tanto, reconoció el mestizaje como parte de la herencia chicana y

²¹² *Ibíd.*, p. 13.

²¹³ *Ibíd.*, p. 11.

²¹⁴ Cristóbal Peláez G. y Juan David Correa. Luis Valdez. El Teatro Campesino. *Revista Matacandelas*. (Sitio web) 2010. Recurso electrónico. Consultado 16-10-2015 <http://www.matacandelas.com/Entrevista-Luis-Valdez-El-Teatro-Campesino.html>

estableció el español mexicano como su lengua materna. Por último, otorgó un papel fundacional a la experiencia del inmigrante mexicano e ideológicamente simpatizó con “el Nacionalismo cultural basado en los orígenes mexicanos [...], además de las reivindicaciones sobre la posesión territorial anterior del sudoeste de los Estados Unidos.”²¹⁵ En resumen, Bruce Novoa manifestó su desacuerdo con la centralidad que Gonzales y Valdez atribuyeron al mundo indígena mexicano en la génesis de la cultura chicana, objetó el postulado de que la lengua materna del chicano fuese el español de México y, finalmente, aseguró que la diversidad ideológica que imperó en el renacimiento es un claro ejemplo de que el chicano tiene diferentes maneras de observar su pasado y determinar su presente.

Con estas observaciones, Novoa puso en el centro de la discusión la dificultad de hablar sobre una identidad chicana estable y homogénea. Resulta desconcertante que su argumento no contemplara en ningún momento al documental *Yo soy Joaquín*. Este hecho resulta inquietante porque en el documental se generó un acuerdo entre los “productores culturales del renacimiento chicano,” como él los llamó. Es decir, Gonzales y Valdez, quienes al trabajar juntos desarrollaron una perspectiva con puntos de coincidencia y, si bien es cierto que en la película existen muchas referencias al mundo mexicana, también hay alusiones a otras culturas que circulan en él de manera alternativa, sin una pretendida hegemonía. Incluso hay imágenes en el documental que remiten a comunidades originarias de lo que hoy es Estados Unidos, como los apaches. Además, en este documento audiovisual se evidenció un contacto con otros grupos y tradiciones culturales no amerindios, por ejemplo, la música negra, el sonido del rock, la contracultura estadounidense.

Ahora me gustaría reparar en una cuestión más que Bruce Nova notó muy bien respecto de las contribuciones de Gonzales y Valdez. Me refiero a la misión de formar una identidad de grupo que, de acuerdo con él, “se convirtió en la preocupación vital” del movimiento chicano.²¹⁶ Esta preocupación tiene una estrecha relación con aquello que el pensador alemán Walter Benjamin llamó “el estado de emergencia en el que viven los

²¹⁵ Juan Bruce Novoa, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

grupos oprimidos”.²¹⁷ Desde este lugar, es posible observar que la urgencia por dar cohesión al grupo chicano y cimentar los vínculos intra-grupales de reciprocidad para después construir lazos de solidaridad con otros grupos marginados no puede desvincularse del desastre que la cultura estadounidense provocó en la vida de los mexicanoamericanos. Por lo tanto, el trabajo de líderes como Valdez y Gonzales, no se efectúa en condiciones de calma ni su “organización” del pasado chicano denota una pausada planeación, al contrario, hay urgencia y emergencia porque el estadounidense continúa sometiendo, agrediendo y violentando a esta comunidad. En este sentido, si se recurre nuevamente a Walter Benjamin, es posible reconocer que la articulación que el cineasta y el poeta realizaron sobre su pasado no significó conocerlo como verdaderamente se desarrolló sino “adueñarse de un recuerdo, tal como éste relampaguea en un instante de peligro.”²¹⁸

Por esta razón, a la reflexión de Novoa sobre la hegemonía y la presencia de otros como el mexicana, el español y el mexicano en el discurso nacionalista chicano, me gustaría agregar el rastro de una formulación mítica y de la sensación de peligro, dos elementos que el documental *Yo soy Joaquín* incorporó retóricamente en su narrativa y que mostró como elementos constitutivos de su experiencia. En efecto, al agregar la sensación de peligro, venida de su experiencia migrante, el documental se transforma en un trabajo inestable e indeterminado. Esto es, Joaquín recuerda los significados que tienen importancia para él y que de algún modo son compartidos por otros que, coincidentemente forman parte de su entorno político y cultural y que en ese momento le funcionan para darle sentido a su identidad. Esta cualidad se expresó muy bien cuando las miradas de Rodolfo Gonzales y Luis Valdez se unieron en el documental *Yo soy Joaquín* para dar respuesta a la necesidad apremiante de formular un llamado de solidaridad, y es que tanto el poeta como el dramaturgo, reconocieron que el chicano era un instrumento de la clase dominante estadounidense y al reparar en ello, quisieron que su descubrimiento se difundiera. De modo que Bruce Novoa apunta acertadamente que detrás de las producciones de Gonzales y Valdez hay intenciones nacionalistas como las de cualquier otro régimen, sin embargo, considero que omite que el peligro sigue rondando en la vida de éstos personajes. Por esta

²¹⁷ Walter Benjamín, *Ensayos escogidos*, México, Ed. Coyoacán, 2013, p. 68.

²¹⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 66.

razón, es importante destacar que ambos personajes en medio de la violencia lograron dominar la técnica de la declamación, apropiarse del aparato mimeógrafo, de las técnicas teatrales y cinematográficas, con el único fin de reproducir su pensamiento, extender su mensaje y, lo más importante, denunciar el papel subordinado del chicano en el sistema económico y social estadounidense. En este orden de ideas, los dos personajes, más que usar con un afán racional-cientificista de objetividad los fragmentos del pasado que seleccionaron para darle sentido al grupo chicano, tuvieron la capacidad de descubrirse como sometidos y apropiarse de las técnicas de la poesía, el teatro, la impresión en mimeógrafo y el cine para lanzar mensajes con el propósito de recuperar la libertad y dignidad de su comunidad como grupo humano. Esto no implica, desde luego, que no consideraran verdadera la visión del pasado y del presente que estaban construyendo.

4.1 Los orígenes migrantes de Yo soy Joaquín.

Visto el documental *Yo soy Joaquín* como un ejercicio audiovisual en el que hay rastros de otros, así como huellas de peligro y violencia, se puede entender que el trabajo de los productores fue una actividad en el filo del riesgo. En este sentido, la lectura que a continuación se ofrece, muestra cómo las imágenes, sonidos y palabras definen situaciones que ilustran la vida de un migrante mexicano perseguido en los Estados Unidos, por tanto, se hace evidente que la relación que los creadores de *Yo soy Joaquín* mantuvieron con los Estados Unidos fue violenta y hostil, aunque esto no les impidió reconocer elementos estadounidenses que podían servir para combatir la exclusión y el sometimiento. Es decir que el documental no desechó todo lo proveniente de la cultura dominante, al contrario, adaptó aparatos, técnicas, imágenes y sonidos de esa cultura y los transportó a su realidad.

Ahora bien, si se compara cómo está representada la relación de los chicanos con los Estados Unidos en el documental y cómo aparece su relación con México, pronto se descubre que las imágenes que se usaron para mostrar la vida del mexicoamericano en los Estados Unidos son en su mayoría fotografías del documentalista George Ballis. En cambio, para ilustrar la relación del chicano con el lado mexicano Valdez usó imágenes retomadas de los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros. Dicho con mayor exactitud, *Yo soy Joaquín* representó la vida en los Estados Unidos, misma que se relacionó con el presente,

empleando la visión de la cámara fotográfica. En cambio para representar el pasado, el cual quedó definido en cuatro etapas: mítica, colonial, independentista y revolucionaria, el documental recuperó artefactos arqueológicos y la tradición pictórica muralista mexicana, si bien en el apartado revolucionario de nueva cuenta ilustró la lucha con imágenes fotográficas, además de los murales.

Yo soy Joaquín mezcló universos pictóricos y fotográficos con un universo sonoro que incluye música, arengas y gritos, y por supuesto, todo ello se entrelazó con el relato poético de Gonzales que declamó Valdez. Se puede decir que cada uno de estos elementos connotó las diversas tradiciones que conjuga la experiencia chicana. Por esta razón, la mezcla que efectuó *Yo soy Joaquín* involucró más de dos entornos culturales, retomó fragmentos de historias nacionales y locales, echó mano de imágenes de distintos lugares, recogió experiencias de la vida migrante y recuperó sonidos que no son sólo afines a él. Es más, la mezcla, al haber sido compuesta a partir de los materiales que estaban disponibles y a la mano de sus artífices, seguramente en un tiempo limitado se vuelve en muchos casos disímbola y heterogénea. Pero si la composición del documental echó mano de los elementos que tenía a su alcance y Valdez no buscó la “calidad” de una producción profesional ni la cobertura de una investigación documental académica, fue porque sus intenciones no eran el entretenimiento ni la educación científica sino mostrarle al chicano el camino para sobrellevar su vida en la sociedad estadounidense.

En síntesis, es plausible afirmar que el documental *Yo soy Joaquín* se valió del género collage para inscribir la experiencia chicana en el mundo estadounidense a partir de su estructura misma. De modo que la preocupación vital de la que habló Bruce Novoa se cumplió a cabalidad con la técnica del montaje visible que sirvió de soporte al documental, sencillamente porque los destellos y sorpresas que mostró esbozan pequeños relatos, fragmentos culturales y trozos de experiencia que impiden olvidar que *Yo soy Joaquín* viene de las vivencias de los migrantes encarnados en la figura de Joaquín, campesino que sobrevivió a la miseria y recorrió lugares en busca de trabajo, que realizó sus actividades al borde de la incertidumbre con las herramientas y recursos que tuvo a la mano. Es claro que en este trabajo la sofisticación técnica pasó a segundo plano, lo mismo se puede decir del control estricto de la trama y en este sentido el documental no se distanció de la lógica del

trabajador migrante agrícola, es decir, no se alejó de la experiencia de ir de un lugar a otro sin seguir un plan predeterminado sino, más bien, de acuerdo con las circunstancias y posibilidades del momento.

Con esta lógica operó el documental *Yo soy Joaquín*, con virajes y desplazamientos constantes, ni lo previsto y mucho menos lo planeado fueron su peculiaridad. Como el migrante que en su camino y bajo la incertidumbre de ser detenido, deportado y violentado, recolecta imágenes y vivencias con sentidos muchas veces afines pero también discordantes, el documental sigue una lógica itinerante y dispersa.

Si se observa la secuencia que va del inicio hasta la parte en que Joaquín ingresa al pasado se puede notar que en ella se encuentran abandonos y recuperaciones. Quiero decir que la misma estructura del documental pone en primer plano la movilidad y la improvisación. Hay entonces, en efecto, una falta de orden cronológico que impide reconocer una narración histórica en busca de la verdad de los hechos, por el contrario, la misma dinámica del documental muestra entrecortes de imágenes que se van conectando con la experiencia de una persona que ha sido migrante y continuamente sometida. Dicho con otras palabras, las imágenes del documental están mayormente “organizadas” conforme un hipotético Joaquín va recordando, casi como un juego que oscila entre la irrupción del recuerdo, su experiencia y la acción.

Para ejemplificar lo anterior, es necesario observar la secuencia que marca el presente de Joaquín sin olvidar que ésta viene precedida de la etapa mítica, una etapa que dejó al descubierto la oscuridad que vivió el migrante antes de tomar conciencia; no olvidando así el constreñimiento que obligó al chicano a ir hacia el encuentro con el sol: la luz. En este encuentro, el sol iluminó su mundo permitiéndole ver que ni el gobierno estadounidense ni el mexicano cobijaron su camino y por ello, al mirarse a sí mismo, descubre que se encuentra solo en la oscuridad y que no es sino el sol quien lo ayudará a salir de ese estado. Ahora bien, Joaquín pasa de la oscuridad a la luz y agradece este cambio con la ofrenda y el sacrificio, elementos retomados de las culturas maya, azteca y olmeca.

El siguiente paso de Joaquín es de la esfera mítica del origen –el tiempo antes del tiempo– a su presente, mismo que queda marcado por la transición de los esqueletos –

cráneos descarnados— a los rostros de tres niños que sonríen, es decir, muestra el pasaje de una forma esquelética a una forma viva.



En esta forma viva, Joaquín pone en primer lugar un sufrimiento que nombra e identifica con la palabra. Es decir, al dejar la esfera mítica en la cual su rostro está petrificado (máscaras y esculturas prehispánicas) y muerto (cráneos humanos), encarna en la figura de un hombre que sufre y se encuentra perdido, confundido, enganchado, sofocado, destrozado a causa de la sociedad moderna y el modo de vida estadounidense. Esta identificación posee dos marcas de su experiencia: la primera es declamada y refiere al término *enganche*. La segunda es ilustrada y señala un alambre de púas que divide un espacio de otro. Si se recuerda, la experiencia del *enganche* que sufrió el migrante mexicano fue clave para determinar su condición de dominación y explotación. Joaquín lo dice abiertamente y con ello recupera aquella situación que marcó a los trabajadores que en su afán por sobrevivir aceptaron las condiciones inhumanas que el patrón estadounidense les impuso.

Por otro lado, la imagen del alambre de púas también remite a un periodo de la vida de mexicanos que, a causa de la guerra de 1846-1848 y sin haberse desplazado de su lugar de residencia, se vieron obligados a vivir bajo el control de los estadounidenses. Como se dijo anteriormente, en este periodo, las cercas de púas se introdujeron para hacer valer un esquema de propiedad, producción y consumo basado en la privatización de los recursos naturales y la inversión orientada a la multiplicación de la riqueza que los estadounidenses

impusieron a los mexicanos en los territorios anexados después de su triunfo en la guerra. El documental ilustra este periodo con el alambre de púas que separa un lado del otro lado. Esta es la primera imagen que expresa gráficamente una división entre dos lados: la cámara enfoca en primer plano la separación que efectuó el alambre de púas y a lo lejos se observa una casa con tejas y ventanas. Es el hogar, mismo que se encuentra cercado por el alambre, y la cámara, al cerrar rápidamente el ángulo de visión, muestra cómo este elemento se vuelve hegemónico.



Con estos dos recuerdos: el enganche y el alambre de púas, Joaquín expresa el sometimiento, explotación y marginación que vivió a manos del estadounidense. Como antecedente inmediato de estos recuerdos está la imagen de tres niños que atestiguan el advenimiento del entorno urbano y gris, es decir, Joaquín muestra, antes que cualquier cosa, su propia experiencia y la forma en que su vida cambia continuamente. Después de exhibir esa peculiar forma de vida el documental pone ante el espectador una imagen de oscuridad. No hay luz. Y cuando ésta regresa, se ve un joven que con sus dos brazos sujetos a una barra de madera intenta levantar la cara. Esta imagen se desplaza hacia la izquierda de la pantalla y aparecen en un plano secundario mariachis con sombrero y tocando el violín. En primer plano, una pareja sonriente baila alrededor de un sombrero de charro.



De modo que Joaquín propone como contraparte de su sometimiento económico, social y político el esfuerzo físico y a la par, el baile, la música y el regocijo. Así, la fuerza de su cuerpo queda como parte central de su constitución, misma que emplea para luchar y para divertirse. En este sentido, Joaquín muestra la voluntad que tiene para oponerse contra la dominación estadounidense y las estrategias físicas de las que se vale para cambiar del estado de opresión al de liberación. Quiero decir que Joaquín explícitamente señala el esfuerzo y la actividad lúdica como armas para la liberación, es decir, con estas herramientas destruye la autoridad del estadounidense porque percibe que en estos elementos no hay más utilidad que la de ser feliz e independiente. Con estas actividades deja de sentirse invadido por el orden estadounidense, aquel que lo esclavizó sujetándolo a un tiempo y a una estructura laboral y productiva, y al liberarse se coloca en un lugar que él mismo creó. Este movimiento provoca que en la lógica estadounidense Joaquín no sirva, sencillamente porque deja de ser sólo una cosa que produce lo que se le ordena y se convierte en una persona que puede llegar a dominarse a sí mismo y encausar su propio movimiento.

Luego de ilustrar el esfuerzo, el baile y la sonrisa, Joaquín se disgrega del mundo normado estadounidense, se separa de la clasificación en donde la sociedad dominante lo ha colocado. Esta separación permite que Joaquín logre distanciarse del sometimiento y así pueda ver cómo la sociedad estadounidense lo ha catalogado. Es decir, sólo a partir de su descubrimiento de libertad puede ilustrar su condición de trabajador migrante campesino atrapado por las órdenes del empleador. Sin embargo, al cuestionar esa clasificación pasa a un estado ambiguo; de hecho él mismo lo dice, se encuentra *perdido* y *confundido*. A mi modo de ver, esta es la razón por la que Joaquín se lanza en busca de su sentido, mismo que, como anteriormente se dijo, encuentra en los destellos e imágenes que estaban contenidos en sus recuerdos. En este sentido, Joaquín reconoció su libertad en sus vivencias como migrante, en aquellos recuerdos que el estadounidense no pudo someter. El baile, la música, la risa, son experiencias alejadas de la crueldad, son sus recuerdos que lo colman de felicidad.

De modo que Joaquín se encuentra recordando y en este estado, aquellas experiencias y vivencias que se le fijaron en el alma salen súbitamente. Por un lado miró el sol y las montañas, escuchó el sonido del viento y el retumbar de los tambores, observó su situación en la vida estadounidense, reconoció su angustia y nerviosismo a causa del progreso característico de la sociedad industrial, su ir y venir por los campos agrícolas, su constante ajetreo educativo, el uso de instrumentos de trabajo como palas y picos y el empleo del tractor. El sufrimiento de su gente lo agobia, en especial el de los niños, las mujeres y los viejos cuando iban a laborar, así como las peleas que se suscitaban entre los mismos trabajadores al momento de competir por los empleos y ante la complacencia del patrón estadounidense.





Por otro lado, a pesar de ello, Joaquín recuerda la felicidad y el regocijo que aparecían en el baile y la música, en la comida, en su barrio y en el encuentro con sus familiares, como momentos en los que el miedo y el terror parecían disiparse.

Como puede apreciarse, Joaquín pasa de un estado a otro sin que la trama del documental muestre una sucesión cronológica. Esta narrativa histórica aparece, aunque de manera escueta al momento de visitar su pasado; sin embargo, como se dijo anteriormente, lo hace mediante la pintura, es decir, recuperando la visión de los muralistas mexicanos y enfocando su mirada en determinados puntos. De este modo el arte pictórico se une a la música, el baile, la poesía y el esfuerzo físico como uno más de los recuerdos que alimentan su insurgencia por la libertad. A estos recuerdos de Joaquín hay que sumar un componente más, se trata de la experiencia del boxeo que practicó el autor que le dio vida como símbolo del ser chicano: Rodolfo “Corky” Gonzales.

Una muy breve reflexión sobre el boxeo permitirá comprender que el movimiento que Gonzales aprendió en el ring no distó tanto del que Valdez empleó al momento de organizar el documental. En el ring el boxeador se mueve esquivando los golpes que lanza su contrincante, y en varios momentos cuando la ofensiva del otro se convierte en un ataque poderoso, los reflejos se convierten en lo más valorado, en un escudo y protección para evitar el derrumbe y la caída. Estos reflejos intentan a toda costa esquivar el ataque, no volverse un blanco fácil, maleable y dócil, y cuando el oponente lo nota ataca sin piedad porque como dice Norman Mailer, “el boxeador no puede pararse a pensar en el daño que

tal vez le inflija a otro boxeador. Porque en tal caso su imaginación no lo haría más creativo sino menos”.²¹⁹

Defensa, ataque, contrataque, son elementos básicos del boxeo, un deporte de contacto, en el cual seguir de pie, esto es, resistir los embates del otro se vuelve el más claro de sus objetivos. Con esta lógica, la experiencia de resistencia, derrota y victoria del boxeador, a veces *entre las cuerdas*, es decir, agazapado soportando los golpes sin una salida más que el cansancio del oponente o el término del combate a causa del tiempo, el boxeador debe desarrollar la habilidad de salirse del ataque si quiere evitar que su agotamiento lo lleve a la lona. Por ello este deporte es una de las prácticas que, como afirma el antropólogo Loïc Wacquant, usa al cuerpo como arma y blanco lo cual lo convierte en uno de los ejercicios más bárbaros de nuestra época.²²⁰ Sin afán de adentrarme en una mayor descripción de la práctica del pugilismo, señalo que la sucesión de imágenes que van del minuto 1:03 al 1:08, llevan al espectador de los cráneos descarnados de un Tzompantli al rostro con piel de tres niños, es decir, a un lugar en el que Joaquín siente los impactos (golpes) de la sociedad estadounidense. En suma, Valdez muestra en el documental el combate que libró el chicano, su castigo, su sufrimiento pero también la posibilidad del regocijo de su existencia. Por esta razón, la experiencia del boxeador resulta fundamental, pues en ella, el castigo, los golpes, ataques, la defensa, el reflejo y la habilidad para salir de una situación apremiante no se distancian de la experiencia que el migrante campesino ilegal libró ni de la lógica del mismo documental.

Después de todo, el documental nos invita a no olvidar que se trata de la mirada de un campesino migrante e ilegal, un trabajador que piscó, recogió cosechas y las entregó al dueño de la tierra con la esperanza de que éste no lo amenazara más. En este ritmo laboral muchas veces se alimentó de lo sobrante, del desecho, de aquello que el patrón tiró por falta de utilidad. En este sentido, el documental *Yo soy Joaquín* no niega su experiencia, es más la expone y hace evidentes sus rastros.

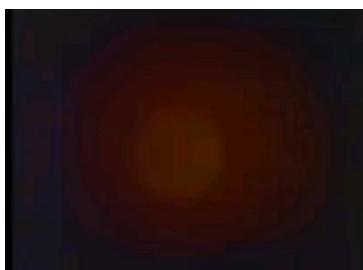
²¹⁹ Mailer Norman, *El combate*, Barcelona, Contra, 2103, p. 25.

²²⁰ Loïc Wacquant, *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, SXXI, 2006, p. 31.

4.2 El mito y el peligro en Yo soy Joaquín.

Roland Barthes apuntó que el mito es un habla, un sistema de comunicación, un mensaje que prefiere trabajar con ayuda de imágenes pobres, incompletas, donde el sentido ya está totalmente devastado. El mito, según Barthes, no oculta nada y no pregona nada: deforma. En suma, el mito no es ni una mentira ni una confesión: es una inflexión.²²¹

Si reparamos en cómo inicia el documental, pronto reconocemos que la primera imagen es la aurora: el tránsito de la noche al día. Es el amanecer, es decir, es el paso progresivo hacia un estado determinado, es aquello que Barthes llama inflexión. En este continuo avance se puede ver la imagen de un entorno natural: el sol, los volcanes y el cielo; un paisaje primigenio acompañado por sonidos que en la lejanía remiten al mar y al viento. En este momento Joaquín anuncia la entrada a su mundo mítico y que se encuentra cerca de la oscuridad, del fuego, de los volcanes y del cielo. Por otra parte, señala que escucha, que mira y que huele un mundo en el que la naturaleza ocupa todo su universo.



²²¹ Roland Barthes, *Mitologías*, México, SXXI, 1980, p.p. 199-222.

Esta primera mirada deja entrever que Joaquín forma parte de la naturaleza, que siente su fuerza, brillo, aroma, su sonido, su viento y sus colores, y que aún no se encuentra separado de ella. Estas primeras reminiscencias de Joaquín están compuestas por materiales totalmente orgánicos, no hay en ellas elementos sintéticos, son, en última instancia, imágenes en las que el sol provee de vida al mundo animal y vegetal. Además, en estas primeras tres imágenes, como en el origen, no hay voz y la presencia del hombre se oculta, como diría Barthes, el mito elimina lo real, “lo vacía de historia y lo llena de naturaleza, lo despoja de su sentido humano.”²²²

Posteriormente, la cámara realiza un *zoom in* hacia el sol, con este movimiento se sugiere una relación de proximidad y se establece un vínculo entre Joaquín y el sol. Incluso, el movimiento de la cámara da la impresión de meter al espectador al sol, de llevarlo hacia un espacio luminoso y de consumirlo en una relación en la que él provee de vida porque alumbra y da espacio para la reproducción animal y vegetal. Cuando la luz brillante del astro colma toda la pantalla y deja en claro la su importancia en vida, aparece la siguiente secuencia.



²²² Barthes, *op. cit.*, p. 238.



Como es posible observar, estas 5 imágenes provienen de las culturas maya, olmeca y azteca, elementos todos que refieren a un entorno arqueológico mexicano, por tanto, en esta secuencia, el documental se apoya en restos materiales de una vida humana que desapareció a causa de la conquista española. Restos que se relacionan con la muerte entendida como tránsito a otra forma de existencia más trascendental y como una etapa necesaria en el ciclo universal de renovación de la vida: cabezas colosales olmecas que marcaban tumbas o sitios de enterramiento, máscaras funerarias, los cráneos de un Tzompantli que simbolizan el rito sacrificial con el que los aztecas alimentaban al sol.

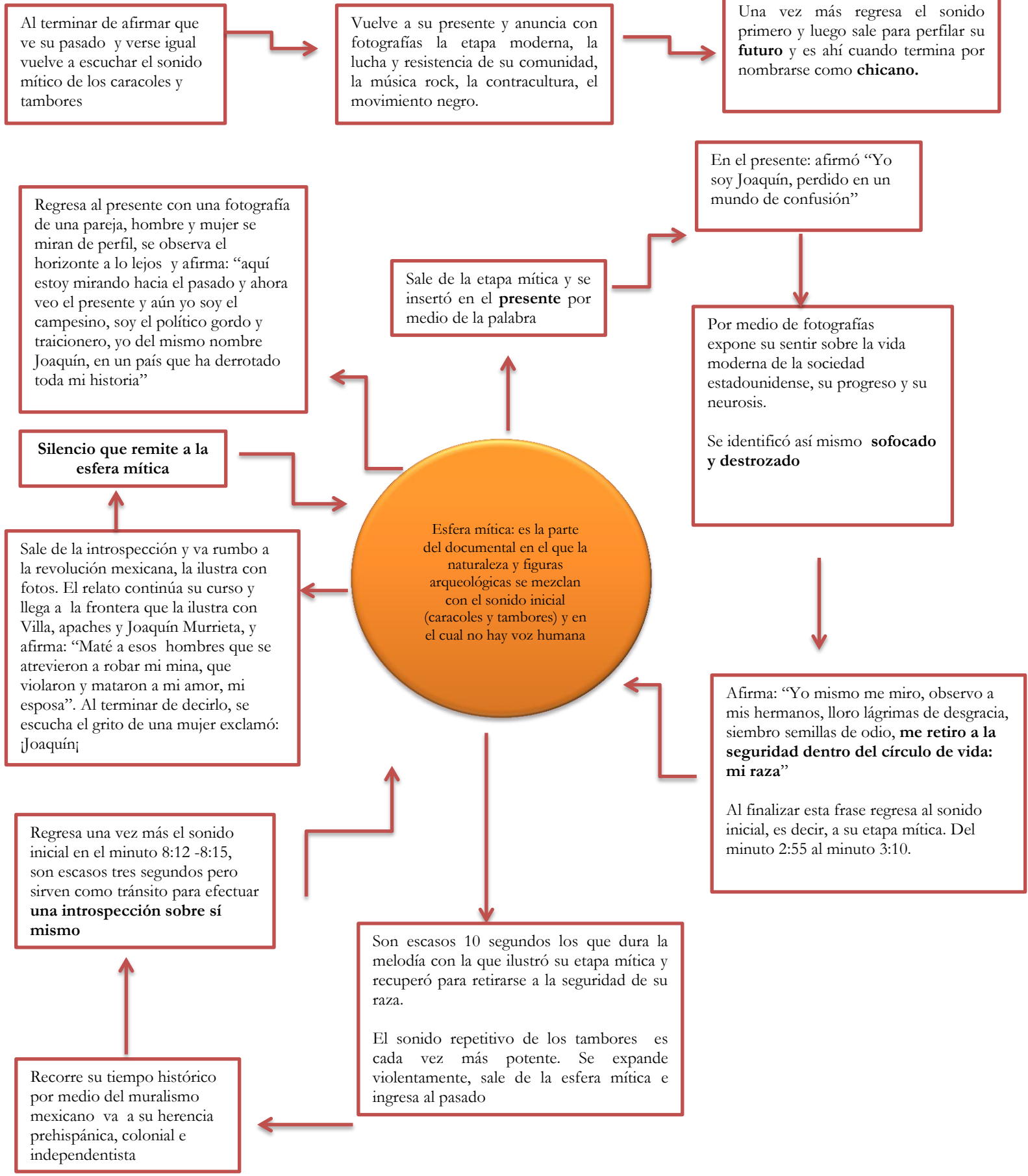
Ahora bien, el documental acompaña estas imágenes con una melodía compuesta por acordes de guitarra, sonidos de flauta y tambores. Al finalizar esta serie de imágenes y su melodía, el documental hace una pausa y junto con la voz que dice: *Yo soy Joaquín*, aparece la imagen de tres niños mirando de frente. Es una fotografía, de tonos azulados, casi grisáceos, de modo que al tiempo indeterminado de la creación sigue el ciclo de la muerte y la re-creación, encarnado en prácticas rituales del pasado remoto de las culturas cuya herencia reclama “Joaquín” como propia; luego sigue la infancia pero después de mostrar a los niños y el sonido de su voz, el documental expande la mirada hacia el contexto presente donde se encuentra “Joaquín,” una ciudad moderna e industrializada de los Estados Unidos. Es decir, la narración visual pasa al mundo industrial que está en la base del “sueño americano” moderno. En este mundo, las imágenes son de tonos grises, se ven fisuras, pavimento, hay contaminación, autos y caos. En una palabra, los ojos del

espectador chocan, como “Joaquín,” con lo multitudinario de la ciudad y hay entonces confusión, nerviosismo, angustia y desesperación.

Vine de muy lejos,²²³ afirma “Joaquín” y su expresión resuena como una alegoría del mundo natural, ese mundo brillante y dorado en el que el paisaje y el sonido poseen una armonía que se opone al mundo industrial. No obstante, “Joaquín” se encuentra aquí, desolado y abatido por el mundo gris e industrializado. No se trata, desde luego, de una simple ilustración del mundo caótico estadounidense, sino, como lo he venido señalando, de marcar los cambios que percibe el mexicano migrante al ir de su lugar de origen a los Estados Unidos persiguiendo un sueño de bienestar, de modo que en estas secuencias se evidencia que “Joaquín” pasó de un estado de tranquilidad, identificado con el mundo natural y reforzado por el mundo mítico, a una condición de inseguridad y violencia producida por su inserción en la sociedad industrial como mano de obra barata y desechable.

Con estas primeras imágenes y sonidos “Joaquín” afirma su constante desplazamiento: de la noche al día, del sol al universo mítico y de éste último al mundo de la ciudad industrial. El documental utiliza para identificar estos traslados una melodía, es decir que mientras “Joaquín” observa cómo la noche se transforma en día y cómo éste deviene en un mundo de máscaras, también escucha el sonido que produce un caracol cuando entra en contacto con el viento –aliento– y el retumbar tranquilo de unos tambores que podrían asemejarse a los latidos del corazón. Y es precisamente este sonido el que a lo largo del documental marca los momentos en los que deja una situación, o espacio simbólico, y se dirige a otro, pues se repite en ciertos pasajes que presento en el siguiente esquema:

²²³ Véase. Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book. Nueva York, 1972.



Los puntos que toca el documental con esta pequeña melodía pertenecen a la experiencia de Joaquín, personaje que ilustra la vida de un migrante sacudido por las políticas estadounidenses, la guerra, la explotación y el continuo vaivén de su existencia. El ritmo que escucha en aquellos sonidos produce cierta estabilidad que en su constante desplazamiento le otorga un sentido de sobrevivencia. Por esta razón, quizá sea ese sonido el que restaure su relación con el momento en el que formó parte de la naturaleza y su existencia, en efecto se encontraba en dependencia con sol y lo que éste proveía. Relación que perdió cuando fue consumido por la vida industrial estadounidense, aquella que depende del mantenimiento de la explotación. De modo que Joaquín encuentra en su historia la dependencia al sol y a la vida industrial estadounidense, descubre su situación en el mundo y encuentra que su proceso de autoconocimiento como persona se encuentra en un desarrollo y descubrimiento continuo. Por tanto, es posible afirmar que se apropia del mundo y busca ponerlo en armonía con sus ideales que en ese momento no son sino los de la libertad y justicia. Después de ello, en efecto, habrá un nuevo rumbo, el camino prosigue, es más, Joaquín lo afirma cuando exclama para finalizar su poema: ¡YO PERDURARÉ!²²⁴ La afirmación indica una continuidad en la búsqueda por su sobrevivencia y libertad, no su clausura. Es un peldaño más en su proceso de reconocimiento y si habrá de reconocer los cimientos de ese peldaño, es obligado apuntar que el documental *Yo soy Joaquín*, más allá de dotar a los suyos de un nivel nacionalista e ideología política, los engranó a un nivel emocional y sensible, y les proporcionó elementos que ayudaron a descubrir lo que había dentro de sí mismos.

²²⁴ Véase. Rodolfo Gonzales, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book. Nueva York, 1972, p. 100.

Conclusiones

En uno de los coloquios que cada trimestre se hacen el posgrado de historiografía de la UAM Azcapotzalco. La doctora Martha Ortega apuntó que para hacer historiografía se necesita saber de historia. Dicha frase hasta hoy sigue resonando en mi memoria, a veces como una especie de advertencia, otras como un imperativo y en algunos momentos como una sugerencia. No sería exagerado afirmar que esta investigación tiene por debajo aquella afirmación, es decir, que en ella hay constantes advertencias sobre la historia chicana y que en su afán por entender el proceso social y cultural que ésta comunidad vivió en tiempos de guerra y bajo la sombra el expansionismo estadounidense, lanza una invitación para mirar el documental *Yo soy Joaquín* sin olvidar el sometimiento, la violencia y el peligro que experimentó el trabajador migrante y campesino.

Desde el preámbulo hasta el final de la investigación el conflicto, la violencia y la lucha por la sobrevivencia son una constante y lo es porque así fue la vida de Joaquín. Un personaje recordado en clara alusión a las andanzas de Murieta, un caballero enigmático de origen latino que luchó contra de la intromisión estadounidense en los territorios mexicanos. Así, Murieta, héroe para unos y bandido para otros, podría sintetizar parte del primer apartado de esta investigación porque en él se encuentra la peculiaridad de ser alguien que se oculta entre la frontera y que deja al descubrimiento la vida de las personas mexicanas que quedaron atrapadas por la naciente economía capitalista, su organización racional y su proyecto de imperio que desplegó un avance ordenado y culminó con una guerra en el que las personas de origen español e indígena fueron continuamente explotadas, sometidas y violentadas. Bajo esta lógica, la tesis resultó un constante ir y venir entre el explotado y el que ejerce la explotación. Entre el que parece ser más débil por su condición racial y el que recupera la fuerza de la razón y la usa con el objeto de someter a todo lo que no se ajusta a su manera de entender la realidad. En este lugar, la migración se convirtió en un elemento sumamente importante porque en sus constantes oleajes atrapó a personas que esperan que su vida cambie.

Considero esta espera del cambio crucial en el sentir del migrante porque en ella hay más ilusión que certeza. Digo esto pues la espera de poder cambiar su estado de miseria por uno más próspero no pasó por la fantasía, al contrario, el migrante reconoce que su vida se ve disminuida por la falta de oportunidades y considera que su existencia se verá recompensada no por obra de la suerte sino a partir del trabajo. De modo que la migración implicó dejar algo y llegar a un mundo de trabajo, a un mundo en el que con el sudor debe conseguir su alimentación, sin embargo esta lógica, al menos en los campamentos agrícolas en los que laboró el campesinado de origen mexicano, se mantiene como una constante promesa. Es decir, el trabajo constituye la esperanza de salir de la miseria, quietar el hambre y en la lejanía se vislumbra un estado en el que el regocijo y el esparcimiento se cumplan.

Con este ir y venir la esperanza de conseguir una vida mejor se convierte en un firme deseo. Pero el trabajo cuando el trabajo es atrapado por la explotación y por la lógica embustera del patrón aparece la sensación de estar perdido y colapsado, entonces el entorno no es sino áspero y el esparcimiento y la creación son de unos cuantos. Por esta razón, el valor del documental estriba en que los realizadores se dieron tiempo para crear y exponer sus sentimientos. Este acto los catapultó hacia la apropiación del mundo, les permitió reconocer las virtudes de su individualidad y por ello, arrancan de un solo impulso su camino hacia su autodeterminación. El reconocimiento de los sentimientos de sofocamiento, angustia, su nerviosismo, su regocijo y felicidad, son elementos del levantamiento de Joaquín.

Yo soy Joaquín en su soporte de la técnica declamatoria, luego en la base escritural y la reproducción que el mimeógrafo facilitó permitió su distribución pero también mostró la posibilidad de que los chicanos podían sentir, declamar, actuar, crear y tener pensamientos estéticos. De modo que con su carga emotiva y mítica Yo soy Joaquín resultó no sólo que un panorama y un repaso por la historia chicana, sino una evidencia de la experiencia de los migrantes mexicanos que en su afán por mejorar su vida encontraron

la soledad y el desprecio. En efecto, los distintos soportes en los que se distribuyó Yo soy Joaquín, son conquistas y apropiaciones de los chicanos, además, son enseñanzas que ponen ante nuestra visión que en su producción se encuentra un encadenamiento a las experiencias que el migrante mexicano vivió en aquellos días. Esto es, cada una de las conquistas que consiguió no quedan desvinculadas de la dominación que el chicano efectuó sobre los aparatos y las técnicas, ni del uso que les dio.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Rodolfo, *América Ocupada; los chicanos y su lucha de liberación*, México, Era, 1976.
- Alanís, Fernando Saúl, *El gobierno de México y la repatriación de mexicanos de Estados Unidos. (1934-1940)*, Tesis de Doctorado en Historia, México, El Colegio de México, 2000.
- Alicea, Marisa, “The Latino Immigration Experience: The Case of Mexicanos, Puertorriqueños, and Cubanos,” En Kanellos, Nicolas and Esteva-Fabregat, Claudio, *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Sociology*, Houston Texas, Arte Público Press, Universidad de Houston, 1994.
- Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Audi, Robert, *Diccionario Akal de filosofía*, Madrid, España, 2004.
- Báez Villaseñor, María Estela, “Las leyes de organización territorial de Estados Unidos y su impacto en el territorio conquistado”, en *El territorio disputado en la guerra de 1846-1848*, coords. Danna A. Levin Rojo y Martha Ortega. México, UAM, Porrúa, UABJO, 2007.
- Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Argentina, Manantial, 2002.
- Barfield, Thomas, *Diccionario de antropología*, Oxford, Blackwell Publishers, LTD, 1997.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, SXXI, 1980.
- Bataille, Georges, *La parte maldita: ensayo de economía general*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2007.
- Benjamín, Walter, *Ensayos escogidos*, México, Ed. Coyoacán, 2013.
- Berumen, G., Frank Javier, *The Chicano/Hispanic image in American film*, New York, Vantage, 1995.
- Bruce Novoa, Juan, *La literatura chicana a través de sus autores*, México, SXXI, 1999.
- Bruce Novoa, Juan, “Los rastros de los otros en nosotros mismos: ideales monoculturales, resistencia multicultural”, En *Presencia Chicana, Casa de las Américas*, 252, julio-septiembre, 2008.

- Castillo, Pedro, *Furia y muerte: los bandidos chicanos*, Los Ángeles, Universidad de California, Aztlán, 1973.
- Calvo Buezas, Tomas, *Análisis de un movimiento social: la lucha de los chicanos en los Estados Unidos*, Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Universidad Complutense, 1988.
- Cué Novas, Agustín “El despojo de las tierras”, En Maciel, David, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- De la Fuente, Beatriz, “Historia de la cultura olmeca”, En Gutiérrez, Lucinda, *Descubridores del pasado en Mesoamérica*, México, Océano, 2001.
- Durkheim, Emile, *Las formas elementales de la vida religiosa: el sistema totémico en Australia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Fondo de Cultura Económica, Universidad Iberoamericana, 2012.
- Fava, Francesco, “Yo myself and I: pronombres personales e identidad bilingüe en un poema largo chicano”, en, Gaetano Prampolini, *La sombra del saguaro: ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*. Italia. Firenze. 2013.
- Flores, Arturo C., *Acerca del teatro campesino de Luis Valdez*, España, Pliegos, 1990.
- Fortes, Mayra, *Identidades sin frontera: rupturas y continuidades en la literatura de la onda y la narrativa chicana*, Estados Unidos, Nashville, Tennessee, Tesis Doctoral en Filosofía, 2009.
- Fregoso, Rosa Linda, *The Bronze Screen: Chicana and Chicano Film Culture*, Minneapolis, University of Minnesota, 1993.
- Garcia M., Ignacio. *Chicanismo: the forging of a Militant ethos among Mexican Americans*, Tucson, University of Arizona Press, 1997.
- Gilbert, Jorge, “Comunidades hispanas en los Estados Unidos: algunos antecedentes políticos e históricos”, En Brintrup, Lilianet, Epple, Juan Armando y De Mora, Carmen, (coordinadores) *La poesía hispánica de los Estados Unidos: aproximaciones críticas*, España, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.
- Gómez, Quiñones, Juan, *Política chicana: realidad y promesa, 1940-1990*, México, SXXI, 1990.
- Gómez, Quiñones, Juan, “Una interpretación de las relaciones entre la comunidad mexicana en Estados Unidos y México” En Maciel, David (coordinador), *El México*

olvidado: la historia del pueblo chicano, Tomo II. México, Universidad de Texas y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.

- Gómez, Laura E., *Manifest Destinies: The making of the Mexican American race*, New York, New York University Press, 2007.
- González de la Vara, Martín, “La historia política de los chicanos de Nuevo México: 1848-1912”, En Maciel, David, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*. México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- Gonzales, Rodolfo Corky, *Message to Aztlan, Selected Writings*, Houston, Ed. Antonio Esquivel, 2001.
- Gonzales, Rodolfo, *Yo soy Joaquín*, Bantam Book, Nueva York, 1972.
- Gonzales, Rodolfo, Urista, Alberto, *El grito del Norte*, 1969.
- González Navarro, Moisés, “No vayáis al Norte” En Maciel, David, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- Gorodezky, Sylvia, *Arte chicano como cultura de protesta*, México, UNAM, 1993.
- Griswold, Richard, *Una década de historia chicana: revisión historiográfica y crítica*, México, Instituto Mora, 1994, p. 155.
- Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesus, y William Foster, David, *Literatura chicana, 1965-1995: An Anthology in Spanish, English, and Caló*. New York. Garland, 1997.
- Kanellos, Nicolás, “Introducción”. En Venegas, Daniel, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Tijuana, El colegio de la frontera, 2000
- Koselleck, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Lerner, Victoria, “Los exiliados de la Revolución Mexicana y la comunidad chicana (1915-1930)”. En Maciel, David, *El México olvidado II: La historia del pueblo Chicano*, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- Levin Rojo Danna A., *Vecindad interétnica e identidad cultural: la fiesta de San Lorenzo en las comunidades indohispanas de Picuris y Peñasco, Nuevo México*, en *Las vías del noroeste II: propuesta para una perspectiva sistémica e interdisciplinaria*, Coords. Carlo Bonfiglioli, Arturo Gutiérrez, Marie-Areti Hers, María Eugenia Olavarría, México, UNAM, 2008.
- Levin Rojo, Danna A. y Ortega, Martha, *El territorio disputado en la guerra de 1846-1848*, México, UAM- Porrúa- UABJO, 2007.

- Limón, José, *Stereotyping and chicano resistance: An historical dimension*, Aztlán 4.2, 1973.
- Lomelí, Francisco A., *La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos*, Revista Iberoamericana, XII, 46, 2012.
- López González, Crescencio, *La urbanización de la conciencia chicana*, Tesis de Doctorado en Filosofía, University of Arizona, 2011.
- Maciel, David, *Al norte del Río Bravo (Inmediato Pasado) (1930-1981)*, México, SXXI, 1981.
- Maciel, David, *El Bandolero, el pocho y la raza: imágenes cinematográficas del chicano*. México, UNAM, 1994.
- Maciel, David, *El México Olvidado: la historia del pueblo Chicano*, Tomo II, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez-Universidad del Paso Texas, 1998.
- Maciel, David, “El pueblo mexicano al norte del río Bravo (1600-1965)”. En Semo, Enrique, *México un pueblo en la historia*, México, Alianza Editorial- SEP, 1998.
- Mailer, Norman, *El combate*, Barcelona, Contra, 2103.
- Martínez, Oscar J., “A History of chicanos/mexicanos, along the U.S Mexico Border”, en Kanellos, Nikolás y Esteva-Fabregat, Claudio, *Handbook of Hispanic cultures in the United States: History*, Houston Texas, Arte Público Press, 1994.
- Massey, Douglas S., Durand, Jorge y Malone, Nolan J., *Detrás de la trama, políticas migratorias entre México y Estados Unidos*, México, Porrúa, Universidad Autónoma de Zacatecas. 2009.
- McWilliams, Carey, *Al norte de México, en conflicto entre anglos e hispanos*, México, Siglo XXI, 1968.
- Memmi, Albert, *Retrato del colonizado*, Buenos Aires, Ediciones la Flor, 1990.
- Minonne, Francesca, *Yo Soy Joaquín Murrieta: Los múltiples rostros de Joaquín a través del espacio y el tiempo*, Tesis de licenciatura, Estados Unidos, Oberlin College, 2008.
- Noriega, Chon, *Shot in America: Television, the State, and the Rise of Chicano Cinema*. Minneapolis, University of Minnesota, 2000.
- Ortega, José. “La poesía chicana de la descolonización”. *La Palabra y el Hombre*. Núm. 117, 2001.

- Ortega, María Luisa, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid, Vaquero, 2009.
- Ortega y Medina, Juan, *Destino manifiesto. Sus razones históricas y su raíz teológica*, México, Sepsecentas, 1972, p. 146.
- Peredo, Francisco Martín, *Cine y propaganda para Latinoamérica México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*. México, UNAM, 2004.
- Proust, Marcel, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, España, Madrid, Ediciones JM, 2001.
- Ramírez, Axel. *Nuestra América: Chicanos y latinos en Estados Unidos*. México, UNAM, 2008.
- Rodríguez, Manuel M. Martín, *La voz urgente: antología de literatura chicana en español*, España, Fundamentos, 1995.
- Rodríguez, Mariángela, *Tradición, identidad, mito y metáfora mexicanos y chicanos en California*, Porrúa/CIESAS, México, 2005.
- Romo, Ricardo, “La urbanización de los chicanos a principios del siglo XX”, En Maciel, David, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- Rosenbaum, Robert, “Las gorras blancas: ejemplo de la resistencia chicana en Nuevo México”. En Maciel, David, *El México olvidado I: La historia del pueblo Chicano*, México, Universidad de Texas-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996.
- Royero, Maida, “Prologo”, En Piscator, Erwin, *Teatro Político, La Habana*, Instituto Cubano del Libro, 1973.
- Rosaldo, Renato, *Ensayos en antropología crítica*. México, UAM, 2006.
- Rufer, Mario, *La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales*, Bogotá, Colombia, 2010.
- Sánchez Valencia, Alejandra, “Identidad chicana en: yo soy Joaquín” *Tema y variaciones de literatura: espejos y reflejos: literatura chicana*. Núm. 14, 2000), pp. 125-161.
- Sandoval Palacios, Juan Manuel, “La frontera México Estados Unidos como laboratorio de la integración económica, político-militar y cultural”, En *Memorias del Primer Seminario de Protección del Patrimonio Cultural México-Estados Unidos*, Coordinación Nacional de Centros INAHCONACULTA; U. S. National Park Service y Southwest Strategy (El Paso, Texas, 6-8 de agosto de 2003). Disco Compacto, febrero de 2004.

- Stephen, Lynn, *Murallas y Fronteras: El desplazamiento de la relación entre Estados Unidos – México y las comunidades trans-fronterizas*, Buenos Aires, Cuadernos de Antropología Social, 2011.
- Torres González, Roamé, *Idioma, bilingüismo y nacionalidad: la presencia del inglés en Puerto Rico*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 2002.
- Valenzuela Arce, José Manuel, *El color de las sombras: Chicanos, identidad y racismo*, México, Plaza y Valdés, 1998.
- Vazquez, Francisco H., *Latino/a Thought: Culture, Politics, and Society*, New York, Rowman & Littlefield, 2003.
- Vélez Ibáñez, Carlos, *Visiones de frontera: Las culturas mexicanas del suroeste de los Estados Unidos*, Porrúa/CIESAS, México, 1999.
- Venegas, Daniel, *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen*, Tijuana, El colegio de la frontera, 2000.
- Villanueva, Tino, *Chicanos (selección)* México, FCE/SEP, 1985.
- Yudice, George, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.
- Wacquant, Loïc, *Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, SXXI, 2006.
- Zermeño, Guillermo, *Entre la antropología y la historia: Manuel Gamio y la modernidad antropológica mexicana (1916-1935)*, México, El colegio de México, 2003.

Páginas web consultadas.

- Alejandra Alanís, “En 9 años, 76 mexicanos han sido asesinados por policías en Estados Unidos Infografía”, *Revolución 3.0*, (sitio web), 26 de febrero, 2015, consultado, 26 de febrero 2015.
- Barthes, Roland. La muerte del autor. Traducción, C. Fernández Medrano. Recurso electrónico. Consultado 27 de noviembre 2015.
<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>
- Belausteguigoitia, Marisa, “Borderlands/La Frontera: el feminismo chicano de Gloria Anzaldúa desde las fronteras geoculturales, disciplinarias y pedagógicas.” En *Debate Feminista* 40 (2009):149-169. Recurso electrónico.

- http://www.jstor.org/stable/42625120?seq=1#page_scan_tab_contents consultado 5/11/2015.
- “Biografía de Rodolfo “Corky” Gonzales”, Librería pública de Denver, (sitio web). Consultado 18-10-2015. <https://history.denverlibrary.org/rodolfo-corky-gonzales>.
 - Bruce Novoa, Juan. "El Teatro Campesino de Luis Valdez." En *Texto Crítico* 10, (1978): 65-75. Recurso digital, consultado. 17 de abril 2015, <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6808/2/197810P65.pdf>
 - Bruce Novoa, Juan, “Los rastros de los otros en nosotros mismos: ideales monoculturales, resistencia multicultural” En, Casa de las Américas, No. 252 julio-septiembre/2008 pp. 4-19.
 - Casares, Julio, Diccionario ideológico de la lengua española: Desde la idea a la palabra, desde la palabra a la idea. Barcelona, Gustavo Gili, 1973. Real Academia Española, “Declamación”, en Diccionario de la lengua española, Recuperado de <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=declamaci%F3n>. Consultado. 13-01-2016
 - Del Valle Dávila, Ignacio, “Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización cultural”, *Cinemas d’Amérique latine*, 21 | 2013, 42-55. Recurso web. Consultado, 15- 12- 15. <http://cinelatino.revues.org/150#quotation>
 - “Dorothea Lange”, En, *Banco de datos análisis de la imagen fotográfica, Grupo de Investigación ITACA-UJI, (Sitio web)* <http://www.analisisfotografia.uji.es/>. Consultado 08-01-2016.
 - Editorial, “Donald Trump criticó a los Oscar y a Iñárritu”, en *Periódico El Economista, (sitio web)*, 24 de febrero, 2015. Consultado 28, 02, 15, <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2015/02/24/donald-trump-critico-oscar-inarritu>.
 - El País. Rodolfo 'Corky' Gonzales, poeta, boxeador y activista chicano. (19 de abril 2005) Recuperado de http://elpais.com/diario/2005/04/19/agenda/1113861609_850215.html
 - Fortes, Mayra, “De fronteras, gringos y chicano”, En, Confabulario, Diario El Universal. Sitio web, 16 de agosto, 2014, consultado 15-12-12. <http://confabulario.eluniversal.com.mx/de-fronteras-gringos-y-chicanos/>
 - Garciadiego, Javier, Examen del libro de Pedro Castillo, Furia y muerte: los bandidos chicanos, México, COLMEX. 1997, pp. 482-485. Recurso electrónico. Consultado 1-10-2015.
 - Gómez, Laura E. *Of White in age of white supremacy: Mexican elites and the rights of Indians and blacks in nineteenth century New Mexico*, Chicano Latino-Law Review, Vol 25: 9. Recurso electrónico. Consultado. 4-11-2015. <https://www.law.uh.edu/hernandez50/LauraGomez.pdf>
 - Hartley, George, “Yo soy Joaquín: Rodolfo" Corky "Gonzales y la construcción retroactiva de chicanismo”. Centro electrónico de poesía. (sitio web) Consultado 15-10-2015. <http://epc.buffalo.edu/authors/hartley/pubs/corky.html>
 - Iván Saldaña, “Sujeto abatido en Texas no es mexicano: SRE”, *Periódico Excelsior (sitio web)*, 19, de febrero, 2015. Consultado, 23, de febrero, 2015, <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/02/19/1009268>.

- Peláez G., Cristóbal, David Correa, y Juan, Luis Valdez, El Teatro Campesino. Revista Matacandelas. (Sitio web) 2010. Recurso electrónico. Consultado 16-10-2015 <http://www.matacandelas.com/Entrevista-Luis-Valdez-El-Teatro-Campesino.html>
- Ramírez, Axel, “Educación y cultura chicana en Estados Unidos” Reencuentro, 2003, p 9. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34003702>. Consultado 10-11-2015.
- Rocío Ayuso, “Los pájaros de ‘Birdman’ se hacen con el Oscar”, en *Diario El País*, (sitio web), 23 de febrero 2005. Consultado 28-02-15. http://cultura.elpais.com/cultura/2015/02/23/actualidad/1424650515_324079.html
- Senado de la República Mexicana. *Comunicado de Prensa (sitio web)*. Consultado. 28-02-15 <http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php/informacion/boletines/19059-condena-senado-muerte-del-mexicano-ruben-garcia-villalpando.html>.
- Troupe, Mine, *Historia de la agrupación*. Consultado 18-10-2015. <http://www.sfmt.org/company/history.php>
- Trump, Donald, Cuenta personal. Twitter publicado 22 de febrero 2015. Consultado 23 de febrero del 2015. <https://twitter.com/realDonaldTrump>. También puede consultarse. Sergio López Aguirre. 5 tweets de Donald
- Trump vs Birdman, México y premios Oscar, en *Cine Premier*, (sitio web), 24-02-2015. Consultado 28-02-15, <http://www.cinepremiere.com.mx/41450-5-tweets-de-donald-trump-vs-birdman-mexico-y-premios-oscar.html>.

Ponencias

- Danna Levin ponencia presentada en la VIII Reunión de Antropología del Mercosur, 2009).
- Peredo Castro, Francisco M., *La diplomacia del celuloide entre México y Estados Unidos: medios masivos, paranoias y la construcción de imágenes nacionales (1896-1946)*. Ponencia, presentada en la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) en el marco del simposio internacional “Diplomacia pública y cultural” (México, Universidad Iberoamericana, 30 de Octubre de 2008), p. 93