

Fecha de recepción: 2013-10-26  
Fecha de aceptación: 2013-11-01

## Bardas parlantes: un asomo al arte urbano de Ciudad Juárez

Héctor Domínguez Ruvalcaba\*



Colectivo Rezizte

En verano del 2006, el Arroyo del Indio en Ciudad Juárez se desbordó a causa de una tromba que devastó los asentamientos en torno al cauce. La Fundación del Empresariado Chihuahuense, A.C. (FECHAC) y el Instituto Municipal de Investigación y Planeación (IMIP) construyeron ese mismo año un parque lineal con juegos infantiles, terrazas y escalinatas, para prevenir otra tragedia semejante, y financiaron la creación de murales de arte urbano por parte de los jóvenes de la zona. Erick Orozco<sup>1</sup> narra cómo se involucró en la organización de grupos de jóvenes habitantes de las colonias aledañas para pintar murales en el nuevo parque. Los financiadores condicionaron la participación de los jóvenes a que no usaran *tags* y que las piezas no tuvieran un contenido

violento, sino mensajes de *paz*. Para Erick esto significaba una acotación de la expresión de los grupos constituidos de acuerdo con la estética y el *ethos* del *hip hop*. Sin embargo, las letras no se dejaron esperar y consiguieron estar presentes en esas paredes. El caso de Arroyo del Indio nos presenta un acercamiento de los generadores de políticas públicas a los grupos de jóvenes de los barrios, por lo general criminalizados por estampar su *tag* en los muros a su alcance. El proyecto se plantea como medio de pacificación de la guerra de pandillas. Se concierta una tregua y los barrios conviven en las bardas del nuevo parque.

El *tagger* finalmente acepta el desafío de crear proyectos figurativos sin la presión de la persecución policial, con tal de que el temido *tag* no sea parte del proyecto. Pero

\*Docente-investigador de The University of Texas at Austin. De sus trabajos destaca, entre otros, Patricia Ravelo y Héctor Domínguez Ruvalcaba (comps.), *Diálogos interdisciplinarios sobre violencia sexual: antología*. Eón, México, 2012.

<sup>1</sup>En ese momento estudiante de la Maestría en Ciencias Sociales de la UACJ.



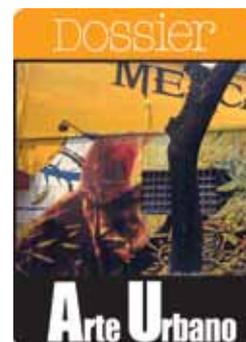
un *graffiti* no es más que un grafismo que se estampa en los espacios visibles, y se impone a la mirada de los transeúntes. La intervención del Estado y las organizaciones civiles parecen establecer como condición de aceptabilidad que el mural sea legible y figurativo. Dicha intervención consiste en talleres de integración en donde los líderes de los diversos grupos, que se han hostilizado por años, empiezan a conocerse y a pactar marcos de respeto. Erick los presenta como el inicio de un nuevo proceso de convivencia a través de la generación de redes. Los proyectos de la organización FECHAC han permitido que los grupos empiecen a ganarse la simpatía y el apoyo de los vecinos. Sin embargo, Erick no nos deja con el aliento utópico del discurso de la integración y la intervención comunitaria. Frente a estos esfuerzos ciudadanos, el crimen organizado penetra los barrios y absorbe la mano de obra disponible. O bien los jóvenes son objeto de persecuciones policiales.

La crisis de vaciamiento del espacio urbano fronterizo tiene en la cultura del *hip-hop* el efecto de abandonar las expresiones clásicas de desafío y asumir una posición interventiva para la recuperación de la ciudad. El *gangsta*, el clásico *rap* que despliega un reto egocéntrico y competitivo, ha decidido callar para dar lugar a la voz de la víctima, el joven que está de luto y pinta un *tag in memoriam* de los caídos en la guerra del narco o las pandillas, y que en los funerales ofrece un ritmo al llanto y arropa al duelo con poesía. Tanto Jorge Pérez —el Yorch, del colectivo Rezizte de Ciudad Juárez— como Libre Gutiérrez —del colectivo Hecho en México de Tijuana— coinciden en señalar un cambio del *tag* al mural, que implica el dominio de técnicas más sofisticadas y el replanteamiento de la función del arte urbano, como una entrada del *hip-hop* al dominio de lo comunitario y la recomposición del espacio público, como respuesta al vaciamiento de la vida urbana.

En su recuento de cómo se constituyó el grupo Rezizte a principio de la década del 2000, el Yorch recuerda que fue el tema

de la violencia contra las mujeres el que congregó a un grupo de estudiantes universitarios a plantear sus primeras propuestas de arte urbano. El colectivo surge como una posición política. Varios de los integrantes fueron *taggers* clandestinos en su adolescencia y entraron a la universidad para estudiar artes visuales. No significa esto romper con la cultura del *hip-hop*, sino enriquecer los recursos con qué perfeccionar la intervención urbana, pues Rezizte se forma como un colectivo con el propósito de intervenir la calle con una preocupación política derecho humanista. El doble impulso estético y político que revela la historia de diez años Rezizte concentra algunas lecciones que ponemos sobre la mesa para su discusión: contrario a lo que analiza Valenzuela Arce de los *crews* tijuanaenses y cariocas, donde encuentra una resistencia a los contenidos políticos, el arte urbano de Rezizte hace hincapié en la promoción de los derechos humanos. Ciudad Juárez aprendió a usar ese lenguaje desde el activismo en torno a los feminicidios, de manera que se convierte en el discurso público dominante que incluso las autoridades han empezado a usar en sus declaraciones. Se trata de una lingua franca de la esfera pública. Defender los derechos humanos es por tanto un acto cívico de central importancia en el contexto del estado de excepción. Dos de los murales más sobresalientes en la colonia Villas de Salvárcar se plantean desde esta forma de intervención.

Yorch señala que hay un cambio visible en la manera que se conduce la cultura del *hip-hop* a partir de la militarización de la ciudad. Los grupos dejaron de hablar para ellos mismos en un lenguaje cifrado que era incomprensible para la mayoría de la población. Los eventos de sangre y diversos abusos de los que han sido testigos o incluso víctimas, los convirtieron en sujetos políticos y como tales en públicos participantes en las acciones de interés comunitario. Los raperos y los artistas urbanos empezaron a hacer registro de





tales eventos. Una serie de serigrafías y murales con personajes cadavéricos armados con rifles de asalto apuntan al espectador. El alto contraste y la audacia de la perspectiva logran un equilibrio entre la simplicidad del trazo y la complejidad de la composición, entre el tema impactante y la sofisticación estilística. Romper el círculo de los entendidos para apelar a un público amplio, tiene varias implicaciones políticas que convierten estos colectivos de arte en un movimiento social expresado con colores y formas que llenan de sentido lo que antes no lo tenía. Caligrafías dinámicas, vivaces, líneas caprichosas, sombreados sutiles que logran exquisitos volúmenes, evoluciones cromáticas inagotables, el universo visual de Reizte ha hecho de las calles juarenses un gran foro donde el dolor por la ciudad en ascuas se resuelve en homenaje a la identidad fronteriza y un insistente comentario derecho humanista: la intervención del depósito de agua de la colonia que homenajea a la mujer indígena pero sutilmente coloca siluetas evanescentes de mujeres niñas fantas-

males que nos presenta, con sutileza, un comentario sobre la tragedia feminicida. En los lúdicos dibujos de niños al estilo historieta no se eximen del llanto, y el miedo a las armas. El orgullo de estas piezas reside en su lugar privilegiado de ocupar la calle. La gran galería del trajín cotidiano que convierte a todo transeúnte en un receptor de representaciones cuya función primordial es embellecer la calle. Este salir al encuentro de la circulación de la ciudad cumple en sí mismo con un acto político que se presenta como una experiencia estética fuera de los museos. El arte urbano es efímero, no pretende trascender el tiempo, tiene su vida propia, cumple con su cometido, y se va, es intervenido de *tags*, depende de la vida de los muros, o son sustituidos por otros murales. Renunciar a la permanencia desplaza la noción de trascendencia por la de transitoriedad. No por ello carece de efectividad en su función como pieza de arte. Tanto es así que los artistas urbanos no solamente convierten la calle en museo, sino que además han ingresado a esos espacios de consagración del arte.

## **In memoriam. Mario Colín: el muralista que llevó su arte a la calle**

Donna Snyder\* / René Luna Hernández\*\*

Fecha de recepción: 2014-01-07  
Fecha de aceptación: 2014-01-10

\*Esposa de Mario Colín. *Cuadernos Fronterizos*, agradece la colaboración de la señora Snyder con este texto, escrito originalmente en inglés.

\*\* Traductor. Docente-investigador de la UACJ.

Nacido en Ciudad Juárez en 1959, Mario Colín vivió su vida entera en el área Cinco Puntos del centro de El Paso, Texas, donde asistió a la primaria Houston y a la secundaria Austin. Desde los 15 años trabajó como albañil, construyendo silos y otros grandes proyectos a través de los Estados Unidos; en cierto punto de su vida se fue de aventón desde la costa del Pacífico a las orillas del Atlántico. Al final de su segunda década de vida, empezó

a enfocar toda su atención y energía en el arte, en el cual había estado interesado desde pequeño, trabajando como muralista y como pintor de retratos. Mucha de esta obra es de carácter religioso, aun cuando también pintó arte secular, retratos y escenas históricas.

Colín pintó su primer mural de la Virgen de Guadalupe en colaboración con el desaparecido artista Chuck Zavala en 1987 en Abarrotes Esparza, una pequeña tienda