



HAL
open science

Creación contemporánea y cultura popular, la obra migrante de Betsabeé Romero

Caroline Perrée

► **To cite this version:**

Caroline Perrée. Creación contemporánea y cultura popular, la obra migrante de Betsabeé Romero. Patrice Giasson. Brincando fronteras: creaciones locales mexicanas y globalización, CONACULTA, pp.465 à 488, 2012, Teoría y Práctica del Arte, 978-607-455-933-0. halshs-00921776

HAL Id: halshs-00921776

<https://shs.hal.science/halshs-00921776>

Submitted on 21 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Creación contemporánea y cultura popular, la obra migrante de Betsabeé Romero¹

Caroline Perrée

1997. Tijuana, ciudad fronteriza. Paraíso de todos los tráficos, concentración de todas las miserias. Reputación sulfurosa, plaza giratoria de las esperanzas de los más desprovistos. Tijuana, una puerta hacia la libertad en medio de los alambrados. Hilos electrificados atan con lazos el horizonte al infinito, placas de metal estrían el cielo azul con su gris chispeante, muralla de defensa ridícula, irrisoria y sórdida. Surgida de ninguna parte, preparada para atravesar la línea fatídica, el Ford Victoria amarillo claro adornado de rosas pintadas hasta en la carrocería, reina a algunos metros de la frontera, como una aparición, un icono urbano en medio de un *no man's land*.

¹ Betsabeé Romero nace en México, D.F., en 1963. Estudia la licenciatura en comunicación en la Universidad Iberoamericana y obtiene su maestría en historia del arte en la UNAM. Luego vive en Francia, donde estudia en la escuela del Louvre. De una pintura referencial a los confines de la religiosidad y de la interioridad personal, pasa a la instalación que a menudo declina, pero no exclusivamente, sobre el tema de la cultura automotriz. Vehículo de una cultura colectiva urbana, el coche y sus accesorios le permiten denunciar las injusticias de nuestras sociedades modernas y subrayar los peligros. Ha realizado más de 30 exposiciones individuales en todo el mundo entre las que destacan: Ni cardo ni ortiga, Museo de Monterrey, Nuevo León, México, 1996; Trama Transurbana, el Museo Carrillo Gil, México, D.F., 1999; Road Show y Ventanas Vulnerables, en Ramis Barquet Gallery, N.Y.; On the Freeway, en The Drill Hall Gallery, Canberra, Australia, 2002; Pendiente de un Hilo, Sala Mac. Centro de Artes Visuales Contemporáneo. Bienal de Artes Visuales de Honduras

Inmóvil, sin embargo parece sobre su lanzamiento que abre la vía a emigrados mexicanos, peregrinos de nuestra modernidad, cuya fe en El Dorado americano conduce a atravesar la frontera arriesgando su vida. Pero, como ellos, el Ford no se mueve. Las flores que lo cubren son otras tantas oraciones, los rosas que se amontonan en el coche, otros tantos votos emitidos por los candidatos al viaje, que multiplican las ofrendas para que su Virgen, la Guadalupe, aparezca como apareció al indígena Juan Diego. Impasible, el Ford se queda en territorio mexicano en espera de un milagro. ¿Cuál? ¿Que la frontera se abra? ¿Que el viaje se haga sin dificultad? ¿Que los Estados Unidos concedan una cuota de entrada a los emigrados y les traten con humanidad?

¿Que la vida allá sea mejor que aquí? ¿O que la economía nacional se mejore? ¿Que los corruptores y los corrompidos permitan un día a los más pobres quedarse para cultivar la tierra y mitigar el hambre? ¿Que la patria se haga también nodriza? Las diez mil rosas dispuestas en ofrendas en y por el coche-altar condensan todas las oraciones, reúnen todas las esperanzas. El Ford mudo, a caballo sobre la frontera, transporta los votos de los emigrados.

El *Ayate Car* (figuras 1 y 2) expuesto en la Bienal InSite 97,² en la frontera entre los Estados Unidos y México, es una de las creaciones más sintomáticas de la artista plástica mexicana Betsabé Romero, porque

2008; El cielo al revés, Exposición del Centro Cultural de España, México, D.F., noviembre 2006-febrero 2007. Además, ha realizado proyectos de intervenciones urbanas con diferentes comunidades como en East L.A. y la colonia Buenos Aires en México, D.F., Idaho, Toulouse y Chicago, entre otras. Ha participado también en numerosas exposiciones colectivas como InSite 97 en México-Tijuana; Art Grandeur Nature, La Courneuve, París; Cinco Continentes en México. D.F.; Bienal de La Habana, 2004; Bienal de Porto Alegre, Brasil; Trienal Poligráfica de San Juan Puerto Rico, 2004; Eco, Arte Contemporáneo Mexicano, Museo Reina Sofía; Las Horas en el Irish Museum of Modern Art; y Barroco de la Belleza al Horror, Museo de Salamanca, 2005. Su obra forma parte de colecciones internacionales entre las que se encuentran, Colección Gelman, Daros Collection de Suiza, LACMA, Museo de Arte Moderno de Houston, UNAM, entre otras.

² Bienal InSite es un evento de artes visuales que tiene lugar en dos ciudades simultáneamente, Tijuana y San Diego. Es la única exhibición que se realiza en Mé-



Fig. 1. Betsabecé Romero, *Ayate Car*, óleo, 10 mil rosas en el interior, InSite 97, colonia Libertad, Tijuana, Ford Victoria 55, 1997.

pone en juego una reflexión sobre la noción de “frontera”, que interviene en varios niveles. Primero, como lugar de exposición, la frontera marca la voluntad de sacar el arte de su territorio acostumbrado y de ponerlo allí donde no suele estar. Segundo, como tema, ya que sus obras denuncian a menudo el destino reservado a los emigrantes. Por último, en la elaboración misma de la obra que mezcla cultura popular y creación vanguardista, borrando las referencias que suelen distinguir la artesanía del arte. En todo caso, la artista trata de sacar el arte de los rincones en los cuales suele estar acantonado y, por lo tanto, de proponer otros criterios para definir el objeto artístico, haciendo de la frontera un tema emblemático de su trabajo.

Toda la obra de Betsabecé Romero pone en abismo la noción de “frontera” tanto desde el punto de vista de la creación como desde el

xico donde participan numerosos artistas internacionales en un diálogo sobre y para la frontera.



Fig. 2. Betsabé Romero, *Ayate Car*, óleo, 10 mil rosas en el interior, InSite 97, colonia Libertad, Tijuana. Ford Victoria 55, 1997.

punto de vista de la recepción. Se tratará entonces para nosotros de analizar cuáles son los elementos de la cultura mexicana que la artista integra en sus obras y con qué objetivo. Pero también de entender las consecuencias generadas por esta fusión entre cultura “alta” y cultura popular, gracias a este encuentro entre un arte del centro y unas prácticas que emanan de las periferias.

Devoción popular y creación plástica³

Desde finales de los años ochenta, el trabajo de Betsabé Romero se expresa a través de diferentes formas artísticas: escultura, pintura, *collage*, serigrafía, fotografía. La artista toma de unas y de otras para crear obras cuya diversidad plástica se impone de golpe como una elección estética.

³ Evitaremos emplear la palabra “kitsch” porque, si conviene para caracterizar este tipo de estética popular, remite, en el contexto artístico mexicano, a una corriente de moda en los años ochenta muy orientada hacia el folclor, con el cual Betsabé Romero no se relaciona.

Múltiple, abundante, plural, esta variedad formal es la imagen de la cultura de su país, la cultura popular que funda y alimenta el trabajo de la artista plástica. El vocabulario estético de Betsabeé Romero es, en efecto, el de la calle y del pueblo, el de una memoria colectiva a la cual todo mexicano es sensible, del más rico al más pobre.

Todos los objetos creados o integrados en sus obras plásticas son los símbolos de una cultura nacional: los rosas que adornan el vestido de la Virgen de Guadalupe, el icono mexicano por excelencia, el famoso Volkswagen apodado Vocho, los exvotos pintados sobre metal, el motivo artesanal de las flores de Michoacán, el coche en general, tal como lo aman los mexicanos y que encontramos en la cultura de los mexicanos residentes en los Estados Unidos, los chicanos. Es un vocabulario plástico con referencias populares que todo el mundo conoce y utiliza diariamente. Frente a sus obras, la artista coloca al espectador en una situación de familiaridad y de intimidad. En la recepción del trabajo de Betsabeé Romero, la creación contemporánea no inquieta por su extrañeza absoluta, sino que tranquiliza por su sorprendente y agradable cercanía. De entrada, sus obras hablan al visitador porque pertenecen a su entorno.

El trabajo plástico de Betsabeé Romero está verdaderamente habitado por elementos tomados de la devoción popular, de los cimientos de la memoria colectiva mexicana, y en particular del culto a la virgen nacional, de quien la artista da cuenta recurriendo al motivo de las flores. Éstas adornan el vestido de la virgen y son la prueba de su aparición milagrosa, ya que es ella quien las colocó en el ayate de Juan Diego. Una vez retiradas las rosas, en presencia del obispo, apareció la imagen de la virgen todavía hoy expuesta en la Basílica de Guadalupe, su lugar de culto. Flores ofrendas, flores milagrosas, el motivo floral aparece de diferentes maneras en la mayoría de las obras de Betsabeé Romero: pintadas sobre el Ford Victoria en espera de un milagro en la frontera —¿Nueva aparición de la virgen?—; bajo la forma de diez mil rosas secas reviste el interior del coche como un símbolo que encarna el fervor colectivo de los emigrantes. Motivo floral, recortado en papel blanco y pegado sobre fotos de la ciudad, pintado como un tatuaje sobre retrovisores de coches y que la artista describe en la instalación *De reajo*, como “espejos tatuados

por oraciones”.⁴ Los motivos florales “tatuados” vuelven a aparecer en la confección de unas gafas que permiten ver lo cotidiano a través de las flores del milagro.⁵ De nuevo, el símbolo popular permite fusionar una multiplicidad de referencias, ya que dichas flores remiten a la leyenda de Guadalupe. Hacen también eco a los ritos religiosos mexicanos que emplean pétalos y flores, tanto en las procesiones y peregrinaciones como en la decoración desenfrenada de los lugares de culto que se llenan con colores y perfumes. El camino de los emigrantes se convierte por lo tanto en un lugar de procesión hacia la libertad, una peregrinación hacia el templo de la frontera. Así, la obra de la artista plástica llega a encarnar un venerado icono, similar a la ofrenda que realizan los mismos emigrantes al toparse con un muro fronterizo infranqueable. El coche, cuya función normal es la movilidad, se caracteriza aquí por una exposición estática que simboliza entonces el destino de los que no pudieron atravesar la frontera. El coche-obra señala, pues, que la peregrinación votiva se transforma para la inmensa mayoría de los emigrantes en camino de cruz.

Por su trabajo, Betsabeé Romero pone la huella de la Virgen de Guadalupe por todas partes, instala su presencia en los lugares más inesperados, de manera similar al culto que le da la población, venerando su imagen en los mercados, en las estaciones de carretera, en los taxis, llevándola en escapularios, en joyas, etcétera. La virgen nacional extiende su velo protector sobre todo el país haciendo recaer las rosas, que recubren su vestido, sobre el pueblo mexicano. Esta omnipresencia maternal y tranquilizadora nos dejan las obras de Betsabeé Romero, reflejos de una realidad social y cultural.

Este empleo de referencias simbólicas y típicas tomadas de la cultura popular, todavía se inscribe allí en esta voluntad de hacer un arte que habla a la gente, porque es el reflejo de una memoria colectiva y nacional. Al mismo tiempo, esta influencia introduce, en las obras y las

⁴ Texto de Betsabeé Romero, “El cielo al revés”, Exposición del Centro Cultural de España, ciudad de México, noviembre de 2006-febrero de 2007.

⁵ Exposición en la galería La Refaccionaria, ciudad de México, septiembre-octubre de 2006.

instalaciones, una estética popular nacida de objetos religiosos, cuyo carácter es profundamente cursi. En este campo, México da prueba, en efecto, de una imaginación desenfrenada: las guirnaldas parpadeantes alrededor del Cristo, los péndulos con la efigie de la Virgen de Guadalupe, los hologramas donde la misma virgen toma en sus brazos al difunto papa Juan Pablo II, las cruces en la cumbre de las basílicas en neón azul o rojo para guiar de lejos a los peregrinos hacia el lugar del santuario, etcétera. Betsabeé Romero también introduce estos elementos en sus instalaciones, pero no con una perspectiva exclusivamente estética, porque la religiosidad popular forma parte integrante de su trabajo, como lo observa Osvaldo Sánchez: “estos nuevos materiales no son utilizados de una manera aislada en una estética rococó, independientemente de su dimensión espiritual. En estas representaciones, el sentimentalismo religioso, la intensidad mística de su oración, son más fuertes que su desenfreno ornamental”.⁶

Ni caricatura ni reivindicación estética, la introducción de una iconografía popular es el reflejo de una religiosidad, tal como se desarrolla en lo cotidiano. La artista no se inscribe en una estética *kitsch*, que alabaría el folclor mexicano, sino que toma de la devoción popular formas, colores y referencias que tienen sentido para su trabajo y que puede integrar en su cultura automotriz. Así, las flores rosas de la virgen son pintadas sobre un coche o tatuadas sobre retrovisores. Los elementos que pertenecen a la devoción popular se inscriben, por lo tanto, en una memoria colectiva, desplegada para sensibilizar al espectador a una situación tan endémica como trágica. Los exvotos creados por Betsabeé Romero se inscriben, también, en esta perspectiva: objetos típicos de la religiosidad mexicana, que sirven tanto para agradecer como para conmemorar.

⁶ Osvaldo Sánchez, “Arqueología de la devoción”, en Betsabeé Romero, *Ni cardo ni ortiga*, catálogo de exposición, México, Museo de Monterrey, 1996.

Sobre el camino votivo

Fascinada por la cultura popular en general y por las prácticas religiosas en particular, Betsabecé Romero utiliza en su trabajo plástico la iconografía votiva, tan presente en México. Siempre con la idea de hacer obras que lleguen a todo el mundo, retoma una de las prácticas votivas más derramadas y más típicas de la devoción nacional: el exvoto pintado. Pero, como en todas sus obras, utiliza el objeto popular sin desnaturalizarlo, asimilándolo a su concepto artístico. Sus exvotos pintados son particularmente ejemplares de su trabajo, ya que consigue la proeza de conservar el carácter popular del objeto, inscribiéndolo en un trabajo personal y original.

De hecho, sus exvotos son pintados sobre las carrocerías de los coches, en particular de Vochos, como *Milagro y accidente en Vocho*, pintado en 2001. Siempre con la idea de mostrar el vehículo como el lugar de confluencias de las contradicciones de nuestra sociedad, la artista pinta sólo escenas de accidentes de coche. Todos sus exvotos agradecen al divino, narrando una salida milagrosa del accidente. Así, las escenas que pinta no son inventadas por sus cuidados: ellas todas pertenecen a exvotos pintados tradicionalmente, de los cuales la artista retoma la iconografía y la temática para pintarlas sobre la carrocería de un coche:⁷ encontramos la escena tradicional del accidente con los agradecimientos acostumbrados para el milagro cumplido y la figura divina en un rincón del cielo, como en *Milagro y accidente en taxi*. La artista cubrió con cera los cuatro lados de un capó de Vocho, a la manera de un marco que rodea la escena, recordando los cirios de las iglesias y con los cuales los peregrinos acompañan sus oraciones. Betsabecé Romero reconstruye, pues, una atmósfera religiosa en el espacio museal, introduciendo los elementos de una devoción tradicional en obras de arte contemporáneo.

La única diferencia con el exvoto popular reside en el soporte: la caja de caudales, pero aún allí, se trata todavía de “metal”. Pero esta variación conduce a la artista a repetir otra práctica religiosa: la que

⁷ Conversación con Betsabecé Romero, febrero de 2003.

procede empleando la magia por similitud, tal como la analizó Frazer.⁸ Este primer principio mágico supone que la reproducción del objeto o del efecto deseado permite obtener el mismo objeto o efecto. Es sobre este funcionamiento como reposa el exvoto anatómico llamado “milagrillo” en México y cuyo uso es tan popular como ritualizado. Se presenta como un objeto miniatura en metal que reproduce la forma del órgano o del miembro que sufre y que se le ofrece al santo para que cure el miembro real. La imitación permite la curación del original. Sobre el mismo principio de similitud, podemos también agradecer al santo por el milagro cumplido ofreciéndole un objeto que constituye una réplica que simboliza el milagro. Así, los marineros agradecen al divino por haberlos salvado de un naufragio ofreciéndole una maqueta del barco. Al adoptar este funcionamiento mágico popular, Betsabée Romero ofrece cajas de caudales de automóviles para agradecer al divino por la salida milagrosa de accidentes de auto. Pero si sus pinturas votivas son tradicionales, no son personales: la artista sólo reproduce escenas efectivas sin implicarse en el milagro cumplido, ni como suplicante ni como pintora de milagros ni como figura divina. En realidad, existen unos exvotos originales creados por la artista, pero no llevan el nombre y no son propiciatorios ni congratulatorios; allí también, tienen una dimensión memorial por ser realizados para conmemorar la existencia y la situación de los emigrados con el fin de que no se les olvide. Los exvotos artísticos y personales de Betsabée Romero se vinculan, entonces, como todas sus obras, con la memoria y toman una dimensión aún más humana, al dotar a los sujetos con una existencia y una identidad de la que habían carecido por haber sido confinados al anonimato de una categoría social: la de emigrantes.

⁸ James George Frazer, [1a. ed. en francés, 1927], *Le Rameau d'Or. Le roi magique dans la société primitive, tabou et les périls de l'âme*, vol. 1, París, Éditions Robert Laffont, 1981, pp. 140-156.

Obrar para una memoria colectiva

Privilegiando los iconos urbanos nacidos de una cultura popular, la artista no se interesa sólo en los objetos nacidos de la modernidad, sino que también integra elementos precolombinos, supervivencias que están siempre de actualidad en la cultura mexicana: el ayate, el saco de Juan Diego en el cual la Virgen dejó las rosas, el petate, la estera trenzada sobre la cual duermen los indígenas y que sirve también de sudario; el tamal, una comida a base de masa de maíz cocida al vapor en hojas de maíz o de plátano; la rueda, la del automóvil, el elemento fundamental de la cultura urbana que la artista une a la rueda del juego de pelota⁹ (figura 3).

Este juego precolombino, común de las diferentes civilizaciones mesoamericanas, consistía en introducir una pelota, sin tocarla con las manos ni con los pies, en un círculo de piedra situado en altura, a lo largo de una pared. Acabamos de ver también la omnipresencia de la Virgen de Guadalupe en el trabajo de la artista, particularmente bajo la forma de las flores milagrosas que la virgen le otorgó a Juan Diego. Ahora bien, esta imagen es eminentemente sincrética, ya que es una virgen mestiza que se le apareció a un indígena y cuya basílica fue erigida sobre el templo de la diosa azteca Tonantzin. Se la puede por lo tanto considerar, desde muchos aspectos, como un símbolo religioso y cultural del país. Cada uno de estos elementos, típicamente mexicano, es integrado en las creaciones de la artista o constituye el soporte donde rasgos de la cultura popular se mezclan entre ellos, subrayando supervivencias y revelando el principio de mestizaje en la identidad de México.

La obra creada es el lugar de fusión de los estratos temporales, donde se enfrentan las referencias aztecas y los elementos populares, reflejando al mismo tiempo la profundidad y la diversidad de la cultura nacional. Las creaciones de Betsabeé Romero constituyen nada menos que “espejos” de la sociedad, lo que hace a Osvaldo Sánchez decir que:

⁹ Conversación con Betsabeé Romero, febrero de 2003.



Fig. 3. Betsabé Romero, *Juego de pelota*, bajorrelieve sobre llanta lisa de pesero, 60 × 60 × 19 cm, 2000.

“lejos de toda intención mística, puede ser que el tema real de estas obras sea la memoria colectiva”.¹⁰

Por ejemplo, el Ford que transporta las rosas a Tijuana tiene como título *Ayate Car*—el ayate remite a la tilma de Juan Diego donde la virgen depositó las rosas como prueba de su aparición. En otra obra, la artista también recubrió por completo un coche con petate, el cual puso frente a un depósito de chatarra en los Estados Unidos, como una provocación a la sociedad de consumo. De hecho, si al otro lado de la frontera se deshacen de los viejos coches como si fuesen vulgares residuos, en México los cuidan como si formaran parte de la familia, un afecto que la artista

¹⁰ Osvaldo Sánchez, “Arqueología de la devoción”, *op. cit.*



Fig. 4. Betsabé Romero, *Petate Car / Petate sobre Cadillac*, East LA, California, 2001.

simboliza con la mortaja indígena que recubre el vehículo fuera de uso y que nombra *El Petate justiciero*, realizado en 2001 (figura 4).

Otro ejemplo de sincretismo cultural es su obra titulada *El que nace para tamal del cielo... del cielo le caen las hojas*, creada en 2000. La artista cubrió por entero un coche con inmensas hojas verdes, transformándolo en un tamal gigante estacionado en medio de la calle. El objeto es tan incongruente como familiar para la población. De manera similar al *Pop Art*, surgido en los Estados Unidos en los años sesenta, Betsabé Romero utiliza elementos populares de lo cotidiano y los separa de su contexto habitual; fiel a su idea de poner el arte donde uno no se lo espera, expone sus coches en el espacio público que es suyo —la calle— después de haberlos previamente transformado. Desde allí, el lugar de exposición no crea tanto asombro, ya que el tamal se vende en la calle, sino sus proporciones monumentales y porque un elemento tan común se ve elevado a nivel de obra de arte. Aunque esté expuesto en su lugar acostumbrado, el objeto sorprende porque fusiona dos elementos, el coche y el tamal, que no van *a priori* juntos pero que remiten sin embargo a la misma cultura urbana mexicana. La obra desempeña entonces una impresión

de familiaridad extraña. Al hacer esto, las obras de Betsabeé Romero mezclan *ready-mades* industriales y objetos tradicionales precolombinos que subrayan la mitología urbana perceptible en la ciudad de México y nacida de una fusión de los estratos temporales. La obra así creada funciona entonces como una supervivencia, en el sentido empleado por Aby Warburg y retomado por Benjamin para hablar del concepto de “anacronía”, a saber que la aparición de un objeto “—el presente de su acontecimiento— es reconocido como lo que hace resurgir la larga duración de un pasado latente”.¹¹

La rueda, que Betsabeé Romero trabaja sin cesar, es también representativa de este mestizaje de las culturas: como la instalación se titula *Memoria atropellada* (2001), el neumático grabado llega a representar a una familia mexicana atravesando la frontera. En *Recordando el camino hacia El Dorado I* (2004), motivos iconográficos precolombinos dorados adornan el neumático, recordando las riquezas del imperio azteca. Rueda que, recordémoslo, remite tanto al coche como al juego de pelota en la instalación que la artista nombra justamente *Juego de pelota* (2000), cuyos círculos son unas ruedas de autobús. La instalación refleja, entonces, la hibridación inherente a la cultura mexicana, en la cual las supervivencias están siempre a flor de piel. Así como en el caso de la obra tamal, la rueda es a la vez el signo y la huella de una cultura que se fundó y se edificó sobre un mestizaje poblado de referencias culturales que permiten descubrir en números objetos un abismo temporal. Las obras plásticas de Betsabeé Romero nacen de esta profundidad y la contienen porque ponen en juego este encuentro del pasado con el presente, lo que es característico de la noción de “supervivencia”: “No hay que decir que el pasado alumbró el presente o que el presente alumbró el pasado. Una imagen, al contrario, es la que en el Pasado encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica a la parada”.¹²

¹¹ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, París, Les Editions de Minuit (Critique), 2000, p. 92.

¹² *Ibid.*, p. 117.

El carácter estático y la hibridación temporal son características esenciales de la obra de la autora. En cuanto a “la constelación”, es también perceptible por estos juegos de fusiones y de ecos entre las épocas precolombinas y contemporáneas en el seno de la obra. Así, la forma del neumático hace claramente referencia al anillo de piedra del juego de pelota mesoamericano mientras que su materia de goma evoca la pelota utilizada en este juego. El mismo elemento urbano trivial transformado por el proceso artístico (creación y exposición) recrea un espacio mitológico en el corazón de lo cotidiano.

Una obra conmemorativa

Las obras-coches de Betsabé Romero, donde la pintura invade hasta la carrocería, establecen un juego de eco entre creación artística y prácticas populares que implican una extensión espacial y temporal. Por otro lado, no están sin recordar el arte desplegado por algunos *low-riders* chicanos desde los años setenta. El coche transformado del *low-rider* figuró siempre como un símbolo de ascensión social, de apropiación del territorio, pero también como una manera de hacer ostentación de su masculinidad. El automóvil permite recorrer el espacio geográfico y dominarlo, pero es también una manera de apropiárselo y hacerlo mexicano vía el gesto artístico, porque las pinturas que lo adornan se nutren ampliamente de la estética mexicana: de los paisajes a los santos nacionales pasando por la Virgen de Guadalupe. Esta expresión artesanal inspira a un sinnúmero de artistas de ambos lados de la frontera. En los Estados Unidos, por ejemplo, los artistas Artemio Rodríguez y John Jota Leños crearon recientemente *El Muertorider*, un coche hecho a la imagen de la *Catrina*, figura eminentemente mexicana creada en vísperas de la Revolución mexicana por el grabador José Guadalupe Posada, y que se ha convertido en emblema popular de la fiesta de los muertos. El *Muertorider*, como los altares tradicionales, conmemora de manera general a todos los muertos, pero hace también referencia a las víctimas del huracán Katrina que devastó los Estados Unidos en 2005. Los artistas juegan con el nombre



Fig. 5. Betsabé Romero, *Camposanto*, *Pickup* con pasto y cruces de plástico, Exposición Centro Cultural de España, México, 2006. Foto de Caroline Perrée.

y la figura de la Catrina, haciendo referencia a contextos diferentes pero apuntando hacia una misma realidad: la muerte que atropella por donde pase. El coche simboliza entonces el paso de la muerte haciendo referencia al huracán mortífero. Al mismo tiempo, el coche-matador sirve también de cortejo fúnebre al convertirse en el lugar de una conmemoración.

Numerosas obras de Betsabé Romero funcionan también como obras conmemorativas, esencialmente las que tratan de la emigración hacia los Estados Unidos. Así, *Camposanto* (2006) (figura 5) puede ser percibida como un exvoto que conmemora la muerte y a la vez la existencia de individuos que, sin esta instalación artística, hubieran quedado desconocidos y sin sepultura. El arte les consagrará entonces una identidad propia y una dignidad. En esta instalación, tal vez más comprometida y politizada que otras, Betsabé Romero hace uso de cruces de plástico translúcido de color rojo, verde, morado, o amarillo, cuya alegría contrasta con lo trágico de la situación. Expuesto en el Centro Cultural de España, en noviembre de 2006, *Camposanto* es una instalación dedicada a los emigrantes muertos al querer atravesar la frontera. Una pickup,

como las que transportan a los emigrantes mexicanos, un “gallinero”, en suma, cubierto con inscripciones en castellano, lleva una matrícula americana; un conjunto que marca el indicio de un desplazamiento, una característica de nuestra cultura, según la artista. Detrás, una alfombra de césped desciende hasta la calle. Sobre esta alfombra, aparecen plantadas las cruces de plástico de vivos colores, en las cuales se grabaron los nombres de los que murieron en el camino. Emigrados sin identidad, su apellido es desconocido, hay sólo nombres con los cuales cualquier mexicano podría identificarse. Única precisión: la fecha de nacimiento y de muerte para subrayar lo trágico de la situación, porque todos tenían menos de 30 años. Estos jóvenes representan nada menos que las fuerzas vivas de la nación quienes, privados de condiciones decentes en su país, abandonaron su tierra en busca de un El Dorado al que jamás llegarían. La estética popular, introducida por las cruces coloreadas, se emplea para crear un choque en el espectador: el contraste formado entre la alegría de los colores y la violencia del acontecimiento sirve para despertar las conciencias, para recordar el destino trágico de un gran número de mexicanos. La instalación se hace, al mismo tiempo, conmemoración: les da un lugar a los muertos para que no se les olvide, es la sepultura que no tienen en la realidad.

El *Ayate Car* también es un trabajo votivo porque está colocado cerca de la frontera en espera de un milagro. La dimensión votiva existe tanto para uno como para otro pero, si *Camposanto* nos parece más próximo a una conmemoración funeraria, *Ayate Car* funciona más bien como una ofrenda. En cambio, los neumáticos, que le gustan tanto a la artista, son a menudo votivos en el sentido que lo entiende, al ser concebidos como objetos conmemorativos que participan en la creación de una memoria móvil. Es particularmente evidente para la instalación *Memoria atropellada* (2001) (figura 6), constituida por neumáticos grabados en bajorrelieve, con las mismas flores milagrosas y el dibujo de una familia que está corriendo. La artista tomó este dibujo, de una señal de vialidad en las orillas de la frontera en los Estados Unidos, que avisa a los automovilistas americanos del tránsito de familias mexicanas, con la idea, dice la artista, de que al percutirlos, no corran el riesgo de estropear su coche.



Fig. 6. Betsabecé Romero, *Memoria atropellada*, bajorrelieve sobre llanta y barro negro de Oaxaca, 2001. Exposición Centro Cultural de España, 2006-2007, ciudad de México.

En 1990, el colectivo femenino Las Comadres creó en el museo de la Raza de San Diego una instalación titulada *Sala de lectura* (figura 7), en la cual figuran estas mismas señales de tránsito. De hecho, esta sala se caracterizaba por una mesa en su centro y por dos paredes que convergían hacia una sola salida que tomaba la forma del aura de la Virgen de Guadalupe. Sobre cada pared aparecían dos señales de tránsito, una de las cuales transformaba a la familia mexicana de la primera señal en una familia de esqueletos, recordando el peligro mortal al que se exponen al cruzar la frontera. Entonces, estas artistas emplean elementos de la cultura popular mexicana para integrarlos en un contexto tan real como



Fig. 7. Las Comadres, *Sala de lectura*, instalación en el museo de la Raza, San Diego, 1990.

macabro. Lo mismo ocurre con el aura de la Guadalupe, que simboliza aquí el milagro esperado por los que cruzan la frontera.

Este aura, Betsabé Romero también la utilizó sobre señales viales que plantó en Sun Valley en 2003 a lo largo de 20 kilómetros, en una pequeña carretera que los trabajadores recorren cada día de sur a norte para llegar a sus trabajos. Estas señalizaciones fueron realizadas en un taller de grabado con la ayuda de indocumentados que viven y trabajan en los Estados Unidos, que imprimieron los símbolos de la cultura mexicana, la cual, a través de ellos, se ha podido extender del otro lado de la frontera. Como siempre, la artista emplea elementos tradicionales como los motivos florales de huipiles oaxaqueños y los pájaros bordados de Puebla que sirvieron de fondo para hacer *esténciles*, significados fundamentales que la cultura mexicana aporta con los inmigrantes y sus fami-

lias en las comunidades estadounidenses.¹³ Parece por lo tanto que la noción de “frontera” genera un imaginario común e instaura entre los artistas un diálogo plástico fundado sobre símbolos tomados de una cultura popular tan fuerte como viva, que les permite denunciar mejor la situación de los emigrantes.

Por eso, si Betsabeé Romero puso este símbolo familiar sobre neumáticos, es para rendir homenaje a esta gente asesinada al querer pasar la frontera. La instalación está también compuesta por el mismo dibujo reproducido, esta vez, sobre rectángulos de barro cocido negro de Oaxaca, con el que se hacen las alfarerías tradicionales, los cuales trazan sobre el suelo la huella del neumático, grabando así el rastro de estas familias muertas en el anonimato para que no se olviden. La instalación, como en *Camposanto* (2006), toma la forma de un exvoto conmemorativo que rinde homenaje a los que, sin el arte, se quedarían desconocidos y cuyo destino trágico sería condenado al olvido y a la indiferencia.

El coche, como el rastro que deja sobre el camino, permite imprimir el recuerdo de los seres y de las cosas en la memoria colectiva. A la manera de los neumáticos con el dibujo de las familias mexicanas, las placas mortuorias de la instalación *Memoria atropellada* son carreteras que no dejan de recordar el paso de los emigrados que imprimen su rastro en el suelo. El coche como el vehículo de la memoria, el Ford Victoria simboliza la peregrinación de los emigrados que llevan consigo las imágenes de una mexicanidad popular y ferviente.¹⁴ La memoria es fundadora, pues tanto en su trabajo conceptual como en sus elecciones plásticas y estéticas, la artista trata siempre de utilizar referencias y códigos comunes para crear un lazo familiar, una convivencia con el espectador para despertar su conciencia. La obra de Betsabeé Romero se revela como un trabajo comprometido que mezcla las referencias locales con la meta de reflejar los mecanismos de la globalización para denunciar mejor sus peligros.

¹³ <http://www.arte-mexico.com/betsa/idaho.htm> [consultado en marzo de 2008].

¹⁴ Conversación con Betsabeé Romero, febrero de 2003.

Una artista “glocal”¹⁵

La recurrencia del neumático y del coche en el vocabulario plástico de la artista hizo decir a Olivier Debroise que el trabajo de Betsabeé Romero saca las fuentes de una “verdadera cultura automotriz”.¹⁶ El taller del mecánico ha remplazado, en su caso, al taller del pintor.¹⁷ Betsabeé Romero pasa, en realidad, más tiempo en los talleres de mecánica de la peligrosa colonia Buenos Aires, ubicada en la capital mexicana, que en la torre de marfil del artista. ¿Artista plástica o mecánica? En su obra tan elaborada hace fusionar la imagen tradicional del creador con la del trabajador manual. Integrado, transformado, pintado, politizado, el coche como tal queda en el centro de la creación plástica de la artista, concebido como un icono urbano pero también como un objeto portador de memoria: “la forma del coche puede ser eterna, el “Vocho” es un icono indispensable de la historia urbana de la ciudad de México desde hace cuarenta años. El modelo atravesó las décadas, las modas, las tecnologías, de todo modo, dejará siempre un rastro en las memorias”.¹⁸

Objeto portador y soporte de la memoria colectiva, el coche —y todo lo que se refiere a él— surge como un elemento saturado de significantes: centro y cruce de todas las contradicciones, espejo de las culturas nacionales y de los comportamientos sociales. La artista hizo, no lo olvidemos, estudios de semiótica de la imagen. Entonces, el coche simboliza a la vez el movimiento en esta “cultura del desplazamiento” que es la nuestra, la movilidad en general, la de los emigrados en particular, el consumo excesivo a la americana, el afecto mexicano que ve en el coche una segunda casa, un refugio al mismo tiempo que un peligro: el accidente fatal que no dejan de relatar los exvotos pintados. El coche se hace

¹⁵ Palabra empleada por Julián Zugazagoitia, director del Museo del Barrio de Nueva York y curador de la exposición de Betsabeé Romero, *Lágrimas Negras*, en el Museo Amparo, Puebla, octubre de 2008-enero de 2009.

¹⁶ O. Debroise, “Accesorias y autopartes”, en Betsabeé Romero, *Pecho tierra*, catálogo de exposición, México, diciembre de 2001-enero de 2002, no paginado.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Conversación con Betsabeé Romero, noviembre de 2006.

entonces símbolo de las contradicciones engendradas por el progreso y la modernidad. Concebido y vendido por su bienestar, su calidad, su rapidez y su seguridad, el automóvil es también, en realidad, el lugar de la inseguridad, de lo efímero, del peligro, del accidente. Es esta realidad y este revés del panorama idílico promovido por la sociedad de consumo por mediación de la publicidad, que la artista quiere denunciar.

Por lo tanto, si el enfoque de Betsabeé Romero pretende hacer perceptibles estas problemáticas generales por medio del arte, lo hace a través de obras que quedan eminentemente locales porque se inscriben en una cultura particular y determinada. Exvotos pintados, flores de la virgen o de Michoacán, el barro cocido de Oaxaca, dibujos precolombinos; de hecho, Betsabeé Romero tiene predilección por las técnicas y los materiales artesanales y tradicionales que le permiten, como dice, introducir lo artesanal en un terreno conceptual.¹⁹ Es también una manera de valorizarlo, de perpetuarlo y de poder conservarlo siempre en las memorias. La artista se hace la poseedora de imágenes y prácticas de una memoria colectiva, que se encarga de actualizar para despertar las conciencias. El arte que nos propone se define entonces más como un trabajo sociológico que por criterios formales. Porque se quiere el espejo de nuestra sociedad, su trabajo toma tanto de las prácticas populares urbanas como de las tradiciones artesanales que hacen de la obra contemporánea un compuesto de cultura sabia y de cultura popular, un objeto nacido del encuentro de las prácticas del centro con las de la periferia que, desde entonces, cada uno puede apropiarse.

Es por eso que Julián Zugazagoitia, director del Museo del Barrio de Nueva York y curador de la exposición de Betsabeé Romero, *Lágrimas Negras* en el Museo Amparo en Puebla, la califica de artista “glocal”: “para los artistas de su generación, los desplazamientos y el contacto con otros artistas y culturas, lejos de haber creado un arte international style, ha fomentado una búsqueda de las raíces propias, abordando lo global

¹⁹ Conversación con Betsabeé Romero, febrero de 2003.

a partir de una perspectiva personal a la que se ha denominado como Glocal.”²⁰

El término “glocal” que mezcla los conceptos de “global” y “local” se desarrolló en la década de 1980 en el campo económico bajo la influencia de Roland Roberston. A nivel cultural designa, de manera general, a todos los que están dispuestos y son capaces de “pensar globalmente y actuar localmente”. Lo “glocal” supone una mezcla entre los elementos locales y particulares con los mundializados. Es en esta perspectiva donde se inscribe el trabajo de Betsabeé Romero, ya que utiliza una estética local, a saber particular y ligada a una cultura dada, para ponerla al servicio de una visión global. Así, las referencias precolombinas le permiten denunciar el destino actual de los migrantes, subrayando la evolución del pueblo mexicano respecto al problema mundial de las fronteras en el siglo XX como el lugar de retos sociales y económicos considerables. En sus obras, Betsabeé Romero representa simbólicamente la tensión de la frontera entre los Estados Unidos y México para denunciar lo que viven todos los migrantes ilegales a nivel internacional.²¹ Pero la obra misma en su creación pone en abismo la glocalización porque nace de esta tensión: si la obra es elaborada a partir de materiales industriales, el coche y sus componentes, estos últimos son trabajados con tradiciones locales y a menudo artesanales.

Así, Betsabeé Romero se presenta bajo los rasgos de una artista que hace rodar sus obras fuera del territorio del arte. Pero también de una mecánica que construye obras híbridas a partir de referencias populares y cultas para denunciar mejor la vida de los emigrantes con la idea de que es el artista quien va al encuentro de los demás con su obra, a modo de una ofrenda hecha a la comunidad humana. Desde entonces, la frontera no se limita a una temática estética, sino que surge como el punto

²⁰ Yadira Llaven, “Betsabeé Romero ha fomentado en su obra una búsqueda de las raíces propias: Zugazagoitia”, en *La Jornada del Oriente*, miércoles 26 de noviembre de 2008.

²¹ Betsabeé Romero, *El cielo al revés*, folleto de la exposición, ciudad de México, Centro Cultural de España, noviembre de 2006-febrero de 2007.

de partida de una creación, cuyo fin, entre otros, es sobrepasarla, sea cual sea la forma en la cual se presenta. En efecto, la obra anula las fronteras espaciales saliendo de los lugares del arte para ir hacia el espacio público, hace estallar las fronteras genéricas por la fusión de elementos industriales y artesanales y quiebra las tentativas de categorización, porque la artista se reviste el overol del mecánico y eleva la práctica manual al rango de creación artística. Sin duda alguna, a Betsabé Romero le gusta exhibir las zonas fronterizas para mejor atravesarlas, y sus coches no son menos que proyectiles lanzados contra todas las paredes erigidas por las fronteras espaciales e intelectuales. Así, su obra subvierte el territorio del arte para perturbarnos en nuestras certezas estéticas.

Bibliografía

- Debroise, Olivier, “Accesorias y autopartes”, en Betsabé Romero, *Pecho tierra*, catálogo de exposición, México, diciembre de 2001-enero de 2002.
- Didi-Huberman Georges, *Devant le temps*, París, Les Éditions de Minuit (Critique), 2000.
- _____, *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002.
- _____, *Ex-voto image, organe, temps*, París, Bayard (Rayon des curiosités), 2006.
- Dones y promesas, 500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*, catálogo de exposición, Fundación Cultural Televisa, marzo-septiembre de 1996, México, Centro Cultural de Arte Contemporáneo.
- Frazer, James George [1a. ed. en francés, 1927], *Le Rameau d'Or. Le roi magicien dans la société primitive, tabou et les périls de l'âme*, vol. 1, París, Éditions Robert Laffont, 1981.
- Gruzinski, Serge, *El pensamiento mestizo*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, México, FCE, 1999.
- Llaven, Yadira, “Betsabé Romero ha fomentado en su obra una búsqueda de las raíces propias: Zugazagoitia”, en *La Jornada del Oriente*, miércoles 26 de noviembre de 2008.
- Macquet, Jacques, *L'Anthropologue et l'esthétique, un anthropologue observe les arts visuels*, París, Éditions Métailié, 1993.

- Magiciens de la terre*, París, Éditions du Centre Pompidou (Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, 28), verano de 1989.
- Pérez, Christophe, "La révélation mexicaine", en *Beaux-Arts*, París, núm. 200, mayo de 2000, pp. 95-102.
- Perrée, Caroline, "L'évolution de l'ex-voto peint", en *Artension*, núm. 30, París, julio-agosto de 2006.
- _____, "Mexique: ouvrir les portes du musée, l'œuvre mobile de Betsabée Romero", en *2.0.1, Revue de recherche sur l'art du XIX^e au XXI^e siècle*, núm. 1, Rennes, noviembre de 2008, pp. 111-116.
- Romero, Betsabée, *On the Freeway*, catálogo de exposición, Australia, The Australian University / Drill Hall Gallery, 2002, texto de John Shaw.
- _____, *El cielo al revés*, folleto de la exposición, México, D.F., Centro Cultural de España, noviembre de 2006-febrero de 2007.
- Sánchez, Osvaldo, "Arqueología de la devoción", en Betsabée Romero, *Ni cardo ni ortiga*, catálogo de exposición, México, Museo de Monterrey, 1996.