

DÍA DE LOS MUERTOS:  
LEGADO DEL ARTE CHICANO

**MATHEW SANDOVAL**

TRADUCIDO POR TANIA L. GARCÍA-PIÑA

**Día de los Muertos: legado del arte chicano Copyright © 2025 by Mathew Sandoval. The text of this work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivates 4.0 International License, except where otherwise noted.**

**All images are reserved under "All Rights Reserved" copyright, unless otherwise noted.**

**Images credited to other authors or sources are used with permission or under the terms of their respective licenses. See individual captions for details.**

**ISBN: 978-1-969753-01-5**

**IMAGEN DE PORTADA:  
Martin Moreno, Dualities,  
2000, serigraph, 22" x 17"**

## PRÓLOGO

Nos complace presentar este “Librito” inaugural de Bilingual Press | Editorial Bilingüe. La serie Librito honra el legado de la editorial de producir libros de arte de alta calidad, ahora en un formato reinventado, a un precio asequible y con un tamaño práctico. A través de la serie Librito, nuestro objetivo es brindar un amplio acceso y de forma bilingüe a la complejidad y belleza prevalentes en el arte latino y chicano.

Anita Huizar-Hernández  
Editora y directora editorial  
Bilingual Press | Editorial Bilingüe

## AGRADECIMIENTOS

Un agradecimiento a mi familia y a mis antepasados, sin los cuales nada de esto sería posible. Mucho amor a mis colaboradoras del proyecto Anita Huizar-Hernández y Vanessa Fonseca-Chávez por su tutoría y rendición de cuentas. Un agradecimiento especial a José Cárdenas, quien defendió este proyecto desde el principio y ofreció su apoyo cuando casi se desmorona. Un agradecimiento a Manuel Avilés-Santiago por también contribuir cuando las cosas estaban difíciles. Mucho amor a Santiago Moratto por su infinita paciencia, dominio del tema y su administración por décadas de la colección de arte del Centro de Investigación Hispana.

Gracias a todo el equipo del Centro de Investigación Hispana. Un agradecimiento a la gente increíble de la biblioteca de ASU y la Colección de Investigación Chicana. Gracias a Nadia Rivera y a la buena gente de Xico por ayudar a facilitar este proyecto. Gracias a Courtney Berg y al Instituto de Humanidades de ASU por ayudarnos a “sembrar” este proyecto. Un gran saludo a mi equipo en Barrett, el Honors College. Gracias a las decanas Tara Williams, Kristen Hermann y Laura Jacubczak por abrirme un camino hacia el liderazgo y la innovación. ¡Mucho amor a mi presidenta de la facultad / homegirl Jenny Dyck Brian por todas las cosas! Gracias a mis estudiantes de honores Jesús Lomelí-Machado, Mileidi Pérez, Helen Serrano Hernández, Tajilynn Karim, Allie Carr, Emily Robbins, Natalie Phillips y Clara Ortiz, por su asistencia de A+ en la investigación.

Muchísimo amor y gratitud a Carmen y Zarco Guerrero. ¡Fueron la inspiración inicial para este proyecto y su dedicación a preservar y promover el arte y la cultura en el Valle continúa inspirando! Rezo para que este proyecto haga justicia a su legado. Gracias a Chuvak Montiel, Martin Moreno, Larry Yáñez, Jorge Eagar, María de León y Kenneth Shirley por compartir sus historias orales con nosotros. Gracias a todos los artistas que contribuyeron a este proyecto. Gratitud a Tere Romo por su investigación pionera y por ofrecerme tanto aliento. Mucho amor a mis colaboradores audiovisuales: Kelly Fox, Stephanie Rose, Alex Burdick, Brandon Sullivan, Ashley Córdoba y Zak Forsman. Mucho amor a Rudy Guevarra Jr. por darme el tiempo y el espacio para escribir este libro. ¡Y muchas gracias a Lizzy Guevara Golden por diseñarlo!

Este proyecto fue una colaboración entre Xico y Barrett, the Honors College de ASU, el Centro de Investigación Hispana, el Laboratorio de Historia Oral Latinx y la Colección de Investigación Chicana. Fue posible gracias al generoso financiamiento de la Fundación Caritativa Piper, el Fondo Nacional para las Humanidades y el Instituto de Humanidades de ASU, el Centro de Investigación Hispana, el Barrett, the Honors College, y el Colegio de Ciencias y Artes Integrativas.

-Para Alma, Sparrow, Raven, and Wren

**1**

**Día de los Muertos y  
el movimiento artístico chicano**

P. 7

**2**

**Día de los Muertos y  
la cultura visual chicana**

P. 11

**3**

**Día de los Muertos y  
las fiestas comunales chicanas**

P. 31

**4**

**Día de los Muertos en el Valle del Sol**

P. 45



DÍA DE LOS MUERTOS Y  
EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO CHICANO

Aunque la festividad se asocia comúnmente con México, el Día de los Muertos hoy en día se celebra en todo Estados Unidos. Con festividades iniciando a finales de octubre y principios de noviembre, el Día de los Muertos es una tradición cultural en la que se honra a los antepasados a través de la remembranza, las ofrendas, la narración de cuentos, la ceremonia y la festividad. Las raíces culturales de esta celebración son sumamente complejas, ya que reúnen las tradiciones indígenas americanas, europeas, y africanas con las conmemoraciones del día de Todos los Santos y el día de los Fieles Difuntos, solemnidades religiosas católicas que se llevan a cabo los días 1 y 2 de noviembre, respectivamente.

El aumento en popularidad del Día de los Muertos en los Estados Unidos está estrechamente relacionado con el movimiento chicano, también conocido como el movimiento por los derechos civiles mexicoamericanos o “El Movimiento.” Antes de la década de 1960, el término “chicano” se empleaba como insulto racial contra los mexicoamericanos para señalar la supuesta falta de educación y recursos de este grupo. Un principio central del movimiento chicano fue, entonces, contrarrestar este estereotipo negativo mediante la creación y celebración de una identidad cultural única: la mexicoamericana.

Junto con el movimiento chicano se desarrolló una auténtica revolución artística cuyos proponentes, a través de las artes visuales, la literatura, el teatro, la danza, el cine y la música, buscaban impulsar las metas, principios, e ideales del Movimiento. A este desborde de producción artística y cultural se le conoce como el movimiento artístico chicano. Una de las características definitorias de dicho movimiento fue el énfasis en la creación y afirmación de una identidad cultural neta/específicamente chicana. Es decir, los artistas se centraron en reclamar aspectos de su herencia mexicana, reintroduciendo expresiones artísticas y revitalizando tradiciones culturales. Por esta razón, este movimiento artístico

fue responsable de revivir varias formas de arte popular mexicano en los Estados Unidos, tales como el muralismo, el grabado, el teatro callejero, los corridos, la danza folclórica, la danza azteca, así como ciertos tipos de iconografía. Quizás lo más importante es que los artistas chicanos ampliaron la definición de arte al incluir todo tipo de actividad creativa que afirmaba y celebraba el legado cultural mexicano.

Una de las expresiones culturales más significativas que se revivió durante el movimiento de arte chicano fue el Día de los Muertos. Esto fue especialmente relevante considerando que en un principio muchos mexicoamericanos, incluidos los artistas chicanos, no estaban familiarizados con la gama completa de tradiciones de carácter comunal que por siglos habían sido parte de la festividad. A medida que los artistas dieron a conocer el Día de los Muertos en sus comunidades y audiencias en los Estados Unidos, reinventaron la tradición de forma dinámica y creativa, impregnándola de nuevos significados. Si bien los principios básicos y la iconografía de la festividad permanecieron más o menos intactos, los artistas chicanos alteraron y reconfiguraron el Día de los Muertos para hacerlo relevante ante sus comunidades, sus audiencias y ellos mismos (Fig. 1). En general, el Día de los Muertos se manifestó dentro del movimiento artístico chicano por dos vías: (1) la cultura visual y (2) la fiesta comunitaria.



FIG. 1 | LARRY YÁÑEZ, *CONTRA LA VENTANA*, 1992, SILKSCREEN MONOPRINT, 22" X 17"



DÍA DE LOS MUERTOS Y  
LA CULTURA VISUAL CHICANA

La primera forma en la que el Día de los Muertos reemergió fue a través de la cultura visual. Los artistas chicanos encontraron en la historia del arte mexicano su fuente de inspiración, recurriendo en primera instancia al Renacimiento Mexicano de principios del siglo XX y a las obras de Frida Kahlo y Diego Rivera, quienes incluyeron representaciones del Día de los Muertos en su arte. Este proceso de redescubrimiento incluyó a un artista anterior que habría inspirado tanto a Kahlo como a Rivera: José Guadalupe Posada.

Actualmente reconocido como uno de los mejores ilustradores de México, José Guadalupe Posada fue un grabador y caricaturista que trabajó en la Ciudad de México a principios del siglo XX. Empleando litografía y grabados en madera Posada produjo hojas volantes, llamadas así por ser hojas sueltas de papel baratas y producidas de forma apresurada. Por lo general éstas presentaban un titular llamativo, una imagen ilustrada y un texto escrito, cuyo contenido normalmente incluía noticias sensacionalistas, anuncios de eventos, corridos, y proclamas. Finalmente, los vendedores callejeros circulaban los volantes por un centavo en las calles, en los mercados al aire libre, y en las fiestas de temporada. El principal editor de Posada, Don Antonio Vanegas Arroyo, tenía la imprenta más grande e importante del país, lo que le permitió producir y distribuir volantes a gran escala. Esto hizo que las ilustraciones de Posada se popularizaran en todo el centro de México.

Las ilustraciones más conocidas que Posada realizó para la imprenta de Arroyo fueron las imaginativas figuras de cráneos y esqueletos conocidas como calaveras. A la venta durante el Día de los Muertos, estos panfletos satirizaban a los vivos al representarlos como muertos. Sin embargo, las calaveras de Posada no eran imágenes de “muertos”, sino que retrataban cráneos y esqueletos activos, expresivos, y llenos de personalidad. La sensibilidad cómica de Posada encajaba perfectamente con los aspectos carnalescos del Día de los Muertos y su humor negro atrajo al público mexicano. Así, sus

calaveras se convirtieron en una nueva tradición de las fiestas e inyectaron con éxito imágenes de cráneos y esqueletos en la cultura popular mexicana y en los medios comerciales.

Las calaveras de Posada satirizaban a la sociedad mexicana entera, desde los ricos hasta los pobres. En *La calavera del editor popular Antonio Vanegas Arroyo* (Fig. 2), el ilustrador parodia a su propio jefe al retratarlo como un esqueleto sobredimensionado, finamente vestido y de pie al centro de su imperio editorial sosteniendo un billete de 1,000 pesos. La escena muestra a esqueletos más pequeños realizando todo el trabajo necesario para mantener la imprenta rentable mientras el jefe no hace nada, una crítica que seguramente resonó con la clase trabajadora mexicana.

En *Calavera Maderista* (Fig. 3), Posada elabora una sátira del presidente mexicano Francisco Madero. Aunque el grabador había retratado a Madero previamente como un héroe popular de la Revolución Mexicana, la calavera lo representa como un borracho indigente. Esta parodia resulta todavía más mordaz ya que Madero era en ese momento uno de los hombres más ricos de México.

Las calaveras de Posada también se mofaban de la gente pobre del país. *Calavera Garbancera* (Fig. 4) muestra un esqueleto femenino con una sonrisa grande y dientona, portando un enorme sombrero de plumas. Aquí Posada caricaturiza a las garbanceras, un nombre peyorativo con el que se refería a las mujeres indígenas que vendían garbanzos en la calle. Posada ilustra a la calavera con un atuendo ostentoso, burlándose de su intento por imitar la moda francesa. Pasadas casi dos décadas de la muerte de Posada, la calavera cobró una segunda vida cuando Diego Rivera y la antropóloga judía Paca Toor la rebautizaron como *Calavera Catrina*, refiriéndose a ella como una dandy femenina. Hoy en día, *La Catrina* es la creación más famosa de Posada y el mayor ícono visual asociado con el Día de los Muertos.



FIG. 2 | JOSÉ GUADALUPE POSADA, CALAVERA ANTONIO VANEGAS ARROYO, 1902

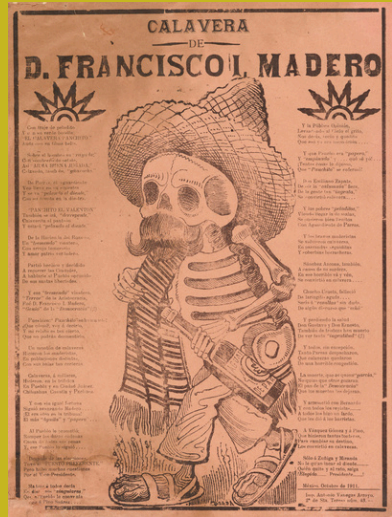


FIG. 3 | JOSÉ GUADALUPE POSADA, CALAVERA MADERISTA, CIRCA 1910

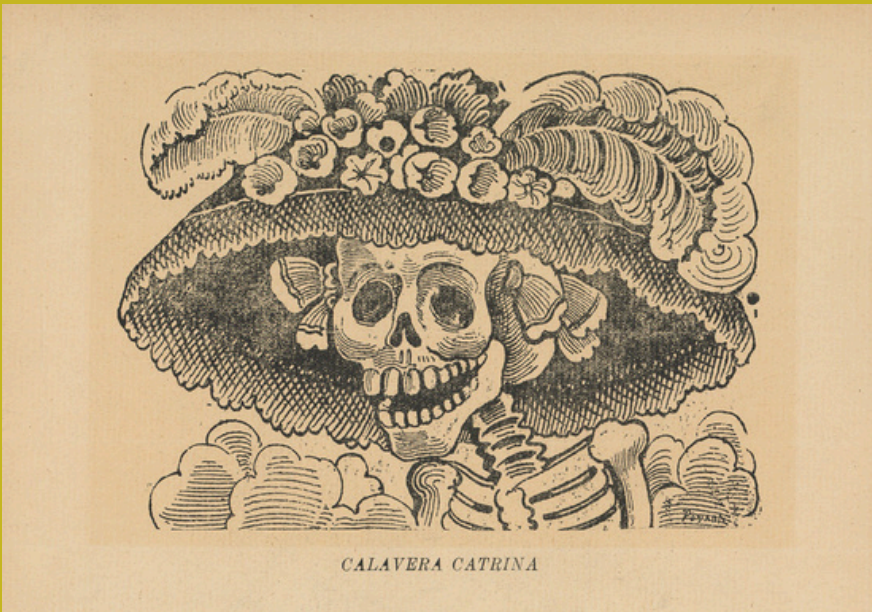


FIG. 4 | JOSÉ GUADALUPE POSADA, CALAVERA CATRINA, CIRCA 1912

Al redescubrir a Posada, los artistas chicanos fueron inspirados por su estilo de naturaleza agitadora, socialmente relevante y de gran habilidad. Así, comenzaron a incorporar variaciones de las creaciones del ilustrador en torno al Día de los Muertos en su propio arte y, con el tiempo, los cráneos y esqueletos terminaron por convertirse en la iconografía más común del movimiento de arte chicano.

Algunos artistas hicieron referencia a Posada directamente en su trabajo. El linograbado de Artemio Rodríguez, *Posada y Su Hijo* (Fig. 5), presenta un retrato del famoso grabador con su hijo, rodeado de calaveras y otras creaciones suyas. En la *Noche Infinita* (Fig. 6), Rodríguez ahonda más en las calaveras de Posada, mostrando una sociedad que disfruta de un festín de Día de los Muertos con estrellas y constelaciones como telón de fondo. Las serigrafías elogiosas de Sam Z. Coronado, *Los compadres* (Fig. 7) y *Las comadres* (Fig. 8), rinden homenaje a Posada con parejas calavéricas masculinas y femeninas divirtiéndose.

Algunas obras de arte chicano del Día de los Muertos podrán no hacer una referencia directa a Posada pero, no obstante, tiene su influencia. *La Pistola y El Corazón* (Fig. 9) de George Yepes es un ejemplo notable. El artista chicano pintó la obra originalmente en 1988, captando inmediatamente la atención del grupo de rock chicano Los Lobos, quienes la utilizaron como la portada del álbum que recibió un premio Grammy, *La Pistola y El Corazón*. La pintura también sirvió de inspiración para el cineasta chicano Robert Rodríguez y su “Trilogía México” — *El Mariachi*, *Desperado* (*La balada del pistolero/Pistolero* fuera de EE. UU.) y *Once Upon a Time in Mexico* (*Érase una vez en México*). *La Pistola y El Corazón* fue comprada por Sean Penn y Madonna (pareja en ese entonces), que luego se quemó en un incendio en su casa. Yepes reprodujo la pintura en el año 1989 para varias colecciones de museo, incluyendo el Hispanic Research Center (Centro de Investigación Hispana) de ASU. Su estatus icónico dentro de la

cultura chicana compite con el de las calaveras de Posada.

La influencia de Posada como un satírico político mordaz también es evidente en la obra de Ester Hernández. Como lo explica ella misma, “En cuanto al uso de las calaveras en sí y todas esas imágenes, eso vino de mi exposición al movimiento de arte chicano en la década de 1970. Posada, en particular, tuvo un gran impacto en todos nosotros”. Ese impacto es claro en la serigrafía que Hernández titula *Sun Mad* (Fig. 10), que reimagina el logotipo de Sun Maid Raisins transformando a la sonriente chica de Sun Maid en una maliciosa calavera que advierte sobre los riesgos para la salud y las prácticas laborales injustas de la industria agraria. La postura política de Hernández estaba arraigada a su experiencia de haber sido criada en una familia de trabajadores agrícolas de origen mexicano y yaqui en el Valle de San Joaquín, en California. Hernández y su familia se unieron al Sindicato de Trabajadores Agrícolas (UFW, por sus siglas en inglés) para protestar por los efectos de los insecticidas y la contaminación del agua en su comunidad, lo que determinó su compromiso de por vida con el movimiento artístico chicano. En la obra *Sun Raid*, Hernández actualiza su imagen para criticar la colaboración de las corporaciones con el Servicio de Inmigración y Control de Aduanas de los Estados Unidos (USCIS) para detener, deportar y separar a los trabajadores mexicanos y centroamericanos de sus comunidades.

Hernández también incorporó imágenes del Día de los Muertos por Frida Kahlo en su trabajo. *Frida y Yo* (Fig. 11) representa a una joven Ester Hernández portando una máscara de calavera y tomada de la mano con un esqueleto vestido y enmascarado como Frida Kahlo, todo esto mientras se sientan dentro de una sandía gigante. Al igual que su introducción a Posada, Hernández descubrió a Kahlo en la década de 1970 durante el movimiento artístico chicano. La artista explica: “Me sorprendió el alcance del trabajo de Frida y la temática. Sus pinturas eran personales y psicológicas, a modo de sanación.

Fue abrumador y magnífico." En efecto, Frida Kahlo y su imaginaria se convirtieron en temas comunes en la obra de Hernández. *Frida y Yo* muestra su inspiración en tres populares pinturas de Frida: *Las dos Fridas*, *Niña con máscara mortuoria (Ella juega sola)* y *Viva la Vida*. Filosóficamente compleja y autorreferencial, la litografía de Hernández rinde brillantemente un homenaje a Kahlo como antepasada artística.

Otros artistas chicanos también han recurrido a representaciones del Día de los Muertos para pronunciarse políticamente. En la litografía *Cristóbal Colón* (Fig. 12), Malaquías Montoya denuncia las celebraciones del quinto centenario de EE. UU. que conmemoran la llegada de Cristóbal Colón en las Américas. Montoya presenta a Colón como una media calavera que trajo y extendió la muerte y la destrucción por todo el continente, punto que Montoya dejó claro al incluir la definición de la palabra "virus." En *Estados Unidos de la Muerte* (Fig. 13), Luis Valderas responde a las invasiones de Irak y Afganistán encabezadas por EE. UU., reemplazando las barras y estrellas de la bandera estadounidense por calaveras, misiles, y rastros de sangre.

*La Causa* de Joe L. López (Fig. 14) combina la crítica política con el recuerdo de los antepasados, otra característica clave del Día de los Muertos. La obra muestra juntas a una calavera mayor y otra más joven cargando una cruz de madera con la frase "Que Viva César Chávez" grabada en ella. Las calaveras son trabajadores agrícolas sindicalizados, como lo señalan los pañuelos rojos que cuelgan de sus bolsillos y el parche de la chamarra con el logotipo de la Asociación Nacional de Trabajadores Agrícolas (NFWA por sus siglas en inglés), una referencia al nombre del sindicato antes de que se convirtiera en la UFW. La composición de las calaveras sugiere que una nueva generación de chicanos debe aprender a llevar la cruz del Movimiento. Una lectura de *La Causa* podría arrojar la idea de que los trabajadores agrícolas son muertos vivientes, algo similar a *Sun Mad* de Ester Hernández. Por otro lado, la obra de

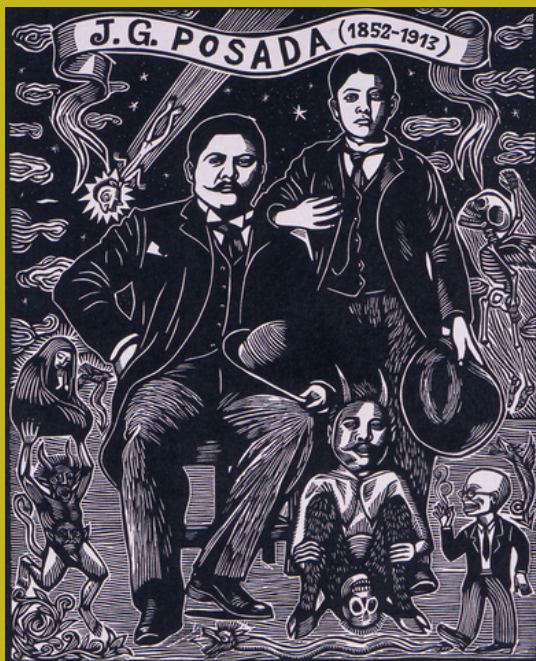


FIG. 5 | ARTEMIO RODRÍGUEZ, *POSADA Y SU HIJO*, 2002, LINOCUT, 20" X 16"



FIG. 6 | ARTEMIO RODRÍGUEZ, *INFINITE NIGHT/NOCHE INFINITA*, 2001, WOODCUT, 24" X 48"



FIG. 7 | SAM Z. CORONADO, LOS COMPADRES, 1998, SERIGRAPH, 17.75" X 22.5"



FIG. 8 | SAM Z. CORONADO, LAS COMADRES, 1998, SERIGRAPH, 17.75" X 22.5"



FIG. 9 | GEORGE YEPES, *LA PISTOLA Y EL CORAZÓN*, 1989, HAND-PAINTED PRINT, 40" X 30", [GEORGEYEPES.COM](http://GEORGEYEPES.COM)



# SUN MAD RAISINS

UNNATURALLY GROWN WITH  
INSECTICIDES - MITICIDES - HERBICIDES - FUNGICIDES

FIG. 10 | ESTER HERNÁNDEZ, *SUN MAD*, 1982, SERIGRAPH, 22" X 17"



FIG. 11 | ESTER HERNÁNDEZ, FRIDA Y YO/FRIDA AND ME, 1998. LITHOGRAPH, 22" X 24"

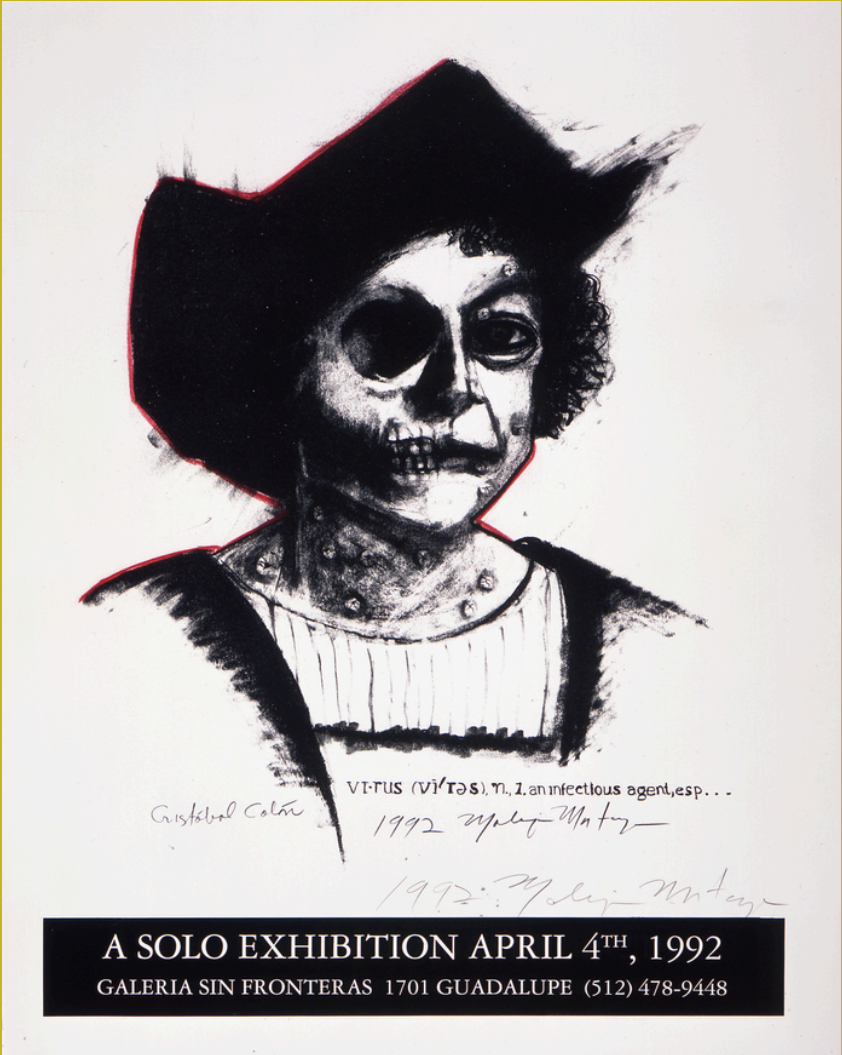


FIG. 12 | MALAQUÍAS MONTOYA, CRISTÓBAL COLÓN, 1992, LITHOGRAPH, 28.5" X 22.25"

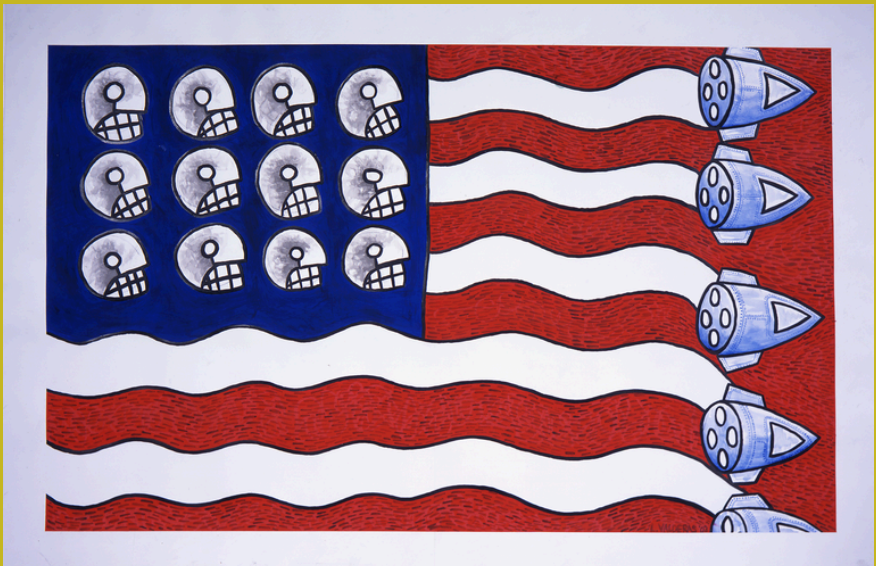


FIG. 13 | LUIS VALDERAS, *UNITED STATES DE LA MUERTE*, 2002, ACRYLIC AND INK ON PAPER, 22" X 36"

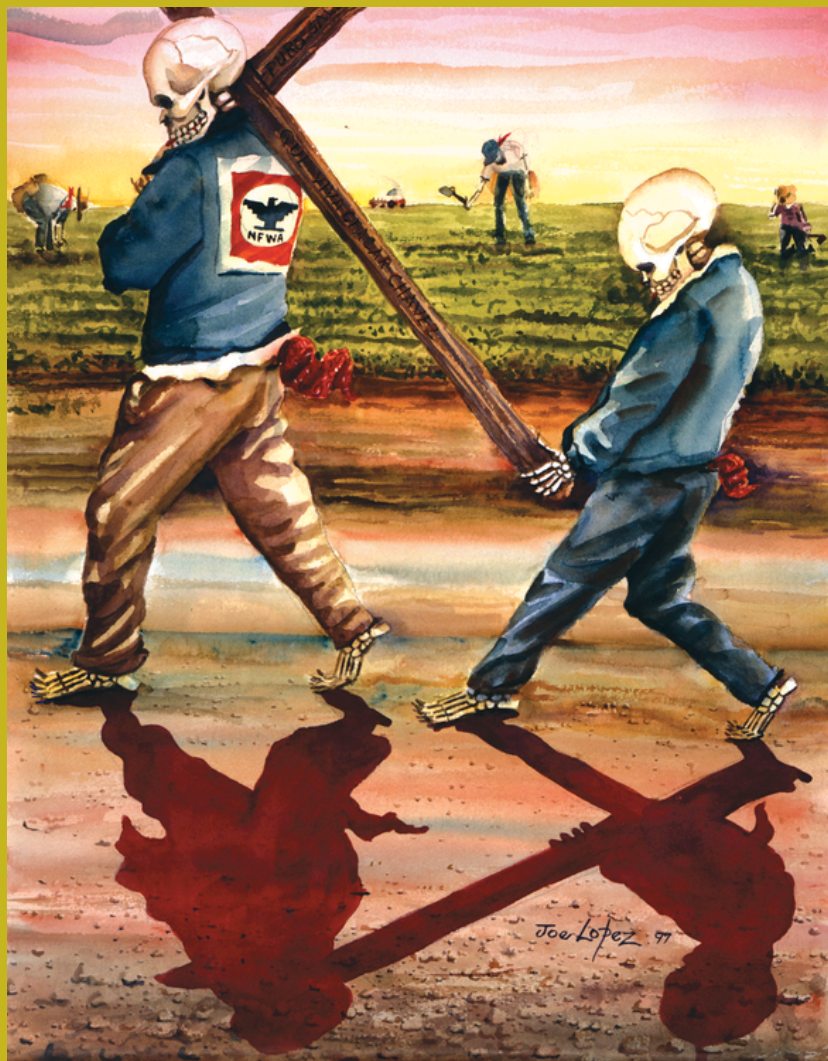


FIG. 14 | JOE L. LÓPEZ, LA CAUSA, 1998, WATERCOLOR, 30" X 22"



FIG. 15 | CÉSAR A. MARTÍNEZ, *DANDO VIDA*, 1999, LITHOGRAPH, 30" X 22"

López también es un homenaje a todos aquellos trabajadores que ya no están y quienes pueden no ser ancestros de sangre, pero cuyos sacrificios no obstante sustentan la existencia de las futuras generaciones.

La naturaleza cíclica de la vida y la muerte, un tema central del Día de los Muertos, es precisamente el concepto que César A. Martínez explora en su litografía *Dando Vida* (Fig. 15). Estéticamente deslumbrante y altamente intrincada, la pieza muestra una masa apiñada de huesos enterrados que se convierten en las raíces de un nopal de tunas maduras. Según Martínez, la obra “fue una manifestación ecológica, pero le di un contexto cultural” al usar la iconografía del Día de los Muertos. La litografía entera está dominada por imágenes del mundo natural: montañas, desierto, sol, luna, estrellas, y constelaciones, que aparecen tan juntas las unas de la otras, sugiriendo de manera obvia la profunda interconexión del cosmos.

*El Muerto: El Zombi Azteca* de Javier Hernández (Fig. 16) expande el legado visual del Día de los Muertos al transferirlo al formato de historieta o cómic. La serie sigue a Juan Diego, un joven inmigrante mexicano que crece en el este de Los Ángeles, quien muere trágicamente en su cumpleaños — el 2 de noviembre, Día de los Muertos. Después de sus encuentros con Mictlantecuhtli, dios azteca de la muerte, Diego regresa a la tierra de los vivos como el superhéroe chicano “El Muerto.” Largamente establecida, la serie de historietas de Hernández rinde homenaje a la herencia y la mitología mexicanas, avivando interés en el Día de los Muertos entre varias generaciones de fans jóvenes. También abrió la puerta para que otros cómics emplearan el Día de los Muertos y su iconografía relacionada en sus historias. DC Comics introdujo un personaje de “El Muerto” en el año 2000 como parte de la franquicia de Superman y Marvel Comics siguió el paso con otro personaje de “El Muerto” en 2006 como parte de Spider-Man.

*La Muerta*, de Coffin Comics, (Fig. 17) aporta una innovadora y cuasi feminista interpretación cómic del Día de los Muertos. La serie de larga duración sigue a María Díaz, una veterana militar chicana actual empeñada en vengarse. Después de regresar de Afganistán, es testigo del asesinato de su familia en el cementerio durante el Día de los Muertos. Vestida ligera de ropas con atientos adornados de esqueletos y la cara pintada de calavera de azúcar, María se enfrenta a la poderosa pandilla fronteriza que rinde culto a la muerte y que es responsable de la masacre de su familia y de la destrucción de su comunidad chicana. Lo que le falta en superpoderes lo compensa con entrenamiento militar y orgullo cultural. Ilustrada por Joel Gómez, la exitosa serie de cómics infunde la iconografía del Día de los Muertos con elementos visuales de la narcocultura, el estilo pin-up, y la estética de chola.

Las imágenes del Día de los Muertos se han vuelto muy populares en los EE. UU. gracias al movimiento de arte chicano. El lado negativo de esto ha sido una mayor apropiación cultural y mercantilización corporativa. Como es bien sabido, en 2013 la Walt Disney Company intentó registrar el "Día de los Muertos" como marca en el período previo al estreno de la película *Coco*. El caricaturista chicano Lalo Alcaraz respondió con *Muerto Mouse* (Fig. 18), que se volvió viral en las redes sociales junto con las ruidosas protestas de la comunidad latina. Su grabado muestra una monstruosa calavera de Mickey Mouse con garras y colmillos arrasando la ciudad de Los Ángeles. El eslogan de esta imitación de poster de película dice "¡Viene a registrar tu cultura como marca!" Alcaraz canaliza brillantemente la sátira al estilo de Posada para enfrentarse al gigante corporativo, reclamando así el control de los chicanos sobre el simbolismo que anima al Día de los Muertos. Tiempo después Disney retiró su solicitud de marca registrada.

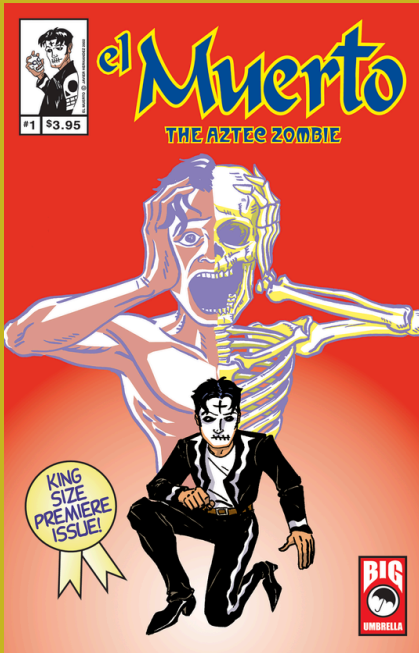


FIG. 16 | JAVIER HERNANDEZ, EL MUERTO: THE AZTEC ZOMBIE 1998, COMIC BOOK



FIG. 17 | JOEL GOMEZ, LA MUERTA, 2016, COMIC BOOK

**IT'S COMING TO TRADEMARK YOUR CULTURA!**



# MUERTO MOUSE

**OPENS NATIONWIDE ON DIA DE LOS MUERTOS™**  
DIA DE LOS MUERTOS™ ©2013 THE WALT DISNEY COMPANY

FIG. 18 | LALO ALCARAZ, MUERTO MOUSE, 2013, DIGITAL PRINT



DÍA DE LOS MUERTOS Y  
LAS FIESTAS COMUNALES CHICANAS

Antes de la década de 1970, la mayoría de las familias y comunidades mexicoamericanas conmemoraban a sus muertos el 1 y 2 de noviembre en privado. Asistir a misas de Todos los Santos y de Fieles Difuntos, hacer un picnic junto a las tumbas, o encender velas en el altar familiar de casa eran algunas de las formas más comunes de celebrar la festividad.

En ciertas regiones de México, sin embargo, el Día de los Muertos ha incluido una gran cantidad de celebraciones comunitarias y muy públicas. Estas fiestas del Día de los Muertos, especialmente en el centro y sur de México, se celebran en cementerios, plazas, parques, y otros lugares públicos. Las comunidades urbanas y rurales se reúnen para fiestas carnavalescas con música, danza, teatro, desfiles, procesiones, fuegos artificiales, disfraces, y pompa colorida. Antes de la década de 1970, este tipo de fiestas del Día de los Muertos generalmente no existían en los EE. UU.

Eso cambió cuando las organizaciones artísticas chicanas comenzaron a llevar a cabo celebraciones públicas alrededor de la festividad. En lugar de copiar las fiestas mexicanas del Día de los Muertos, estas organizaciones las adaptaron de forma creativa para que correspondieran con sus propias expresiones artísticas, las necesidades de sus comunidades, y las ambiciones del Movimiento. En medio de este proceso, inventaron una celebración híbrida netamente chicana.

Aspectos que no formaban parte de las tradiciones del Día de los Muertos en México se convirtieron en costumbres centrales de las festividades chicanas, incluyendo presentaciones de ballet folclórico, ceremonias de danza azteca, instalaciones de altares en honor a héroes políticos e íconos culturales, pintura facial de calavera, y atuendos de esqueleto. Para los chicanos, el Día de los Muertos fue más allá de sólo honrar a los antepasados. Las fiestas chicanas rendían un claro homenaje a la herencia mexicana al construir y sostener a la comunidad, protestar contra las injusticias sociales, mostrar excelencia e innovación artísticas, y representar con orgullo la identidad cultural chicana en el ámbito público. En resumen, el Día de los

Muertos era una celebración de la vida y de resiliencia cultural.

La primera fiesta del Día de los Muertos registrada en los EE. UU. tuvo lugar en 1972 en el distrito de la Misión en San Francisco. Fue organizada por la Galería de la Raza (GdIR), un colectivo artístico y galería que ganó fama y se dedicava a promover el arte y la cultura latina (Fig. 19). Los codirectores, René Yáñez y Ralph Maradiaga, tenían apenas una noción básica del Día de los Muertos, pero creían que una celebración pública podía ayudar a la Galería a establecer una comunidad con cimientos en el orgullo étnico y empoderamiento. En gran parte se basaron en el conocimiento que la artista chicana de origen oaxaqueño y residente del Área de la Bahía, Yolanda Garfias Woo, tenía sobre el tema. Estaba empapada de la tradición del Día de los Muertos y se tomó el tiempo para instruir a los artistas chicanos y a la comunidad en la festividad y sus costumbres, incluyendo la mentoría de un joven grupo de artistas chicanas dentro de la espiritualidad indígena mexicana. Garfias Woo también enseñó a las panaderías locales del distrito de la Misión en San Francisco cómo hacer pan de muerto, tradicional en el Día de los Muertos, para que estuviera disponible durante las fiestas.

La primera celebración del Día de los Muertos de la Galería, en 1972, resonó en la comunidad, lo que llevó a que se convirtiera en un festival anual. El evento se centró en actividades dentro de la galería. Montaron exposiciones anuales facilitando la presentación de trabajos de artistas chicanos, cuya temática se relacionaba con el Día de los Muertos. A lo largo de la década de 1970 también se mostraron exhibiciones dedicadas a la obra de José Guadalupe Posada y homenajes a Frida Kahlo. La fiesta se complementó con actividades educativas, proyecciones de películas, talleres de calaveras de azúcar y papel picado, y una gran procesión por el vecindario. Para la década de 1980, la Galería atraía a miles de participantes para su Día de los Muertos, convirtiéndolo en uno de los eventos culturales más esperados en San Francisco.

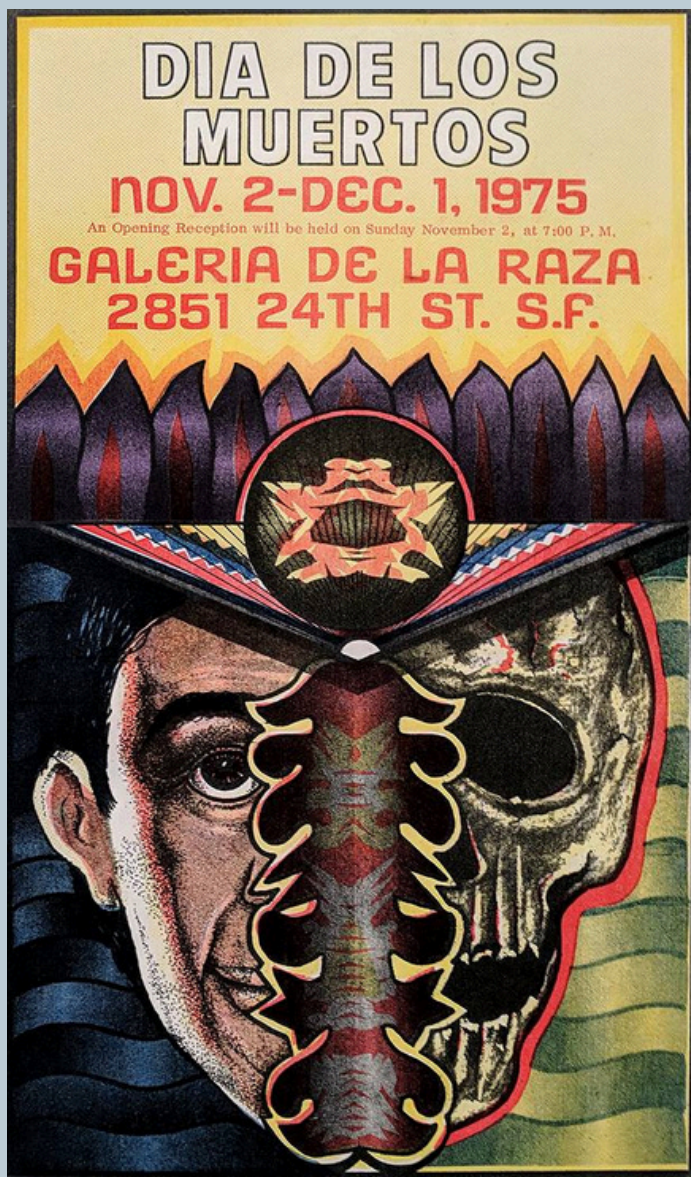


FIG. 19 | GALERÍA DE LA RAZA, DÍA DE LOS MUERTOS POSTER, 1975, SERIGRAPH

Podría decirse que las ofrendas fueron la mayor contribución de la Galería a los festivales del Día de los Muertos en Estados Unidos y, de modo más general, a la historia del arte chicano. Estos altares dinámicos con elaboradas ofrendas para los muertos son parte del ritual por el cual los vivos comulgan con y honran a sus difuntos. Erigido por familiares y amigos de los muertos, las ofrendas generalmente se colocan en tumbas y/o en la casa o a veces en templos, iglesias, o plazas comunitarias. Por lo general, incluyen elementos como comida, velas, flores, incienso, objetos con calaveras y esqueletos, fotografías del fallecido, artículos que el difunto disfrutó en vida, y otras cosas consideradas sagradas o significativas. Aunque las ofrendas son el componente principal del Día de los Muertos en el centro y sur de México, no eran comunes entre los mexicanos en otras partes del país o los chicanos en los Estados Unidos. Sin embargo, la Galería incluyó ofrendas en su fiesta y las introdujo como una forma cultural viable para los artistas chicanos.

En los primeros años, Yolanda Garfias Woo elaboraba ofrendas más tradicionales en la galería presentando objetos e imágenes que eran parte de la costumbre de su herencia oaxaqueña. Pero el director de la Galería, René Yáñez, que había aprendido la tradición de Garfias Woo comenzó a realizar ofrendas innovadoras que impulsaron el trabajo hacia el ámbito del arte contemporáneo. Esto no fue sorprendente, dado que en las décadas de 1960 y 70 muchos pioneros de arte moderno se estaban alejando de la pintura y escultura tradicional, moviéndose hacia estructuras de técnica mixta para sitios específicos a gran escala que se conocerían como arte de instalación. La experimentación de Yáñez con la fabricación de altares llevó a que el Día de los Muertos de la Galería se convirtiera en un recinto principal y en una oportunidad para los artistas chicanos de crear sus propias reinterpretaciones estéticas de la ofrenda tradicional. El trabajo de maestras de la instalación de altares de hoy en día como las artistas chicanas Amalia Mesa-Bains, Carmen Lomas Garza y

Ester Hernández (todas quienes comenzaron en la Galería) ahora se presenta en museos destacados. Las instalaciones de altares son ahora un elemento habitual de las celebraciones del Día de los Muertos en todo Estados Unidos.

Artes Gráficas Autoayuda (Self Help Graphics, SHG), una organización artística chicana en el corazón del este de Los Ángeles, produjo su primera fiesta del Día de los Muertos a principios de los años setenta. Como centro de arte comunitario, SHG sirvió a la población chicana/latina local a través de la educación artística, programas culturales, exposiciones en galerías, y un programa de grabado profesional. Esto fue vital para una comunidad como el este de Los Ángeles que había pasado décadas enfrentándose a la brutalidad policial, violencia de pandillas, vivienda deficiente, un sistema de educación discriminatorio, e injusticia ambiental. Los fundadores de SHG y un grupo de artistas locales inició su festival del Día de los Muertos principalmente por el potencial de inculcar orgullo cultural y comunitario y replantear el barrio como un espacio vibrante. También fue una oportunidad para que el joven colectivo de arte pusiera su nombre en el mapa como el primero en Los Ángeles en organizar una celebración del Día de los Muertos. El éxito del primer festival convenció a SHG de instituirlo como su evento distintivo de cada año (Fig. 20).

El festival del Día de los Muertos de SHG comenzó con una procesión comunitaria por las calles del este de Los Ángeles hasta el cercano Cementerio Evergreen. Con los años, la procesión se convirtió en un bullicioso desfile con música, baile, teatro callejero, carros alegóricos, trajes festivos, y disfraces de calavera (Fig. 21). Una vez que la comunidad llegó al cementerio, hubo una pequeña misa católica seguida de bendiciones y actos ceremoniales por parte de una compañía local de danza azteca. Finalmente, la misa desapareció conforme su celebración del Día de los Muertos se volvió más secular, dejando solo a los danzantes aztecas para cumplir con

el elemento espiritual. La procesión/desfile luego se dirigió desde el cementerio hasta Self Help Graphics. Allí las actividades del festival incluyeron una exposición de arte de Día de los Muertos, una ofrenda comunitaria, instalaciones de altares, actividades educativas, actos musicales, obras de teatro, proyecciones de películas, comedia stand-up, bebida, comida, socialización, y ocasionalmente organización comunitaria y política. El Día de los Muertos de SHG obtuvo reconocimiento a nivel nacional gracias a la posición de Los Ángeles como una capital mediática. El festival aparecía regularmente en segmentos de noticias de televisión y en periódicos de Los Ángeles, además de aparecer en documentales y películas de Hollywood, como el clásico chicano *Blood In Blood Out* (1993). Su notoriedad ayudó a influir en otras organizaciones de arte chicanas en California y el suroeste de EE. UU. para producir sus propias fiestas del Día de los Muertos. Una de las principales innovaciones de las fiestas del Día de los Muertos de SHG fue el énfasis en el vestuario, lo cual no era una tradición en México. En ciertas áreas del país la gente en ocasiones usaba máscaras de papel maché o de yeso como parte de las festividades, pero no era una costumbre común. Además los mexicanos no se vestían con atuendos esqueléticos ni se pintaban la cara como calaveras para el Día de los Muertos. Todas estas son invenciones chicanas que se originaron en Self Help Graphics (Fig. 22). Al principio, el maquillaje y el vestuario eran simples y de carácter aficionado, pero rápidamente se volvieron más elaborados, elegantes y profesionales (Fig. 23). Dada la larga tradición de vestirse de esqueletos y pintarse la cara en Halloween, es fácil ver cómo esta práctica se insertó en las fiestas del Día de los Muertos en EE.UU. Debido a las industrias del entretenimiento y la moda de la ciudad, Los Ángeles es ahora el epicentro de la vestimenta y tendencias de moda del Día de los Muertos (Fig. 24).

La Real Fuerza Aérea Chicana (RCAF por sus siglas en inglés), era un colectivo artístico chicano de la ciudad de Sacramento,

fue otro de los primeros organizadores de fiestas del Día de los Muertos. Establecida en 1970, la RCAF era un grupo multidisciplinario cuyo trabajo incluía la creación de carteles, el muralismo, poesía, danza, fotografía, música, y cine. El nombre del grupo era una referencia irónica a su militancia chicana, así como un homenaje al hecho de que varios miembros eran veteranos de las guerras de Corea y Vietnam. A parte de ser uno de los colectivos artísticos chicanos más significativos, RCAF también se destacó en la organización comunitaria. Llevaron a cabo un programa de desayuno gratuito para niños, operó la librería La Raza para brindar acceso a la literatura latina y nativo americana, trabajó en iniciativas de reurbanización para proporcionar viviendas asequibles para la comunidad, y se involucró en el activismo político y laboral. De hecho, RCAF es quizás más recordado por sus contribuciones directas al Sindicato de Trabajadores Agrícolas (UFW). RCAF elaboró los carteles de boicot que fueron reproducidos y utilizados en toda California y la región suroeste para las diversas campañas de organización de la UFW. Dado que la RCAF estaba ubicado en la capital de California, también hicieron todos los carteles y pancartas para la UFW cada vez que iban a protestar contra el gobierno estatal (que era a menudo). La RCAF también coordinó el alojamiento para la UFW y sirvió como la seguridad oficial de César Chávez y Dolores Huerta, una función importante teniendo en cuenta los desenfrenados asesinatos políticos de la época.

En 1975, RCAF organizó la primera celebración del Día de los Muertos para la comunidad de Sacramento (Fig. 25). Aunque los miembros no habían crecido celebrando o incluso conociendo el Día de los Muertos, estaban familiarizados con el festival anual de GdIR. La fundación del grupo miembros, José Montoya y Esteban Villa, habían aparecido artistas en el primer festival de GdIR en 1972, y en 1974 varios miembros viajaron de Sacramento a San Francisco para participar en su evento.

A diferencia de GdIR o SHG, la celebración de RCAF se basó en

ceremonias mucho más que la producción de artes visuales. Los artistas y comunidad se reunieron en una escuela secundaria cercana y luego se realizó una procesión por las calles hasta St. Mary's Cementerio católico (Fig. 26). La procesión fue encabezada por un sacerdote católico, bailarines aztecas, y un grupo de Guadalupanas, una sociedad de mujeres católicas devotas de Nuestra Señora de Guadalupe. La multitud de cientos tocaron música, bailaron, y cantaron alabanzas (alabanza canciones) durante la procesión (Fig. 27). RCAF imprimió hojas de letras para que toda la comunidad pudiera cantar. Los participantes llevaron flores, velas, cruces, y fotografías de sus difuntos. Algunos llevaban máscaras de calaca, especialmente los jóvenes, pero la mayoría vestidos con atuendos tradicionales o con sus mejores galas de domingo. Cuando llegaron al cementerio, el sacerdote les dio una misa tradicional del Día de los Fieles Difuntos en español e inglés, a la que siguió un baile ceremonial realizado por una compañía local de Danza Azteca (Fig. 28). Una gran ofrenda comunitaria fue construida por Lupe Portillo para que la comunidad pudiera agregar artículos para honrar a sus seres queridos. En particular, muchos de los seres queridos de la comunidad fueron enterrados en St. Mary, incluidos los de la RCAF. A este respecto, la celebración del 2 de noviembre de la RCAF estuvo mucho más cerca de una celebración tradicional del Día de los Muertos que se puede encontrar en México. Eso estaba ultracentrada en la comunidad, vinculada a la comunidad católica y espiritualidades indígenas, y centrado en el cementerio donde la comunidad podría reunirse junto a la tumba para honrar a su muerto.

# DIA DE LOS MUERTOS 79



FIG. 20 | ALFREDO DE BATUC, *FOUR SEASONS*, 1979, SERIGRAPH, 19" X 25"

DÍA DE LOS MUERTOS Y LAS FIESTAS COMUNALES CHICANAS



FIG. 21 | SELF HELP GRAPHICS DÍA DE LOS MUERTOS COSTUMES, LATE 1970S, COURTESY CALIFORNIA ETHNIC & MULTICULTURAL ARCHIVES AT UCSB LIBRARY

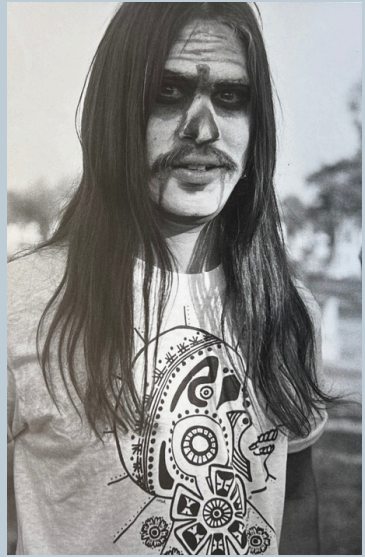


FIG. 22 | SELF HELP GRAPHICS DÍA DE LOS MUERTOS FACEPAINT, LATE 1970S, COURTESY CALIFORNIA ETHNIC & MULTICULTURAL ARCHIVES AT UCSB LIBRARY



FIG. 23 | SELF HELP GRAPHICS DÍA DE LOS MUERTOS PROCESSION, LATE 1970S, COURTESY CALIFORNIA ETHNIC & MULTICULTURAL ARCHIVES AT UCSB LIBRARY



FIG. 24 | CATRINA CHRISTINA IN COSTUME AND FACEPAINT, 2022, PHOTO BY MARS SANDOVAL



FIG. 25 | RICARDO FAVELA, DÍA DE LOS MUERTOS POSTER, 1975, SERIGRAPH, 25" X 19"



FIG. 26 | RICARDO FAVELA, DÍA DE LOS MUERTOS POSTER, 1977, SERIGRAPH, 25" X 19"



FIG. 27 | ROYAL CHICANO AIR FORCE DÍA DE LOS MUERTOS PROCESSION WITH SINGING, 1977, PHOTO BY JUAN CARRILLO



FIG. 28 | ROYAL CHICANO AIR FORCE DÍA DE LOS MUERTOS INDIGENOUS CEREMONY, 1977, PHOTO BY JUAN CARRILLO

# 4

DÍA DE LOS MUERTOS  
EN EL VALLE DEL SOL

Una de las celebraciones más profundas del Día de los Muertos que surgió del movimiento de arte chicano fue la fiesta anual producida en Arizona por Xicanindio (pronunciado shi-can-in-di-oh). La organización artística multidisciplinaria fue fundada en Mesa en 1975 por el equipo marido-mujer de Zarco Guerrero y Carmen de Novais Guerrero en colaboración con artistas escénicos y visuales, así como organizadores comunitarios, chicanos y nativos americanos (Fig. 29-30). Zarco fue alentado a iniciar la organización por consejo de César Chávez durante la huelga de hambre que el líder realizó por 24 días en Phoenix para protestar contra las leyes antisindicalistas en Arizona, el estado natal de Chávez. Desde sus inicios, la misión de Xicanindio era promover el arte y la cultura chicanos y nativos americanos. Esta concentración, tanto en la cultura chicana como en la nativa americana, se reflejó en el nombre de la organización que buscaba vincular conceptualmente a los chicanos (xicanos) con los indígenas (indios). El nombre reconocía dos de las creencias fundamentales de la organización: (1) los chicanos tienen una rica herencia indígena arraigada en la historia nativa del continente americano, y (2) los chicanos que viven en el suroeste de los Estados Unidos comparten formas de solidaridad cultural y política con los nativos americanos del país debido a que comparten experiencias con la marginación. Otro enfoque de la misión de Xicanindio era usar las artes para preservar las tradiciones culturales chicanas y nativas americanas, lo cual hicieron a través de programas educativos, talleres artísticos, y proyectos de arte público de carácter local que a menudo se crearon con y para su comunidad. Para Xicanindio, la comunidad generalmente englobaba a los jóvenes y personas de color de clase trabajadora que viven en los barrios y reservas del área metropolitana de Phoenix. Con respecto a esto, la misión de Xicanindio de preservar las tradiciones culturales también sirvió como mecanismo de entendimiento y apreciación intercultural.

Xicanindio fue único entre las organizaciones de arte chicano a nivel nacional en el sentido de que llevaron su misión a cabo a

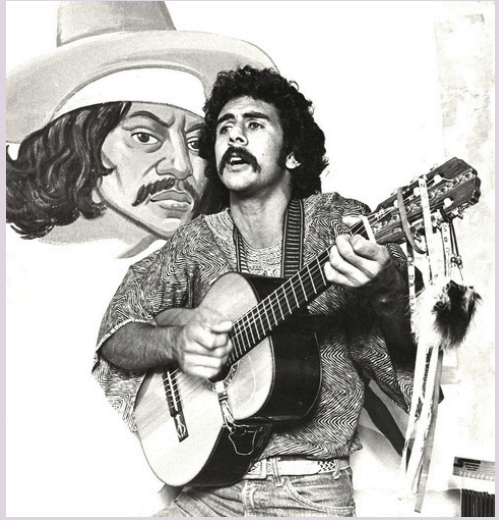


FIG. 29 & 30 | CARMEN DE NOVIAS & ZARCO GUERRERO, CIRCA 1980, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 31 | XICANINDIO MUSICIANS, CIRCA 1980, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 32 | XICANINDIO MURAL PHOENIX BARRIO, 1977, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 33 | XICANINDIO MURAL PHOENIX BARRIO, 1977, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION

DÍA DE LOS MUERTOS EN EL VALLE DEL SOL



FIG. 34 | XICANINDIO COMMUNITY THEATRE, 1979, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 35 | XICANINDIO ART WORKSHOP, 1979, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION

través de diversas formas de arte. Crearon murales comunitarios en las viviendas de subsidio de las áreas marginales de Phoenix y en reservas nativas americanas. Fomentaron coaliciones con artistas étnicos en el suroeste del país para presentar espectáculos de teatro y danza y festivales culturales.

Xicanindio también fue el primer colectivo artístico en organizar exposiciones itinerantes de arte visual chicano que circulaban por toda la región (Fig. 32-34). Ejecutaron programas municipales para proporcionar educación artística y capacitación laboral para jóvenes latinos, indígenas, y negros. Se involucraron en el activismo local y estatal, actuando en mítines u organizando conciertos para recaudar fondos en apoyo a ciertos movimientos locales (Fig. 35). En un momento dado, algunos miembros formaron una banda conocida como "Xicanindio Musicians", más tarde rebautizada "Zum Zum Zum", que tocó múltiples géneros de música latinoamericana para una amplia gama de audiencias (Fig. 31). La banda actuó en escuelas para enseñar a los estudiantes sobre la historia, cultura, geografía, y tradiciones musicales indígenas de América Latina. Realizaron giras a reservas en Arizona, Nuevo México, y Utah, donde actuaron en escuelas tribales, centros comunitarios, y pow wows. También realizaron extensas residencias en populares clubes nocturnos de Phoenix. La banda lanzó álbumes y videos musicales y creó un espectáculo musical que educaba a los jóvenes sobre las drogas, el alcohol, el embarazo adolescente, y el suicidio e incluso fueron invitados a actuar en los Premios de la Herencia Hispana de la Casa Blanca. En total, el trabajo de Xicanindio fue prolífico y de gran alcance.

En 1980, Xicanindio organizó la primera fiesta del Día de los Muertos en el área metropolitana de Phoenix. Al igual que otras organizaciones de arte chicanas, la mayoría de los artistas que participaban no tenían conocimiento previo de la festividad. Carmen y Zarco Guerrero se enteraron de ésta a mediados de la década de 1970 mientras vivían en California y se hicieron amigos y colaboradores de los artistas de Galería de la Raza, la

Real Fuerza Aérea Chicana y, en menor medida, Artes Gráficas Autoayuda. En los primeros años de existencia de Xicanindio, Carmen y Zarco también incorporaron artistas de dichas organizaciones a Arizona como parte de su programa de intercambio de artistas. Para educar a la comunidad, el primer festival de Día de los Muertos de Xicanindio fue precedido por un simposio de tres días que incluyó conferencias y presentaciones sobre el significado de la festividad y sus diversas tradiciones. El simposio culminó con una gran fiesta en el Pioneer Park de Mesa (Fig. 36). La importancia del Día de los Muertos resonó de inmediato en la comunidad, y el festival se convirtió en un evento anual (Fig. 37-40).

Al igual que otras fiestas de organizaciones artísticas chicanas de esa época, el Día de los Muertos de Xicanindio era esencialmente un festival de arte con un formato que se mantuvo más o menos igual. Montado anualmente en el Pioneer Park de Mesa, el evento contó con una variedad de actos locales de música, danza y teatro que se presentaron en un gran escenario construido especialmente para el evento. Mientras que la alineación normalmente la dominaban artistas locales, Xicanindio también reunió artistas de Nuevo México, California, Texas, México, y Puerto Rico de año en año. A veces, el festival venía acompañado de exposiciones de arte con temática del Día de los Muertos. Comerciantes latinos y nativos americanos también se instalaron en el parque para vender artes, artesanías, y comida étnica. Habitualmente, el Día de los Muertos de Xicanindio comenzaba al mediodía con una ceremonia de apertura realizada por compañías locales de danza azteca y el festival concluía al atardecer con una procesión de velas por el parque. El instalador de altares y líder espiritual, el padre Jorge Eagar, solía construir una ofrenda comunitaria para que los participantes pudieran contribuir con artículos en recuerdo de sus antepasados y seres queridos. Se construyó una ofrenda especial para César Chávez después de su muerte en 1993, lo cual también atrajo la participación de la lideresa del movimiento chicano Dolores Huerta, así como

miembros de la UFW, en el festival (Fig. 47-48). El Día de los Muertos de Xicanindio creció en tamaño y alcance casi todos los años. Después de comenzar con una asistencia de solo unos cuantos cientos de participantes en 1980, comenzaron a atraer a varias miles personas al festival hacia finales de la década. La creciente visibilidad y legitimidad de Xicanindio como una de las organizaciones artísticas más importantes de Arizona ayudaron a mantener la popularidad del festival, al igual que el marketing y promoción hechos por la organización. Crearon y distribuyeron carteles de eventos que se convirtieron en llamativas obras de arte por sí mismas. También crearon anuncios en inglés y español para la televisión y radios locales. En algún momento invitaron a la RCAF de Sacramento para ayudarlos a pintar vallas publicitarias para difundir el evento. Con el tiempo, el Día de los Muertos de Xicanindio se convirtió en su evento distintivo y posiblemente su mayor contribución cultural al Valle del Sol.

De manera significativa, el Día de los Muertos de Xicanindio era distinto a las fiestas producidas por otras organizaciones artísticas chicanas. Carmen y Zarco Guerrero estaban profundamente comprometidos con la diversidad e inclusividad y su Día de los Muertos se convirtió en un evento multi e intercultural. Reunieron audiencias de diversos orígenes raciales, étnicos, y religiosos alrededor del Valle para participar. Aún más, los artistas y los grupos contratados para actuar en el festival provenían igualmente de diversos orígenes. La fiesta contó a menudo con artistas y grupos de naciones tribales de indígenas cercanas. Aunque no había un equivalente exacto al Día de los Muertos en estas culturas particulares, los artistas y grupos no obstante presentaban bailes y música tradicional destinados a honrar a sus antepasados. Por ejemplo, una compañía conocida como Apache Spirit Dancers de la cercana reserva india del Río Gila realizó la danza ceremonial Gaan. Ataviados con grandes tocados geométricos e insignias que personificaban a los espíritus sagrados de la montaña, los danzantes enmascarados realizaron un ritual diseñado para

revitalizar a la comunidad conectándola con sus antepasados (Fig. 44). El Día de los Muertos de Xicanindio también solía comenzar con una ceremonia de bendición realizada por una compañía local de danza azteca, Yolloincuahtli (Fig. 45, 49-50). Sin embargo, a diferencia de otras compañías en los EE. UU. conformadas normalmente por chicanos que buscaban conectarse con su identidad indígena ancestral, Yolloincuahtli era integrada por gente Tohono O'odham, Akimel O'odham, y Pascua Yaqui que vivían en la reserva Río Salado Pima-Maricopa mientras que la misión de Xicanindio era promover y preservar el arte y cultura chicanos y nativos americanos, Carmen y Zarco también abrieron espacio en su Día de los Muertos para que participaran artistas africanos y afroamericanos. La compañía local Kawambe African Drum & Dance también fue una presentación habitual del festival, interpretando danzas tradicionales y música originaria de las culturas del África subsahariana (Fig. 51-53).

Por lo general, el festival de Xicanindio también fue único por el uso de máscaras (Fig. 41-43). Esto se debió a la influencia de Zarco Guerrero, un fabricante de máscaras de renombre y galardonado con numerosas residencias en América Latina y Asia. Sus máscaras de calaca fueron portadas en el escenario por artistas que actuaron en el Día de los Muertos. Por ejemplo, Zarco trabajó con la compañía de danza Ballet Folklórico Primavera para crear obras dramáticas con máscaras. Primavera también elaboró presentaciones usando sus máscaras de nagual (Fig. 46). Estas eran máscaras hechas para representar criaturas mitológicas del folclore mexicano que pueden cambiar de forma humana a la de animales y otros seres. El público en el festival también tenía la oportunidad de comprar máscaras del Día de los Muertos de Zarco para que pudieran participar en la jugua festiva. Mientras que la mayoría de las fiestas chicanas del Día de los Muertos siguieron la ruta de la pintura facial de calavera, Xicanindio siguió comprometido con las máscaras. Xicanindio continuó organizando su Día de los Muertos en Pioneer Park durante la década de 1990 y principios de la de

2000. En 2005 se asociaron con el recién creado Centro de Artes de Mesa (MAC, en inglés) para una celebración del Día de los Muertos que contó con una exposición de arte y una representación teatral en el nuevo recinto de vanguardia de MAC. En 2007, Xicanindio reestructuró su organización, cambió su nombre a Xico (shi-co), y se mudó de Mesa a Chandler. Allí, comenzaron a coproducir una fiesta de Día de los Muertos con Vision Gallery que se centró en la instalación de altares. En 2013, Xico se mudó al centro de Phoenix, donde comenzaron a co-presentar un festival del Día de los Muertos con la iglesia católica de St. Mary.

El vacío que dejó la organización en Mesa fue llenado rápidamente por MAC, quien en 2007 comenzó a organizar una celebración masiva de Día de los Muertos de dos días que contó con docenas de grupos de actuación y una ofrenda comunitaria de dos pisos de altura. Con el patrocinio de la Ciudad de Mesa y el Consulado de México, el festival de MAC se convirtió en una de las más grandes y exitosas celebraciones del Día de los Muertos en los EE. UU., atrayendo regularmente a más de 30.000 personas y ganando el prestigioso “Premio a la Diversidad Cultura” de la Liga Nacional de Ciudades.

A partir de la década de 1990, Carmen y Zarco Guerrero y Xicanindio comenzaron a tomar distintos rumbos creativos. Aunque la pareja continuó actuando y contribuyendo al Día de los Muertos de la organización, también comenzaron a organizar fiestas anuales de la festividad para múltiples instituciones culturales, incluidas grandes celebraciones en el Museo Heard y el Jardín Botánico del Desierto. Sus esfuerzos ayudaron a difundir el Día de los Muertos por todo el Valle, convirtiendo al área metropolitana de Phoenix, con el tiempo, en un semillero de eventos del Día de los Muertos.

Carmen y Zarco también comenzaron su propia organización artística, Coalición Cultural, que produce una fiesta anual de Día de los Muertos. Durante la última década se ha llevado a cabo

en el Indian School Park de Phoenix, que alguna vez fue el hogar de un internado indígena federal. La Coalición Cultural cambió el nombre de su fiesta a Mikiztli (pronunciado mi-kish-tlih), que en la lengua indígena Nahuatl de México significa transición. El cambio de nombre fue una respuesta a la sobrecomercialización y apropiación del Día de los Muertos. Su evento sigue siendo profundamente multicultural y multigeneracional, atrayendo a una amplia y diversa audiencia (Fig. 54-58). Los esfuerzos de Carmen y Zarco Guerrero representan 45 años de crear un espacio común para las diversas comunidades del Valle del Sol para reunir y honrar a un amplio colectivo de antepasados y almas difuntas.



FIG. 36 | XICANINDIO DÍA DE LOS MUERTOS PROCESSION, MID-1980S, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION

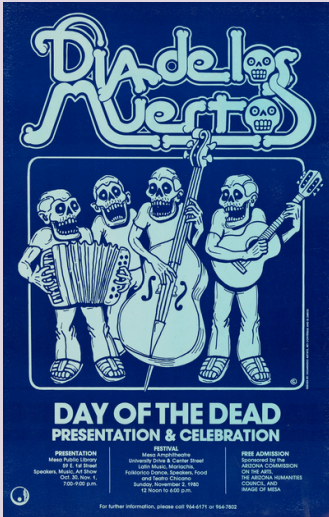


FIG. 37 | ZARCO GUERRERO, XICANINDIO DÍA DE LOS MUERTOS POSTER, 1980, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION

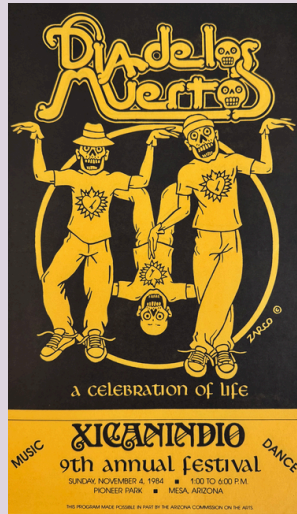


FIG. 38 | ZARCO GUERRERO, XICANINDIO DÍA DE LOS MUERTOS POSTER, 1984, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 39 | JOE RAY, XICANINDIO DÍA DE LOS MUERTOS POSTER, 1990, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION

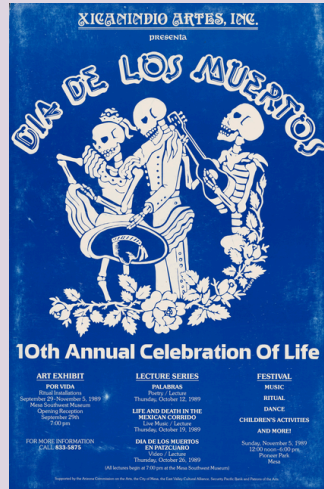


FIG. 40 | MARTIN MORENO, DÍA DE LOS MUERTOS, 1989 POSTER, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 41 | NAGUAL MASKS BY ZARCO GUERRERO, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 42 | CALACA MASKS BY ZARCO GUERRERO, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 43 | PAPIER-MÂCHÉ CALACA MASKS BY ZARCO GUERRERO, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 44 | APACHE SPIRIT DANCERS, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 45 | YOLLOINCUAUHTLI DANZA AZTECA TROUPE, COURTESY CHUVAK MONTIEL



FIG. 46 | BALLET FOLKLÓRICO PRIMAVERA PERFORMING "LA VISITA," COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 47 | CARMEN GUERRERO, DINA LOPEZ, AND DOLORES HUERTA, DÍA DE LOS MUERTOS PROCESSION IN HONOR OF CÉSAR CHÁVEZ, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 48 | JORGE EAGAR OFRENDA FOR CÉSAR CHÁVEZ, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 49 | DANZA AZTECA PERFORMANCE, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 50 | DANZANTE, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 51 | KAWAMBE DRUM & DANCE ENSEMBLE, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 52 | KAWAMBE PERFORMING TRADITIONAL WEST AFRICAN DANCES, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 53 | KAWAMBE PERFORMING TRADITIONAL WEST AFRICAN DANCES, COURTESY ASU LIBRARY CHICANO/A RESEARCH COLLECTION



FIG. 54 | CULTURAL COALITION'S MIKIZTLI FESTIVAL, 2024, PHOTO BY KELLY FOX



FIG. 55 | CULTURAL COALITION'S MIKIZTLI FESTIVAL, 2024, PHOTO BY KELLY FOX



FIG. 56 | CULTURAL COALITION'S MIKIZTLI FESTIVAL, 2024, PHOTO BY KELLY FOX



FIG. 57 | INDIGENOUS ENTERPRISE AT CULTURAL COALITION'S MIKIZTLI FESTIVAL, 2024, PHOTO BY KELLY FOX



FIG. 58 | INDIGENOUS ENTERPRISE AT CULTURAL COALITION'S MIKIZTLI FESTIVAL, 2024, PHOTO BY KELLY FOX

DÍA DE LOS MUERTOS: LEGADO DEL ARTE CHICANO

BIBLIOGRAFÍA

- Brandes, Stanley. "Iconography in Mexico's Day of the Dead: Origins and Meaning." *Ethnohistory*, vol.45 (2), 1998, p.181-218.
- Brandes, Stanley. "Sugar, Colonialism, and Death: On the Origins of Mexico's Day of the Dead," *Comparative Studies in Society and History*, vol.39 (2), 1997, p.270-299.
- Brandes, Stanley. "The Day of the Dead, Halloween, and the Quest for Mexican National Identity." *The Journal of American Folklore*, vol.111 (442), 1998, p.359-380.
- Díaz, Ella Maria Diaz. *Flying Under the Radar with the Royal Chicano Air Force : Mapping a Chicano/a Art History*. Austin: University of Texas Press, 2017.
- Goldman, Shifra and Tomás Ybarra-Frausto. *Arte Chicano: A Comprehensive Annotated Bibliography, 1965-1981*. Berkeley: Chicano Studies Library Publications, University of California Berkeley, 1985.
- González, Jennifer A. *Chicano and Chicana Art: A Critical Anthology*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Gunckel, Colin. *Self Help Graphics & Art: Art in the Heart of East Los Angeles*. Los Angeles: UCLA Chicano Studies Research Center, 2014.
- Johnson, Carlos Francisco. *Chicana and Chicano Art: Protest Arte*. Tucson: University of Arizona Press, 2009.
- Keller, Gary. *Contemporary Chicana and Chicano Art volumes 1 and 2*. Tempe: Bilingual Review Press, 2002.
- Keller, Gary. *Chicano Art for Our Millennium*. Tempe: Bilingual Review Press, 2004.
- Keller, Gary. *Triumph Of Our Communities: Four Decades Of Mexican American Art*. Tempe: Bilingual Review Press, 2005.
- Marchi, Regina, *Day of the Dead in the USA, 2nd Edition*. New Brunswick: Rutgers University Press, NJ, 2022.
- Medina, Cruz. "Day of the Dead: Decolonial Expressions in Pop de los Muertos." In *The Routledge Companion to Latina/o Popular Culture*. Edited by Frederick Luis Aldama. New York: Routledge, 2016.
- Ramos, E. Carmen. *Printing the Revolution: The Rise & Impact of Chicano Graphics 1965 to Now*. Washington DC: Smithsonian American Art Museum, 2020.
- Renoza, Tatiano and Karen Mary Davalos. *Self Help Graphics at Fifty : a Cornerstone of Latinx Art and Collaborative Artmaking*. Oakland: University of California Press, 2023.
- Romo, Tere. *Chicanos en Mictlán : Día de los Muertos in California*. San Francisco: The Mexican Museum, 2000.
- Sandoval, Mathew. "Buying and Selling Day of the Dead: A History of the Holiday's Commercialization." In *Events and Economic Development: Bridging Theory and Practice*. Edited by Mike Duignan. New York: Routledge, 2025.
- Sandoval, Mathew. "How 'La Catrina' Became the Iconic Symbol of Day of the Dead." *The Conversation*, October 24, 2023.
- Self Help Graphics & Art Archives, CEMA 3, University of California Santa Barbara Library
- Xico Inc. Records, MSS 411, Chicano/a Research Collection, Arizona State University Library





**BILINGUAL PRESS**  
**EDITORIAL BILINGUE**