

Trazos de identidad. Pintura mural en el contexto bicultural México-EUA

Samuel Villela F.*

La mayoría de estos artistas —a la inversa de la tendencia general en el arte contemporáneo— no pintan para hacer «una carrera» sino por una necesidad interior. Más claramente dicho: por la necesidad interior de afirmarse y expresarse ante una realidad exterior que con frecuencia los ignora.

Octavio Paz

Arte e identidad. Los hispanos de los Estados Unidos

El muralismo, una de las manifestaciones estéticas más vigorosas de la Revolución Mexicana, se hace presente en la Unión Americana con el trabajo de «los tres grandes»: José Clemente Orozco (Clearmont y San Francisco), David Alfaro Siqueiros (Santa Mónica y Los Angeles) y Diego Rivera (San Francisco, Detroit y Nueva York). Esta presencia del fenómeno muralista se da en términos de una obra hecha por encargo y en edificios públicos, siguiendo la pauta ordinaria. Sus autores son artistas que han tenido una formación académica y su obra es una actividad profesional.

Posterior a esta temprana presencia del fenómeno muralista, se realiza la obra de otros muralistas contemporáneos: Arnold Belkin, Mario Falcón, Gilberto Ramírez, Gilberto Román. Pero ya para entonces ha empezado a manifestarse el otro muralismo: el ejecutado por artistas espontáneos, que han tenido poca o nula formación académica, que hacen su obra empujados por una apremiante conciencia colectiva y de mensaje contestatario o de afirmación étnica, por lo cual no siempre reciben remuneración económica, y que escojen como receptáculo a sus

trazos toda superficie posible: paredes y fachadas de casas habitación o comercios, bardas, autos, banquetas, etcétera. Este fenómeno, que guarda diferencias formales con el primer muralismo, persigue servir de vehículo de expresión a las inquietudes y necesidad de reafirmación étnica y cultural de esa primera gran minoría étnica en los Estados Unidos: la población México-norteamericana.

Mi primer contacto con los murales de la población chicana durante una visita, a fines de los setenta, está ligado al colega Juan Manuel Sandoval P., quien para entonces se hallaba estudiando su doctorado en UCLA, en la latina ciudad de Los Angeles. En esa ocasión realicé un breve registro fotográfico de los murales que encontré en mi camino. Al observar las *placas*¹ de los cholos, pregunté a Sandoval sobre el origen de esas «pintas» que para mí eran indescifrables. Él me aclaró que las habían pintado los miembros de las *gangas*,² para delimitar su territorio. Posteriormente, en el año de 1980, en las paredes de la ciudad de Culiacán, me topé nuevamente con ese tipo de *placas*. Nadie supo darme razón de su origen, por lo cual inicié una investigación que me condujo a elaborar el primer estudio sobre el fenómeno cholo en México.³ A fines del año 92, en la ciudad de San Francisco, volví a toparme con los murales, esta vez en el *Mission District*, al hacer un recorrido por el vecindario con el amigo Jorge E. Bustamante, vecino cercano del barrio. También en esta ocasión realicé un registro fotográfico no exhaustivo. De ahí surgió el interés por el tema que me ha permitido elaborar este artículo, y que constituye un primer acercamiento formal a esta temática.

Las primeras preguntas que me planteé y que he venido resolviendo paulatinamente, fueron: ¿quiénes pintaron estos murales?, ¿para qué? Al ir adentrándome en el problema, una cosa me pareció obvia: el papel que, dentro de la reafirmación étnica de los México-norteamericanos desempeña el fenómeno del muralismo. Esta forma de expresión plástica ha surgido como instrumento de reafirmación y de lucha frente a la segregación social, cultural y política, así como frente a las actitudes racistas. El muralismo se configura como un fenómeno de resistencia cultural, entendiendo éste como la elaboración y recreación de pautas culturales que esgrime un grupo étnico acosado y en trance de perder elementos clave de su identidad étnica. De ahí que, más que analizar el mu-

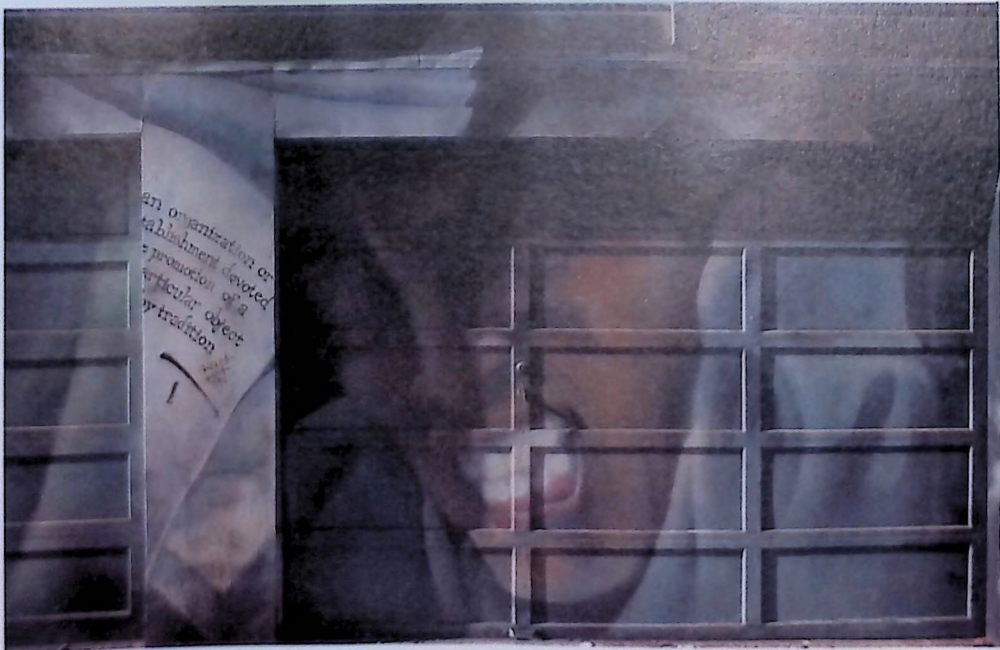
¹ *Placa*. Término con el que se designa al *graffiti* o «pintas» que los miembros de las bandas juveniles realizan en su territorio o en el de otras bandas, para delimitar su territorio o para dejar un mensaje o constancia de un hecho.

² *Gangas*. Nombre con el que se designa a las bandas juveniles entre la población México-norteamericana de EU, como derivación de la palabra en inglés *gang*.

³ Samuel Villela, y Silvia Gastélum, «Los “cholos” de Culiacán; transculturación chicana en bandas juveniles de Sinaloa» en *Los cholos*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1980.



Caudillos latinoamericanos, Barrio la Misión, San Francisco, California



Mural en el Barrio la Misión, San Francisco, California

ralismo desde la óptica de la estética, haciendo énfasis en sus valores plásticos, me interesa abordar el caso en cuanto a la elaboración de gráfica testimonial en la que el grupo en cuestión plasma sus valores culturales, recrea sus símbolos más entrañables e indicativos respecto a su identidad cultural. No me interesa valorar en el plano artístico la calidad de esta muralística, si bien tampoco puede dejarse de hacer cierta referencia a sus orígenes y perfiles estéticos; mi afán se ha centrado en indagar qué motivos culturales, qué símbolos han sido ahí plasmados, con qué frecuencia y con qué fin. Mi interés fue estimulado por la poca información disponible en México de uno de los fenómenos culturales más interesantes en las últimas décadas acerca de esa primera gran minoría étnica en los EU, histórica y culturalmente tan cercana a nosotros y que involucra cuestiones tan importantes como la identidad cultural, pero de lo cual sabemos muy poco.⁴ Pienso, al igual que varios ensayistas, que la investigación y difusión de fenómenos como el que ahora me ocupa, contribuirán a establecer vínculos más firmes entre la población mexicana y los México-norteamericanos, a conocer su cultura, su lucha y sus reivindicaciones.

En virtud de que el último acercamiento ha sido un tanto reciente, no me ha sido posible realizar un registro etnográfico más exhaustivo, dentro de un proyecto de investigación más formal que me permitiese proponer el análisis de una muestra representativa del fenómeno del muralismo, por lo cual me basaré en una muestra aleatoria, constituida por el material fotográfico que he registrado personalmente; por el material existente en la diapoteca del Centro de Enseñanza para Extranjeros de la UNAM; por los materiales que se presentan en la obra *Big Art*;⁵ por el material que se muestra en algunos artículos y trabajos sobre el arte chicano, disponibles en nuestro medio;⁶ así como por el de algunos folletos y revistas que me facilitó el doctor Sandoval, a quien hago un reconocimiento por su ayuda. Hago extensivo este reconocimiento al amigo Jorge E. Bustamante, quien tuvo a bien guiarme por las callejuelas del *Mission District* donde se encuentran los murales; a la maestra Silvia Fernández, de la diapoteca del CEPE, por las facilidades otorgadas para la consulta del material; al doctor

⁴ Según Raquel Tibol, crítica de arte, la primera muestra de arte chicano en México donde se exhibieron fotografías de los murales fue en febrero-marzo de 1975, en las galerías de la Escuela de Diseño y Artesanías del Instituto Nacional de Bellas Artes. Posteriormente, se han presentado muestras de arte chicano en 1983, 1987 y 1990 (*Proceso*, número 890, pp. 53-5. 22/XI/93). Sin embargo, no se ha presentado una muestra específica sobre muralismo.

⁵ *Environmental Communications*, 1977.

⁶ Sylvia Corodezky, *Arte chicano como cultura de protesta*, UNAM, México, 1993; «Artes plásticas. Los colores de la raza» en *Memoria de papel*, Año 2, número 3, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, abril de 1992; Shifra M. Goldman, «Voz pública, quince años de carteles chicanos» en *Plural*, número 256, enero de 1993.

Axel Ramírez, por su asesoría; a la Biblioteca Benjamín Franklin por permitirme la reproducción del material gráfico ahí disponible.

Un poco de historia

Varios ensayistas⁷ están de acuerdo en ubicar el origen del muralismo entre la población México-estadounidense a fines de la década de los sesenta:

El mural chicano surge en 1967 en Chicago, en la pared de un edificio semiabandonado de un barrio negro; en este mural cuyo título es El muro del respeto participaron pueblo y artistas, más tarde, en 1968, el arte mural floreció en muchas otras ciudades, especialmente en San Diego, California.⁸

Este muralismo emerge en el contexto de grandes movimientos políticos a nivel internacional, entre los cuales destacan los movimientos estudiantiles de Francia y México, los movimientos revolucionarios en América Latina y las movilizaciones contra la guerra de Vietnam. Este contexto debe haber influido en la orientación ideológica que hizo resurgir al movimiento chicano, del cual se ha nutrido sensiblemente el muralismo. Otra notable influencia ha sido la tradición plástica de los tres grandes muralistas mexicanos y algunos contemporáneos, ya mencionados. Hurlburt⁹ sostiene que no puede hablarse de una simple reencarnación de esa tradición muralística de los años treinta en la muralística actual, aunque ha de reconocerse esa influencia en cuanto a la audacia, vigor y contenido social: «Los murales recientes del suroeste despliegan un vigoroso estallido de pintura chicana, que frecuentemente revela lazos culturales explícitos del trabajo de los *tres grandes*».

Otras influencias técnicas y estilísticas que se mencionan son: «los carteles de la Cuba revolucionaria, los carteles norteamericanos en contra de la guerra de Vietnam y los movimientos sicodélicos de la "contra cultura"». ¹⁰

A principios de los años setenta, el muralismo cobra auge en las ciudades de San Diego y San Francisco. En la primera, como respuesta a las demandas por la creación de un centro cultural para los chicanos, se crea el *Balboa Park*, en un tanque de agua cedido por las autoridades locales. Este gran recipiente fue pintado con murales. El grupo «Toltecas de Aztlán», integrado por Guillermo

⁷ Goldman, «Voz pública; quince años de carteles chicanos» en *Plural*, número 256, enero de 1993, p. 28; Gorodezky, *op. cit.*, p. 73.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Laurance P. Hurlburt, *The Mexican Muralist in the United States*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989, p. X.

¹⁰ ENAP, *¡¡Check Chicanos!!*, ENAP-UNAM, México, 1989.

Aranda, Tomás Castañeda, Salvador Barajas y Mario Acevedo, rebautizado como Congreso de Artistas Chicanos en Aztlán, fue uno de los varios colectivos que se crearon para la producción muralística (los otros fueron «The Royal Chicano Air Force», «Mujeres Muralistas», «Con Safos») y tapizaron los muros del puente Coronado, como parte de la recuperación simbólica que los vecinos hicieron tras la construcción de un *freeway* que atravesó el vecindario. El trabajo colectivo que ahí se desarrolló, bajo la dirección de Víctor Ochoa, consistió en

más de diez y ocho columnas de concreto que, desde 1973, han sido pintadas por ambos lados. Los murales hacen referencia a las tres épocas de México: precolombina, colonial y moderna, y a la reciente historia chicana, además de viajes espaciales que no tienen una relación coherente entre sí. También se encuentran representados diversos temas con diferentes estilos creados por múltiples artistas, es un tutti-frutti de manifestación artística chicana.¹¹

En San Francisco, en 1973, el grupo Placa inició el trabajo denominado «Paz en Centroamérica», que culminó en un total de veintiocho murales pintados en puertas, estacionamiento y bardas del barrio *Mission*: «Algunos de ellos usan símbolos precolombinos, otros honran a muralistas mexicanos, otros más decoran con arte mexicano y folklórico, mientras que otros son fotorrealistas».¹²

Actualmente, hay más de cuarenta muralistas en dicho barrio. A fines de los años ochenta se calculaba había más de doscientos murales.

La ciudad de San Francisco, a inicios de los años setenta, se presentaba como uno de los ámbitos idóneos para el desarrollo del muralismo. Su ya tradicional liberalismo y su abierta convivencia social, que le han llevado a ser la cuna de varios movimientos de reivindicación social e individual, deben haber permitido un clima propicio:

En 1971, Mission District era una comunidad afectada por las cuestiones sociales, económicas y políticas del día... como la guerra de Vietnam, el movimiento de los Trabajadores Unidos, la brutalidad policiaca, la discriminación en cuanto a la vivienda y la drogadicción... Los organizadores y artistas del Centro Gráfico La Raza respondieron a esta necesidad, considerando el arte como un medio de comunicación excelente para los artistas y también para la comunidad.

¹¹ Gorodezky, *op. cit.*, p. 74.

¹² *Ibidem*, p. 76.

El este de la ciudad de Los Angeles es, sin embargo, el área de mayor producción mural en todos los Estados Unidos. Para fines de los años ochenta, se calculaba que había ahí entre seiscientos y setecientos murales.¹³ El comité del *United States Bicentennial* programó la realización de mil quinientos nuevos murales. Desconozco la cantidad real que fue ejecutada.

En otras ciudades con una importante presencia de artistas méxico-estadounidenses, también hay producción muralística (Denver, Chicago, Nueva York), así como en las ciudades de la frontera.

Según Goldman,¹⁴ a mediados de los años setenta estaba cubierta una primera etapa del muralismo, aquella caracterizada «por una orientación no comercial y comunitaria». La culminación de esta primera etapa estuvo señalada por un marcado auge de la producción mural, debida a la gran respuesta y participación de la comunidad méxico-estadounidense hacia este tipo de manifestación artística:

*Este gran movimiento muralista ha creado un sentimiento comunitario muy fuerte en el cual se involucran: artistas, niños, amas de casa, comerciantes, estudiantes, trabajadores y hasta el departamento de bomberos que coopera con pintura, andamios y escaleras.*¹⁵

Puede hablarse aquí de la conformación de un interesante fenómeno de cultura popular, en la medida en que el trabajo de los muralistas está más interesado en «articular la identidad chicana que en su expresión propia y su reconocimiento personal».¹⁶

*El momento más prolífico del muralismo chicano puede situarse a mediados de los años 70 cuando el entusiasmo de los sectores populares se vertía en múltiples expresiones políticas y culturales que con el tiempo adquirieron un matiz más profesional e individual. Al finalizar la década, muchos artistas surgidos en los barrios y ligados a la causa chicana, tuvieron acceso a una educación más especializada que elevó su calidad plástica.*¹⁷

Dentro de este grupo de artistas, destacan los nombres de Willie Herrón, Joe González, Judy Baca, Rogelio Duarte y Harry Gamboa, de los Angeles;

¹³ Goldman, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴ *Ibidem*, p. 28.

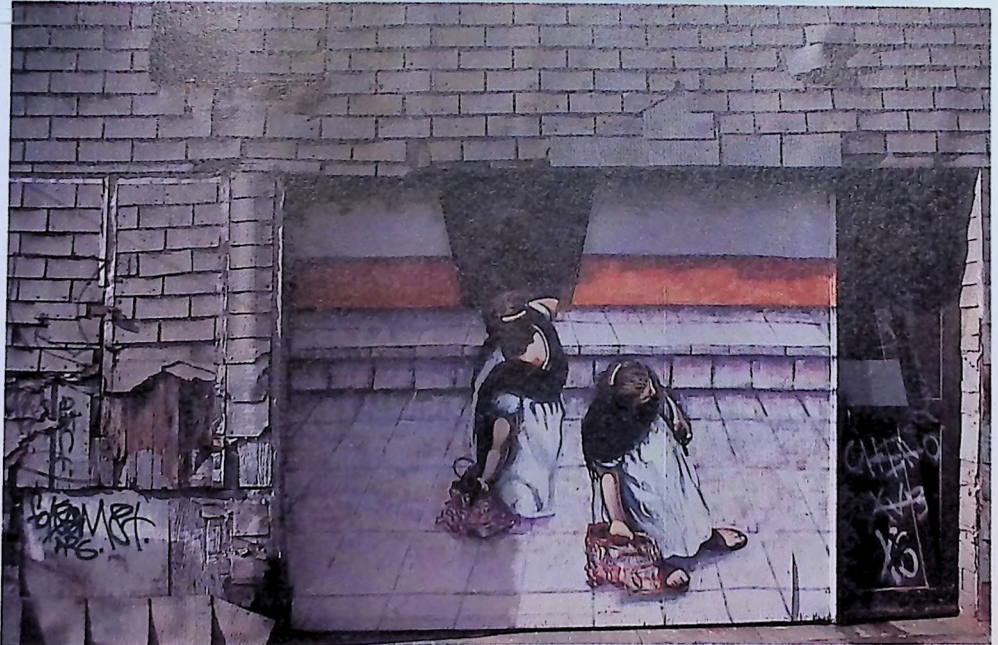
¹⁵ *Ibidem*, p. 76.

¹⁶ Quirarte, *op. cit.*, en *ibidem*, p. 30.

¹⁷ ENAP, *op. cit.*, p. 12.



Mural en el Barrio la Misión, San Francisco, California



Mural en el Barrio la Misión, San Francisco, California

Gilberto Guzmán, de Santa Fe; Ray Patlán, de Berkeley; Patricia Rodríguez, Irene Pérez, Graciela Carrillo y Malaquías Montoya, de San Francisco; Raúl Valdéz, de Austin; Rudy Treviño, de San Antonio; Manuel Martínez, de Colorado y Leo Taguna, de Houston; José Montoya, Esteban Villa, Lorraine García y Stan Padilla, de la *Royal Chicano Air Force*, en Sacramento; David Botello, Wayne Healy, Guillermo Aranda y Guillermo Rosete, de San Diego.

Una segunda etapa de la producción muralística abarcaría desde 1975 hasta nuestros días, periodo en el que se dio una transformación por influjo de las fluctuaciones del movimiento social y los imperativos del *Establishment*.¹⁸ Durante esta etapa se incorporan a la temática otros tópicos, algunos de los cuales tienen que ver con una problemática más universal y ecologista, tales como: «el repudio a la sociedad de consumo, el peligro de una guerra nuclear, el deterioro ecológico, la crisis energética, así como la unidad latinoamericana y el nuevo rol de la mujer chicana».¹⁹

Los temas y motivos

Los grandes temas de la producción muralística de la primera etapa tienen que ver, sobre todo, con la necesidad de reafirmación étnica que impone la afiliación de los muralistas a los movimientos políticos y sociales, entre los cuales habría que destacar los siguientes: «...la cultura del barrio urbano, la tradición del arte religioso y las raíces precolombinas aunadas a la experiencia en el sudoeste contemporáneo».²⁰ Así como algunos acontecimientos y personajes de la historia patria en México, la propia historia del movimiento chicano, los movimientos políticos latinoamericanos y contra la guerra de Vietnam.

Entre el material gráfico consultado, a través de una visión panorámica, se pudieron registrar los siguientes motivos y símbolos: motivos precolombinos (los mitos de origen, indígenas aztecas, aztecas jugando a la pelota y danzando, decoración de grecas, atlantes de Tula, el *ocelotl cuauhxicalli*, la fundación de Tenochtitlan, pirámides, la serpiente emplumada, ídolos); motivos y símbolos de la historia patria en México (la conquista, los próceres de la Independencia, Reforma y Revolución: Hidalgo, Juárez, Villa, Zapata y Carranza, la bandera mexicana, los guerrilleros zapatistas); personajes mexicanos y latinoamericanos contemporáneos, representativos del folklore, las artes y los movimientos revolucionarios del Tercer Mundo (Siquieros, Frida Khalo, Víctor Jara, el Che Guevara); personajes

¹⁸ Goldman, *op. cit.*, p. 28.

¹⁹ ENAP, *op. cit.*, p. 12.

²⁰ Gorodezky, *op. cit.*, p. 32.

y símbolos de la historia y cultura de la población méxico-estadounidense y el movimiento chicano (los tratados de Guadalupe-Hidalgo, Joaquín Murrieta, Gregorio Cortés, César Chávez, Rubén Salazar, Anthony Quinn, Edward James Olmos, Ernesto Galarza, Luis Valdez, la bandera del *United Farm Workers* y el águila de la huelga, el boicot al vino Gallo, brazos rompiendo sus cadenas, el *graffiti* cholo, las peripecias de los indocumentados, los campos agrícolas y los jornaleros, los vatos locos, los *low rider*,²¹ los pintores y muralistas); la familia; las mujeres, «como esposas y compañeras, madres de la tierra, princesas indias, diosas precolombinas y católicas, o símbolos sexuales hasta entonces pintados por los hombres»,²² la violencia interétnica, intrabarrrial y de la migra y policía; las *gangs* o bandas juveniles; el arte, el folklore y el paisaje rural mexicano (mariachis, tríos, grupos de músicos, fiestas rurales, iglesias coloniales, pueblos costeros, mercados, las calacas, el día de muertos y las ofrendas); la ciudad de México y las grandes urbes de EU, así como el paisaje urbano, con sus *freeways*, *highways*, autopistas, *trailers* y automóviles; emblemas y signos religiosos (el sagrado corazón, la virgen de Guadalupe, la aparición de ésta a Juan Diego); motivos de la historia y cultura norteamericanas (los jefes indios, la bandera de EU, el paisaje del oeste, la era espacial, el ratón Miguelito, los suburbios, los movimientos civiles, el movimiento contra la guerra de Vietnam, la cultura del automóvil, el cine y sus estrellas, los líderes y población negra, la lucha contra las drogas).

A título de ilustración, haré la descripción de algunos murales que me parecen representativos de la temática y enfoques tratados.

En cuanto a la historia de México y a la reciente historia de los méxico-norteamericanos, ya se ha mencionado la temática de los murales en *Chicano Park*. En cuanto a la historia de la población méxico-estadounidense y el contexto histórico-político de EU, el mural *Great Walls*, de Judy Baca,

narra telescópicamente la historia del Sudoeste de California, mostrando la importancia de diversos grupos étnicos de inmigrantes e indígenas. De manera monumental, describe el panorama de eventos que le dan a Los Angeles su perfil tan especial; la teología indígena, su industria que desaparece con la conquista de España, la colonización, los misioneros católicos, el Tratado de Guadalupe Hidalgo que cede Alta California a Estados Unidos, la fiebre del oro, la inmigración masiva de Europa y de

²¹ *Low rider*, nombre con que se conoce a los grupos de población méxico-estadounidense que han hecho del culto al automóvil, sobre todo los modelos antiguos, uno de los motivos de cohesión e identidad grupal.

²² ENAP, *op. cit.*, p. 13.

*Asia, la construcción del ferrocarril por los chinos, el nacimiento de la aviación, las razas que se asimilan con las guerras y la Gran Depresión.*²³

Ray Patlán, quien también realizó el mural *Song of Unity*, alegoría a la obra del cantante chileno Víctor Jara, elaboró también *Mitología del maíz*, en el cual:

*hace una alegoría a la última cena, en este caso la última cena de los héroes chicanos. En lugar de los trece personajes originales vemos a Joaquín Murrieta, Frida Khalo, Luis Valdez, el Che Guevara, Emiliano Zapata, César Chávez, Benito Juárez, Ernesto Galarza, entre otros, compartiendo sus tamalitos y su tequila. Aquí en una mirada queda plasmada toda la historia chicana.*²⁴

En cuanto a la violencia intrabarrial e interétnica, el famoso mural de Willie Herrón es el más representativo. Lo realizó en el sitio donde encontró muerto a su hermano y es su primer mural: «El tema de su mural son los puños sangrientos de hermanos, entrelazados en conflicto, mientras que una abuelita arrodillada reza un rosario y una calavera precolombina y un águila tratan de liberarse de la masa sanguinolenta».²⁵

En cuanto a la representación de los líderes del movimiento chicano y personajes destacados de la población México-estadounidense, además de la recurrente aparición de la figura de César Chávez, habría que mencionar al mural de Eloy Torrez, intitulado *El pope de Broadway*, donde se representa al actor Anthony Quinn, de extracción mexicana; y al mural de Joe González, representando al actor Edward James Olmos, que apareció en la portada de la revista *Time* (de marzo 27 de 1988). La representación de estos personajes tiene como finalidad enaltecer a la población México-estadounidense y mostrar las posibilidades de éxito en el contexto anglo.

Para terminar con esta semblanza del fenómeno muralista y para tratar de ejemplificar sus motivaciones, sobre todo en la primera etapa, cito la descripción que hace Gorodezky²⁶ de la labor de Rogelio Duarte, un joven artista cuya actitud parece ser representativa de los motivos que han impulsado a muchos muralistas para realizar su obra:

...es el símbolo del espíritu del nuevo Arte Chicano; desde temprana edad empezó a pintar murales en paredes exteriores en la ciudad de Los Angeles. No

²³ Gorodezky, *op. cit.*, pp. 141-142.

²⁴ *Ibidem*, p. 46.

²⁵ *Ibidem*, p. 78.

²⁶ Gorodezky, *op. cit.*, p. 79.

tiene títulos académicos, no es experto, ni tiene influencias; es un «pelado» que no tiene nada y está pintando murales. Lo que él quiere es pintar cuadros en las paredes, «no me tienen que pagar nada, sólo paguen mis materiales y cómprenme unas tortillas y queso en el mercado». No necesita un amigo director de un museo o galería, o un agente; él camina por las calles, toca las puertas hasta que alguien lo deja entrar y le permite hacer un mural. Es un trovador de color y protesta, pinta la historia: guerreros aztecas y la lucha del chicano. Su actitud hacia el arte y hacia la vida no es académica y como él dice: «Yo no conocía a nadie en San José, vi paredes vacías que necesitan pintura; fui al mercado en el centro del barrio de la comunidad chicana y le dije al compadre, te pinto un mural, él no sabe lo que es mural, pero le digo, te voy a pintar un caballo y como el mercado se llama "Chaparral", él acepta; pero él no sabe que todo lo que tengo en mente es un cuento muy grande, lleno de caballos, pero también lleno de "carnales" y de revolución y de héroes.»

Bibliografía

- Aguilar Melantzón, Ricardo, «¡Guacha ése!» en *Plural*, número 256, enero de 1993, pp. 40-45.
- CNCA, «Cultura chicana. Un arte sin fronteras», *Memoria de papel*, Año 2, número 3, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, abril de 1992, pp. 78-89.
- «Artes plásticas. Los colores de la raza» en *Memoria de papel*, Año 2, número 3, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México, abril de 1992, pp. 102-113.
- ENAP, ¡¡Check Chicanos!!!, ENAP-UNAM, México, 1989.
- Goldman, Shifra M., «Voz pública; quince años de carteles chicanos» en *Plural*, número 256, enero de 1993, pp. 28-37.
- Gorodezky, Sylvia, *Arte chicano como cultura de protesta*, UNAM, México, 1993.
- Hurlburt, Laurance P., *The Mexican Muralist in the United States*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1989.
- Villela, Samuel y Silvia Gastélum, «Los "cholos" de Culiacán; transculturación chicana en bandas juveniles de Sinaloa» en *Los cholos*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, 1980.