



Migración y creación

Antropologías de frontera



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Oficina en México

Migración y creación

Antropologías de frontera

Publicado en 2018 por la Oficina de la UNESCO en Mexico, Presidente Masaryk 526, Polanco, 11560, Ciudad de México, México, de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 7, place de Fontenoy, 75352 París 07 SP, Francia.

© UNESCO 2018

ISBN: 978-92-3-300087-2



Esta publicación está disponible en acceso abierto bajo la licencia Attribution-ShareAlike 3.IGO (CC-BY-SA 3.0 IGO) (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/igo/>). Al utilizar el contenido de la presente publicación, los usuarios aceptan las condiciones de utilización del Repositorio UNESCO de acceso abierto (www.unesco.org/open-access/terms-use-ccbysa-sp).

Los términos empleados en esta publicación y la presentación de los datos que en ella aparecen no implican toma alguna de posición de parte de la UNESCO en cuanto al estatuto jurídico de los países, territorios, ciudades o regiones ni respecto de sus autoridades, fronteras o límites. Las ideas y opiniones expresadas en esta obra son las de los autores y no reflejan necesariamente el punto de vista de la UNESCO ni comprometen a la Organización.

Concepción, edición y coordinación general del proyecto:

Nuria Sanz, Directora y Representante de la Oficina de la UNESCO en México

Desarrollo editorial:

José Pulido Mata, Oficina de la UNESCO en México

Elisa Gutiérrez, Oficina de la UNESCO en México

Elizabeth Chavez, Oficina de la UNESCO en México

Diseño y maquetación:

Ananda Ramírez, Oficina de la UNESCO en México

La Oficina de la UNESCO en México agradece al Colegio de la Frontera Norte (COLEF), al Centro de Cultura Digital, al Centro Nacional de las Artes y al Museo Anahuacalli, por la colaboración en este proyecto y por su participación a lo largo de las distintas reuniones que hoy hacen posible esta publicación.

Impreso en México

Edición
NURIA SANZ

Migración y creación

Antropologías de frontera



Organización
de las Naciones Unidas
para la Educación,
la Ciencia y la Cultura

Oficina en México

	Nuria Sanz, Directora y Representante de la UNESCO en México 9
	José Luis Martínez y Hernández, Director General de Asuntos Internacionales, SRE 11
	Amalia García Medina, Secretaria de Trabajo y Fomento al Empleo, CDMX 15
	Migración y diversidad cultural, Nuria Sanz 20
	Transitando hacia el espacio público, <i>Betsabeé Romero</i> 34
	Autoconstrucción, <i>Abraham Cruzvillegas</i> 50
	Un poco más de cien años, <i>Ofelia Murrieta</i> 62
	Welcome to Colonia Libertad, <i>Omar Pimienta</i> 80
	Mirando el mundo desde una línea imaginaria, <i>Marcos Ramírez ERRE</i> 90
	Vivir en la frontera, <i>Karla Paulina Sánchez Barajas</i> 98
	La otra frontera, <i>Pablo López Luz</i> 114
	Coming Home: Constructing Cultural Bridges, <i>Elena Durán</i> 128
	Marisol and the American Dream, <i>Janet Jarman</i> 134
	Frontera móvil, <i>Edgardo Aragón</i> 140
	El Alberto, <i>Diana Vega</i> 148
	Arte y cultura en contextos (trans)fronterizos, <i>José Manuel Valenzuela Arce</i> 152
	Espacios de relación, <i>Enrique Díaz Álvarez</i> 162
	La narrativa de las patrias inmateriales, <i>Laila Hotait</i> 170
	Espacios de resistencia. Espacios de sobrevivencia, <i>Sandra Lorenzano</i> 178
	La migración horizontal. Consideraciones alrededor de una experiencia documental, <i>Mauricio Bidault</i> 188
	Migración contemporánea: desarrollo social y cultural, <i>Felipe Zúñiga</i> 198
	Las condiciones de la creación cultural en el mundo actual, <i>Sergio González Rodríguez</i> 206
	El compromiso social en la práctica artística, <i>Sol Henaro</i> 212
	Sobre la posición ética del artista, <i>Ana Quiroz</i> 220

Procesos creativos, sincretismo y mestizaje

- Práctica artística y contexto: representación, metodología y narrativa en mi producción, *Ingrid Hernández* | 234
- Más allá de la ficción, *Cristina de Middel* | 248
- Ser migrante en México, *Miho Hagino* | 256
- The dialog between art and migration: The geographical mobility, mestizo identities of the creator
and the results of their practice, *Jems Robert Koko Bi* | 272
- Himnos y banderas, máscaras y espejos, *Pedro Lasch* | 284
- Creando espacios intermedios: performance sonoro telemático, *Ximena Alarcón* | 300
- We've all been travelers since we were thrown out of paradise, *Claudia Casarino* | 312

Acciones colectivas y transformación cultural

- El cine: un arte migrante, *Marina Stavenhagen* | 320
- Ambulante Más Allá, *María Inés Roqué* | 326
- Fotografía y contexto, *Gerardo Montiel Klint* | 330
- Jazz, migración y libertad, *Gilberto Cervantes Correa* | 340
- Labor del Centro de Estudios de Migraciones y Exilios de la Universidad
Nacional de Educación a Distancia de España, *Ma. Luisa Capella* | 344
- La Ruta de la Amistad, *Luis Javier de la Torre* | 354
- Barrio, arte y transformación social en Iztapalapa, *Roberto Durán* | 362
- Culture and Migration, *Jeffrey H. Cohen* | 368
- Cultures of migration and conflict, *Ibrahim Sirkeci* | 376
- Climate, migration and culture, the example of Tuvalu,
Donatien Garnier | 384

ÍNDICE



Presentación

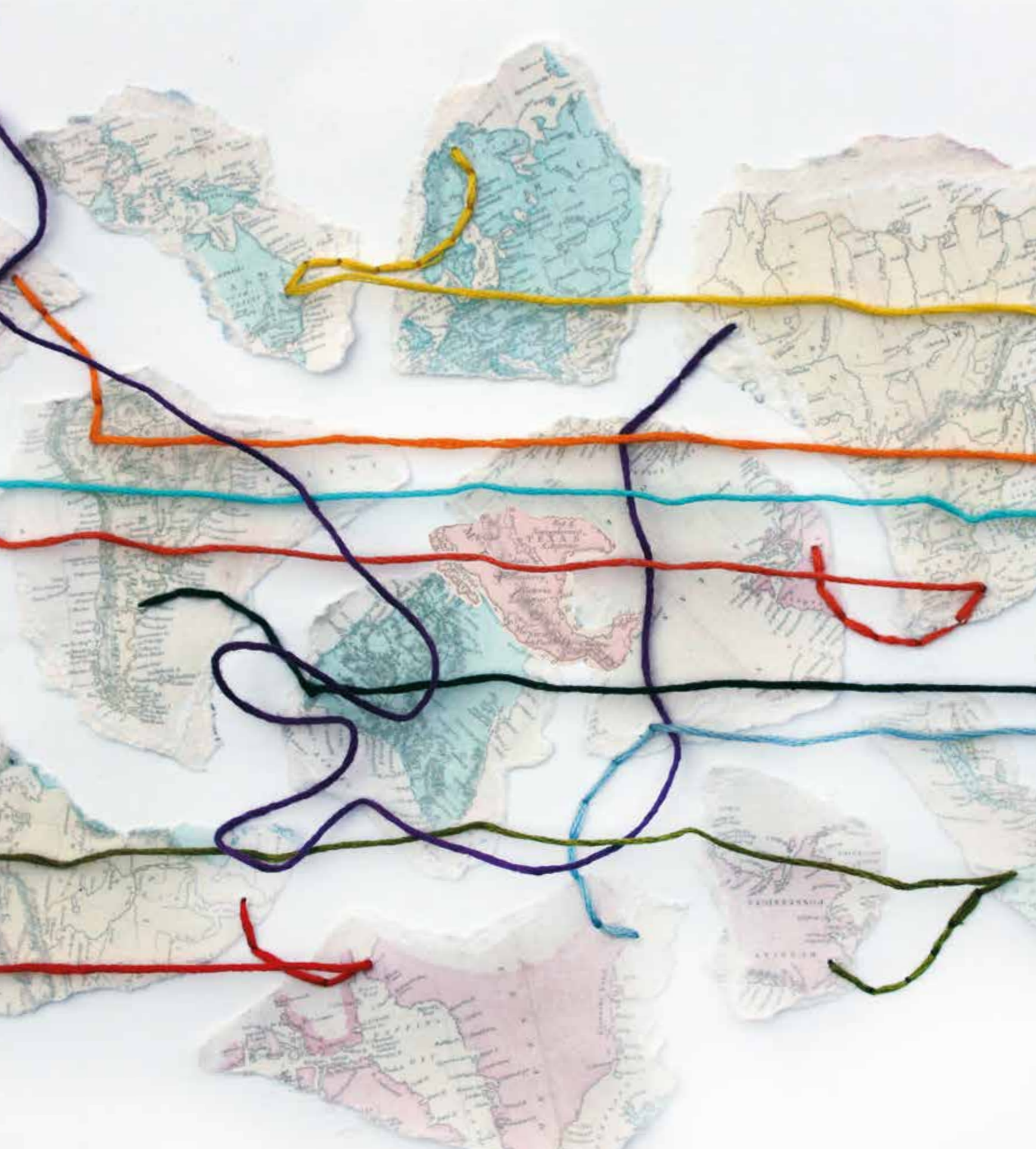
Nuria Sanz

Directora y Representante de la UNESCO en México

La Oficina en México de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Secretaría de Cultura, en estrecha colaboración con la Delegación Miguel Hidalgo y la Cámara de Diputados, reunieron a un grupo internacional de artistas, creadores, curadores, documentalistas, críticos y profesionales de distintas disciplinas, así como a científicos sociales involucrados en el tema de la migración y la cultura, con el propósito de analizar el fenómeno migratorio desde la creatividad artística, al servicio del fomento y enriquecimiento de la diversidad cultural.

Sabemos que la migración ha sido siempre un factor clave para el desarrollo cultural, social y económico, y es ahora más importante que nunca construir políticas que reconozcan su contribución positiva, su capacidad para regenerar la diversidad y su responsabilidad de proteger los derechos culturales de quienes migran, en el entendido de que se avecinan nuevas cifras para un fenómeno en crecimiento. La migración ha existido siempre y es parte fundamental en la construcción de las sociedades. Falta preguntarse qué tipo de políticas públicas, qué formas de cooperación o qué metodologías de reflexión se necesitan para abordar la escala del fenómeno migratorio contemporáneo.

La creatividad artística genera comunidad y estas páginas lo demuestran.



Presentación

Emb. José Luis Martínez y Hernández
Director General de Asuntos Internacionales, SRE

En México la migración tiene una particular relevancia. Desde el punto de vista estrictamente demográfico somos un país receptor, de paso y generador de corrientes migratorias. Dramas como el de los haitianos en Tijuana serán cada vez más habituales. Migración y cultura interactúan, la una influencia a la otra y viceversa. Diversidad, creatividad, confrontación, multiculturalidad, xenofobia y tantos otros fenómenos sociales contribuyen a dar forma al complejo migratorio.

La cercanía de México con Estados Unidos genera una intensa migración mexicana que, como dijo Carlos Fuentes, es básicamente una migración cultural que ha terminado por crear un México dentro de los Estados Unidos, que produce riquezas y cultura, en sus más diversas expresiones.

Según estudios estadísticos del Pew Hispanic Center, en 2013 la población total de Estados Unidos era 316.5 millones, de la cual 54 millones correspondía a población de origen latinoamericano y, de ellos, 34.6 millones eran de población y de ascendencia mexicanas.

Pero nuestra posición en el mapa nos hace ser también un puente de la migración latinoamericana hacia Estados Unidos y hacia México mismo; migración principalmente centroamericana, pero a la que se le añaden cada vez nuevos grupos de otras partes, como son los haitianos. La migración redefine los mapas culturales del mundo actual.

En este sentido, creo que nuestra sociedad tiene cada vez mayor conciencia de que estas migraciones de México hacia afuera y de otros países hacia el interior del país enriquecen y hacen más complejas las relaciones sociales más que amenazarlas, porque dan vida a nuevas identidades y colectividades culturales.

Hoy consideramos a la cultura como un conjunto de procesos que construyen el sentido y el significado del mundo y de la vida, como un punto de encuentro de la diversidad. Es por eso que sabemos que la cultura tiene un papel central en la definición del sentido de estar juntos, de contrarrestar la violencia, la sinrazón, la exclusión, la desigualdad, porque la cultura, como reconocimiento de la diversidad es un medio esencial para el entendimiento, la concordia y la paz social.

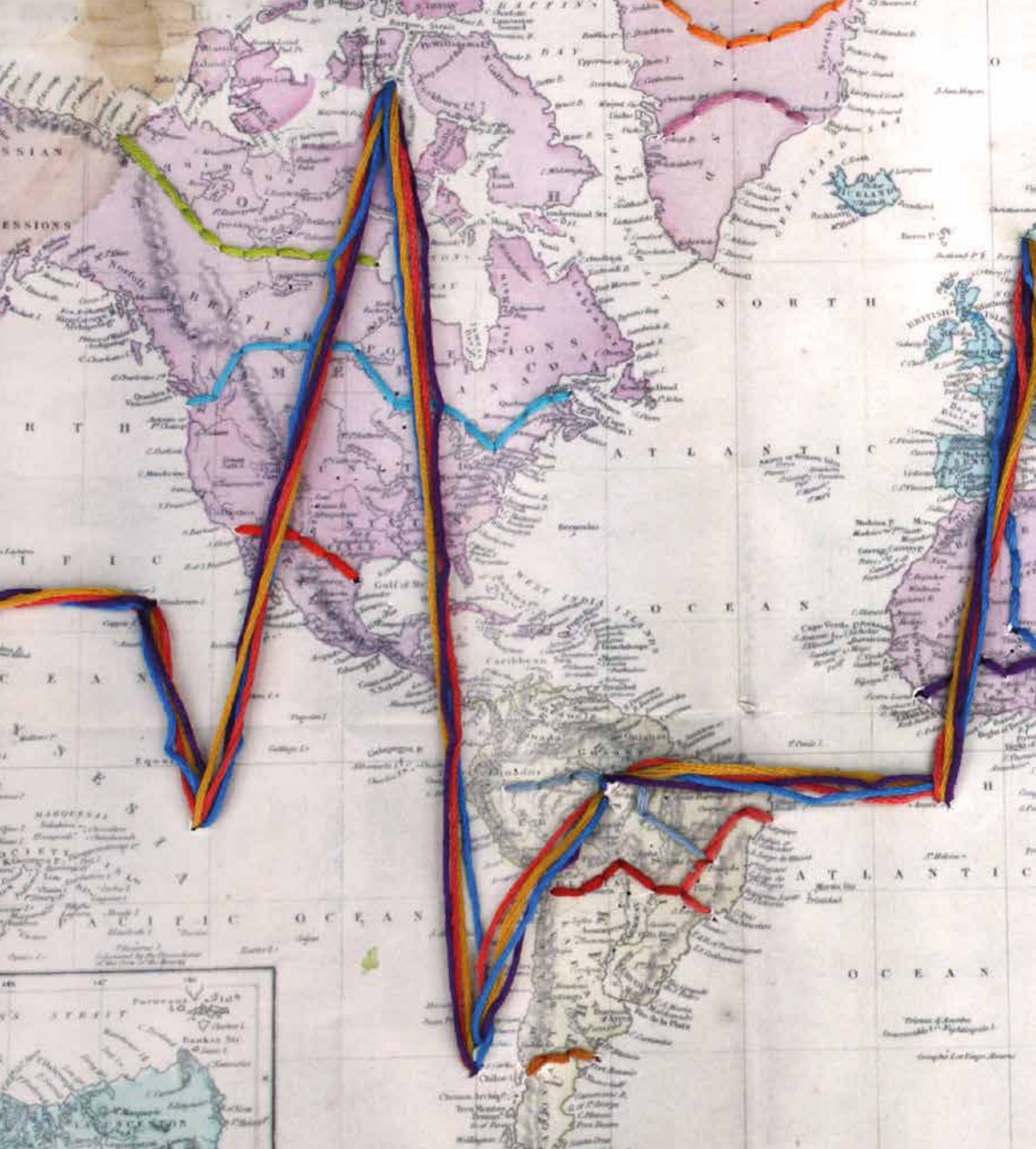
Entendemos a la cultura como una poderosa herramienta que ayuda a la cohesión, que produce comunidades más armoniosas, que cambia a la persona y fortalece a la sociedad. Viene a la mente uno de los proyectos más recientes del artista Ricardo Domínguez, en el que desarrolló una aplicación que funciona en cualquier celular, incluso en los más económicos, que apoya a los migrantes a encontrar la ruta menos riesgosa para cruzar la frontera mexicano-estadounidense. A partir del arte se logra tender puentes entre culturas. Ejemplo de esto es también InSite, este fes-

tival de instalaciones en sitios específicos que es, sin lugar a dudas, uno de los mejores ejemplos de la influencia del fenómeno migratorio y de la frontera en el arte, y cómo éste puede influenciar la frontera y a sus habitantes.

Hoy también es imprescindible reflexionar sobre las grandes transformaciones del mundo contemporáneo a partir de una perspectiva cultural que tome en cuenta la riqueza que genera el contacto entre los pueblos y el respeto a la diversidad cultural.

Desde todos los frentes debemos evitar que las diferencias culturales se conviertan en elementos de desigualdad social y para ello resulta necesario reconocer a la cultura como un agente imprescindible del desarrollo. Por ello, considero que este espacio de análisis para evaluar y discutir los impactos culturales de la migración ha sido muy provechoso, pues enfatiza que el reconocimiento de la diversidad cultural genera apertura permanente a otras culturas. Brinda oportunidades para un diálogo que supere las diferencias y permita generar políticas culturales desde un enfoque de cooperación internacional y de derechos culturales.

Ante los retos que impone un mundo globalizado, el sentimiento nacional es positivo cuando se utiliza para lograr cohesión y unidad, un logro que debe reconocerse en publicaciones como ésta.



Presentación

Amalia García Medina

Secretaria de Trabajo y Fomento al Empleo, CDMX

El mundo y la vida misma —la de todos los seres vivos—, están envueltos en un intenso fenómeno de migraciones y de movimiento. El desplazamiento incesante de personas y de grupos humanos, como los nómadas en los albores de la humanidad —unos en busca de alimento o refugio, o huyendo de conflictos bélicos, y otros buscando nuevos mundos o con el anhelo de superar su calidad de vida y buscando trabajo—, ha sido y es una decisión compleja, no sólo porque se deja atrás la casa, la tierra y, en muchos casos, a los seres queridos, sino porque, en la mayor parte de los casos, el futuro es de incertidumbre; pero también de esperanza. Los migrantes llevan a cuestas consigo su visión del mundo, de la vida y la cultura propia: es su patrimonio y su herencia

Siempre, a lo largo de la historia, la movilidad ha trascendido las fronteras físicas, y de ella ha resultado un profundo intercambio cultural, social y económico entre los recién llegados y los habitantes del territorio elegido, provocando el reconocimiento, en muchos casos, de que en la diversidad cultural está una de las mayores riquezas de la humanidad. En México, hemos sido protagonistas y testigos del efecto de las migraciones, y como nación nos hemos beneficiado y transformado con el legado y la herencia de esa diversidad cultural.

El mestizaje cultural y humano que surgió en la época colonial, aun siendo resultado de una conquista que intentó borrar los vestigios del mundo anteriormente existente, es muestra de la capacidad formidable del ser humano de dar vida al surgimiento de nuevas manifestaciones culturales,

no sólo entre lo que llegó del “Viejo Mundo” y lo del “Nuevo Mundo”, sino incluso con lo que a través del Galeón de Manila transportaba la Nao de China, todo un amasijo cultural de frutos, animales, lenguas, religiones, sabores, piedras labradas convertidas en catedrales con ángeles rindiendo tributo a dioses antiguos y especias. Viendo hacia el futuro, a esa mezcla se agregaron las afirmaciones de Fray Bartolomé de las Casas y de Vasco de Quiroga: todos los seres humanos, manteniendo su identidad y sus diferencias, tienen alma, y también la afirmación cultural de ese nuevo mundo, con el genio de Sor Juana.

Mientras, en el norte del continente americano, miles de familias pobres emigraron desde Europa en busca de una mejor vida, simbólicamente representada por el Mayflower, atravesando llanuras en su peregrinar para conquistar el oeste, subordinando a las tribus originarias. Fueron migrantes que construyeron una nueva cultura y una nueva nación, también con el aporte que llegó desde África en barcos de esclavos, y en el sur, con los habitantes de los territorios anexados de manera posterior.

Más recientemente, al despuntar el siglo XX, inició una lenta pero constante migración de mexicanos trabajadores hacia territorio norteamericano, conforme crecía la demanda de mano de obra, primero durante la Primera Guerra y después masivamente con la Segunda Guerra Mundial, al requerir el Gobierno norteamericano miles de trabajadores para salvar y levantar la producción agrícola con el programa “Braceros”. Este programa, de manera simultánea a una explotación brutal, significó el encuentro de comportamientos, tradiciones, costumbres y rituales completamente diferentes entre los recién migrados y los residentes.

No obstante, las diferencias, la mezcla y el intercambio cultural se impuso. La irrupción del movimiento chicano y la lucha por sus derechos civiles y movimientos, como el encabezado por César Chávez, permitieron, a su vez, el despliegue de múltiples manifestaciones artísticas de la raza en la música, el arte urbano o callejero, como el grafiti, la literatura, el cine (recordemos *Zoot Suit*) y floreció una nueva forma de comunicación, con un lenguaje que mezcla inglés y español, abriendo los horizontes de un apasionante fenómeno que ahora se denomina interculturalidad.

Los dos lados de frontera entre México y los Estados Unidos han sido especialmente proliferos en ese intercambio cultural. Escritores, cineastas, artistas plásticos, ensayistas, dramaturgos, narradores, y académicos han dado aliento a una corriente creativa que no tiene parangón y que en cada oportunidad muestra su vigencia y solidez, abrevando de la compleja y dura realidad de este territorio que separa y une a millones de seres humanos; de dos países que comparten una línea que no se sabe si es frontera o es herida, por donde cruzan migrantes, pisando una tierra que hace poco más de siglo y medio fue de sus antepasados.

Entender, interpretar y reflexionar sobre los alcances, la profundidad y el impacto cultural y humano que traen consigo las migraciones, fueron algunas de las razones que despertaron el interés de la Oficina en México de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), para la realización de esta publicación, cuyo propósito es abordar y comprender los significados de la creación artística y los procesos culturales en el contexto de la migración; los procesos de fusión, de adquisición, de apropiación y de surgimiento de nuevas expresiones culturales, y su asimilación por parte de actores sociales.

Por lo demás, los vasos comunicantes culturales entre los migrantes “allá” y los mexicanos “acá”, han mostrado una firmeza formidable, y sus manifestaciones se reproducen a un ritmo acelerado, convirtiéndose en un nuevo componente que enriquece y transforma la cultura norteamericana. Algunos de esos elementos se expresan en el poder de la lengua, en las expresiones artísticas, y sin duda en ese patrimonio intangible de la humanidad que es la gastronomía.

México ha sido y es, en este siglo XXI, país de origen, tránsito, destino y retorno de migrantes. Como los que vinieron, como a su propia casa, cruzando el Atlántico, para salvar la vida ante el terror del fascismo, y que cargando su cultura a cuestas fundaron editoriales, o como Luis Buñuel, que contribuyó a darle dimensión universal al cine mexicano. O los migrantes de Sudamérica, perseguidos por gobiernos militares que asilados por México aportaron a la academia, al teatro, a la música. Y los centroamericanos de ayer y de hoy, amenazados primero por las feroces dictaduras, y ahora por el hambre, la delincuencia organizada, la precariedad laboral y la necesidad de trabajo.

Los textos de esta publicación arrojan resultados espléndidos, experiencias innovadoras, propuestas y reflexiones lúcidas para el abordaje de la simbiosis migración-cultura, y al mismo tiempo alienta un diálogo constructivo y permanente entre arte y sociedad, en contextos donde existen migraciones.

Por esas razones también, mi reconocimiento a la decisión de Nuria Sanz, Directora y Representante de la UNESCO en México, por poner en la agenda elementos para diseñar una estrategia que contribuya no sólo a la protección de los migrantes en esta región del mundo y al reconocimiento de sus derechos, sino a valorar y justipreciar su valiosa aportación cultural, más allá de las fronteras, y su derecho a su identidad.

Todas y todos, independientemente de nuestro lugar de origen y condición migratoria, somos portadores de derechos; pero, resulta sumamente grave que se extienda la visión de que los migrantes, sin importar su nacionalidad, representan una amenaza para cualquier país, y que la cultura de la intolerancia y el odio hacia “el otro”, hacia el “diferente”, empiece a tener respaldo desde espacios de poder.

También por ello es necesario reforzar valores universales, como la libertad y la igualdad, junto al respeto a la diversidad humana, a las múltiples manifestaciones culturales, a los derechos humanos, tal fue el compromiso compartido de quienes participan en esta publicación. El compromiso sigue vigente.

Migración y diversidad cultural

Con esta y otras actividades que la Oficina de la UNESCO en México ha realizado en los últimos tres años, en conjunto con distintas instituciones, reconocemos la creciente importancia de continuar con la labor de promover el diálogo intercultural e interprofesional y el intercambio de reflexiones individuales y colectivas como un prerrequisito para el entendimiento mutuo y para fomentar el respeto a las diferencias entre las comunidades culturales, como garantía para evidenciar y luchar contra los prejuicios y estereotipos que apuntan a los grupos migrantes de manera específica.

En el Artículo 4 de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (2005),¹ la diversidad cultural es definida como “la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades. La diversidad cultural se manifiesta no sólo en las diversas formas en que se expresa, enriquece y transmite el patrimonio cultural de la humanidad mediante la variedad de expresiones culturales, sino también a través de distintos modos de creación artística, producción, difusión, distribución y disfrute de las expresiones culturales, cualesquiera que sean los medios y tecnologías utilizados”. La creación artística es una forma de patrimonio social indispensable para analizar realidades culturales en constante migración y transmisión.

1. El documento puede consultarse en el siguiente enlace: unesdoc.unesco.org/images/0014/001429/142919s.pdf.

La movilidad es inseparable de la condición humana, quizá una precondition a la forma en la que el *homo sapiens* pudo desarrollar su capacidad adaptativa y simbólica en todas las zonas geográficas del planeta. Ahora, cuando apenas iniciamos a comprender científicamente toda esa empresa en cada continente, nos anuncian que la humanidad va a generalizar sus desplazamientos con



una envergadura y un impacto sin precedentes desde lo cultural, social, ecológico y económico. Lo ecológico y lo económico serán explicitados rápidamente por sesudos instrumentos estadísticos que den cuenta de su magnitud, y las ciencias más humanas tardarán en acercarse con sus análisis a lo que ya está siendo un fenómeno consumado en nuestra contemporaneidad.

Avanzamos en un nuevo milenio con una población superior a los 7 mil millones de habitantes y enormes diferencias sociales. Junto a la percepción de que el planeta es cada vez más pequeño, y más desigualmente compartido, asistimos al incremento de la densidad de las relaciones socio-culturales, en contextos donde se transparentan diversos encuentros y desencuentros y donde en ocasiones prevalecen expresiones de rechazo e intolerancia, construidas desde posicionamientos marcados por el prejuicio, los estereotipos y el racismo.

Asistentes a al Foro
“Arte en tránsito”,
en la jornada del
Museo Anahuacalli, en
Coyoacán.
© UNESCO



Dos personas se tocan brevemente, obra de la compañía Translímite presentada en el Foro "Arte en tránsito", en el Museo Anahuacalli. © UNESCO

Los conflictos pueden ser el resultado de la desigualdad étnica o religiosa, pero también pueden ser resultado de la desigualdad económica. Aún falta por analizar cómo la diversidad cultural, lejos de generar diferencia, puede convertirse en un capital social para abordar la desigualdad.

Si consideramos a la cultura como el conjunto de procesos y dispositivos que participan en la construcción del sentido y el significado del mundo y de la vida, podemos entender que la cultura y los procesos culturales tienen un papel central en la definición del sentido de estar juntos. Por ello, consideramos imprescindible reflexionar sobre las grandes transformaciones del mundo contemporáneo a partir de una perspectiva cultural en la cual se consideren algunos de los aspectos relevantes que enriquecen el contacto entre los pueblos y el respeto a la diversidad cultural, evitando que las diferencias culturales devengan elementos que produzcan y reproduzcan la desigualdad social. Resulta necesario reconocer la cultura como dispositivo imprescindible del desarrollo. La cultura no es una expresión marginal ni una industria sectorial para los procesos del desarrollo, sino uno de sus elementos definitorios. Los procesos culturales son las bases germinales de cualquier proyecto de desarrollo humano.

Resulta necesario y urgente avanzar en la comprensión de la reproducción de las diferencias entre los distintos grupos humanos. Esta tarea es necesaria para conformar nuevos ámbitos de convivencia respetuosos de las diferencias culturales, donde la relación con los otros y las otras devengan puentes culturales enriquecedores y no espacios de desencuentro, conflicto o exclusión. La preocupación por la forma como se definen las relaciones interculturales se expresa en múltiples niveles, desde los contextos globalizados hasta las relaciones sociales que se expresan en los ámbitos cotidianos. En ellos, la lucha por el reconocimiento se manifiesta desde múltiples rostros. El reto es comprender que la diversidad enriquece la vida y contribuye como condición al desarrollo. Esta idea ha sido adoptada por la UNESCO, agencia especializada de Naciones Unidas que ha trabajado en la defensa, análisis y cooperación mundial a favor de la diversidad en los últimos 70 años. Frente a quienes opinan que la globalización produce inevitables escenarios unilineales de cultura, resulta preciso destacar que, de manera simultánea, se observan fuertes procesos de diversificación o fragmentación social y cultural. El reto se encuentra en hacer realidad

el reconocimiento de la diversidad cultural y en la posibilidad de crear relaciones interculturales definidas desde el respeto mutuo. A la par, las ciencias sociales habrían de estar en condiciones para responder con metodologías renovadas a la proliferación y mutación de las culturas y sus prácticas, especialmente en ambientes migrantes.

La búsqueda del reconocimiento y respeto a la diversidad cultural ha adquirido un peso social insoslayable en el mundo de hoy, en el cual se incrementan los posicionamientos identitarios que enriquecen la compleja interculturalidad y han logrado fuerte presencia en los escenarios de debate, conformados desde los ámbitos religiosos, generacionales, de género, étnicos, migratorios o de opción sexual. Las luchas por el respeto a la diferencia han adquirido indudable centralidad y nos obligan a discutir los sentidos de la interculturalidad que vivimos en nuevos horizontes civilizatorios migrantes. Reconociendo la heterogeneidad de posiciones que participan en la discusión sobre la formación de los sentidos y significados sociales, podemos destacar propuestas que entienden la diversidad cultural como un elemento central para la conformación de escenarios sociales más incluyentes.

Sin lugar a dudas, uno de los procesos sociales que participa de manera determinante en la conformación de ámbitos interculturales y transfronterizos es la migración, la cual posee gran relevancia en la dinámica intercultural contemporánea, definida a través de conceptos como diáspora, hibridación, transculturación, des-territorialización /re-territorialización, comunidades transnacionales, redes migratorias y otros conceptos desde los cuales se busca captar la condición humana que subyace a las transformaciones y recreaciones culturales que definen el sentido de la vida de millones de seres humanos en el mundo.

En muchas ocasiones, estas personas sufren tratos vejatorios y se violan sus derechos humanos, o encuentran la muerte en el intento. La migración redefine redes sociales y rutinas cotidianas. También transforma el campo de relaciones sociales, los mapas cognitivos y las conformaciones geográficas. La pregunta es cómo dar cuenta de ese proceso, la responsabilidad de su análisis y la posibilidad o no de definir ciertas formas de mitigación a los impactos.



Se requiere avanzar en la comprensión del papel de la migración en la redefinición de relaciones sociales transfronterizas, considerándola como uno de los factores de cambio y persistencia sociocultural. Al mismo tiempo, es necesario conocer su función en la conformación de nuevas identidades imaginadas y de representaciones colectivas. Esta idea se fundamenta en el reconocimiento del papel de la migración en la redefinición de los mapas culturales del mundo contemporáneo. De acuerdo con el informe Nuestra Diversidad Creativa (1996) de la Comisión Mundial de Cultura y Desarrollo de la UNESCO, la cultura es considerada como “transmisión de comportamiento tanto como una fuente dinámica de cambio, creatividad y libertad, que abre posibilidades de innovación. Para los grupos y las sociedades, la cultura es energía, y empoderamiento, al mismo tiempo que conocimiento y reconocimiento de la diversidad” (p. 11). De la misma manera, se considera que la internacionalización de los procesos culturales es tanto o más importante que la de los procesos económicos.

Fundación Tónica,
durante su
participación
en el Foro “Arte
en Tránsito”.
© UNESCO



Asistentes a al Foro "Arte en tránsito", en la jornada del Museo Anahuacalli, en Coyoacán. © UNESCO



Una de las paradojas centrales del mundo globalizado es el atrincheramiento de fronteras o el surgimiento de nuevas fronteras. Éstas se convierten en uno de los puntos en los cuales se potencia la exposición a la vulnerabilidad y al riesgo de las personas, pero también donde se desarrollan procesos de conjunción, de inyunción, de disyunción, de conectividad y procesos culturales generativos. Estos elementos tienen sus propios canales de expresión en las relaciones socioculturales transfronterizas.

Otro de los puntos fundamentales que observamos es el referido a la población joven. Los jóvenes han recreado muchos procesos culturales e identitarios y han alcanzado gran visibilidad en nuestras sociedades. Sin embargo, también son los jóvenes quienes han resentido con mayor fuerza los procesos de precarización social, el cierre de expectativas, el cierre de los canales de movilidad social y son los principales partícipes de los procesos de violencia que vivimos en varios países de América Latina. Las agresiones culturales a su identidad, los limbos culturales a los que los somete la migración no están siendo suficientemente estudiados. El capital cultural del que todos los jóvenes son portadores parece no contar como motor de desarrollo.

Desde inicios de 2015, la Oficina de la UNESCO en México ha desarrollado diversas actividades sobre el binomio *migración y cultura*, para analizar el fenómeno en sus múltiples dimensiones, intentando no focalizar nuestro empeño en la dimensión del fenómeno migratorio que va aparejada a respuestas desesperadas de individuos o colectividades que buscan una legítima mejora en sus vidas y en su condición humana. Reiteramos nuestro interés en entender la migración como un derecho humano, como un propiciador de diversidad cultural y de diálogo, así como un baluarte de la creación humana.

La realización de estas jornadas ha permitido trazar las bases para una investigación más profunda que redunde en políticas culturales o acciones que permitan redefinir las relaciones interculturales expresadas en múltiples niveles: desde los contextos globalizados, hasta las relaciones sociales que se expresan en los ámbitos cotidianos.

También ha permitido comprender que la diversidad enriquece la vida y contribuye como condición al desarrollo. Frente a quienes opinan que la globalización produce inevitables escenarios unilineales de homogeneización cultural, resulta preciso destacar que, de manera simultánea, se observan fuertes procesos de diversificación o fragmentación social y cultural.

Las reuniones internacionales sobre creatividad y migración tuvieron como objetivo el análisis del fenómeno migratorio y de los mestizajes creativos que implica, y con ello el papel de las nuevas formas de movilidad desde y en la creación artística.

Consideramos que estas páginas conforman una significativa oportunidad para intercambiar experiencias, estudios y perspectivas artísticas alrededor del mundo sobre el fenómeno migratorio, sobre las transformaciones culturales que conlleva y sobre el papel de la creación como garante social frente a la discriminación. Nos interesaba además analizar el papel de la creatividad al momento de resignificar conceptos como *movilidad, espacio público y privado, sincretismo, fronteras e identidad*. Nos interesa abordar el tema desde análisis de posibilidades del arte y de las expresiones culturales como elementos de medición, transformación e integración en las dinámicas sociales, antropológicas y educativas de grupos migrantes y comunidades de origen, tránsito y destino.

Asimismo, nos propusimos:

- Incentivar el diálogo y la reflexión en los artistas contemporáneos a través de mesas de discusión crítica en torno a los procesos de adquisición de nuevas culturas, derivados de la migración cultural.
- Involucrar a artistas, colectivos de arte, industrias creativas, galerías, museos, e instituciones afines en diálogos interculturales y en los mecanismos de inclusión.
- Establecer vínculos con el arte y la sociedad para la búsqueda de significados y prácticas que funcionen como mecanismos de intermediación social.
- Conocer la visibilidad del arte en el contexto de la migración cultural tomando como punto de partida el arte en tránsito, el arte como vehículo que permite desarrollar la capacidad de

reflexión, comunicación, expresión y desarrollo personal, reconociendo a migrantes involucrados a favor de los derechos culturales y del respeto a la diversidad cultural migrante.

- Fomentar la cooperación y la corresponsabilidad entre los países vecinos, que incluya diálogos culturales sobre el impacto como estrategia de desarrollo regional.
- Incentivar el diálogo colectivo de los artistas contemporáneos en torno a los procesos de modificaciones culturales derivados de la migración cultural.
- Coadyuvar a la generación de una política pública para la inclusión cultural de los migrantes.
- Visibilizar la relación cultural del fenómeno migratorio en el terreno del arte y de la cultura
- Comprender los vínculos entre la migración y la educación, y los retos que plantea la educación intercultural en s no incluyentes
- Conformar grupos de trabajo para seguir generando reflexión a través de una plataforma colectiva de artistas.

Nuria Sanz, José Manuel
Valenzuela y Betsabeé
Romero durante la
jornada en el CENART, en
la Ciudad de México.
© UNESCO



Frontera, identidad y creación

Transitando hacia el espacio público

Empecé a trabajar el tema de migración en 1997 en la bienal binacional ahora extinta InSite, en Tijuana-San Diego. Ahí fue mi encuentro con “el carro” como tema, el vehículo real y simbólico que me llevó no solamente a la cuestión migratoria y de la movilidad, sino a la frontera, al trabajo que me sacó del cubo blanco, de las galerías y del museo, llevándome a un contacto directo con el público, y a trabajar en la búsqueda de la transformación de los significados directamente con la comunidad y en la calle, y no sólo a través de una búsqueda estética, en experiencias en museos o galerías. En este momento de transición en mi carrera, fue muy importante la posibilidad interdisciplinaria de dialogar y encontrar el objeto exacto de la época exacta, en el contexto preciso. Ese objeto fue un Ford Victoria 55, que hallé en la Colonia Libertad, que era la colonia más antigua de Tijuana en resistencias culturales y que encontré gracias al diálogo con José Manuel Valenzuela, quien fue realmente importante para ir encontrando este nuevo camino en mi trabajo.

Este carro, lleno de 10 mil rosas secas y pintado al óleo, era el *Ayate Car*, comentario irónico acerca de una situación política donde parecía ser que sólo un milagro podía cambiar esta dinámica dispar y desproporcionada entre un país y otro, donde hay tanta complicidad política entre ambos lados, y donde un artista solamente podría en su impotencia plantear la posibilidad de un milagro para que esto cambiara. La situación era tan irresoluble que, de 1997 para acá, no sólo no se solucionó, sino que crecieron los muros y hoy mismo todavía quieren hacer más. Las fronteras fueron más tecnológicas y la fragilidad del migrante es y sigue siendo mucha, y cada vez más terrible. Sin embargo, la migración ha generado fenómenos culturales muy importantes, que como artista toca reconocer, dignificar, dar refugio y recuperar su memoria. Nos toca tratar de devolver a la realidad estas reflexiones lo más cerca del lugar del crimen y lo más pronto posible.



Ayate Car, Betsabeé Romero,
Tijuana, México, 1997.
© Betsabeé Romero



Ayate Car, Betsabeé Romero, Tijuana,
México, 1997.
© Betsabeé Romero



Ayate Car, Betsabeé Romero,
España, 2001.
© Betsabeé Romero



El *Ayate Car* también me llevó a ver cómo un objeto por sí mismo puede enunciar un tema. Los artistas, desde los setenta, han llevado una vida muy nómada, y creo que el gremio mismo es un ejemplo de este fenómeno histórico que define al ser humano como un ser en movimiento, como un ser de trayectos, un ser que se explica más por el lugar del que viene y a dónde va que por el lugar en donde vive y donde se queda.

El arte como termómetro de este momento histórico es también un migrante que cambia de significado. El *Ayate Car* en Irlanda era como un alien, pero a la vez tuvo contacto con cuestiones religiosas y tuvo una resemantización muy particular. De la misma manera, al entrar en un espacio cerrado en Madrid y convivir con un gobelino renacentista, la textura y los colores se relacionaron de otra manera con el contexto. Ésa es la experiencia que tienen un artista y un migrante en tanto que portadores de una cultura que se resignifica siempre, y que también se apropia y se vuelve de muchos lugares.

En el Centro Cultural de España tuve una exposición titulada *Con las coordenadas en contra*, pensando que ya no bastaba ver una frontera en el Río Bravo o en Tijuana, sino como un concepto transgeográfico que se lleva impregnado en nuestras venas, que son como coordenadas con las que nacimos y que están al revés, con el mapa de cabeza, como volteadas hacia el sur. Realicé una obra con barquitos de papel, pegados de cabeza a la realidad, tratando de llegar pero remando cuesta arriba. También había un vehículo del cual salen escaleras interminables, que se vuelven más frágiles conforme los muros son más altos o más tecnicados, pero que no por eso dejan de ser cruzados. Es un movimiento que existe de ambos lados.

También hubo experiencias con grupos migrantes en otros países. En Estados Unidos utilicé mucho la señalización de la frontera entre México y California, en la que se ve una familia mexicana corriendo. Las señalizaciones las transformamos en una serie que colocaríamos en 23 km del camino que recorren los migrantes desde su casa a su trabajo en Sun Valley, Idaho. Ahí, a través de un taller con un grupo de familias migrantes sin papeles, buscamos imágenes que hablaran de lo que ellos han aportado simbólicamente a la cultura norteamericana.



Señalizaciones, Betsabeé
Romero, 2006, Sun Valley,
Idaho, E. U. A.
© Betsabeé Romero



Con las coordenadas en contra,
Betsabeé Romero, 2006,
Centro Cultural España.
© Betsabeé Romero



Señalizaciones, Betsabeé
Romero, 2006, Sun Valley,
Idaho, E.U.A.
© Betsabeé Romero



La casa de la huella, Betsabeé
Romero, 2008, Puebla, México.
© Betsabeé Romero

Siguiendo con la señalización de la familia que escapa de la migra y que aparece entre Tijuana y San Diego, realicé la pieza llamada *La casa de la huella*, que es una casita muy incómoda que se arma y se desarma con ladrillos que están tatuados, o están sellados, o grabados por una llanta que les pasó encima, que atropelló la tierra, y que tiene grabada a la familia migrante. Entonces cada ladrillo tiene a esta familia, que a pesar de haber sido atropellada en muchos *freeways* en la realidad, ha sido atropellada en sus derechos jurídicos y humanos en muchos sentidos, pero que aun así ha fincado una historia y ha hecho casa, y ha dejado una huella importante en la historia del mundo. Pero especialmente es una historia que no creo que se haya escrito correctamente ni siquiera desde este lado, como parte de nuestra propia historia.

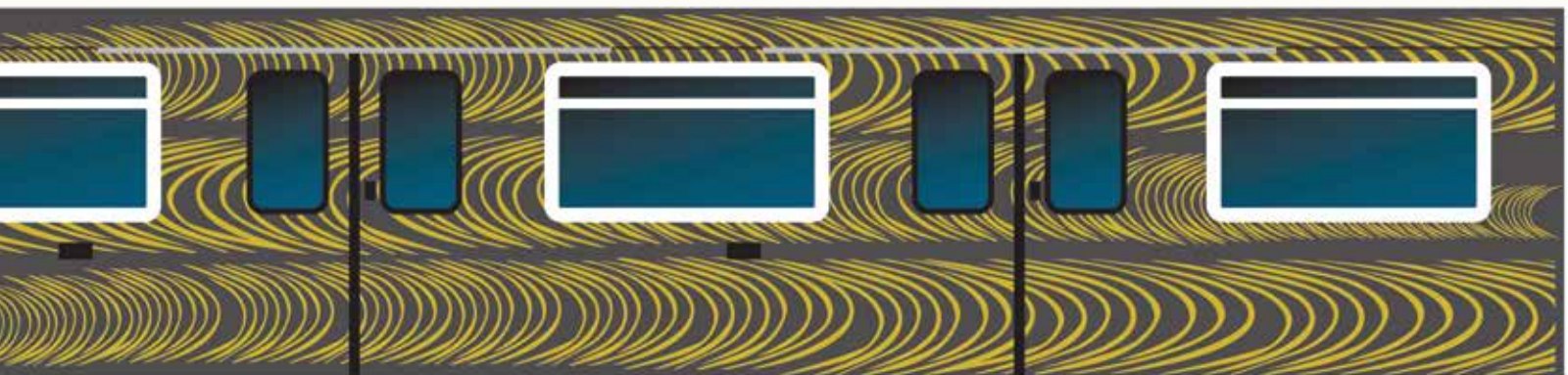
Como parte de mi trabajo sobre migración, me ha interesado muy profundamente la historia de un gran artista, clasificado como *outsider*, pero que yo considero un gran artista en toda la amplitud de la palabra. Martín Ramírez fue un migrante de Jalisco que trabajó en la construcción del tren en los veinte en Estados Unidos, y que durante la crisis del 29, tuvo una crisis económica y emocional tan fuerte que le provocó un shock depresivo que lo dejó en la calle, sin rumbo y sin memoria, a raíz de esto fue llevado primero a la policía, donde sin traductor ni grandes cuestionamientos se decidió llevarlo a un hospital psiquiátrico. Fue así como tuvo una visa para legalizar su estatus como migrante, sólo que esta visa era para llegar hasta el otro lado de la razón.

En este otro lado, Martín Ramirez conoció a un médico especialista en arte y enfermedades mentales, quien al ver que Martín hacía dibujos con lo poco que tenía a su alcance le dio papel y lápiz, y con este material pudo entrar en un lugar donde se le respetó y cuidó su trabajo, lo que hacía.

De esta manera, Martín Ramirez por fin recibió la bienvenida en un territorio de libertad y se dedicó a dibujar las rutas de una migración hacia el otro lado de la mente, con túneles interminables, trenes que no llegan a ningún lado y que a mí me parecieron la expresión más profunda de esa migración que nunca llega, que nunca termina, de esas idas y vueltas que siempre tienen retorno, deportaciones y demás.

Otro proyecto que me propusieron en la Bienal de Vancouver en 2015 fue trabajar en la imagen del *SkyTrain* de dicha ciudad. Mi propuesta de diseño fue parafrasear los rieles interminables de Martín Ramírez, tratando de darle cabida a su trabajo justamente en un vehículo relacionado con su primera migración.

En Canadá también realicé unos camiones, de los que transportan productos al otro lado, frutas, verduras... todos los alimentos que viajan de un lado a otro. Pero quise tomar en cuenta otro de los grandes alimentos que a veces olvidamos y es necesario para la sobrevivencia del ser humano: la poesía. En estos camiones, lo que viaja con la fruta, los ingredientes y demás productos es la cultura, como parte fundamental de lo que se intercambia en esta interminable movilidad; la literatura de una lengua a otra, del francés al español, de una cultura a otra que viaja, se mezcla y regresa sin parar.



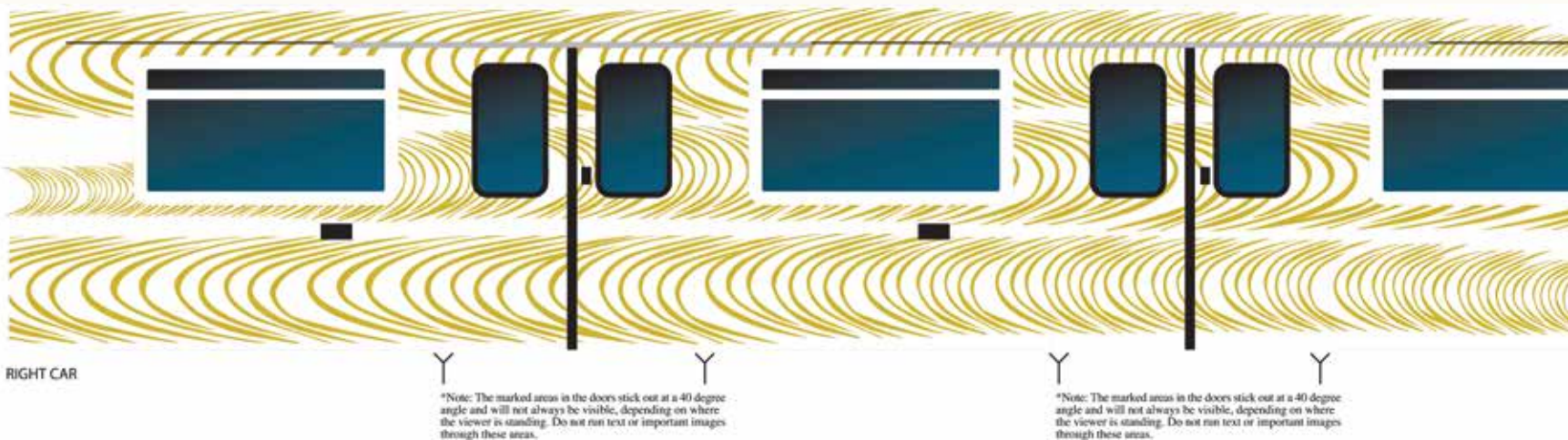
Y
 *Note: The marked areas in the doors stick out at a 40 degree angle and will not always be visible, depending on where the viewer is standing. Do not run text or important images through these areas.

Y
 *Note: The marked areas in the doors stick out at a 40 degree angle and will not always be visible, depending on where the viewer is standing. Do not run text or important images through these areas.



Hora Punta, Betsabeé Romero, 2011, Quebec, Canadá. © Betsabeé Romero

Diseño *SkyTrain*, Betsabeé Romero, 2014. © Betsabeé Romero





Taller Bienal de
La Habana, Cuba,
Betsabeé Romero, 2004.
© Betsabeé Romero

Con estas ideas de que la cultura es un fenómeno en migración, en movimiento, y de que todos somos migrantes, asumidos o no, creo que el artista es quien más tiene que asumirlo, no sólo hacia su persona, sino hacia el ejercicio constante de una conciencia acerca de esto.

En la Bienal de La Habana, grabé cenefas de casas de La Habana Vieja en llantas que monté en un auto de los más emblemáticos de Cuba. También hice un taller con los habitantes de una de las vecindades de dicho barrio, en el que imprimimos textiles domésticos, toallas y trapos de cocina. Estos textiles eran símbolo de las actividades en las que la gente recuerda sus lugares de origen, la cocina de su madre, las canciones que les cantaban las abuelas, el perfume de su casa cuando eran niños, es la cultura que se porta y se activa en donde uno se encuentre.

En Guatemala hicimos un tejido geométrico con los nativos de ahí, y fuimos pintando la calle con este tejido desde el Centro Cultural de España hasta la Embajada de México en la Ciudad de Guatemala, lugar donde descubrí que México fungía como una especie de muro institucional horrible hacia Centroamérica y Sudamérica, por lo que quise, aunque fuera simbólicamente, abrir la puerta. El artista, por lo menos, debe tratar de abrir puertas en la cultura, ya que en la política y en la economía todo mundo se ocupa de cerrarlas.



Taller Bienal de
La Habana, Cuba, Betsabeé
Romero, 2004.
© Betsabeé Romero

En el 2007 realicé una instalación titulada *Éxodo*, que habla de la reproducción de las dinámicas de frontera al interior de las ciudades. Por ejemplo, en la Ciudad de México, la zona de Iztapalapa representa un borde duro, es una enorme zona fronteriza de la Ciudad de México, donde el 70% de la población es migrante de una u otra forma y donde muchos que pasan por ahí no encuentran un buen asilo y tienen que seguir hasta su siguiente parada, que es Tijuana o alguna otra frontera geográfica con Estados Unidos.

Esta idea de movilidad me lleva a pensar en mover el ejercicio mismo del arte de un territorio a otro, en el concepto del arte que movilice las prácticas de museo a la calle o simplemente de una disciplina a otra.

En San Francisco, hicimos un taller con estudiantes migrantes de la zona, de la universidad de Berkeley y Stanford, principalmente, pasando del inglés al spanglish y al español textos de la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, sobre típicos sombreros mexicanos. Tradujimos y volteamos a *Los de abajo* hacia arriba, desde arriba, al revés. A estos sombreros, que siempre se miran agachados y para abajo, hay que darles la vuelta y encontrar ese túnel de sangre que los ha puesto en un lugar injusto. Enaltecerlos y dignificar la historia que llevan dentro.



Taller en Guatemala, Betsabeé Romero, 2005.
© Betsabeé Romero



Éxodo, Betsabeé Romero,
Ciudad de México, México,
2007. © Betsabeé Romero

Muchos de los trabajos que he hecho son ofrendas que tienen como característica de instalación contemporánea ser transitables. En estos trabajos se busca la participación y en cada época de día de muertos yo los relaciono con nuestros muertos recientes, y digo nuestros no porque estén en México, sino porque son los que nos duelen, que son muchísimos, y que sin importar el contexto en que me toque trabajar, trato de acercar mi trabajo a lo ocurrido en el año. Por ejemplo, en el Museo Carrillo Gil, en 2014, hice un túnel interminable de calaveras de azúcar donde se expresa esta sublimación de la muerte, que por fortuna tenemos como celebración, pero que a la vez también se conjuga con esta mezcla de recuerdo de sangre y de violencia, especialmente ahora.

Los elementos flotantes son como el limbo, que es un sitio simbólico que se utilizó mucho en la Colonia, en la catequización, y que yo creo que ahora podría tener un poco que ver con esta tradición con los migrantes que no tienen tierra donde llegar ni cielo al cual regresar, y que por lo tanto se quedan en este horrible limbo de fragilidad y peligro donde mueren tantos.

Con este mismo motivo, utilicé imágenes de peregrinaciones prehispánicas de piezas del British Museum. En noviembre del 2015 hice una gran instalación con globos de Cantoya, que es una tradición migratoria que viene de oriente y que se adopta en occidente, que aparece en México como elegante Montgolfier en el que subían las clases adineradas pero que migró y ha florecido en una zona marginada de México que es Milpa Alta. Son objetos que se llenan de energía, se inflan de una manera increíble y se van con un pequeño fuego, que genera mucha luz y puede ser visto por todos, como los migrantes que nunca sabemos a dónde van a llegar.

Por otro lado, y con el mismo tema, el *Vitral de La Bestia* lo coloqué en el ventanal del estudio del Anahuacalli. Habla de *La Bestia* como un nido de serpientes donde no es posible escapar, como una realidad que atraviesa y aparece en todo el territorio, a la que creo que no podemos ni debemos escapar, sobre todo en términos de conciencia y solidaridad. No tenemos que estar en Tijuana para pensar que podemos echar la mano o darle una pequeña ayuda a alguien, porque la frontera nos cruza todo el tiempo, todo el territorio de México está atravesado por este movimiento que pasa todos los días, y en el que yo creo que todos tendríamos mucho que aportar.





Vitral de La Bestia, Betsabeé
Romero, 2015, Museo
Anahuacalli, Ciudad de
México, México.
© Betsabeé Romero

Autoconstrucción

Los motivos que empujan a la gente a irse de su tierra —ya sean económicos, políticos, religiosos, de género...— han sucedido desde que existimos. En principio, la migración es un derecho humano, y en ese sentido, creo que como tal, nos pertenece y debemos exigirlo, así como también el derecho a manifestarnos políticamente, pero también culturalmente, a generar preguntas en público, sobre quiénes somos; en mi caso, en formas de obra de arte. Creo que hacerse preguntas frente a los demás es el trabajo de cualquier artista.

Me parece increíble la sinceridad, la transparencia y la sensatez de cuando alguien como artista expone y transmite, se expone. Claro, hay algo de exhibicionismo en publicar un libro, por ejemplo, se hace público, se desnuda uno frente a los demás, *sale del clóset*, y este gesto de transparencia que apela a una voluntad de diálogo es imprescindible, cada vez más.

En ese sentido, creo que casi todo lo que he hecho tiene que ver con la posibilidad de enunciar o de redactar correctamente esa pregunta: ¿quién soy? No quiero decir que la haya hecho, porque no lo he logrado, pero es mi voluntad hacerla. ¿Quién soy?

Hace mucho tiempo, hace unos 10 años, estuve por unos meses en una residencia que da el Smithsonian, en Washington, para hacer investigación que no tenía nada que ver con arte, pero sí con la investigación que uno puede y necesita hacer como artista, buscando referencias para producir un proyecto nuevo. Diariamente, saliendo del metro para llegar a mi oficina en el American History Museum, un policía me saludaba. Me veía, me sonreía y me daba el paso, era simpático conmigo, un negro.



Foto 1. © Alejandra Carrillo Soubic



Foto 2.

© Alejandra Carrillo Soubic



Foto 3.
© Alejandra Carrillo Soubic

Después de algunos meses me interpeló, se acercó a mí y me preguntó: “Disculpe, ¿es usted nativo americano?”. Yo le dije: “Claro que sí”. Me dijo: “¿De dónde?”. “De la colonia Ajusco, en Coyoacán”, le respondí. Le sorprendió mucho, no dijo nada, volvió a sonreír y me dio el paso de nuevo.

Yo nací y crecí en la colonia Ajusco, en 1968. Fui parte de una generación de niños que crecimos saliendo a marchar, exigiendo el derecho a la propiedad de la tierra, los terrenos que nuestros familiares habían invadido desde mediados de los años sesenta, esas familias lucharon por tener no solamente la tierra, sino también los servicios: agua, electricidad, educación, mercados.

Yo, como un niño, marché con mi mamá para exigir todo esto. Éste es uno de los sucesos que han marcado no solamente mi existencia como individuo, sino también la necesidad y la posibilidad de enunciar un discurso como artista, que parte de ese contexto. He realizado muchas obras que se llaman “Autoconstrucción”, en referencia a la manera en que la gente construyó sus casas sin recursos, o como decía mi papá, sin recursos, con recursos y a pesar de los recursos.

Esta autoconstrucción que es mi obra, como las casas que son hechas en un proceso autoconstructivo, como la identidad, están definitivamente inacabadas. Es un proceso que no termina. Por eso digo que es un evento que sigue marcando mi existencia.

Otro evento más reciente que la marcó fue conocer a una mujer, una abogada que se llama Alejandra Carrillo. Ella ha trabajado en distintas instituciones, pero sobre todo con el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), como Oficial de Protección de Solicitantes de Asilo.

Creo que ella es una de las personas más autorizadas en el país para hablar de estos temas, sobre todo, de niños migrantes. Esos niños que viajan solos y que pasan por México, no solamente de Centroamérica hacia Estados Unidos, considerando a México como un país de tránsito, sino también de todo el mundo, porque México es el paso obligado para todos los migrantes que no cruzan el mar.

Con ella he aprendido mucho. Alejandra se convirtió en mi esposa, tuvimos dos hijos y a lo largo de estos casi 15 años de convivir ha sido un gran aprendizaje para mí que ha puesto en duda, cuando no en jaque, muchos de los presupuestos de mi trabajo en términos de los derechos humanos.

Mi familia paterna es de Michoacán, son purépechas del pueblo de Nahuatzen, en la Sierra Madre Occidental. Del lado materno son hñahñús del estado de Hidalgo, del Valle de Mezquital, una de las áreas más pobres de Latinoamérica, probablemente, estadísticamente; yo no conozco de estadística, pero es lo que a mí me han dicho.

Entonces, no conozco qué tan hñahñú o qué tan purépecha soy, al menos en la construcción del mito sobre quién soy, pero sé que algo hay de eso.



Foto 4.
© Alejandra Carrillo Soubic

A continuación presento un texto; no le llamo ficción porque no lo es. Un amigo mío dice que lo que yo escribo debería llamarse *fricción*. Es una fricción que abunda sobre este tema. Lo leí una vez con Alejandra en público, en Nueva York. Está escrito en castellano, que es el lenguaje que comúnmente uso, pero que no conozco al cien. Ella lo leía paralelamente, alternadamente quiero decir, traduciéndome del español al español. Yo lo escribí como hablo siempre, y ella lo tradujo al lenguaje de los que trabajan como ella, protegiendo a los refugiados, a los solicitantes de asilo. Se tienen que imaginar la parte de ella hace:

En el año 63, Rogelio y Miguel se toparon donde se juntan Castro y Divisadero. Iban a dar las cinco de la madrugada. El primero iba hacia La Misión, donde estaba pintando un mural sobre la vida despapayosa de San Francisco de Asís, antes de su transfiguración mística. El segundo venía de tocar en un tugurio, en Sausalito. Hacía ya un chorro que no se veían, pues Rogelio, quien ahora respondía al nombre de Narciso, había tomado los hábitos y hecho los votos que la orden franciscana exige a sus monjes.

Y Miguel, a quien siempre llamaron Cutano, porque desde chiquitito nunca pudo decir bien la palabra gusano, siguió a su tío, tocayo, de apellido Prado, a tocar en una banda de pachucos desenfrenados de la bahía. Ahí se volvió pacheco y aprendió a rifársela en cualquier tipo de chamba. Fue garrotero en la marisquería Swan, cadenero de un antro en el Tenderlow, pizcador de uva en Napa, jardinero en Rincon Park y ahora saxofonista en un club cerca del embarcadero.

Los dos eran purépechas, pero desde chavos, supieron que era vergonzoso hablar su idioma fuera del pueblo, Nahuatzen, en la Sierra Madre Occidental. En San Francisco entendieron que también era vergonzoso hablar español. Eran primos hermanos, los dos vieron la luz en 1935. Los dos fueron niños músicos, como casi todo en su pueblo. Los dos sabían trasquilar, cardar e hilar lana. Los dos crecieron taqueando tripa de borrego.



Foto 5.
© Alejandra Carrillo Soubic

Miguel le dijo que iba a ver a Gildardo, hijo de su tío Vicente, quien se habían instalado en un lugar de la Ciudad de México, donde estaban cayéndose todos los carnales del pueblo. Ya entre varios parientes estaban armando una capillita para San Luis Rey de Francia, el santo patrono de Nahuatzen, hecha de pura piedra volcánica amontonada, como hicieron también sus casas, pues era lo único que había en ese lugar, que se llama todavía colonia Ajusco. Para entonces, toda la raza se estaba yendo a la capirucha, decían que había jale para todos, que, aunque fuera de macuarros, de chalanes, de lo que cayera. Se estaban construyendo un montón de edificios, se abrían calles donde nada más había lomas o cerros, muchas fábricas tenían vacantes.

Rogelio, con la cabeza pelada, con su túnica parda y sus cordones anudados a la cintura y en sandalias. Miguel, todo de negro y con chamarra de piloto, con el copetazo envaselinado y con zapatos puntiagudos de plataforma, dialogaron en la calle por una media hora y no volvieron a verse hasta el año 68, justo cuando fue la masacre de la Plaza de las Tres Culturas, cuando Rogelio había dejado la orden y ya tenía dos hijos viviendo en la Ajusco, a dos cuadras de la tortillería de la tía Tachi, quien, llorando, había pedido a Miguel ya no volver al Gabacho, pues nada más agarraban malos vicios.

Cutano, instalado en Bond Street con unos músicos que alternaban con negros, que a veces tocaban jazz y otras bugalú, se metía lo que se encontrara, y camellaba todo el día de mecapanero en Sea Port, hasta principios de los setenta, cuando nacieron las bandas que le dieron chance, incluyendo la de Jemel Moondoc y Joe Bataan, pero al final se rebotó al pueblo, donde abrió una pollería, desempolvó el telar de su abuelo, Librado Avilés, y se puso a dar clases de música en la escuela primaria que justamente llevaba el nombre de su ancestro.

La época en que todos dejaban a su familia en el pueblo para irse al chilango quedó atrás. Eliseo, un nieto de Cutano, probó lanzarse a Nueva York hace poquito. Se trepó a La Bestia y le fue de la fregada. El Greñas, un vecino suyo de la colonia, que andaba encariñán-

dose con una chapina, casi se vuela una pata, intentando ayudarle a treparse a La Bestia. Se atoró en Veracruz, en una casa donde le ayudan a los mojados. De ahí se amachinó con unos catrachos para que los maras no les pasaran revista, pues ellos ya habían pagado piso varias veces, hasta que terminaron en Ixtepec, donde se alivianaron para volverse a ver las caras con los polleros.

Eliseo oyó en el lomo del tren que unos decían que igual y pedían asilo, que servía para poder quedarse, aunque fuera un rato, con cierta protección, antes de seguir el camino o volver a sus chantes. Él siguió y llegó hasta Nuevo Laredo, donde lo echaron para atrás, porque como todos, no tenía papeles. Erick, un nieto de Rogelio, apenas quiso ir a dejarle flores a su bisabuela en el camposanto de Nahuatzen y no lo logró. Cherán, el pueblo de junto, por el que hay que pasar a fuerza para llegar, se encuentra en estado de sitio. Todos sus jóvenes viven en Chicago, en Nueva York o en North Carolina, y los que quedaron, decidieron que los talamontes no los iban a amedrentar, y echaron a la tira para armar una autodefensa.

Los sicarios y los narcos jodieron los cerros y pusieron sus cocinas por todos lados. Las carreteras y las escuelas están cerradas. El ejército no se mete y durante el sexenio anterior, todo se empeoró. Cuando el gobierno quiso confrontar a los cárteles, La Familia de Michoacán, Los Caballeros Templarios, Los Zetas, que tienen de por sí su propia cámara húngara. Erick fue bajado de un autobús y con todos los otros que se dirigían a la Meseta Tarasca tuvo que irse a pata y sin cacles, hasta donde pudo. Ese fue el último camión que entró a Cherán por un buen ratón.

Eliseo y Erick se toparon en la cola de las tortillas hace dos semanas. Hablaron de irse. De repente se dijeron algo en purépecha para que nadie la pescara. Riéndose se dieron cinco, tal vez aceptando que más importante es el camino, estar juntos, dijeron: guaristiá. Se acabó.



Fotos 6, 7, 8 y 9.
© Alejandra Carrillo Soubic



Un poco más de cien años

Alojada en diferentes zonas de cuerpos y territorios, mi obra transita de las comunidades artesanales a los dominios del diseño y a veces encuentra un sitio en los espacios del arte; es un trabajo marcado por los lugares de la memoria y las regiones donde habitan múltiples identidades; busca establecer diálogos entre personas, materiales, formas, emociones, conceptos y contextos, donde tránsito y migración borren sus fronteras.

En 1914, mis bisabuelos decidieron migrar. Desde el corazón de Zacatecas, atravesaron la Sierra Madre en busca del mar y otros futuros, llevaban a la esperanza como señal para encontrar un camino más allá de la apatía y la resignación. A lo largo del trayecto, se fueron uniendo otras familias que llevaban el mismo objetivo. Mi abuela, Eulalia Cabrales Carbajal, salió con sus padres, Guadalupe y Daniela, del Real de Minas de Sombrerete. Por su parte, la familia de mi abuelo, Domingo Saldívar Alcalá, tomó el camino para la costa, desde una ranchería conocida como Juana González, que se encuentra por el rumbo de Jerez. Gran parte de ese trayecto lo hicieron a pie, llegando hasta Acaponeta, Nayarit, donde mis abuelos se casaron en 1920. Transcurrido un año nació mi madre, Marcelina Saldívar Cabrales, en Tecuala, Nayarit. Ella fue la primera de una gran familia que caminó hasta Nogales, Arizona, para regresar unos años después, a las riberas del río sagrado de la tribu que vivía en ese valle: el Río Yaqui.

Lo que la abuela contaba está muy lejos de ser una descripción de gestas revolucionarias; más bien, eran relatos de actos cotidianos para sobrevivir y de pequeñas alegrías, en un entorno marcado por la violencia y el abandono. Cuando finalmente se asentaron en el Valle del Yaqui, Sonora, conocieron y trabajaron con personas de distintos orígenes: alemanes, italianos, americanos, franceses, ingleses y chinos, que en diferentes momentos, pero con iguales objetivos, habían llegado al norte del país. Años más tarde, con el reparto agrario del General Lázaro Cárdenas en 1937, mi abuelo formó parte del “ejido” y, con ello, el beneficio de recibir las tierras correspondientes; mismas que llenó de sauces, nopales tuneros y muchos árboles frutales, como en su lejana Zacatecas.



Arriba: paisaje
con recuerdos,
Zacatecas, 2009.
Abajo: Rumbo al
origen, Zacatecas,
2009. © Ofelia Murrieta

La casa, Zacatecas, 2009.
© Ofelia Murrieta

Mis primeros recuerdos tienen que ver con la inmensidad, con un mar lleno de dunas que cambiaban cada noche, un horizonte de valles agrícolas y una sierra que guardaba muchas historias; asimismo, con las oleadas de pizcadores de algodón que llegaban “del sur”, de lugares que no lograba vislumbrar, y menos cuando describían comidas, paisajes y costumbres tan ajenos a los nuestros, y a quienes nuestros primos y yo en bandada preguntábamos de todo. Lo que más recuerdo es a un personaje que nos decía que en las fiestas de su pueblo él usaba un traje de tigre y que al ponérselo se transformaba en un animal muy poderoso, que podía bailar todo el día y toda la noche. Nosotros a gritos y arrebatándole la palabra queríamos verle bailar, pero decía que, sin su traje y máscara, él era un hombre común y corriente; entonces pensábamos que era como el que representaba al venado, en la pascola yaqui, que podía con sus saltos y el sonido de los “tenabaris” transportarnos a los lugares venerados de la tribu. Eso nos hacía cambiar de interés y nos alejábamos a toda prisa, imitando los saltos de tigres, venados y hasta cabras.

En esos ilimitados campos de algodón, maíz o trigo, aprendí mis primeras lecciones de diversidad y diferencia, intuía algunas rutas migratorias que tenían los campos de tomate al sur, los viñedos en el norte, y una sola meta: el cruce de la frontera a la cual se llegaba meses después. Constantemente me preguntaba cómo eran los lugares que recorrían y por qué tenían que dejarlo todo, si era tan hermoso. Cada temporada era igual, distintas personas, todas del “sur”, misma meta. Nosotros, sin saberlo, vivimos una experiencia del Programa Bracero (1942-1964).

Con esos escenarios y la ayuda familiar, mi imaginación se desbordaba y poblaba de figuras todo mi entorno. Muchas eran las oportunidades que se me presentaban, como cuando íbamos a recoger el orégano a la sierra, donde la espesa neblina ocultaba los aromáticos arbustos y había que brincar y correr para que las nubes se deshicieran, o cuando el abuelo Domingo me mandaba a la siembra, para escuchar lo que le cuenta el trigo al viento que llegaba de la costa. Tardé mucho en descubrir las maravillosas conversaciones entre un elemento que está pegado a la tierra y el otro haciendo remolinos en el cielo. Pero lo más atesorado por mi memoria era el ritual que junto a las fogatas en la playa realizaba mi abuela; desde el primer momento que llegábamos al mar y después de montar el campamento, nos pedía que juntáramos lo que más llamara nuestra atención en la arena, en el estero y, sobre todo, en el lugar donde las olas dejan huella; podían ser conchas, pedazos de vidrio, laminas oxidadas, huesitos calcinados de pescados y aves marinas, y hasta algunas maderas llenas de sal y raíces secas. Con ellos, por la noche, frente al fuego, nos animaba a contar historias de cómo habían llegado esos sencillos objetos, a nuestras manos.

Podría hablar por horas de esos viajes imaginarios con un trozo de madera, una piedra o un cascabel de serpiente como llave del ensueño. Mi abuela, en su silencio, construyó otras realidades que le permitieron transitar por el largo viaje de Zacatecas a Sonora. Con estos rituales, recordaba y transmitía su fortaleza y sus enormes ganas de vivir. Sin muchas palabras nos enseñó a amar nuestro entorno, nos hacía leer en códigos no escritos lo maravilloso del lugar donde habíamos nacido, nos preparó para el momento de salir de casa; supimos que con sólo tomar alguno de esos tesoros de la infancia, las presencias amadas nos regresarían al hogar, donde ella permanecería, al cuidado de nuestra memoria y naciente identidad.

Todos se fueron: con esta frase se refleja la pesadumbre de los que se quedan y, en este caso, la dijeron mi abuela y mi madre: “Tuve siete hijos y todos se fueron. Tú, Ofelia, destapaste la botella; todos se fueron después de ti, y entonces la familia se desparramó por el mundo”. Fue una beca, para estudiar historia en El Colegio de México, la razón de dicho viaje. La primera en salir de esa gran tribu que me cobijó y formó, fui yo; nunca regresé, me esperaban muchos caminos y uno pasaba por la plaza de Tlawtelolco.



La mar intervenida, 2014.

© Ofelia Murrieta



"...O se encuentran nuevos", 2014.
© Ofelia Murrieta



Viejos y nuevos rituales,
Sonora, 2001. © Ofelia Murrieta

Uno lleva en la memoria tantas cosas que no sabe y que irá descubriendo a lo largo de la vida; son texturas que en nuestra piel se guardan, sabores y aromas de cocinas que saben esperar, sonidos y rumores que no sabíamos que nos pertenecían.

¿Qué se lleva cuando uno sale...? ¿Qué es lo que seleccionas como compañía en el camino por recorrer? Tomas lo que no pese, los objetos que signifiquen el suelo natal primordial, el de la raíz y el del origen, el que seguiremos reconstruyendo en todos nuestros espacios.

Lo primero que encuentras y reconoces en ti es la otredad, la pertenencia y las identidades. Se inicia una suerte de danza, donde se ensayan nuevas y viejas formas de resistencia, de imaginarios y de representaciones. Quizás por eso, a lo largo de mi trabajo he recreado la posibilidad de llevar toda mi obra en un pequeño contenedor, lo que quepa en un baúl de las abuelas.

Se redescubre la mirada, las miradas, las propias y las otras, las ajenas, las cercanas; te descubres con señales de sobresalto, para no lastimar el espíritu del otro, y también de sorpresa por ser aceptado, así sin más, a cambio de tan sólo una sonrisa. Hay una tensión que se instala en lo



cotidiano, son nuevos los conceptos, las palabras, los lenguajes, los sitios, los recuerdos. Hasta la forma de vivir el tiempo es diferente, los espacios humanos y la medida del abrazo. Tendremos la noción de frontera como límite y los gestos como señal, los mapas del cuerpo, de la voz, de las pisadas, nos enfrentarán a otras existencias, donde puedo o no ser reconocida, no soy yo la que dibuja ese papel, mi marginalidad me transforma en un ser invisible, en una no existencia, en una presencia temida, sesgada, y en algunas ocasiones, ganada, disfrutada y saboreada. Con la fuerza de la necesidad, el carácter y la audacia, se van apropiando los espacios y las nuevas corporalidades, se construyen identidades en compañía de algunos otros, los semejantes, los parecidos, los iguales.

Finalmente, reconozco que esto es parte de mi condición de migrante, percibo muros líquidos que transporto conmigo; los espacios por donde me muevo son creadores de nuevas normativas, nuevas formas de indagar el mundo.

He mirado con entusiasmo y recelo esos lugares de despedidas que son las estaciones, los caminos, las vías del tren, los aeropuertos, espacios de salida, de certezas, lugares que se mezclan

con la esperanza y la llegada. Los que se van miran al frente, temen regresar la vista porque las estatuas de sal pueblan el horizonte, son las señales de la partida, son las notas y llamadas, que descubren los que se quedan; son diferentes los tiempos y muchos los conceptos. Desde ahí se construyen las nuevas y viejas fronteras materiales, imaginadas, mentales, simbólicas, de piedra, de cemento, de mallas, de metal, de líneas en el cielo, muros de palabras, de agua, de luz que separa. En estos espacios se encuentran múltiples orígenes y nuevas narrativas.

Aquí me lleno de preguntas; ¿cuál es mi tarea?, ¿cómo me construyo y hábito mi entorno?, ¿cómo percibo la realidad que le da sentido a mi vida y a mi obra?, ¿qué es lo que me conmueve?, ¿cuáles serán mis apoyos y a qué le confiero valor como bello?

Aún no encuentro totalmente las respuestas, todos son intentos para habitar los conceptos, los espacios. Buscando tender puentes para unir ámbitos de entendimiento y de contexto.

Mi trabajo

El primer material que usé para expresarme fue la plata, pulida y brillante, martillada y oxidada. Estudié para hacer joyas, en la antigua Escuela de Diseño y Artesanías, dependiente del INBA (1972-1978); pero después de tres anillos y algunos aretes, empecé a experimentar en otros talleres, y al poco tiempo, busqué la forma de que estos objetos tuvieran un mensaje, más allá del ornamento corporal o los claros referentes de matriz artesanal, que nada tenían que ver, en ese entonces, con mi origen y contexto.

Perseguía una ruptura con un tipo de tradición y deseaba echar a andar hacia otros territorios con otros lenguajes, explorando diálogos entre disciplinas, pero con el mismo formato y el cuerpo como soporte del objeto. Muchas de esas preguntas encontraron su respuesta en los ecos de voces escuchadas en el hermoso Claustro de Sor Juana (1981-1986). Y otras aún siguen vivas en la exploración de nuevos territorios.

Los conceptos de *mudanza, tránsito, identidad, perfiles nómadas y trashumantes* han estado en mi obra desde siempre, y unas de las primeras reflexiones al respecto las hicieron los maestros José Lever y Jorge Alberto Manrique en la presentación de *¿Arte, artesanía o qué?*, exposición colectiva de joya y arte objeto realizada en los Talleres de Coyoacán (Ciudad de México, 1991) por un grupo de artistas, diseñadores y artesanos en la cual participé.

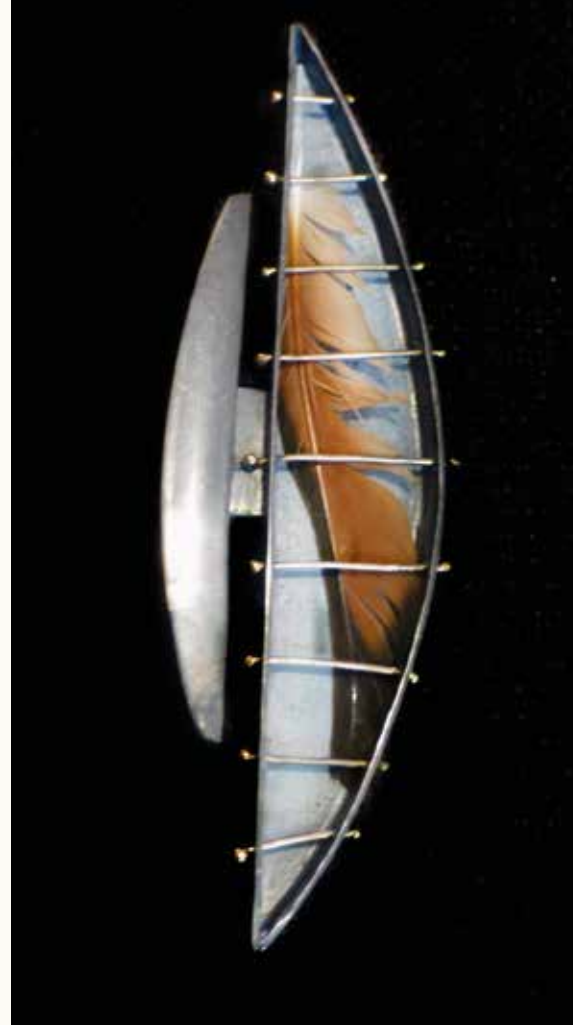
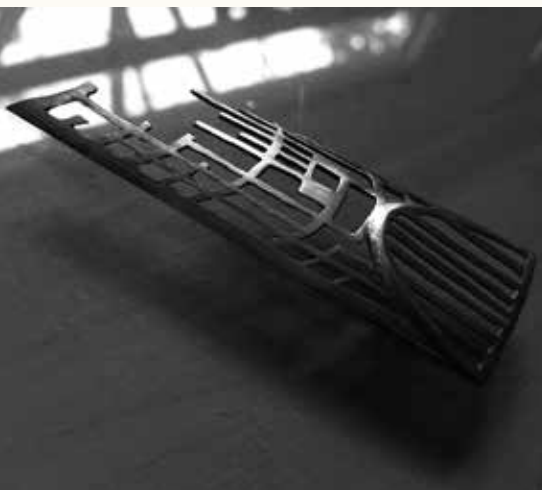
El pequeño formato de mis propuestas permitió que la obra pudiera viajar con mayor facilidad, encontrando espacios con una recepción más amable y unas miradas más acogedoras. Las piezas en sí mismas traspasaban fronteras de clasificación entre arte y *arte aplicado*; se construían narraciones a partir de otros usos, soportes, materiales y memoria. Otros eran los tiempos y lugares de exhibición, otras eran sus lecturas.

El *collage* y el ensamblaje me ayudaron a encontrar un espacio para los muros, poniendo mis piezas de plata como punto de referencia (Foro “Efrén Rebolledo”, Pachuca, Hidalgo, 1990). Más adelante, al jugar con otros elementos, como textiles, libros antiguos y otros objetos, las exposiciones se transformaron en propuestas de instalación. La plata le daba peso al tema de la colección producida (Librería de Mujeres, Madrid, 1992).

Al añadir imágenes del proceso de trabajo, la propuesta se enriqueció y empecé a colaborar con otros lenguajes, en este caso, la fotografía en blanco y negro (Sala de Exposiciones de La Casa de Rubens, Amberes, 1992).

Un punto de vista que enriqueció enormemente las exposiciones, fue la imagen en movimiento. Me permitió ensayar diálogos con otros lenguajes, como la música y la poesía (Museo del Carmen, Ciudad de México, 1997).

Los temas de trabajo transitaron hacia otras disciplinas y así llegó la arquitectura a mi quehacer; me pidieron hacer una colección para la exposición de la arquitectura del maestro Antoni Gaudí, lo cual fue todo un privilegio (Tienda de San Ildefonso, Ciudad de México, 2005). Luego vino la mirada a la



Plata y arquitectura,
Torre Mayor, Peñoles, 2005.
© Ofelia Murrieta

media luna del edificio de Torre Mayor, para un proyecto con Industrias Peñoles (Ciudad de México, 2006). Y un honor no imaginado: las dos colecciones inspiradas en el Palacio de Bellas Artes, con sus mármoles y herrerías, bronces y brillos del cristal (Ciudad de México, 2009, 2012).

El traje de la china poblana es todo un universo, muchas de sus prendas llegaron a México después de recorrer impensables rutas de migración. *La Nao de China* fue el último tramo de este periplo y, aún ahora, nos sorprendemos al encontrar textiles con parecidos extraordinarios en forma y color desde la lejana India. Mi cariño por este traje nace de mi trabajo con la extraordinaria colección de Luis Márquez Romay, que resguarda el Claustro de Sor Juana. Y que esta dedicación se transformara en una propuesta para el pabellón de México en la Feria Internacional de Shanghái 2010 fue una oportunidad para crear toda una exposición con trajes, joyas, video, colección de postales y material educativo (Shanghái, 2010).



Un águila para el Bicentenario,
Peñoles, 2010.

© Ofelia Murrieta

Otros temas, mismos soportes

Por ti aprendí a querer es una exposición con el tema guadalupano. Las joyas dejan de serlo y se transforman en pequeños altares personales, para llevar la devoción muy cerca del corazón (Miguel Ángel Porrúa, Ciudad de México, 1997).

La migración de la arracada. Diseñada para la inauguración del Congreso Internacional de la Plata en Iberoamérica, siglos XVI al XIX (INAH-Universidad de León, España, 2007), cuyo texto de presentación dice:

Migran las personas

Migran las tradiciones

Migran las costumbres

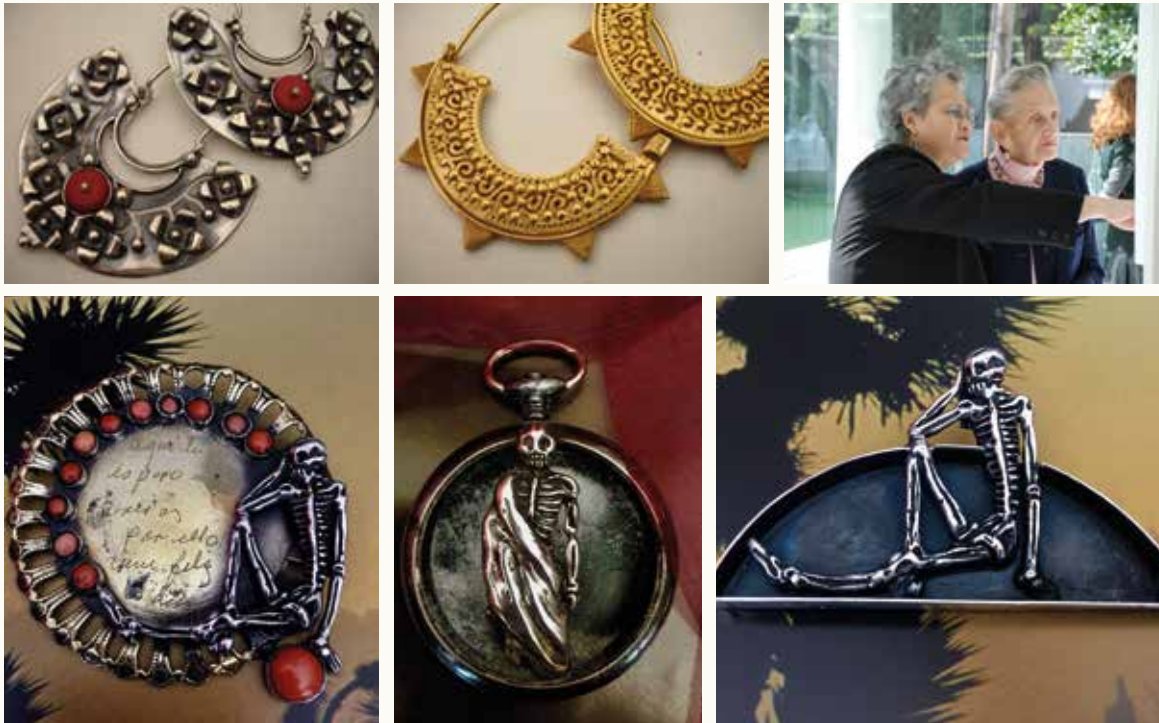
Migran los objetos

Es una exposición que presenta una sorprendente ruta de desplazamiento de un objeto.

En *De muertes, calacas y otros huesos*, los puntos de partida son las imágenes de las danzas de la muerte de la Europa medieval, además de las imágenes del cuadro de Brueghel *El triunfo de la Muerte*, que se funden con la fuerte presencia de los descarnados en el arte prehispánico y los dibujos de José Guadalupe Posadas, para recrear una de las fiestas más emblemáticas de nuestro país (Museo, Universidad de Baja California, 1978).

El camino. Experiencias de colaboración en comunidades

Los humanos vivimos en la tentación de la permanencia en el tiempo y la eternidad de la memoria, y a pesar de ser seres transitorios, vivimos siempre estirando los segundos, por medio del ritual, de la huella, del caminar y del camino.



Arriba: "La migración de la arracada", Congreso La Plata en Iberoamérica, siglo XVII al XIX. INAH, Ciudad de México, 2007. Abajo: "De muertres, calacas y otros huesos", Lotería Nacional, Ciudad de México, 1996, Museo Universitario, UABC. © Ofelia Murrieta

Y es esta noción la que se impone en una prenda, que me pidieron presentar dentro de la muestra de "Aromas y dechados", realizada en compañía de Alicia Bazarte, dentro del Museo del Virreinato, en Guadalupe, Zacatecas, cuando una señora de origen muy humilde rogó que se pusiera un mantel bordado por ella durante años, a pesar de que la pieza no reunía los rasgos de un dechado o de una muestra de puntadas que requería la curaduría de tal exposición. Ella nos dijo que antes de que su hijo se fuera al "otro lado", la acompañó al mercado y le compró una tela para mantel, le pidió que lo bordara junto a la ventana que da al camino principal: "Así me vera llegar cuando regrese, madre. ¿Y ya lo ve?, no hay un solo pedacito donde bordar más. Nunca

regresó... por eso quiero ponerlo aquí, para que quede la huella de que yo cumplí, que lo esperé en esa ventana, siempre bordando... por si él regresa y yo ya no estoy aquí". Ese mantel fue la pieza más visitada de la exposición.

Son "las que esperan", "las que se quedan"; frases que me repetía constantemente durante mi trabajo en las comunidades zacatecanas, pensamientos que me abrían los ojos a una realidad no contemplada; era como mirar del otro lado del espejo. Y ¿qué hacen ellas para sobrevivir?, Se buscan y reúnen para contarse cada uno de sus quehaceres, para reír, cantar y bordar. Actividad que las junta en espacios pequeños, para imaginar los bordados; tarea que pueden realizar en los trayectos de un lugar a otro, en los pasillos, antesalas, o donde el tiempo se mide por puntadas. Es el tejido y el bordado de la vida, para la sobrevivencia. Son los hilos, las tramas, lo que da textura y límite al día a día, son las puntadas que señalan el paso de la mano por la tela, por la casa; con esta actividad se construyen refugios y complicidades. Es el hogar para modificar el tiempo; se vuelve una vivencia colectiva, se recrean antiguas y nuevas experiencias.

Escuchar sus voces fue aleccionador, ahí encontré una gran lucha de género, de búsqueda, de rompimientos de viejas tradiciones de marginación y reglas antiguas de comportamiento. En estos muestrarios de bordados se inscribe el tiempo, el silencio, los anhelos, los deseos, la esperanza y los sueños. Con labores de aguja y gancho, encontrados en los dechados, que como libros de suaves algodones y conocimientos bordados acompañaron a mujeres, principalmente europeas, en sus largos viajes a América. Bordados franceses, ingleses, holandeses, migrantes de otros tiempos que se encapsularon en estas regiones y ahora cobraban vida, gracias a las manos de otras mujeres que se niegan a ser sólo "las que esperan".

Ahí volvimos a tender puentes y trabajar en grupo. El bordado de servilletas se volvió una prenda de lujo en bolsas y mascadas de diseño; lo cotidiano se transformaba en fiesta y las usuarias cambiaban. Los bordados echaban raíces en otro contexto.



Tejido en crochet, maestras artesanas de San Antonio del Ciprés, Proyecto BID-IDEAZ, Zacatecas, 2008.
© Ofelia Murrieta

En estas comunidades, establecimos diálogos hermosos, cantamos a voz en cuello, pudimos reír y hacer planes para un mañana más amable, luego llegó la realidad y nos separó. Fin de sexenio, cambios políticos. Nada que añadir.

Volví a Zacatecas por dos razones, una era encontrar el lugar y los rastros de las casas de la ranchería donde nació mi abuelo, y al descubrirlos, también encontré nuestra raíz. El lugar donde salió la mirada que nos sostuvo de niños, la fuerza del camino y los proyectos. Hoy somos una gran familia, unidos más allá de las fronteras y las distancias, de las profesiones y de la tierra que marca nuestros pasos; las migraciones se siguen repitiendo y nosotros ahora somos los pilares de estas nuevas identidades compartidas.

Fueron 30 las palomas que el escultor alemán Richard Hillinger creó en 2008 para celebrar el 60 aniversario de la Declaración Internacional de los Derechos Humanos. Estas palomas han volado alrededor del mundo, han llegado a los lugares diversos, han acompañado a mujeres y niños, dirigentes y trabajadores tan distintos, como colores de la piel o el brillo de las miradas.

La Paloma XIX, la de la libre expresión, llegó a México a través de Jaime Nualart y María Cristina García Cepeda. Teresa Vicencio, conociendo el trabajo que hacíamos con las mujeres bordadoras en Zacatecas, me pidió que organizara una exposición, teniendo esta escultura como tema. Al recibirla supe que podía incluir el trabajo de las mujeres bordadoras de Genaro Codina y San Antonio del Ciprés. De su palabra inscrita en los bordados, con ramilletes de flores blancas de listones y algodones, puntos de sombra le llaman, gracias a sus manos y a sus voces, por un momento la aridez del paisaje se llenó de aves migratorias, de cintas transformadas en jardines. Éramos mujeres bordadoras y artistas, que creamos un espacio para la libre expresión. En esta exposición volaron juntas pinturas y bordados, palomas que llevaban la paz y la promesa de un futuro más justo y en comunidad. Quedó la huella y por un momento fuimos libres y felices. La Paloma XIX sigue transitando...

A mis amigas.

A mi familia toda.

A Domingo Saldívar y Eulalia Cabrales, mis abuelos.

México, 2017



Paloma XIX, escultura de Richard Hillinger, Alemania, 2008.
© Ofelia Murrieta



Bordado, maestras artesanas de Genaro Codina, Zacatecas, 2010.
© Ofelia Murrieta

Welcome to Colonia Libertad

La colonia Libertad es el barrio más antiguo de Tijuana, es la colonia donde crecí y es el espacio central de este texto. Quisiera citar un fragmento de un poema de un libro que se llama *La Libertad: Ciudad de Paso*:

*¿Tú crees que las nubes voltean hacia abajo y dicen:
mira, esa ciudad tiene forma de armadillo?*

Toda mi práctica artística gira en torno a este espacio geográfico, y, básicamente, a mi desarrollo como individuo creativo. Aquí corresponde dar ciertos créditos a El Colegio de la Frontera y al Dr. Bustamante, que editó un libro fundacional para mi proyecto que se llama *Historia de la Colonia Libertad*, una publicación relativamente breve, pero que le dio todas las bases a una buena parte de mi literatura y a este proyecto.

La Colonia Libertad inició con una disputa de terreno entre trabajadores del *Racetrack* y los propietarios del mismo. Los trabajadores se asentaron en unas barracas que habían sido establos y los dueños estadounidenses intentaron desalojarlos. Después de algunos incidentes violentos se crea la colonia.

Quise crear un monumento a la colonia. La colonia es bastante problemática debido a que la gente de ahí conoce su territorio. Ése era el espacio geográfico por el que la gente cruzaba, por lo tanto hay un montón de sabiduría en relación con el desplazamiento de un lado a otro de la frontera. En los sesenta, setenta y ochenta, surge ahí la primera generación de polleros, de tra-



Colonia Libertad.
© Omar Pimienta

ficantes de personas, los cuales eran vistos como héroes. Muchos de ellos eran de esa colonia, pero una segunda generación, ya un poco más problemática por la militarización de la frontera, diversificó su práctica y ahora trafica gente y droga.

Decidí hacer un monumento. Pensé: quiero intervenir la *Estatua de la Libertad*, porque tiene sentido irónico desplazar este ícono de la migración y la democracia desde la costa este a la costa oeste, como ejemplo de los nuevos flujos migratorios. Más tarde me encontré con un bosquejo de Bartholdi, en el que dibuja su estatua sobre una pirámide precolombina, y pensé “uff... El primer artista chicano es francés”. Logró poner su estatua, aunque claro, el pedestal nunca se hizo porque era responsabilidad del gobierno de la ciudad de Nueva York, y fue Richard Morris Hunt el arquitecto que diseñó la base.

Mi monumento no es tan grande, es una estatuilla de yeso y tiene la forma de los suvenires. Mide aproximadamente 29 de alto por 19 de ancho, en pulgadas, y se hicieron cien estatuillas. La mitad se insertó en el mercado de suvenires, en la línea fronteriza, o en los suvenires de la Avenida Revolución, que es la calle principal de comercio y turismo, y la otra mitad se distribuyó en galerías y museos; básicamente las utilizo para exhibirlas. La dinámica consiste en que, si quieren comprar la pieza, hay dos opciones: me la pueden comprar aquí, del lado estadounidense, en la galería, como artista, o pueden ir, cruzar la frontera a Tijuana y hacerse de una por 50 dólares, aunque una vez alguien me dijo que la consiguió en intercambio por un libro.

Después el proyecto creció un poco, y pensando en la monumentalidad, en la temporalidad de las ideologías, dije: voy a trabajar con el mismo bosquejo para conseguir un monumento que se colapse solo y que no necesite de una sociedad que venga y lo tire, que él solito se desinfle. La estatua es inflable y el pedestal es una pirámide que, para empezar, es precolombina, y es la representación de una cultura. Entonces, este pedestal de metal y madera se abre y se convierte en un espacio público, se instala y se desinstala en cuestión de horas. Esta pieza nunca sale de la Colonia Libertad; sale la inflable, que es muy práctica de llevar a otros lados, pero el pedestal se queda y se supone que la pieza completa es solamente de la colonia.



Arriba: *Monumento
a la Colonia Libertad.*
© Omar Pimienta

Abajo: *Estatua de la
Libertad Inflable.*
© Omar Pimienta

Al final, la composición del nombre, con las palabras *colonia* y *libertad*, es ya en sí algo irónico. Empecé la pieza en el 2007, junto con una investigación sobre el fenómeno de deportación. La colonia se forjó con base en los grandes números de deportados a causa de la gran depresión de los años treinta. Actualmente, los números de deportación durante la administración de Obama, que es básicamente el mismo periodo que ha durado este proyecto, es de aproximadamente dos millones y medio, sin contar los regresos. Por lo tanto, la Colonia Libertad se ha reconstruido de una forma similar a lo que sucedió en los treinta, con base en la multiculturalidad. En general, se deporta en su mayoría a hombres, de entre 30 y 50 años, que ya van a dejar de ser productivos; el residuo de un sistema económico que también va en decadencia.

Esta población que en pocos años iba a ser una carga para el sistema de salud es la que están aventando hacia Tijuana. Se trata en su gran mayoría de hombres trabajadores que cargan un complejo, que están imposibilitados para regresar porque son los que se fueron para poder mandar su dinero, los héroes, el jovencito que se fue para solucionar nuestros problemas económicos. Una vez deportados, obviamente no quieren regresar al pueblo fracasados y consumidos en su capacidad laboral.

La segunda fase del proyecto, dado que me robaron un carro y ahí iba el compresor con que inflaba mi *Estatua de la Libertad Inflable*, se centró en pensar en mecanismos más prácticos. Entonces inventé un sello para visar pasaportes y empecé a aprovecharme un poco del turismo cultural y de la gente que viene a Tijuana, o a la colonia, a entender la frontera. La gente pasaba por mí, yo funcionaba como agente de migración y tenía que sellar sus pasaportes.

Después tuve la idea de separar a la Colonia Libertad de los dos países. Para qué me quedaba en México o en los Estados Unidos si la colonia misma provenía de esa colisión. Empecé a emular procesos burocráticos y de hecho el proyecto lo denominé *burocartístico*. Lo que hago es un consulado móvil en el que por medio de una solicitud obtienes tu Pasaporte Libre. Es una máquina de escribir, un escritorio, dos sillas y una cámara Polaroid de pasaportes. Lo que hacemos es intercambiar pasaportes. Cualquiera de me puede dar su pasaporte, usualmente ven-



Visado de pasaportes.
© Omar Pimienta



Pasaporte Libre.
© Omar Pimienta

cido, pero ha habido casos que me dan sus pasaportes y luego los reportan robados. Al darme sus pasaportes, yo les entrego el Pasaporte Libre, y se convierten en ciudadanos de la Colonia Libertad.

Los ciudadanos libres son ciudadanos en un espacio que se genera en relación con la migración, entonces se convierten en una especie de ciudadano en tránsito. La idea es nacionalizarnos como migrantes, sabiendo que aún no han colapsado todos esos sistemas de nación, y tratar de re-imaginar el estado de ciudadanía como un espacio temporal también de residencia, y tal vez, de forma muy conceptual, como un espacio fluido de pertenencia.

Tengo una solicitud en línea y las preguntas son muy básicas. La persona sube una foto, yo hago el pasaporte y cuando esté listo lo mando. Ahora tengo cincuenta y tantos ciudadanos libres. El pasaporte antiguo se enmarca y se convierte en parte del archivo de ciudadanos libres; no es mío, porque en realidad los pasaportes tampoco son de nadie. Es legal para mí tenerlos si ellos me dan su permiso. La forma en que convengo a la gente es diciéndole que el archivo va a crecer, que va a llegar a dos mil ciudadanos libres y que, eventualmente, va a estar en la pared de algún museo increíble, que van a ser famosos, que van a ser ellos arte. No siempre funciona, sobre todo por el miedo que tenemos, claro, de la información que ahí viene, todo lo que conlleva, tu identidad.

Yo soy parte de una generación específica de creadores autodidactas. Por ejemplo, yo puedo brincar de la literatura al arte, pero mis tres primeros libros son anteriores a mis estudios de literatura, o, por ejemplo, mi participación en la muestra de videos sobre la frontera del Museo J. Paul Getty se dio antes de que yo estudiara arte, porque Tijuana carecía de ciertos mecanismos estructurales. Entonces mi generación de artistas tuvimos que venir a la Ciudad de México, ir a Estados Unidos para estudiar algo relacionado en las universidades locales. Cualquiera podía agarrar una cámara y decirse fotógrafo o tomar un taller de escritura y publicar en línea.

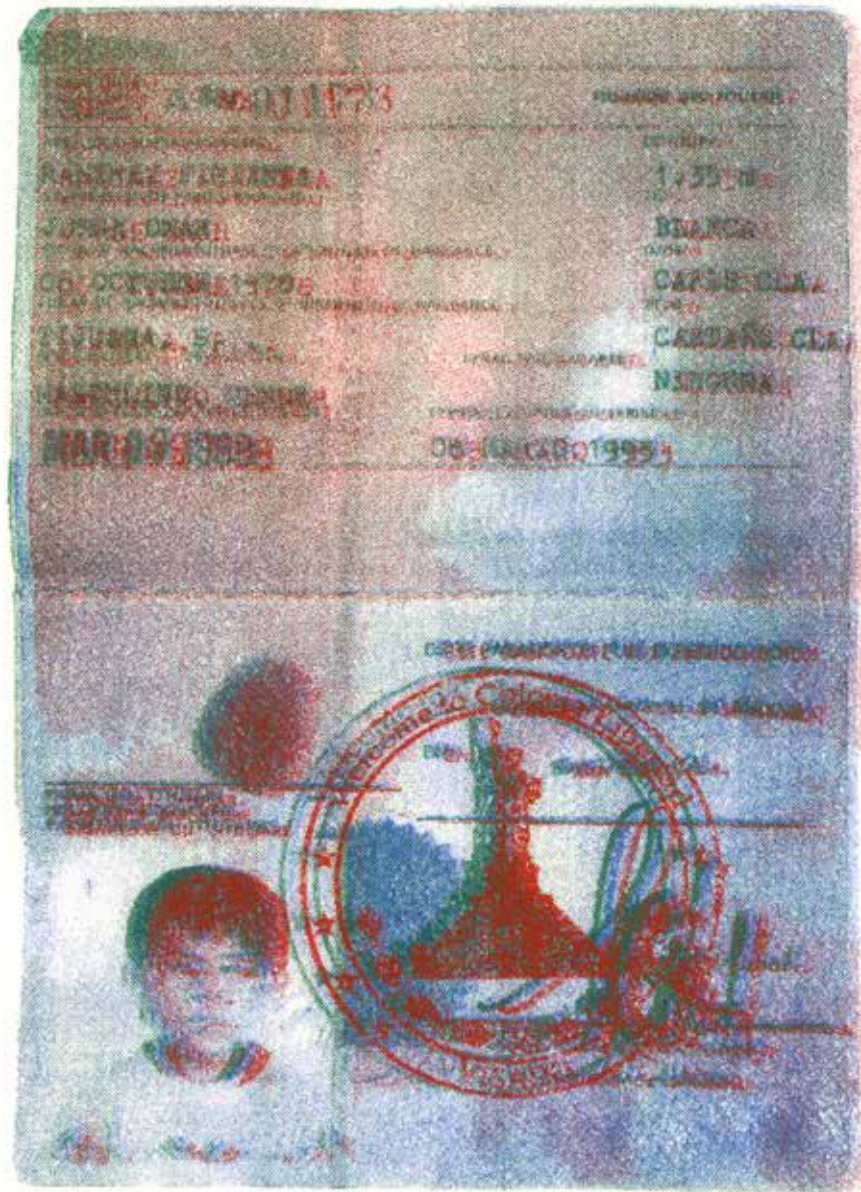
En mi formación, InSite ayudó mucho, el Centro Cultural Tijuana, con sus talleres. Tomé un taller de cuento con Cristina Rivera Garza y todos me decían que lo mío era la poesía, entonces me fui por ahí. Eso de que vayas a un taller y que te comuniques con tu generación fue súper práctico para mí.

Crecí con InSite, mi padre tenía una herrería y muchas de las piezas de metal, de herrería, se hacían ahí. Me tocó empujar el carro de Betsabée Romero, por ejemplo, hasta el muro metálico. Y ayudé un poco a mi hermano en la instalación del caballo de ERRE. Eso me ayudó mucho a pensar en cómo entrar y sumergirme en el arte en ese nivel, que para ese entonces era una vanguardia, y no tener que pensar “tengo que aprender a dibujar, tengo que aprender a hacer todo esto”. Hay escuelas distintas que pude ignorar y eso a mí me dio cierta libertad. Y me dio la libertad de pensar en un concepto, en qué estaba haciendo, porque si tienes tanta libertad de creación es necesario pensar bien las cosas.

Lo que me cuestiono constantemente es mi privilegio dentro de ese espacio geográfico, dado que, sin emigrar, emigré muy joven. Básicamente yo seguía viviendo en la Colonia Libertad, y de un día para otro ya tenía un Green Card, porque mi padre tenía un Green Card; mi padre, de un día para otro, ya era ciudadano. Me cuestiono constantemente el privilegio que venía con eso, especialmente a la hora de hacer el trabajo. Veo las limitantes a la hora de hacer, y sobre todo a la hora de tratar de aproximarme a problemáticas de forma irónica.

Entré a una dinámica de crear una identificación que le permitiera a la gente deportada tener una residencia dentro de Tijuana. El DIF tiene una de un mes, pero entré en todos estos procesos burocráticos y terminé haciendo una guía para deportados a la ciudad de Tijuana, que básicamente es una publicación en la que la gente puede ver qué es lo que se les ofrece desde las instituciones públicas y privadas. Y por cierto, Zacatecas es de los pocos estados que tiene una oficina para deportados. Un deportado zacatecano puede ir físicamente con un representante de su estado y decir: “Quiero que me den o que me manden mi acta de nacimiento, me quiero quedar en Tijuana, quiero hacer residencia en Tijuana”. Solamente Chiapas, Sinaloa y Zacatecas tienen oficinas en Tijuana.

Omar Pimienta



Welcome to Colonia Libertad.
© Omar Pimienta

Ese tipo de información desde el arte no hubiera llegado, tuve que repensar un poco mi práctica y decir, bueno, es una herramienta útil, pero tiene sus limitantes inmediatos, y si quieres actuar de forma inmediata, tal vez la práctica artística no sea la que va a tener las repercusiones que tienes en mente. Tal vez a otra generación podrás influenciar, y tal vez a otra generación podrás dejarle ciertos testimonios, pero si quieres realmente insertarte y hacer un cambio con tu trabajo, se requiere cuestionar todas estas dinámicas que estamos discutiendo aquí, ¿no?

Mirando el mundo desde una línea imaginaria

La frontera norte de México resultó del acuerdo de 1819 entre la monarquía española y los Estados Unidos. Con su Independencia, México hereda de la Nueva España esa frontera, al ser reconocida por los Estados Unidos. Mi colega David Taylor y yo fuimos en el 2015, en el verano, y marcamos esa frontera de 1821/1848 con 47 obeliscos metálicos, desde Brookings, Oregón, hasta Port Arthur, Texas, en el Golfo de México. Eso despertó algunas perspicacias.

Poco después de ese viaje, decidí hacer algo que quería desde hace mucho tiempo: hacerme un examen de ADN. Pensé: por 95 dólares, me hago un examen de ADN y les sirve a mis hermanos, a mi papá, a mi mamá y a mí para ver cómo estoy compuesto genéticamente. Me hice el examen. Me llegaron los resultados y resultó que Marcos Ramírez es 61.9% europeo, 29.4% nativo americano y de Asia del norte, y un puñito de otras pequeñas cosas por ahí que no vienen tanto a colación. Además, del 61.9%, hay un 54.1 de Europa del sur, y de esa cantidad, 23.9 es ampliamente de Europa del sur y 30.1% ibérico. El otro 29.4% contiene 4% de Asia del este y del norte; el otro 26% es de nativo americano.

Con el examen, de parte de la compañía envían un mapa en el que viene la línea del ADN de mi padre, que es de una zona cercana a Mesopotamia, antes de que se diera la división entre judíos y árabes. Parece que su antepasado migró por la parte central de África hacia el oriente medio y luego hacia el norte de África, y así fue como llegó a España. Mi antepasado estuvo un rato en España —me imagino— y, eventualmente, en los últimos 400 años, se subió a otro barco y vino a América.

Entonces, la migración que se ve en ese mapa es la línea de mi padre, que es J2; el grupo poblacional que tiene el porcentaje más alto de ese haplogrupo son los beduinos del norte de África; también, en cierta medida los judíos askenazis, pero no quisiera adentrarme en eso.

Por el otro lado, viendo la línea de mi mamá, los antepasados caminaron durante los últimos 50 mil años desde el mismo lugar en África, atravesando toda Asia, y llegaron a la parte norte de América. Ahí se establecieron por muchos años, en la parte más fría, que es Alaska y el norte de Canadá. Luego empezaron a descender, y mis padres llegaron, los dos, eventualmente, qué casualidad, ¡al mismo pueblo! Ese pueblo se llama Tecolutla, Jalisco.

Pero mi padre y mi madre no se conocieron ahí. Resulta que mi padre, a los 14 años de edad, cuando en la casa donde vivía se consideró que no había suficiente espacio para su hambre y para él, se fue a Guadalajara. Alguna vez me dijo que, después de haberse comido un mango ajeno y de que lo regañaron, decidió que tenía que irse. En Guadalajara vivió un tiempo; trabajó como asistente, chofer y operador en un cine ambulante, y ahí decidió que a él lo que le llamaba la atención era el cine. Entonces, mi padre se armó un sueño americano, de aquellos que la gente muy ambiciosa tiene, y dijo: ahora me voy más lejos, a Los Ángeles, porque quiero ser artista de cine o trabajar en esa industria. Así se fue a California, pero no tardó mucho en darse de toques con la realidad de una sociedad que no le iba a permitir tan fácilmente cumplir su sueño.

Con el tiempo llegó mi mamá a Los Ángeles, y aunque los padres de mis padres se conocían en el pueblo natal, ellos no. Coincidieron en una fiesta de una comunidad de migrantes en Tijuana. Cuando se enamoraron, decidieron formar una familia, y lo hicieron en una ciudad de perdición, sexo y pecado que se llama Tijuana, en Baja California, el limbo.

De esa unión salió un cachetoncito que ahora está muy deteriorado, que vivió toda su vida, o casi toda, en esa ciudad, dividido por un muro fronterizo que no estaba ahí cuando era pequeño. Cuando nació, vivíamos en una calle que tiene números por nombre, en una colonia de migrantes, la Colonia Libertad, que tiene un hermoso nombre.

Mi padre tenía una casa en la Calle 7 de la Colonia Libertad. Me tomaba siete calles llegar al cruce y no había muro. Yo podía entrar y salir sin problema. No fue hasta que tuve un bigotito, así como insinuado, que alguien me detuvo y me dijo: “¿Dónde están tus papeles?”. No los traía... “¡Pues vuélvete para tu casa!”. Así que he sido testigo de cómo se ha ido poniendo dura la situación, con la malla, el muro y todas las complicaciones que esto nos ha traído.

A partir de la devaluación que nos heredó el presidente Luis Echeverría Álvarez, empezamos a conocer los pesos. Mi padre decidió, espero que junto con mi mamá, que íbamos a vivir en México. Para entonces, cuando yo nací, mi padre y mi madre ya tenían documentación legal para vivir en California; no obstante, tomaron la decisión de que sus hijos iban a nacer en México e iban a ser educados en México, asunto con el que algunos de sus hermanos, primos y parientes no estuvieron de acuerdo. Desde entonces tenemos una familia dividida en ambos lados de la frontera.

Con los años, decidí que quería ser abogado y me inscribí a la escuela de leyes de la Universidad Autónoma de Baja California. Comencé la carrera y, a la mitad de la misma, ya sabía que no quería ser abogado; pero tenía que darle eso a mi mamá, porque ella tenía derecho a tener un hijo profesionalista. Resulté ser el primer profesionalista del lado materno de la familia.

Le entregué su título a mi madre y, después de practicar seis meses con mi tío y de darme cuenta de que el baluarte moral de nuestra familia era un corrupto, dije: yo no quiero ser abogado en una sociedad que está tan comprometida y tan descarriada. Pero como tampoco soy misionero ni quiero dedicar mi vida, cuanto menos estos años tan floridos, a sacrificarme por otra gente, pues me fui a trabajar en otra cosa, a Estados Unidos. Hay una condición ahí: que por el hecho de que mi padre decidió que viviéramos en Tijuana nuestro estatus migratorio se comprometió cuando yo tenía 14 años y tuvimos que entregar las tarjetas, para poder seguir estudiando en México y vivir en México, mientras mis padres conservaban su estatus de residentes legales de Estados Unidos.

Entonces, de los 14 a los 22 años, no tuve estatus de residente. Cuando decidí irme a Estados Unidos a trabajar, me fui como ilegal. Ésa es una experiencia fuerte pero sublime, porque he sen-

tido en carne propia lo que es el miedo a ser descubierto. Me ayudaba un poquito que era güerito, ojito verde, y no corría cuando llegaba la migra; pero presencié varias corretizas y fui subido alguna vez a una de esas “Vans” de la migra, y paseado por todo el cerro.

Hasta que me capturaron. Me llevaron a un lugar donde mantienen a la gente en detención. Me hicieron unas preguntas que contesté con la filosofía de familia, diciendo que para mí esa frontera era algo inexistente, que la línea fronteriza era algo que no significaba mucho para mí, que mi terreno era desde Ensenada, Baja California, hasta Los Ángeles. Ésa era mi tierra. Entonces me corrigió el oficial y me dijo: “Por eso que acabas de decir te puedo acusar de sedición, puedes ir a la cárcel y perder toda posibilidad de volver a entrar a este país. Pero no te voy a castigar a ti —me dijo—, a quien debería de castigar es a tu papá, que vino hace como 20 minutos a preguntar por ti, y si dices tú que él fue el que te dijo esa historia, pues te voy a recomendar que no la repitas”. El oficial de apellido Aguirre, después de reprenderme y anotar mis datos, me dejó libre.

Eso marcó la temática de mi trabajo. Trabajé 17 años en la industria de la construcción como carpintero, he sido maestro de vez en vez en alguna universidad que me invita, y el resto de mi vida, hasta ahora, artista visual. Fue a finales de los ochenta que decidí que mi espíritu necesitaba algo nuevo. Empecé a buscar qué era lo que necesitaba y fue el arte el que me brindó la posibilidad de explorar el mundo a través de mi creatividad.

La primera oportunidad importante que tuve fue InSite 94. Para esa ocasión hice una pieza titulé *Century 21*. Era una casa, como las casas que aún hay, echa con materiales de desperdicio, material de desecho de los Estados Unidos. Aunque ahora ya no permiten que cruces la basura, la mayoría de la gente está construyendo con mejores materiales. Era una casita con una letrina y fue construida en la plaza exterior del Centro Cultural Tijuana, de donde se robaba la electricidad. Era como un parásito del museo y le habíamos hecho planos computarizados. Para la *casa chueca*, era una *joda* —como diría mi mamá— convencer a la computadora de que dibujara chueco, pero lo logramos. Hicimos los trazos torcidos para sacar el dibujo de la casita.

Lo más importante es que conseguimos los permisos de la ciudad y del Gobierno del Estado para construir una casa en un predio que está en un terreno federal y que alberga al Centro Cultural Tijuana. Esto mediante un pequeño apoyo financiero para los inspectores, que nunca revisaron dónde sería la construcción y sellaron los permisos y los planos. El día que llegó el gobernador y vio que estaba la casa ahí y que el asentamiento representaba la parte que no se quería presentar de Tijuana ni incluir en un festival internacional de arte, estaba incrédulo y sorprendido. El Gobierno del Estado se dio de topes, y esto sucede todos los días, en todos lados, por eso tenemos una ciudad improvisada, a la carrera, porque la gente necesita un techo.

Confieso que, cuando empecé con mi proyecto, mi intención era ayudar a los migrantes a construir casas más sólidas, más macizas, y en la medida en que recorrí la ciudad para verla, para reconocerla, re-caminarla, me di cuenta de que eran más importantes otros aspectos de orden sociológico y político. Entonces, la pieza empezó a tomar otro sentido.

La casa estuvo ahí unos dos meses, confrontada con esa otra arquitectura, y después, lo que me heredó fue una gran satisfacción y una gran responsabilidad, porque a partir de ahí tenía que hacer piezas de esa calidad. Me tomó dos años hacer otra pieza, que se llamó *187 pares de manos*. En 1996, un par de senadores sometieron una propuesta de ley en California; era la propuesta 187. La pieza que hice basada en ese número es una instalación con 187 fotografías en blanco y negro de las manos de 187 trabajadores diferentes, haciendo 187 trabajos diferentes. Las 187 imágenes estaban en el piso, a una pulgada y media del suelo, sobre placas metálicas. En el centro había un contenedor de metal con seis cortes del mismo tamaño que las placas. Se trataba de sugerir que esas manos o esas fotos podrían deconstruir completamente el contenedor, el cual representaba al estado de California.

Tenía también un escritorio con un libro que contenía información sobre la gente que fotografié. En el libro estaba la información testimonial de los 187 personajes. No estaba su apellido, pero sí su nombre, su edad, el lugar donde nacieron, el oficio que tenían, el estatus migratorio que guardaban, la fecha de ingreso. Yo creo que un 20% mintió a la hora de dar la información, me tenían

desconfianza, no sabían para qué era la información que les pedía, hubo quien se enojó mucho y tuve un par de discusiones con gente a la que yo me aproximé pensando que era mexicana o latina. Resultó que un señor al que entreviste nunca había sido mexicano, que su familia había sido parte de la Nueva España, y luego de 26 años de ser parte de México pasó a formar parte de los Estados Unidos. Era un nativo de Colorado, de una familia con 300 años de antigüedad en ese estado. Aquello que hice de aproximarme por su apariencia iba a ser un inconveniente si la ley pasaba. Pues la gente lo iba a juzgar por su aspecto sin conocer su origen ni su historia. La pieza terminó representándome en la sexta Bienal de La Habana, en 1996.

Dado que a la pieza de la casa le fue muy bien, volvieron a invitarme a cuatro artistas a participar, dos norteamericanos y dos mexicanos, esto en la nueva edición de InSite, en 1997. InSite me facilitó la posibilidad de hacer un nuevo proyecto: un caballo de Troya de dos cabezas. Mi propuesta ubicaba al caballo sobre la línea internacional. Como los güeritos son muy astutos, su garita de ingreso a los Estados Unidos está a 50 metros del lado de su terreno, lo cual les permite salir con sus perritos, con dos o tres agentes, a revisar los autos que están a punto de cruzar para capturar a quien resulta sospechoso y así tener un margen de acción en el terreno.

La frontera real quedaba debajo de ese caballo, donde hay una placa que dice: “Límite entre México y Estados Unidos”. Creo que del caballo no hay que decir mucho porque es una pieza muy sintética. Era el caballo de Troya, pero traslúcido, con dos cabezas, señalando una penetración hacia ambos lados.

Cabe resaltar que, para la cuestión lúdica, los chicleritos o vendedores que andaban por ahí siempre, cuando eran perseguidos por la policía mexicana —porque hay que decirlo, los persigue más la mexicana que la americana—, subían esa escalera e inmediatamente se apoyaban en la Convención de Viena, se iban hacia el lado americano y decían: “Aquí no me puedes agarrar, porque estoy en Estados Unidos”. Si los correteaban del otro lado, pues se venían a este lado. La pieza estuvo cerca de un año en ese lugar. Luego hubo oportunidad de hacerla para la Bienal de Valencia en el 2007. Tuve que hacerla toda de nuevo.

Hace unos cinco o seis meses, fuimos a dar una plática a un grupo nutrido y selecto de coleccionistas y gente de la mesa directiva de una institución. Fue en un cine, con un formato de cine, en el cual pagabas tu boleto para entrar y ver una presentación de una hora, e inmediatamente seguía otra. Dado que se ajustó mucho la presentación, no hubo tiempo para preguntas y respuestas. Nos llevaron a un restaurante y, después de un desfile de botellas de vino, un embriagado norteamericano me preguntó: “Oiga, señor ERRE, ¿le podemos hacer unas preguntas?”. “Sí, cómo no, ahorita nos ponemos a contestar preguntas”. Comenzaron las preguntas y respuestas, y me dijo a rajatabla: “¿Usted cree que alguna vez los mexicanos van a recuperar ese territorio o cuál es la intención? ¿Cree que usted tiene derecho a esa tierra o cuál es la intención de hacer la pieza que hicieron?”.

¡Ahí fue que mi examen de ADN cayó como anillo al dedo! Le empecé a decir todo lo que expuse antes: resulta que mi mamá es, afortunadamente, de raíz indígena, mientras que mi papá llegó, hace 200 o 300 años, si no es que antes, en un barco. Y acá estaba ya mi mamá esperándolo, después de haber caminado muchísimo. Resulta que en la investigación a la que fui sometido, en los datos que me fueron entregados, se encontró material genético de un grupo de hace 10 mil años, en una isla, enfrente de la ciudad de Monterey, en California, en una pequeña isla. Ese material genético era de gente que portaba mi ADN. Entonces, soy californiano desde hace 10 mil años y, por si fuera poco —le dije—, resulta que mi línea indígena tiene que ver más con los apaches y los navajos que habitaron y habitan estas zonas, aunque sólo tienen alrededor de 800 años de haber bajado de la zona de Alaska y Canadá, y tiene también algo que ver con el otro grupo que llegó y fundó la gran Tenochtitlán. ¿Usted, señor, tiene esas credenciales? Me dijo que no.

Al final, terminé por contestarle: mire, la pieza la hicimos porque cuando hay una herida, cuando alguien dice que tiene una herida histórica como esta, es necesario que haya una cicatriz que corresponda con esa herida; si no está la cicatriz, nadie te cree. Entonces, es muy cómodo para Estados Unidos nunca haber marcado esa frontera. Nosotros fuimos a marcar esa cicatriz, a marcar esa realidad para poder olvidarla y dar un paso, y eso que recuperamos, somos tan amables que lo podemos compartir con ellos y con todos.



Toy-an Horse en la frontera norte entre Mexico y USA, 1997. © Marcos Ramírez ERRE

Vivir en la frontera

Soy originaria de Mexicali, una ciudad fronteriza ubicada en el noroeste de México y capital del estado de Baja California. Esta urbe establece hacia el norte sus límites geopolíticos con la ciudad de Calexico, en California, al este con el Río Colorado y al Sur con una línea que parte de la desembocadura de dicho río, llega al golfo de California y, corriendo al oeste, toca las caídas del desierto.

Fundada en 1903, el origen de la palabra *Mexicali* viene del apócope México y California, y desde su formación fue habitada por personas de distintos estados de la República y de otros países. Por ejemplo, existe, desde las primeras décadas del siglo pasado, una fuerte presencia de la comunidad china en la ciudad, que se ha establecido en el barrio de la “Chinesca” de la zona centro.

Desde sus inicios, las actividades principales fueron el cultivo de la tierra en el valle de Mexicali, el comercio y la industria. Algunas de las características de la ciudad son las temperaturas extremas que, dada su condición de desierto, durante el verano llegan a los 50 grados centígrados. El sismo de 7.1 en la escala de Richter que irrumpió en abril del 2009 nos recordó que la ciudad se encuentra en una zona sísmica que atraviesa la falla de San Andrés.

Con respecto a su llamada “hermana gemela”, Calexico, la línea o muro fronterizo que las divide no impide la influencia cultural que ambas ejercen de forma recíproca, contradictoria, a manera de resistencia, de intercambio, de negociación.

Mi historia personal, al igual que muchas de las familias que forjaron la ciudad de Mexicali, tiene sus raíces en la emigración. En la década de los cuarenta, mis abuelos paternos y maternos llegaron, provenientes de los altos de Jalisco, a estas tierras consideradas inhóspitas, llamadas

de forajidos.¹ Lo hicieron por que perseguían el sueño de tener una mejor economía, o mejor dicho, de salir de la pobreza en la que se encontraban. Casualmente ambas familias se asentaron en el valle de Mexicali, en un ejido llamado Guadalupe Victoria, conocido como “El 43”. Y ahí se quedaron.

Por el lado paterno, mi abuelo Antonio, durante varias temporadas, logró emigrar a Estados Unidos *de mojado*, y trabajó en el *field* sembrando uva, lechuga, tomate y otras cosechas. Transcurridos los años, la mayoría de mis tíos por parte de ambas familias emigraron a los Estados Unidos, sobre todo al estado de California.

Crecí visitando el valle y cruzando la frontera continuamente hacia el otro lado: de Mexicali a Calexico, de Mexicali a Los Ángeles, a San Francisco. Esto con el fin de visitar a mis parientes y jugar con mis primos pocos que hablaban spanglish y con los que mis hermanas y yo íbamos de vez en vez a Disneylandia.

Recuerdo que cuando tenía alrededor de siete años visité en el este de Los Ángeles a una de mis tías y a sus hijas, quienes vivían solas en un barrio chicano ubicado en el área conocida como “Proyectos”. Esta visita me pareció impactante porque era la primera vez que estaba en un lugar con edificios enormes y hacinados, con montones de niños y gente en las calles, paredes con murales y graffitis y con la presencia de pandilleros tatuados, vestidos como “cholos” y con actitud retadora. Recuerdo que impresionada veía a mi prima de 15 años vestida al estilo de los *hommies* y peinada con un enorme fleco congelado por el *spray*. Ella hablaba más inglés que español y utilizaba algo del *slang* aprendido en la calle. Muchos años después vi una fotografía tomada por Graciela Iturbide, en donde aparecen tres mujeres chicanas del este de Los Ángeles haciendo señas. El retrato de Iturbide se llama “Las cholos”, y cuando lo vi por primera vez, recordé a Adriana, mi prima, porque lucía igual que las mujeres retratadas. Ahora ella es cristiana, está casada y educa y cuida como hijos propios a sus tres sobrinos, abandonados por su hermana menor. Adriana agradece no haberse tatuado nunca y piensa que haber pertenecido a la pandilla fue parte de su juventud y rebeldía y que eso fueron “puras tontadas”.

1. Durante la primera mitad del siglo XX podemos encontrar, principalmente en la literatura mexicana, cómo el norte sigue representando en los imaginarios de los pobladores del resto de la República Mexicana un lugar de vicios, de perdición, habitado por fugitivos, rebeldes, etc. Al respecto puede consultarse el texto escrito por Jose Manuel Valenzuela titulado “Norteños Ayankados”.



La familia García Lozano en la colonia Madero, junto al Río Colorado en el valle de Mexicali, durante la década de los cincuenta. De izquierda a derecha, mis tíos abuelos Julia y Chema; los bisabuelos Lolo y Meche; en medio, Lola, Tere y mi abuela Angelita.

© Karla Paulina Sánchez Barajas



Mi abuelito Antonio a orillas de la carretera en el valle de San Fernando, California, durante la década de los setenta.

© Karla Paulina Sánchez Barajas



Verano de 1986. Camioneta en la que viajábamos desde Mexicali hacia el centro y sur del país. En la foto estamos mi papá, Francisco Javier; mis hermanas, Vivian y Priscila, y yo.

© Karla Paulina Sánchez Barajas

Los temas relacionados con los chicanos, las pandillas y las identidades juveniles me han interesado. Kymlicka (1996) habla acerca de cómo los grupos minoritarios exigen el reconocimiento y “la acomodación de sus diferencias culturales”, es decir, lo que relaciono con la construcción de las identidades colectivas, lo que, en mi opinión y en términos de diferencia, permite entender la complejidad del mundo social y sus sujetos.

Así, mientras vivía estas experiencias en “el otro lado”, empecé a conocer gran parte de México, gracias a los viajes que en carretera y durante más de 10 años realizamos en familia a bordo de una camioneta: mis padres, mis hermanas y yo. Salíamos de Mexicali y atravesábamos Sonora, Sinaloa, Nayarit, Colima, Jalisco, Michoacán, Ciudad de México y Oaxaca. A través de estos viajes conocí pueblos y comunidades, así como parte de la historia de mi país a través de las visitas a museos, a las iglesias, el acercamiento al arte, a la arquitectura.

Conocer estas distintas realidades y contrastarlas con Mexicali, que para mí de pronto era como una ciudad apartada de todo, me permitió identificar, diferenciar, construir la forma en que entendía el mundo, aunado a un contexto en el que el TLC (Tratado de Libre Comercio) no entraba en vigor y el internet y las redes sociales no existían. Transcurridos los años me fui de Mexicali y me establecí en Guadalajara con el propósito de estudiar.

A mi regreso a la frontera, en el año 2010, me encontré con una manifestación de deportados justo a un lado de la garita internacional entre México y Estados Unidos. Este evento, que empecé a registrar con mi cámara fotográfica, me llevó esa misma tarde a conocer el lugar donde estos migrantes indocumentados se hospedaban.

El resguardo para estos buscadores del gastado y muchas veces inútil sueño americano era el antiguo y abandonado hotel El Centenario. Lugar ubicado en el “tango”, palabra derivada de *downtown* y que es utilizada por los mexicalenses para referirse al centro de la ciudad. De El Centenario conocía varias leyendas urbanas, como que habían ocurrido varios asesinatos y suicidios ahí dentro, que había fantasmas que espantaban por las noches, y un secreto a voces era el habitual consumo de drogas. Además, el lugar fungía como escondite de indocumentados, a quienes los “polleros” o traficantes de personas encerraban hasta que los cruzaban ilegalmente hacia Estados Unidos. Por estas razones, el hotel había quedado abandonado, momento en que la A. C. Ángeles sin Fronteras rentó el lugar para convertirlo en albergue. El hotel se convirtió en uno de los principales refugios para personas deportadas de los Estados Unidos debido a su cercanía con el puerto fronterizo por donde son expulsados los repatriados.

Personalmente, mis intereses artísticos han girado en torno al mundo de los excluidos. Protagonizados por las consideradas minorías sociales, llevan a cabo sus interacciones en espacios concretos y confinados, bajo contextos urbanos o rurales: asilos, albergues, cárceles, barrios, parques, cantinas, hoteles: indígenas, travestis, mujeres, niños de la calle, campesinos, obreros, ancianos, prostitutas, migrantes, chavos banda. Considero que ciertos espacios sociales son una alegoría sobre el encierro y el castigo vinculado a la diferencia. Y a su vez será en ellos donde se dinamicen prácticas que hablen del rol y la jerarquía que cada sujeto tiene en la sociedad. Los espacios sociales como un espejo del mundo.

Reflexionando sobre esto, inicié el desarrollo de un proyecto de largometraje documental que como columna vertebral tendría al espacio, es decir al hotel, y que como hilo conductor tendría las historias de vida de las personas que sobrevivían en este refugio. Pues estas trayectorias de

vida guardadas en los adentros del hotel representaban historias de migración, de migrantes que, en algún sentido y al igual que yo, vivían sus vidas atravesadas por ese muro.

Un evento que marcó mi niñez sucedió a mediados de los ochenta, cuando mi madre dejó de ser ama de casa al comprar, junto con mi papá, un restaurante en Calexico, el cual estaba ubicado a un lado del aeropuerto local de esa ciudad fronteriza. Mis padres habían logrado esto al obtener una visa temporal de trabajo gracias a la Ley Simpson-Rodino.² Mi mamá se convirtió en la responsable del negocio y estaba en él la mayor parte del día. La “visa Rodino” le permitió obtener la residencia y posteriormente la ciudadanía estadounidense. Mientras, en mi alma de niña se generó un resentimiento. Entendí que ese país y ese restaurante me habían “quitado a mi mamá”. La historia familiar cambió drásticamente y nuestras vidas fueron marcadas por esa división territorial, que no sólo es y ha sido económica, geográfica y política, sino, sobre todas las cosas, emocional.

El trabajo de producir durante más de cuatro años el documental *Hotel de Paso* (2015) en el refugio, me llevó a acumular un archivo grande de retratos y entrevistas de migrantes y deportados, por lo que busqué cómo darle salida a todos esos rostros y voces. Decidí trabajar en un libro de fotografías y crónicas literarias.

Para mí era necesario dar a conocer las historias de mi relación con ellos, es decir, relatar lo que yo conocía de sus vidas a partir de cómo fue mi trato con ellos, cómo nos habíamos conocido, dar cuenta de esos momentos cotidianos, de amistades forjadas con el paso del tiempo, de confesiones íntimas. Estas experiencias habían marcado mi vida y aposté a que mi experiencia personal podía trascender lo subjetivo y anecdótico para acercar la situación migratoria desde lo estético y artístico, buscando la reflexión. Así, el libro está estructurado de forma que se sienta como un viaje o recorrido al fenómeno de la migración, desde el inicio u origen de la vida de estas personas, pasando por los trayectos físicos, territoriales y emocionales que atraviesan al perseguir el sueño de llegar a la frontera; haber vivido sin documentos en Estados Unidos y ser deportado, hasta que el viaje termina en sus lugares de origen, en la frontera o en el otro lado.

2. En 1986, se promulgó la Ley de Reforma y Control de la Inmigración IRCA o Simpson-Rodino, una política que pretendía lograr tres objetivos importantes: a) legalizar a los indocumentados que vivían en EUA desde 1982; b) levantar sanciones a los empleadores de indocumentados, y c) hacer eficiente el control de las fronteras.



Verano del 88. Mi mamá, Rosa María, afuera del restaurante del aeropuerto en Calexico, Ca.

© Karla Paulina Sánchez Barajas

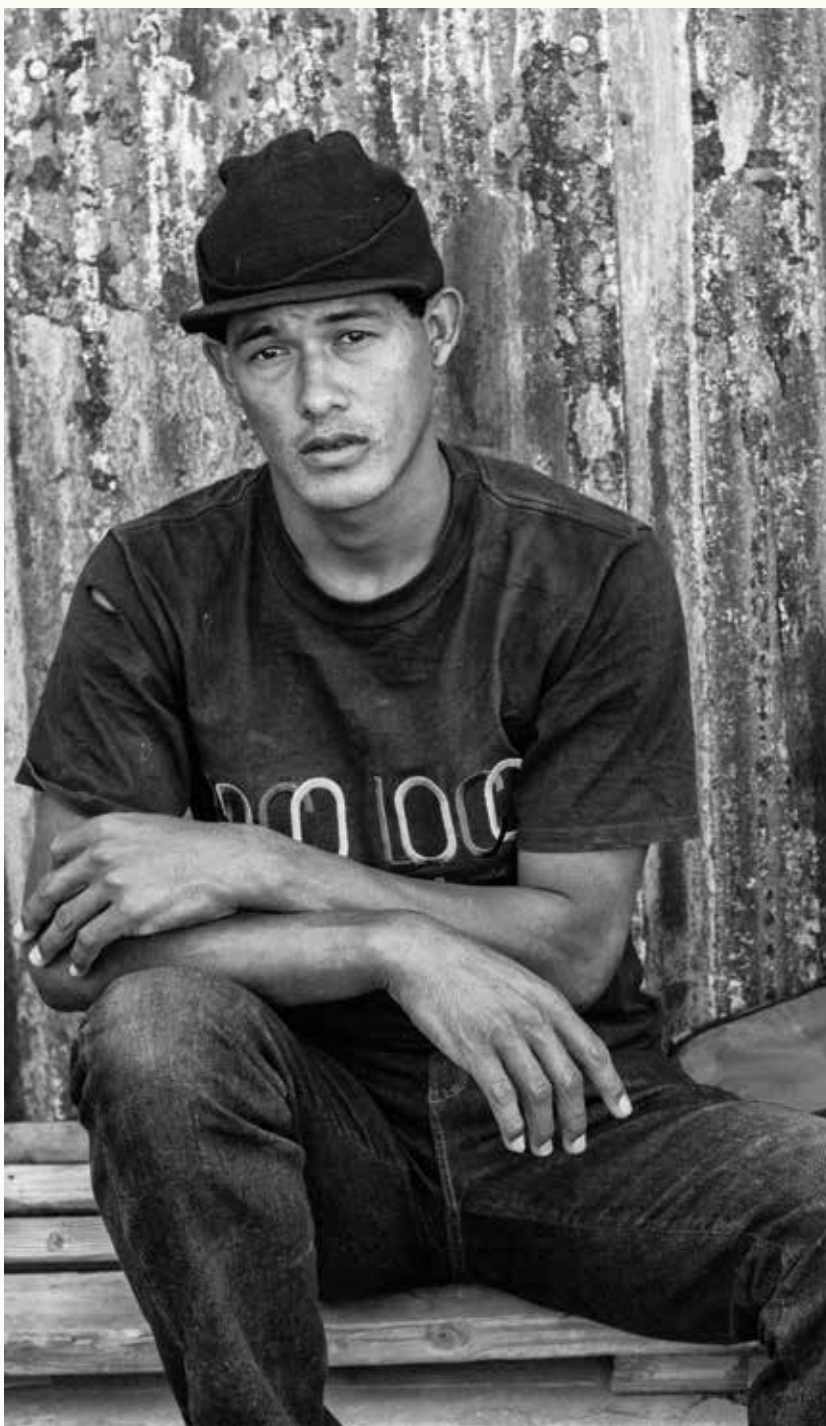


Verano del 85. Mis padres, Rosa María y Javier, y mis hermanas: de izquierda a derecha, Vivian (de 7 años), yo (de 5) y Priscila (de 3).

© Karla Paulina Sánchez Barajas



Verano del 2010. Fachada del Hotel
El Centenario, recién convertido
en Hotel de los Migrantes.
© Karla Paulina Sánchez Barajas



Verano del 2014. Migrante hondureño
en el patio del Hotel de los Migrantes.

© Karla Paulina Sánchez Barajas



Verano del 2014. Retrato de migrantes hondureños en el patio del hotel, luego de su arribo a la ciudad después de haber viajado en *La Bestia*. © Karla Paulina Sánchez Barajas

El libro contiene nueve capítulos y un prólogo. Para ejemplificar, el primer capítulo se llama “Crecer solo”, y ahí abordo el tema de la infancia a través de ciertas personas que sobre todo crecieron en contextos de abandono y pobreza. Después continúa con un capítulo que se llama “El sueño americano”, en el que se abordan los imaginarios que muchos de estos migrantes se construyeron desde sus lugares de origen sobre los Estados Unidos, y cómo es que están acá en la frontera, con el objetivo de cruzar al otro lado impulsados por estos imaginarios. Otro capítulo, “Manual de instrucciones del migrante”, está basado en los testimonios literales de los migrantes acerca de las precauciones que tienen que tener en el desierto, lo que deben saber sobre los polleros y sobre las mafias en la frontera. Otros temas que abordo en el libro tienen que ver con el viaje en *La Bestia*, el tren de carga en el que miles de centroamericanos han viajado para llegar hasta la frontera; el amor; la vida en las pandillas; la vida adentro del hotel, entre otros.



Invierno del 2016. Proyección de cine en el parque El Mariachi, en el centro de la ciudad de Mexicali.
© Karla Paulina Sánchez Barajas

El objetivo principal del libro es el de presentar una voz coral sobre la situación de los migrantes en la frontera mexicana, porque si algo conocí a lo largo de todos estos años de trabajo es que cada situación desde su propia trinchera aporta algo distinto, y que el dolor es legítimo. La migración es un fenómeno social muy complejo que exige un amplio conocimiento por parte de todos como ciudadanos, y con mayor razón cuando se vive en un territorio fronterizo. Es sumamente necesario dar a conocer las razones, los motivos, las circunstancias que empujan a los seres humanos a emigrar a un país distinto, a una cultura distinta, muchas veces y en gran medida desconocida, dando cuenta de lo que se deja detrás; dar a conocer las experiencias que los repatriados tienen cuando regresan al país y, como suele suceder, en donde no echaron raíces. Busco la deconstrucción de los discursos que operan en torno a los repatriados y migrantes: disertaciones que los han estigmatizando y que han reforzado prejuicios y dogmas. Asimismo, en la parte visual del libro, me interesa presentar a cada uno de los personajes que entregaron su mirada empática desde el momento de la toma, en la justa dimensión de su belleza, la contradicción y el gesto humano.

Por otra parte, Border Cinema: Cine Club Itinerante para Comunidades Migrantes, es un proyecto interdisciplinario que es consecuencia del trabajo que he venido desarrollando con migrantes en situación de vulnerabilidad. A través de este cine club, proyectamos cine contemporáneo que aborda temáticas migratorias y fronterizas. Está dedicado a las comunidades de migrantes que se encuentran en albergues temporales o en situación de calle. Hasta el momento, Border Cinema se ha podido llevar a cabo en el centro de Mexicali, en los parques públicos Niños Héroe y El Mariachi, lugares donde se concentra una cantidad considerable de migrantes y deportados en una situación de invisibilidad ante el resto de la sociedad. Dentro de estos grupos sociales, existen personas con diversas procedencias y situaciones: deportados, migrantes en tránsito, residentes de la frontera; migrantes con problemas de adicción, entre otros. Además de las proyecciones o funciones de cine, Border Cinema lleva a cabo un registro audiovisual de cada sesión del cine club. Al término de la función, se realizan entrevistas que consideramos necesarias para discutir sobre los filmes y reflexionar sobre lo que éstos detonan en las experiencias de



Invierno del 2016. Retrato a Alexis,
joven hondureño que recién llegaba
a la ciudad y se hospedaba en un
albergue. Asistente a la proyección
de Border Cinema.

© Karla Paulina Sánchez Barajas

vida de los espectadores. Esto también nos sirve para analizar la recepción del filme y planear las siguientes programaciones. Otras entrevistas que se levantan tienen como fin recabar datos que nos permitan reflexionar sobre la condición y situación que viven los migrantes, así como conocer sus expectativas de vida en términos de sus anhelos y sueños. Debo decir que la labor ha requerido el esfuerzo, compromiso y responsabilidad ética de cada uno de los involucrados en este proyecto, quienes consideramos que la experiencia estética y sobre todo humana poseen un valor social que podría —ojalá— dignificar a quienes le dan vida a este lugar estigmatizado y rechazado: situar frente a los espectadores a cada una de las personas que aceptaron ser registradas y así romper las barreras de la otredad —aunque sea por un momento.

Referencias

Kymlicka, W. 1996. *Ciudadanía Multicultural*, España, Paidós.

Sitios web

www.bordercinema.com.mx

www.vimeo.com/kpaulinasanchezb

www.facebook.com/documentalhoteldepaso

<http://www.blurb.com/b/5052104-hotel-de-paso>



Invierno del 2016. Retrato a Lupita,
habitante cotidiana
del parque El Mariachi y
espectadora de Border Cinema.
© Karla Paulina Sánchez Barajas



Invierno del 2016. Retrato a Noé,
habitante cotidiano del parque
El Mariachi y espectador constante
de Border Cinema.
© Karla Paulina Sánchez Barajas

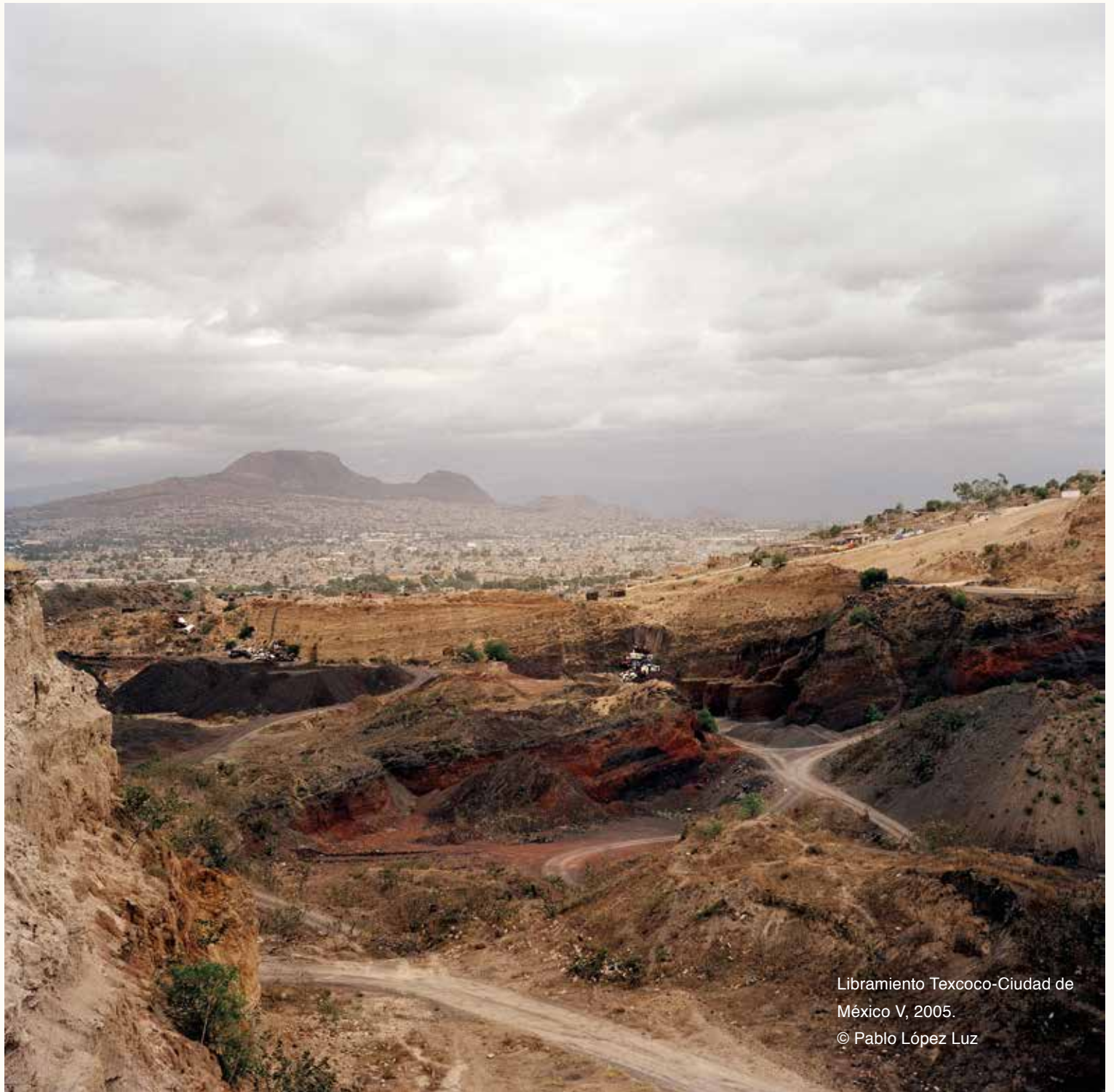
La otra frontera

Quisiera dedicar este espacio a presentar mi proyecto fotográfico, cuyo título es *Terrazo*, en el que trabajé entre el 2005 y el 2008 y que es también precursor de mi proyecto *Frontera*.

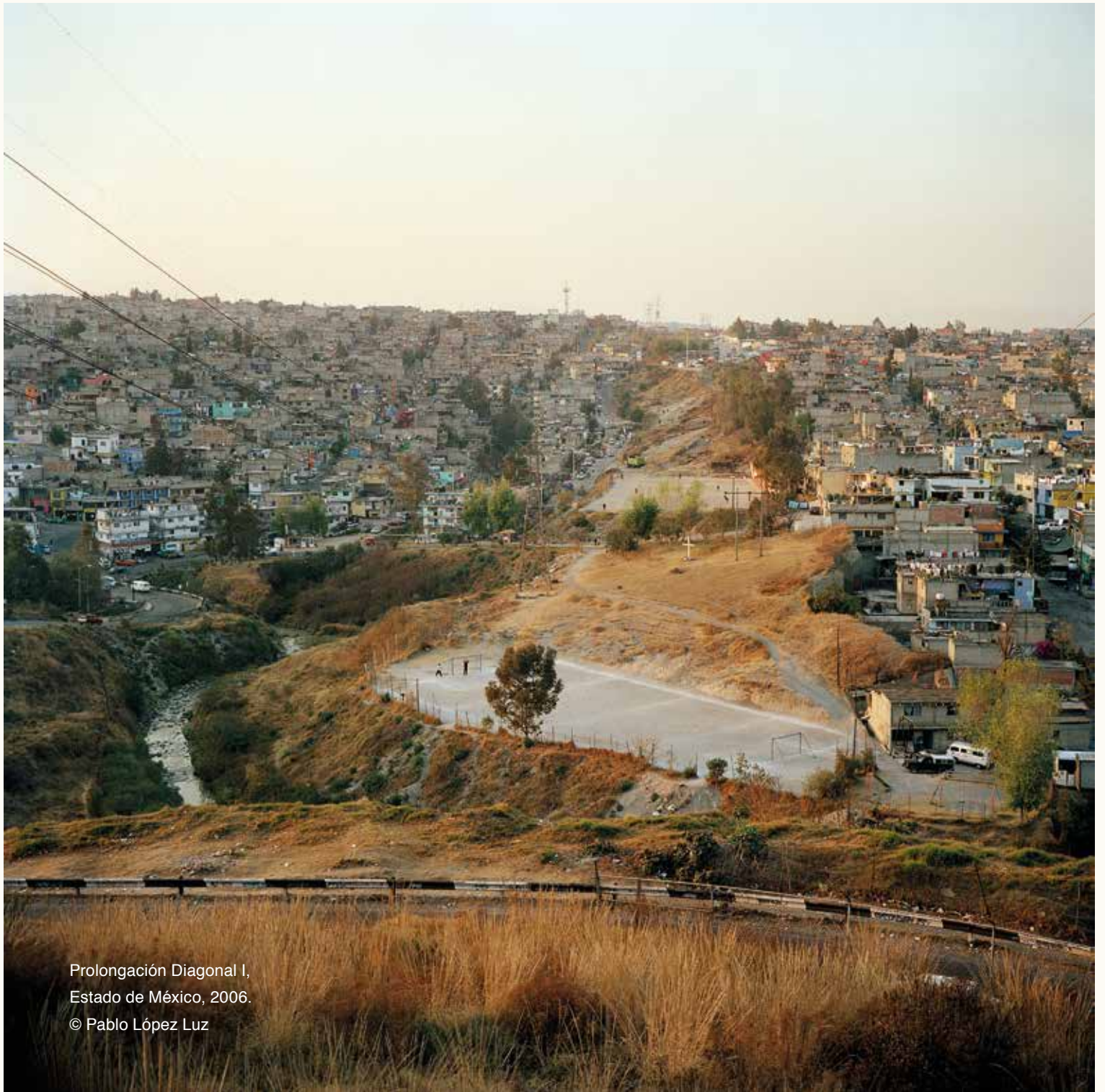
Terrazo fue un proyecto paisajista enfocado en el paisaje de la Ciudad de México y de algunas otras ciudades de la República. Me interesaba retomar el tema del paisaje del Valle de México, presente en la historia pictórica del país, desde una perspectiva fotográfica contemporánea y retomando la idea del paisaje como un espacio social y político. También me interesaba el espacio público como una herramienta para representar a la sociedad actual en la que vivimos y, asimismo, mostrar la relación entre el hombre y el espacio en las grandes ciudades.

Comencé el proyecto fotografiando en diferentes zonas y colonias de la Ciudad de México, donde existiera una relación intensa entre el espacio, la naturaleza y el hombre. De igual manera, al fotografiar el paisaje de la urbe capitalina, quedaba en evidencia la historia misma de la ciudad, al igual que el constante crecimiento urbano del cual ha sido y sigue siendo víctima. Por último, me parecía interesante el diálogo histórico entre el formato fotográfico y las alusiones pictóricas a las cuáles hacía referencia.

En un momento del proyecto, decidí concentrarme en las zonas periféricas de Naucalpan y Huixquilucan. Ambas son zonas afectadas por una tremenda expansión y sobrepoblación urbana. Fotografiar estas colonias desde tierra no me permitía mostrar la extensión y lo caótico del escenario urbano, así que decidí subir a una pequeña avioneta para fotografiar el paisaje desde el aire. Con el paso del tiempo, estas imágenes se han convertido en las más representativas de mi proyecto *Terrazo*.



Libramiento Texcoco-Ciudad de
México V, 2005.
© Pablo López Luz



Prolongación Diagonal I,
Estado de México, 2006.
© Pablo López Luz



Vista aérea de la Ciudad
de México, XIII, 2006.

© Pablo López Luz

Tijuana I, México, 2008.

© Pablo López Luz



Más adelante, y quizás un poco cansado de fotografiar la Ciudad de México, realicé un viaje a la ciudad de Tijuana, así como a otras ciudades de la República. Me parecía importante ampliar el proyecto y no concentrarlo solamente en la capital mexicana. Fotografiar Tijuana resultó cautivador, no solamente por la similitud con el tema de la expansión urbana, sino también por la relación de la ciudad con la frontera México-Estados Unidos. En una de las fotografías, el paisaje mexicano aparecía diseccionado por una línea artificial que dividía el territorio de los dos países. Ésta fotografía fue realizada en el año 2007, y fue a partir de ella que me interesó el tema del paisaje político de la frontera como un tema por desarrollar en el futuro. Siete años después, por una suerte de coincidencias y el apoyo de varios amigos, pude conseguir los fondos para alquilar un helicóptero y sobrevolar la frontera mexicana.

Para realizar el proyecto *Frontera*, realicé tres viajes distintos, cubriendo el territorio entre Tijuana y Ciudad Juárez, y, por el lado de Estados Unidos, entre El Paso y San Diego. Volamos por más de 20 horas a una altura de entre 300 y 1,500 metros, cubriendo el espacio de la frontera trazada por el hombre. También era imperativo para el proyecto volar por ambos lados de la frontera y reforzar la idea de que el paisaje, salvo por el símbolo humano de la frontera, es igual por ambos lados. De hecho, al ver las fotografías, es casi imposible saber de qué lado de la frontera estoy fotografiando, a menos que se tenga la referencia de alguna ciudad.

Las fotografías de la frontera también muestran la severidad e intolerancia del paisaje desértico que acompaña la mayoría del territorio fronterizo, lo cuál hace una inevitable alusión a las dificultades y peligros con los cuáles tienen que lidiar los migrantes que diariamente cruzan éstas tierras. También es significativo que en varias secciones de este territorio, por la complejidad del terreno, no existe ninguna división física que delimite. Es por esto que la idea de construir un muro a lo largo de toda la frontera resultaría en un proyecto casi imposible y con costos altísimos. En la periferia de la ciudad de Mexicali y de Tijuana, me parecía muy importante incluir el paisaje urbano dentro de la selección de los paisajes naturales de la frontera, ya que es aquí, en las ciudades, donde es más obvia la consecuencia sociopolítica de la frontera en la sociedad mexicana: crecimiento urbano, tráfico de armas, drogas, personas, delincuencia, pobreza, etcétera.





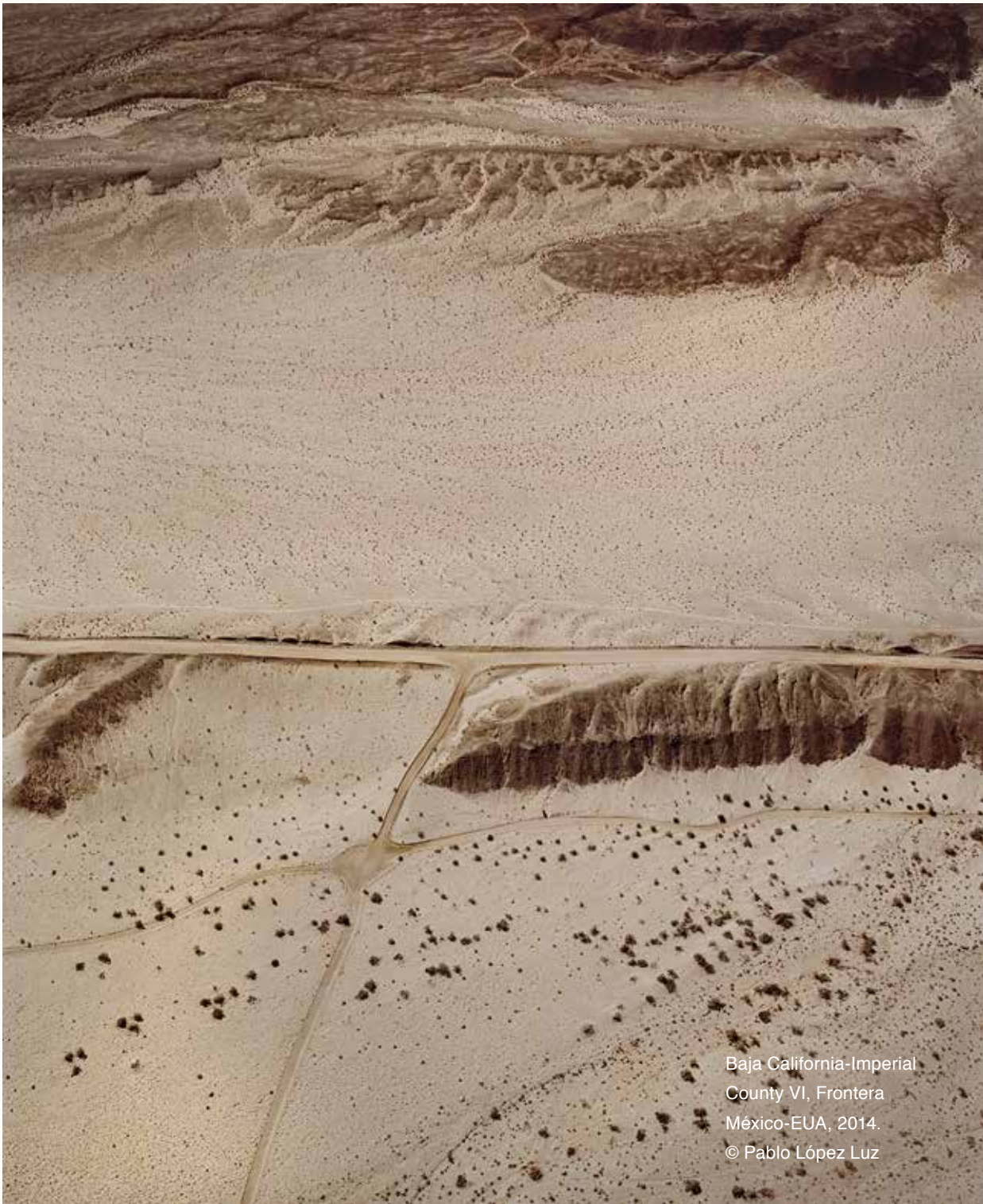
San Diego-Tijuana VI,
Frontera EUA-México, 2014.
© Pablo López Luz

San Diego-Tijuana IX,
Frontera EUA-México, 2015.
© Pablo López Luz

Estas fotografías fueron tomadas con una cámara análoga de gran formato. Todas fueron realizadas con película fotográfica. Éste es un detalle que me parece importante mencionar, ya que es parte de la estrategia visual que he seguido a lo largo de los años. Al fotografiar de esta manera, en negativos de gran formato, la calidad de las imágenes es mucho mejor que la de la gran mayoría de las cámaras digitales, y eso también permite imprimir las fotografías en grandes formatos. Estas fotografías han sido expuestas en otros países, como en Bélgica, en el Knokke Heist Photography Festival.

Para concluir, me gustaría compartir una anécdota: Hace unas semanas se publicó una entrevista en un foro importante del internet, *The Daily Mail*, que es un periódico inglés en versión impresa y *online* que tiene un público bastante extenso. Las fotografías se publicaron junto con una breve entrevista que me hicieron en la que se retomaba el tema del muro fronterizo y de los recientes comentarios del entonces candidato republicano a la presidencia de Estados Unidos, Donald Trump. A los pocos días de publicarse la nota con mis fotografías y entrevista, existían más de 500 comentarios por parte de diferentes usuarios que habían visitado el sitio web del periódico. Comencé a leerlos interesado en ver cuál sería la reacción de la gente ante las fotografías en un espacio tan anárquico como lo es la *world wide web*. Lo primero que me sorprendió fue que la mayoría de los comentarios venían de usuarios norteamericanos expresando una postura política nacionalista a favor de Trump y su declaración de construir un nuevo muro entre los dos países. Casi ninguno de los comentarios hacía referencia de las fotografías, sino solamente a la entrevista que me habían hecho, lo cuál generó una serie de insultos hacia mi persona y mi nacionalidad. Muchos de los comentarios resultaban agresivos, con tintes violentos y con un fuerte peso xenofóbico.

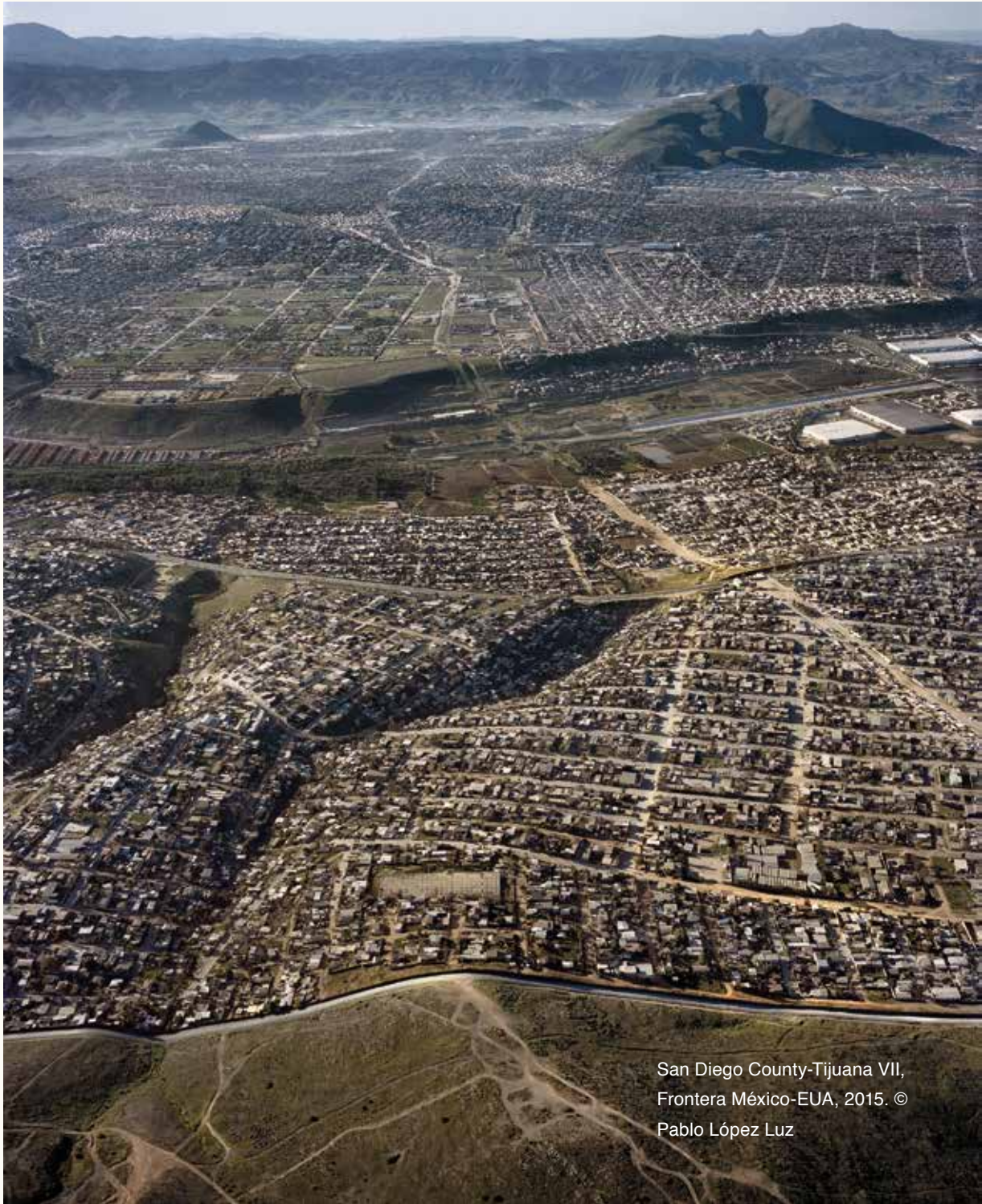
Probablemente nada de lo que cuento con ésta anécdota les resultará sorprendente. Es un hecho, bien discutido, que el anonimato que promueve el internet permite que la gente se exprese con mucha mayor libertad, sabiendo que no hay consecuencias. Se argumenta, inclusive, que este espacio ha dejado en evidencia un lado más profundo, y más oscuro, de las sociedades contemporáneas.



Baja California-Imperial
County VI, Frontera
México-EUA, 2014.
© Pablo López Luz



Calexico-Mexicali VII,
Frontera EUA-México, 2015.
© Pablo López Luz



San Diego County-Tijuana VII,
Frontera México-EUA, 2015. ©
Pablo López Luz



Frontera, en el Knokke-Heist
Photography Festival.
© Pablo López Luz

Lo que me parece más interesante de todo es la manera en que una serie fotográfica puede ser leída o comprendida y cómo el contexto social o el contexto histórico es muchas veces un factor mucho más importante que el contexto cultural. No es lo mismo el público en un foro de internet que el público de una librería que hojea un libro de fotografías, o el público que visita una sala exposiciones en una galería o un museo, por sólo dar algunos ejemplos básicos. Mi relación con la audiencia de *The Daily Mail* se basó mucho más en una entrevista realizada unas horas antes de que saliera la nota y en el momento actual histórico y político que vive Estados Unidos, que con el proyecto fotográfico realizado a lo largo de casi dos años. Quizás esto también sea un ejemplo de otra frontera.

Coming Home: Constructing Cultural Bridges

Elena Durán

I was very lucky growing up in Oakland—indeed, I have been very lucky all my life. That’s not to say that I haven’t encountered difficulties and barriers along the way, but when I have encountered them I have been able to use them as learning experiences and have benefited from them.

My parents both came to the United States as two year olds. They insisted that my brother, sister and I always speak English at home and also made sure that we always went to good schools. I begged for a flute when I was eight years old and eventually got a second-hand flute for Christmas. It was ten years before I was able to have private lessons but the Oakland Schools system at that time was really wonderful and I never cease to give thanks for the US Tax Dollars, which made my musical education possible. I was also very fortunate to find my own “Mr. Holland” at Skyline High School in the form of Richard Adams, who was our truly inspiring Head of Music.

Another part of my luck was having “Tita”, Soledad Muñoz—my grandmother, who refused to speak English once she had acquired her American citizenship. I had to speak Spanish with Tita and in addition to that, every Friday night she took me to the Star Cinema to see Mexican movies: two films plus newsreels from Mexico and the Mariachis, as well. Friday nights were my idea of Heaven. Little did I know that years later I would have the pleasure of counting the great Manuel Esperon as a friend and the privilege of working with him in his last years. He wrote the scores for more than five hundred movies and more than nine hundred songs.

Growing up I had two quite distinct lives and two different sets of friends: my Mexican friends (we all had the same God-parents) and my American friends, especially those in the school band. I learned at a very early age that there were significant advantages to each and I was lucky to have the opportunity of benefiting from both. However, one thing I will say is that I never, ever looked for an advantage as a minority and always insisted on winning any perceived advantage on merit. What I did learn at a very young age was gratitude for my education and pride in my Mexican heritage.

After a year at Mills College, I was appointed Lecturer in Flute at Stanford University, a position I held for two years before accepting Jean Pierre Rampal's advice to go and complete my studies in Europe, where I ended up staying for thirty years. I had many wonderful experiences, studying with some of the great flute players, working with many wonderful colleagues, playing and recording with incredible artists and orchestras, and gradually finding out who I really am as a person, a musician and as an artist. I also learned that everyone must be true to themselves and not try and emulate others in their field, however successful. There would only ever be one Jean Pierre Rampal, one Jasha Heifetz or one Arthur Rubinstein. That doesn't in any way invalidate oneself—as long as one is true to oneself.

Although I had grown up in California I had never been to Mexico until Christmas 1976 on a week-long package holiday with Michael Emmerson, whom I later married. I already knew several Mexican flute players, including Maestro Ruben Islas, who would bring young Mexican flautists to study at my summer Flute Courses in Stratford-upon-Avon. This resulted in regular visits to Mexico to teach and offer classes. During the late seventies and eighties, I would go regularly and during this time met and gave classes to a whole generation of talented young people.

When Michael stepped down from his job as the Global President of Classics for RCA/BMG in New York, he suggested that we live in Mexico for a year since, he said, "My heart belongs in Stratford and if you knew it well, maybe your heart would truly belong to Mexico." He was right. We went for a year and stayed for five, living in San Angel, a village in the South of Mexico City. During this time, I gave a lot of concerts, organized an annual Flute Festival at the National Au-

tonomous University of Mexico (UNAM), held open house every Saturday, where flautists would come, and I would give classes and everyone would play. It was a very special time. In 1995, however, we felt the need to return to Stratford to be close to Michael's parents and spent eight years "keeping an eye" on them. At the same time, I taught at the Birmingham Conservatoire, and we developed my Stratford Flute Course into a major International Flute Festival.

At the beginning of the new century, my wonderful parents-in-law had passed, my Festival felt as if it had outlived its usefulness, and we decided that it was time to return to Mexico once again. By this time the Mexican law regarding citizenship had changed, and I had been able to receive my Mexican citizenship without renouncing my American. So finally, I could live in Mexico as a full Mexican citizen. Few Mexicans actually chose to leave the country in which they were born to return to the land of their parents. Although, I have lived for significant periods of time on both the West Coast and the East Coast of America, in Germany and in England and have toured and played on every continent, for me it has truly been a home-coming

I always felt that I could be a kind of bridge between Americans, Mexicans and Mexican-Americans. I gravitated to popular Mexican Music since I felt I could communicate to a much wider public. Then I began to spend a significant amount of time in and around the Border and finally I began my *Flauta sin Fronteras* out-reach program that brings music to people who cannot normally attend concerts: the young, the old, the infirm, the disabled and those in prison. To me it truly doesn't matter whether I am playing to ten thousand in the Auditorio Nacional or to a group of twenty young offenders in a Juvenile Correction Center in Oaxaca.

Musically, I had always been drawn to the music of movies, and I discovered that whilst many of the songs were deeply loved by the public, they were almost totally neglected by classically trained musicians who, by and large felt (and sadly many still feel) that this music is beneath them. I found that by taking popular songs and turning each one into a miniature gem I could appeal to a much wider and more diverse public. And there is something else, too: no one sings these songs as well as the great Pedro Infante, Jorge Negrete, Javier Solis or José Alfredo Jiménez. When I

play them on the flute, it reawakens the memory of the original without challenging it. Each person in the audience can bring their own memories; their own “recuerdos” to the song, and those who are hearing them for the first time are often ‘blown away’ by the beauty and the intensity of each song. Incidentally, Manuel Esperón was truly a classical musician, and had he not inadvertently found his way into the movies, I believe he would have left a very different legacy, not so different to that of Manuel M. Ponce.

So far I have put together four programs: *México de mi Corazón* devoted to the songs made famous by Jorge Negrete, Pedro Infante and Javier Solís, “Los Tres Gallos”; *Amorcito Corazón* featuring songs by Manuel Esperón; *Ella y el Rey* featuring the songs of José Alfredo Jiménez; and, especially for Pedro Infante’s Centenary *Pedro mi Amor*. In each of these programs, I feature clips from the great movies of the *Época de Oro del Cine Mexicano*, which adds another dimension to the experience.

I was first introduced to playing in jails by Mexico City’s Secretary of Culture, and I found a huge need—so much so that I try to make an annual tour of the jails of Mexico City. I also try and play in the local jail whenever I give a concert in other parts of the Republic. I have played in many of the jails in the State of Puebla and in some very heavy-duty jails like El Hongo near Mexicali. I never leave without feeling that I have left a little piece of my spirit behind. Last December the Mexican Consulates in Los Angeles and San Diego arranged for me to play in a number of jails in both of those cities and it was interesting to see some of the differences between the two systems. In Mexican jails almost all of the inmates can have visitors and families visit regularly. In American jails, when an inmate has a visitor, they can only communicate through a window. Mothers cannot hug their children which is an especially great hardship.

In one jail for women, I was instructed not to give the prisoners a hug at the end of my concert, but this did not stop me from greeting every single person in the audience. If someone wanted a hug, no one had said that they couldn’t hug me--there were a lot of hugs.

I have so far made two journeys along the US-Mexico Border, and I hope to make a third. I played on both sides of the Border for young and old, disabled, disadvantaged, battered wives, homeless and orphans. I learned that there are about twenty million people living along the Border, on either side, ninety percent of whom are of Mexican heritage. They are truly a third race; they live in an area both Washington and Mexico City consider a problem, however they are not the problem, rather what passes through the Border—in both directions, which is the problem, not the people who live there.

The truth is that there is much more that should unite us than divide us. We are lucky to live in this part of the earth called North America. This piece of land will be all the more fertile and productive

if we learn to be neighborly, understanding and benefit from it together. My grandad Tito always reminded me when I was growing up in Oakland that California was really Mexico, and I once met a great philosopher, Thomas Ibarra, who grew up in Texas and whose forebears could remember the Mexican flag being lowered and the American flag being raised. We are all individuals with an entitlement to live in peace and prosperity in these countries of ours. The political borders and boundaries are transitory at best, and whilst they exist, they have to be respected. However, we will all be the better for understanding and respecting each other's culture and heritage.

As a dual national, I can legitimately cry, "¡Que viva la Raza!"

Marisol and the American Dream

Janet Jarman

I'm a photojournalist based in Mexico, and I focus on social issues, like the topic of migration. As a child growing up in the South of the United States, I witnessed many contradictions and social divisions, and this really upset me. I began exploring my city with a camera, to try to understand these divisions. I began to see photojournalism as an instrument, a powerful one, in order to participate in society's complex social issues, through the creation of images.

Cross-border migration, from a journalistic standpoint, became a topic of deep concern. Working in Florida at the beginning of the nineties, I met hundreds of migrants. I was concerned. I worried that the media portrayed them as statistics or categories, not as individuals making an effort to improve their lifestyles while building vibrant communities. I wanted to learn more about their lives, and about how their lives changed over time once they arrived in the United States.

And thanks to a meeting with a young Mexican girl, twenty years ago, I was able to document a part of the puzzle of migration.

Marisol and I met in the municipal garbage dump in the city of Tamaulipas in 1996. She was eight years old. It was a scorching hot day in August. Surrounded by thousands of flies, standing in the middle of burning garbage, I met Marisol and her mother Eloisa. They had found dead animals in that garbage dump. One day, they found a human cadaver and a fetus in a jar. They invited me to stay with them. Eloisa told me, desperately, that she wanted a different life for her family.

Some months later I returned to see how they were doing, but they had left. The father, a legal agricultural worker in the United States, had decided to move his family to Florida to find a job harvesting strawberries. I located them and arrived the first day of school for Marisol in the United States. They were all together, finally. The children had more space to play, but they complained that their house was infested with rats, and that it was too small for a family of twelve members.

Eloisa felt alone in Florida, and she wanted to return to Mexico, but her husband refused. So, instead of moving back, they moved to Texas, where she had siblings. At first view, it seemed that everything was okay, but behind closed doors, Marisol and her siblings had to face the terrible divorce of their parents.

Each time, it became harder to continue my access to their home and take pictures, due to tensions in the family. I finished my story with an image of Cristina, Marisol's sister, which I believed that represented two young girls who wished to become friends in spite of the border between them. Cristina told me afterwards, "That is Mary, her family doesn't allow her to play in our garden, because we are Mexicans".

A year later, a German magazine asked me to look for Marisol to talk about her experience as a migrant, and I found her again.

Marisol had many dreams about her future in the United States and wished to become a doctor, a computer specialist, or a teacher. She was determined to finish high school. But, sometime later, a bank evicted Eloisa and her daughters from the only place they knew as their home. Their American Dream was falling apart.

Marisol continued moving forward, trying to make sense of her teenage world. When she was sixteen, all of a sudden, her attitude changed towards me. Marisol asked me not to take any more pictures of her. I was sad that the story had to end for the second time.

Not knowing what had happened to Marisol tormented me for two years. Finally, I decided to get on a plane to go look for her in the state of Texas.

I thought that she was going to reject me, but instead she said, “Why did you take so long to find me?” And, surprised, I found her with a two-year old child, named Carlos. Marisol hadn’t wanted me to know about her pregnancy. At fifteen years of age, she had started going out with a young migrant named Andrés.

Like many migrants I have met, Andrés wasn’t looking for the American Dream, but for the Mexican Dream: to go back to his roots in Mexico, to live with his family, and to have a proper life. First, he had to save money, to be able to build his home in Mexico.

In 2007, Andrés tried to carry out his Mexican Dream. He sent Marisol to his town, so that his parents might get to know his child, their grandchild. Marisol didn’t eat for three weeks. The ladies of the town thought that she was pregnant again, and they were right.

A few months later, after her return to the United States, she gave birth to a little girl named Anahí.

Two years later, Andrés tried to move his family back to Mexico. He inaugurated his arrival by inviting the entire town to the baptism ceremony of his two children. It was the first time in seven years that he had returned home. Marisol dreamed of going back to Texas. She wasn’t sure of remaining forever in that small town. Andrés begged her to stay, but to no avail. Finally, they decided to leave, and they had a third child in the United States. Marisol wasn’t able to finish high school because she had three children. Therefore, she decided to work at the truck wash with Andrés.

Although the acids that they used burned her skin, she liked earning money, which gave her some independence. They were able to lease a trailer with three bedrooms, and they were able to or-

ganize nice birthday parties every so often. Sometimes they went to the movies, but, generally speaking, they just watched movies at the home of Sandra, her sister.

Taking her children to Mexico every summer became a ritual for Marisol. Carlos loved his grandparents and said that he preferred to live in Mexico than in the United States, but Marisol felt bored in the town of Andrés. She told me: “The last thing I want is for a man to give me a bunch of seeds and then tell me to go plant them!” Marisol was confused about her identity and where she belonged.

In August of 2012, Marisol called me in tears. She and Andrés had decided to divorce, and things became very troubled. Andrés called the police to take away the children, and Marisol was desperate to recover them. Her lawyers demanded 5,000 dollars as a down payment, before taking on her case. Marisol spent all her savings, and asked for a loan from her brother to pay the lawyers’ fees.

In spite of her divorce, she still had to work at the truck wash, and they had to work together. Andrés finally decided to return the children to their mother. I met with Andrés after the court hearing, and I saw that he was destroyed; his dreams had been broken. Marisol seemed somewhat at ease, but troubled to start a new life at twenty-four years of age.

Fortunately, after one year, they were able to reconcile, and Andrés returned home. Their work situation improved, and they were capable of buying their own home. Marisol’s boss gave her a lot of responsibilities, and the children began doing well at school.

One day, Carlos received an award for being first place in his class, and everyone in the family went to have fun and celebrate at the Six Flags Park.

And the story continues. I visit the family a couple of times a year, or as often as I can, and I will continue documenting their experiences as migrants.

In conclusion, Marisol gave me a gift because she allowed me to document her life over a long period of time. She allowed me to tell a story on an important topic in a different way. By focusing a micro-lens on one family, I was able to illustrate a macro issue, migration, and all of its complexity. It is not black and white, but very grey. Migration is not an attractive topic for much of the media. Perhaps that is why this topic has been so misunderstood, and the facts are easily manipulated.

Many opinion leaders in the United States portray undocumented migrants as a threat to their society, and they try to adopt policies at the expense of those who cannot defend themselves. Throughout history, those types of leaders have always tried to dehumanize the “other”, because it

makes it easier to attack them without feeling guilty. To promote hate becomes more difficult when one sees the faces of these people, and that is one of my goals for this project: to humanize and put a face on the anonymous migrant. I do not have all the answers. I'm not a politician. I'm not an activist. I'm a narrator of stories adding one point of view to this debate.

Marisol's experience is not the experience of all migrants. I hope that by showing her reality to a broader audience this story might contribute in some way to changing the conversation about Latino migration to the United States, from an impersonal debate to one that focuses on real human stories.

Frontera móvil

Cuando me invitaron a participar en este volumen, me pregunté por qué me habían invitado a hablar sobre migración. Me di cuenta de que, en efecto, había hablado mucho de eso en mi trabajo de forma un tanto aleatoria. Me cuestioné entonces por qué hablaba sobre migración: soy de Oaxaca, estoy muy al sur, no tengo fronteras internacionales, sólo nacionales, con Chiapas, Guerrero, Puebla y Veracruz.

Así, fui un poco a mi historia personal y me di cuenta de que nadie en mi familia sabe de dónde viene, más que yo, que nací en un pueblo de Oaxaca que se llama Ocotlán y que he vivido ahí toda mi vida. Salvo los cinco años que estudié en la Ciudad de México para luego regresar a Ocotlán, no he ido a otro lugar tanto tiempo.

Mucho de lo que he estado trabajando tiene que ver con ese vacío que se genera cuando las sociedades se van o cuando las sociedades se mueven, porque en Oaxaca hay muchísimos pueblos que son habitados sólo por mujeres, todos los hombres están en Estados Unidos. Durante mucho tiempo estuve inmerso en esa situación, el 60 o 70% de mi familia vive ilegalmente en Estados Unidos, se fueron de “mojados”, pero la paradoja es que viven en una especie de paraíso. Todo lo bueno lo tuvieron después de haberse ido de México, después de haber abandonado México.

Estuve pensando en todas esas historias y llegué a la conclusión de que yo había empezado hace mucho tiempo a notar esos problemas o esos detalles, y por eso no me había animado a irme nunca, aunque siempre fui un candidato lógico para eso. Me di cuenta de que, en mi trabajo, siempre estuve tratando de hablar de esa situación.

En el 2007 empecé una serie de trabajos que tienen que ver con mi historia familiar, que involucra no nada más las cuestiones migratorias, sino cuestiones políticas, territoriales, el narcotráfico, el

PRI, entre otras cosas. En un video, que aparentemente habla del tráfico de drogas, el automóvil que se utilizó es un vehículo introducido a México, legalmente, y que según los estándares norteamericanos es chatarra, es un vehículo que no sirve. En México, particularmente en Oaxaca, éstos son los vehículos que la gente usa, son los vehículos que compran y son la razón principal por la que los jóvenes de mi edad migran hacia los Estados Unidos: van, trabajan, viven muy mal, comen muy mal, se compran una camioneta y se vienen a Oaxaca de regreso. Eso se estuvo repitiendo mucho durante los últimos 10 años. Recientemente ha habido una transformación: ya no se están regresando, se están quedando, algunos de los que sí regresan están cambiando su religión, ya no son católicos, ahora son protestantes, mormones, bautistas etc. Hay pueblos completos entre Oaxaca y Chiapas que se *convierten*, pero además tienen muchas vertientes o variaciones, lo que ha traído una oleada nueva de intolerancia religiosa.

En uno de mis trabajos puede verse una de las primeras aproximaciones a este tema. Mi proyecto involucraba traer niños de mi familia para poder insertar historias familiares en ellos. La historia en particular tiene que ver con una especie de bautizo, en la cual, ellos se van a someter previamente para poder ir a Estados Unidos, porque los papás de tres de los cuatro niños que participaron conmigo viven en Estados Unidos y tienen muchos años de no verlos, prácticamente no los conocen. Entonces, los niños, conforme a los estándares sociales que tenemos en México, estaban destinados a migrar ilegalmente a Estados Unidos. A mí me interesaba trabajar con ellos estas cosas, estos juegos, para que, en algún momento, estuvieran preparados y pudieran entender la circunstancia en la que estaban involucrados.

Ésos fueron los puntos de inicio para pensar en la migración, donde me pensé a mí mismo como un candidato lógico para migrar. No lo hice porque estudié arte, me fui a la Ciudad de México y, después de terminar la universidad, tuve la fortuna de tener todas las becas que pueden tener los jóvenes artistas en México, por eso siempre digo que sin becas no hay paraíso. Eso me facilitó a mí tener un soporte económico para poder empezar a desarrollar una carrera artística, en este medio tan raro, como puede ser el medio audiovisual.

Siempre me ha interesado el vacío que se ha generado en estas sociedades, como en los valles centrales de Oaxaca o en la sierra, donde las poblaciones están prácticamente abandonadas. En los pueblos de las montañas pueden verse casas inmensas, construidas con dinero que llega desde Estados Unidos, casas que nadie habita porque ya todos se fueron; pero siempre dejan una especie de monumento o de tesoro, para recordar a México.

A propósito del vacío, tuve una residencia en Bélgica hace aproximadamente tres años. Me dispuse a explorar cuál era el elemento repetitivo o qué podía hacer en ese lugar. Siempre había hablado sobre mi propia circunstancia en un contexto que yo entendía perfectamente bien, el contexto mexicano, particularmente el contexto del sur de México, que es una parte que México no reconoce, que no toca, que está ahí, que es muy peligrosa, que es muy salvaje, muy pobre, que no esta en el mapa, más porque hay muchas protestas o porque los maestros están ahí, es aquí donde el sur se transforma en postal para no dejar entrever los abismos de las desigualdades.

Entonces, empecé a indagar en historias y encontré un zoológico en Amberes, una de las ciudades más conservadoras de Europa. Descubrí una pequeña historia —siempre me baso en pequeñas historias para poder ir hilvanando algo y hacer algo—, una obra de arte o lo que quiera que signifique eso. Encontré que el último dictador del Congo Belga le había regalado al último rey belga un simio, en los años sesenta, y que ese simio estaba en uno de los zoológicos más viejos de Europa. Buscando más, fui a investigar al zoológico que estaba ahí y me di cuenta de que todos los animales que estaban en ese lugar habían nacido en Europa desde hacía cinco o seis generaciones, eran europeos, aunque su raíz era de origen africano.

Lo más emblemático de todo es que, tanto el público como los animales del zoológico eran ya ancianos. Los changos eran viejos, los leones eran viejos, era una cosa muy extraña, porque además este zoológico estuvo inmerso en la Segunda Guerra Mundial. Todo el público que iba a ver a los animales había sobrevivido a la Guerra, cerca de ahí, el encierro al que se obligó al pueblo judío tenía una estación de tren de paso... Los ancianos buscaban la compañía de otros ancianos.

Pero, lo que más me llamaba la atención era que había un asunto migratorio. Había mucha gente que venía de África, y mucha gente que venía de países como Marruecos era musulmana. Mi primer encuentro con Europa fue extraño, darme cuenta de que no era el único morenito barbado que estaba en ese lugar, que había muchos otros que eran diferentes y que hacían esta diferencia extraña. Habían llegado a Bélgica a trabajar en las minas y eran europeos desde hacía muchas generaciones, pero seguían siendo marroquíes, culturalmente.

Se me ocurrió hablar de esa situación migratoria particular. Fui a buscar a otro grupo de inmigrantes que no fueran necesariamente esos europeos, sino que fueran nuevos migrantes, y los nuevos migrantes eran africanos, muchos de la parte de África negra, de Nigeria, de Senegal, una colonia inmensa de gente que viene del Congo. Bélgica tuvo una colonia muy grande ahí, *El corazón de las tinieblas*, de Conrad, y por lo tanto *Apocalipsis Now*, de Coppola, vienen de ahí. Traté de investigar qué podía yo hacer con esto. A la conclusión que llegué es que iba a hacer un recorrido en el zoológico con un migrante reciente, que viniera de África y que le fuera a cantar canciones infantiles y canciones de cacería a los animales africanos que estaban en el zoológico, que ya eran europeos. Quería encontrar un instinto en esos animales que desde hace muchísimo tiempo vivían en cautiverio, que habían crecido en cautiverio, en un encierro climatizado.

La pieza consistió en un chico africano, yendo a cantarles a todos ellos. Solamente uno de todos los animales respondió a los cantos que hacía este personaje. En un video, en dos canales, se registró la obra. En un canal está un león cachorrito, que es de los pocos cachorros que hay, y es como la quinta generación de europeos, fue el único que respondió a los cantos. En el otro está el personaje interpretando las canciones, a capela. Cantaba este chico y el león gritaba al mismo tiempo. La acción en ese zoológico me permitió encontrarme a mí en ese lugar, tratar de entender qué estaba haciendo en ese lugar.

Cada vez que viajo a una parte de Europa Occidental o a Estados Unidos, siempre termino en el cuartito negro de interrogación, porque nunca me creen a lo que voy a esos lugares. Tengo la mala fortuna —no sé si es fortuna o lo hago a propósito— de olvidar o ignorar las pruebas que

me acreditan para estar en esos lugares, entonces siempre estoy ahí, sin una documentación clara, más que la visa norteamericana.

Cuando fui a Bélgica, fui con mi familia, iba con mi esposa, con nuestra hija, que en ese momento tenía ocho meses, y no nos creían que estábamos ahí por las razones claras, ir a trabajar. Iba a participar en una Bienal en Bélgica, era el motivo por el que estaba yo ahí. Ellos creían que iba con toda mi familia para poder quedarme a vivir en Europa, lo cual no eran tan cierto, no me apetecía la idea de permanecer en ese lugar.

En Estados Unidos, sucede que termino regularmente en el cuarto de interrogación porque creen que no soy mexicano. No sé cómo se imaginan ellos a un mexicano, pero yo me siento muy mexicano o me veo muy mexicano, pero ellos creen que no lo soy. Siempre he tenido la mala fortuna de llegar con vuelos que vienen de Europa del este. Todos acabamos en el cuartito, siendo interrogados por los oficiales norteamericanos.

Eso me ha hecho preguntarme muchísimas cosas, con relación a la movilidad y por qué los seres humanos se han movido, desplazándose de un lugar a otro, siempre. Llegué a la conclusión de que, independientemente de las cuestiones políticas que llevan a que exista una diáspora, o de las razones económicas o políticas, es una cuestión de básica humanidad: sobrevivencia.

Como soy del sur, siempre tuve contacto directo con migrantes centroamericanos; me confundían con uno de ellos. Los veía en la casa del vecino, esperando para que llegara un taxi y se los llevara a la frontera; recientemente descubrí que hay una ruta de migrantes muy cerca de donde yo vivo, que son muchas veredas, brechas, etc., los coches circulan ahí llevando migrantes hacia Estados Unidos. Así que siempre he tenido una relación con ese grupo de personas, que muchas veces no entendí, no entendía cuando era niño; ahora que soy adulto lo comprendo más vivencialmente.

Yo pensaba mucho en todo lo que les pasaba a los mexicanos cuando iban a Estados Unidos; comparado con lo que nosotros les hacemos a los inmigrantes centroamericanos, no es nada.

En *Las tierras arrasadas*, un libro de Emiliano Monge, se habla de los migrantes centroamericanos, es una *road novel*. Ahí se dice lo que toda el área centroamericana es un holocausto que no hemos sido capaces de ver. No es sólo una especie de diáspora, es más bien un purgatorio el que padecen en su tránsito por México.

Muchas de las fosas clandestinas que se encontraron, sobre todo en Iguala, Guerrero, guardaban prácticamente casi el millar de muertos. Todo mundo se preguntaba dónde estaban los 43 de Ayotzinapa, pero nadie se preguntaba quiénes eran estos cuerpos.

Entonces, lo que está sucediendo entre esa parte sur, que se llama Mesoamérica, que fue la zona culturalmente más avanzada, que estuvo permeada históricamente por muchas migraciones, está muy lejos de ser una zona culturalmente avanzada, es una zona donde sucede un infierno, y yo he sido testigo de muchas de esas cosas, buenas y malas. La pobreza es un negocio muy lucrativo.

La última vez apareció un camión completo de migrantes que habían sido robados por la policía estatal en Oaxaca, cerca de donde yo vivo. El gobierno en turno los albergó en el Palacio Municipal y les dio comida, los tuvo ahí, porque había sido robados por la policía mexicana.

Hace tres o cuatro años, yo me sentía algo nacionalista, con el tiempo he ido comprendiendo muchas cosas, como la pérdida de territorio con Estados Unidos y cosas así. Hoy ya no creo en las nacionalidades. Llegué a la conclusión de que ni éramos un país en ese momento. Oaxaca había sido una república, y, por lo tanto, mi lugar como mexicano no cabía en estas historias, porque en realidad nunca había existido una identidad como país, como nación.

Somos una colonia norteamericana y yo ya lo asumí como tal, tengo que actuar en consecuencia, alguien que está siendo colonizado y que es colonizado. Eso lo acabo de comprender hace un tiempo; más que comprenderlo, lo acabo de asumir. En realidad, sí somos una colonia, estamos hechos para comprarles a ellos todo. Es la relación que tenemos con ellos, y si no nos gusta

cómo está, hay que hacer algo para cambiarlo; de los contrarios, tienes que adaptarte a lo que está sucediendo. Es lo que está pasándole a muchas comunidades en Oaxaca, se están adaptando a ese nuevo estilo de vida y están volviéndolo parte de su cultura.

Cuando investigaba la frontera entre México y Estados Unidos, me di cuenta de que la frontera es una cuestión mental. Me puse a leer mucho este tipo de historias sobre el búfalo en Estados Unidos y cómo, de repente, por una cuestión política, el búfalo no es mexicano, sólo porque Estados Unidos no quiere que sea mexicano, entonces fue nombrado *american bison*, y se vuelve un símbolo de identidad norteamericana, estadounidense. Me di cuenta de que, hacía muchos años, cuando los pueblos nativos estaban en Estados Unidos, lo que hacían era tener una civilización móvil, eso me parecería filosóficamente muy avanzado, una civilización que sobrevive a partir de un animal, de una frontera móvil, de una mojonera que se mueve para todos lados.

Eso me parecería muy interesante, desde el punto de vista del límite mismo del territorio, porque en Oaxaca, ustedes a lo mejor no lo saben, es el lugar más dividido que existe en el mundo, y es el lugar donde la plusvalía de la tierra vale tanto, no porque haya recursos naturales y materias primas —donde yo vivo es un desierto prácticamente—, sino porque la gente se mata por esas tierras, porque por un metro de terreno tú puedes matar a tu propia familia. Sucede todos los días. La plusvalía de la tierra es tan importante porque cuesta sangre. Por eso es carísimo vivir o comprar en Oaxaca.

Y la percepción que tiene la misma gente que vive en esos lugares es igual o peor que la que tiene la gente que vive en Nuevo Laredo, por ejemplo. Todos conocemos lo que está pasando con la violencia derivada de la guerra contra el narcotráfico. A partir de esta múltiple división que hay y de que crecí viendo muchos conflictos —crecí en una calle que legalmente no existe porque dos pueblos se la pelean—, todo el tiempo fui víctima y victimario, por supuesto, de todas estas peleas que había entre los pueblos. Por eso me parecía muy interesante una frontera que se moviera, una frontera que fuera móvil y que con el mismo movimiento natural marcara un territorio, ese territorio era toda esta parte que ahora es el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá; la historia del búfalo es eso.

Me interesaba hablar de una forma de civilización que dejó de existir, que migraba todo el tiempo y que su forma de vida era migrar, junto con el animal. Lo perseguían, iban del norte al sur y del sur al norte, según cambiaban las estaciones del año. Como esta cultura nativoamericana ya no existe, no había forma de que pudiera ir a registrar algo con ellos. Lo que hice fue ir a perseguir a los búfalos, desde el norte de Canadá hasta el norte de México, en Janos, Chihuahua, donde hay reservas de estos animales; los tienen ahí como si fueran vacas y están ligeramente libres.

Es el punto que me delimitó a mí, era el punto de partida para poder hablar de este proyecto o de esta civilización que había dejado de existir. Este proyecto se llamó *El hombre invisible*, porque todos los lugares alrededor del búfalo están vacíos, porque ya no hay un grupo que lo persiga, ya no hay un grupo que sobreviva gracias a ellos y los grupos nativoamericanos prácticamente no existen. Todos los lugares alrededor del búfalo son ese vacío del que siempre me ha interesado hablar. El hombre invisible ya no existe. El recorrido era muy interesante, porque marcando las rutas que hacía el búfalo, podía ir a lugares históricos importantes que han definido la historia de México, Estados Unidos y de Canadá. Por ejemplo, hay lugares donde se detonó la primera bomba atómica, donde se hizo el proyecto Manhattan. Entonces, en el video se habla de la historia que ha tenido México a través de los siglos y esa relación con Estados Unidos.

Me interesaba una frontera que fuera de un lugar a otro, y para poder hablar de esas cosas, tenía que ir a la historia. La historia fue recurrir a un animal que está siendo recuperado, que es cazado. Si los animales que están en Janos, Chihuahua, brincan la frontera a Texas, pueden ser cazados por los rancheros, porque Estados Unidos no los reconoce como una especie protegida, entonces se convierten en vacas. Ese tipo de moviidades dentro de las fronteras me parecía interesante, porque hablan mucho del presente, hablan mucho de cómo se nos mira a nosotros, como si fuéramos una especie de ganado. Partí de la idea de que yo era un candidato idóneo para lavar platos en Estados Unidos y formar parte de esa nueva especie de esclavización, para conocer todo lo que está pasando en esos territorios, para darme cuenta de que una cultura como la norteamericana tiende a sectarizar y a desaparecer lo que no le conviene a sus intereses económicos y espirituales. Si lograron blanquear el arroz, pueden lograr blanquearnos a todos nosotros.

El Alberto

Todo mi trabajo se ha llevado a cabo en una comunidad llamada El Alberto, en Ixmiquilpan, Hidalgo. El Alberto forma parte de un corredor de parques acuáticos con aguas termales. Llegué allí con mi familia para pasar un fin de semana. Lo particular de este parque es que por la noche se hace un paseo peculiar, se simula que se está cruzando la frontera. Toda la comunidad se pone de acuerdo para que los invitados de verdad se sientan en la frontera: apagan las luces, usan sirenas simulando ser “la migra” y gritan cosas como: “¡No crucen la frontera! Hay arañas y animales peligrosos”, con un acento estadounidense. Hay un guía de la caminata que simula ser “el coyote”. La caminata dura aproximadamente tres horas y se camina por los montes y el río de la comunidad. Esta experiencia fue algo muy peculiar, algo surrealista, y despertó mi interés para desarrollar un proyecto que hablara de la migración, usando imágenes de esta comunidad. En El Alberto, básicamente, todo el mundo es migrante. Llegan generalmente a Las Vegas. Tienen una segunda comunidad allá.

Mi proyecto tiene que ver con una casa, es el hogar de Martín. Él se fue hace 10 años a Estados Unidos y comenzó la construcción de su casa hace nueve. En El Alberto, a la fecha, no la ha podido terminar. Yo estaba realmente interesada en esta casa sin techos. Cuando la vi por primera vez, estaba cubierta de plantas y arbustos, incluso había un árbol en su interior. Una casa en el abandono total, que hablaba de un plan a futuro, pero que al mismo tiempo se desgastaba y se convertía en una ruina. Para mí era como un poema que hablaba del tiempo y del olvido, por eso decidí documentar la casa.

El material de construcción está todavía allí, esperando a ser usado. Es la situación de varias casas en El Alberto, fueron proyectadas todas muy grandes, se han empezado a construir lentamente sin tener certeza de cuando serán habitadas. En muchos casos sirven para que los animales vivan allí, hay casas que tienen cerdos y pollos, y aun no son residencias para personas. Les muestro mi video que es una especie de documental sobre la casa de Martín.



Híbrido de la migración cimentada, 2009, collage sobre papel, 40 x 38 cm. © Diana Vega.

**Perspectivas
teóricas e impacto
social del arte
en tránsito**

Arte y cultura en contextos (trans)fronterizos

La condición fronteriza

Las fronteras funcionan como sistemas y dispositivos de clasificación social. Son zonas de relación y contacto de realidades diferentes. Las fronteras son sistemas permisivos, pero también sistemas que obstaculizan, limitan y contienen. Tras afirmar que las fronteras funcionan como sistemas de clasificación social, me gustaría destacar algunas dimensiones que ayudan a separarnos de las perspectivas binarias sobre las fronteras que sólo enfatizan su condición de flujo o su condición de trinchera.

Las fronteras son entramados complejos y tienen una condición disyuntiva en la medida que separan procesos que se encontraban unidos, separan relaciones y personas, pero también tienen una dimensión conjuntiva en el sentido de que unen distintos procesos sociales y culturales que estaban separados antes de la instalación de la frontera (Valenzuela Arce, 2014).

Las fronteras también tienen una condición conectiva y la migración tiene un papel fundamental dentro de esta condición, pues también funciona como puente cultural entre poblaciones que habitan espacios separados por las delimitaciones fronterizas.

Las fronteras poseen una condición normativa, inyuntiva y reguladora. Y es ésta la que nos preocupa enormemente, sobre todo durante los últimos años, debido a los niveles de violencia y muerte innecesaria que hemos observado en fronteras de diversas partes del mundo, como son la frontera entre Israel y Palestina, la que demarca a las dos Coreas, las de Europa y el Norte de África, el mar Mediterráneo como un enorme muro de agua, la frontera entre México y Estados Unidos y las de México con Guatemala.

Las fronteras poseen también una condición generadora en la medida que posibilitan la generación de procesos económicos y socioculturales definidos por la propia condición (trans)fronteriza. Además, estos fenómenos inscritos en los mundos fronterizos pueden recrearse en otros contextos, fenómeno que defino como condición preformativa o prefigurativa de las fronteras.

Migraciones y recreación cultural

Desde los entramados afectivos y desde la perspectiva sociocultural nadie se va del todo mientras mantenga anclajes emocionales y afectivos con sus pueblos, con sus redes, con sus familias. Es esto justo lo que permite el mantenimiento de esos más de 24 mil millones de dólares que envían como remesas las y los mexicanos radicados en Estados Unidos a nuestro país. Por ello, he enfatizado la importancia de considerar el concepto de *fetichismo de las remesas*. La remesa no es sólo dinero que cruza fronteras, no sólo es el dinero que cruza a través de los bancos, o de empresas que se quedan con gran parte del dinero de los migrantes o dinero que cruza en los calcetines de quienes retornan y traen el dinerito para la mamá o para el hijo.

Las remesas son expresión de entramados humanos, entramados afectivos, entramados emocionales, redes de afectos, sin los cuales desaparecerían las remesas y con ello desaparecería ese efecto fetiche de las mismas, para quienes las piensan sólo como dinero que cruza fronteras. Si no entendemos que más allá del envío de dinero se encuentra la relación que construyen los migrantes con sus lugares de origen, perdemos una parte fundamental del sentido sociocultural y socioemocional que subyace a las remesas.

El otro tema que quiero señalar es que la migración alude no sólo a la persona que emigra, sino que implica un marco cultural, una matriz de sentido, una matriz de significados; por ello, podemos decir que una amplia experiencia cultural acompaña los recorridos de los migrantes. Por lo tanto, pensar la historia de la migración a Estados Unidos es también pensar la historia de la recreación sociocultural que han tenido México y lo mexicano, al igual que las migraciones de otros países que ocurren en el mundo.

La migración de mexicanos a Estados Unidos inicia con los mexicanos que fueron cruzados por la nueva frontera instalada tras la invasión estadounidense a nuestro país en las mediaciones decimonónicas, que propició la firma de los Tratados de Guadalupe Hidalgo del 2 de febrero de 1848. Efectivamente, los primeros “migrantes” fueron esos 75 mil mexicanos que se quedaron al norte del Río Bravo según Carey McWilliams en su libro *Al norte de México*, o 100 mil según Manuel Gamio, en *Forjando patria*, o 125 mil según distintos autores chicanos. Lo importante es destacar que esas personas no se movieron de los sitios que habitaban, pero devinieron de forma abrupta extranjeros en su terruño. Foráneos en lo que era su propia tierra, que de forma artera fue dominada por poderes, relaciones, culturas y lenguaje diferente, por ello tuvieron que volver renombrar al mundo y reinventar su propia génesis.

Ahí empezó un importante proceso de transformación sociocultural y de los elementos de re-frendo cultural asociados con el anclaje lingüístico, lo cual, infortunadamente, no fue cabalmente entendido del lado mexicano por muchos de nuestros intelectuales decimonónicos y de inicios del siglo XX, al estilo de José Vasconcelos, José María Iglesias, Amado Nervo, Guillermo Prieto, entre muchos otros.

Ellos veían problemas y muchas veces identificaban al cambio lingüístico con corrupción cultural, sin comprender que éste correspondía a estrategias de sobrevivencia de una población que de repente quedó sometida a un control político, social y militar, y fue obligada a hablar en un idioma que no era el suyo.

En ese sentido, emergen estas primeras transformaciones lingüísticas como recurso y estrategia de sobrevivencia, donde *truck* se convierte en traque, donde *market* se convierte en marqueta, y una serie de elementos que van a acompañar lo que después se va a conocer como el spanglish, el cual no sólo incorpora neologismos sino también muchos elementos del español antiguo y también algunas palabras retomadas del inglés.

Las formas desde las cuáles esa migración construye y se configura como refrendo cultural tiene varias dimensiones. Por un lado, en el uso de diversos elementos que corresponden a la cultura popular de nuestra población y que fueron utilizados como parte de sus estrategias de resistencia social durante la segunda mitad del siglo XIX y gran parte del siglo XX.

De esta manera se apropió y se resignificó la tradición de los corridos para dar forma a las primeras formas de resistencia social que se presentaban a través de héroes populares que en sus caballos llevaban ribetes de dignidad para una población que, de forma real o imaginaria, montaba los corceles junto con Joaquín Murrieta, Elfego Vaca, Tiburcio Vásquez o Gregorio Cortez, o se identificaron con la revuelta encabezada por Juan Nepomuceno Cortina.

De esta manera, el corrido articula, desde una perspectiva anclada en una tradición cultural del pueblo mexicano, elementos desde los cuales se comenzaron a reconfigurar los sentidos del *nosotros* y a contar historias distintas a las historias dominantes desde las cuales les representaban los grupos dominantes.

El concepto de circulación cultural nos ayuda a entender cómo el propio proceso migratorio, pero también los entramados fronterizos han participado en los procesos de apropiación y recreación cultural transfronteriza a través de procesos que definen a los mundos de frontera.

Uno que a mí me gusta señalar es que justo en la Gran Depresión, cuando se deporta a medio millón de mexicanos y mexicanas de Estados Unidos, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera tienen un enorme éxito artístico en esa nación. Rivera rompió récords de audiencia en Chicago y Detroit. Estos artistas mexicanos se apartaron de la condición periférica y prescindible de las decenas de miles de mexicanos deportados y devinieron figuras centrales en los campos artísticos y culturales estadounidenses.

Lo interesante es que la expresión artística y la perspectiva que plantearon los grandes muralistas que estuvieron a finales de los años veinte y principios de los años treinta en distintas ciuda-

des estadounidenses fue recuperada por jóvenes chicanos que vieron con enorme admiración a estos grandes artistas, y algunos de ellos, como reconoce Malaquías Montoya, recuperaron esa tradición del mural para hacer y para plantear una propuesta política, social y cultural, representada en esos “monotes”, como se les llamaban, a los murales, y que sectores amplios de la población podían entender los discursos plasmados en muros y paredes.

En Estados Unidos, la apuesta del muralismo inscrita en el Movimiento Chicano tenía que ver con una condición multilingüística y multicultural, y distintos sectores podían entender esta tradición muralística que empezó a construir el movimiento chicano, que después fue anclado a los propios barrios donde vivía la población mexicana. De esta manera, los cholos, jóvenes organizados en barrios y pandillas, recuperaron diversos emblemas definitorios de la cultura mexicana como recursos significantes de identidad, incluida la elaboración de murales con símbolos distintivos de lo mexicano, entre los que destacaban personajes de la historia nacional, signos del terruño, las marcas del barrio y figuras alusivas a su vida y sus lealtades. El cholismo también llegó a los barrios mexicanos, quienes recrearon estilos y estéticas cholas y recuperaron la tradición del muralismo, incluyendo el repertorio de figuras y símbolos que demarcan sus adscripciones y pertenencias.

Junto con el mural se importan símbolos mexicanos desde Estados Unidos: la Virgen de Guadalupe (no sólo como elemento religioso sino como elemento identitario nacional), los símbolos patrios, la figura indígena, personajes revolucionarios como Zapata y Villa, elementos de la resistencia tradicional del pueblo mexicano y un gran proceso circular en el que la migración tiene un rol importante.

Cultura, frontera y migración

Existen diferentes maneras de pensar estos elementos. Uno de ellos tiene que ver con el vivir en los mundos fronterizos y transitar por sus linderos, el camino definido por Charles Chaplin y por quienes entendieron que, más allá de los múltiples elementos que definen la dimensión disyuntiva

entre México y Estados Unidos, también hay elementos conjuntivos y conectivos que nos permiten caminar a través de las fronteras y articular procesos de circulación cultural.

En los mundos fronterizos también tenemos condiciones dolorosas, donde la diferencia cultural y los repertorios identitarios se convierten en elementos que enmarcan y posibilitan procesos de exclusión, de racismo, de negación y de muerte, como lo ejemplifica la experiencia de Martín Ramírez, personaje que emigró a Estados Unidos durante los años de la Gran Depresión. Ramírez salió de Jalisco buscando trabajo y mejores condiciones de vida y llegó a Estados Unidos, pero enfrentó el desempleo y los estragos generados por la depresión económica. Ramírez se vio atrapado en su propia depresión, sin casa y sin trabajo y se vio obligado a vivir bajo los puentes de California, donde fue encontrado por la policía. La diferencia cultural construida desde los prejuicios, estigmas, estereotipos y perspectivas racistas trastocaron de manera terrible la vida de Martín Ramírez. Él no hablaba inglés y estaba muy asustado por la presencia sorpresiva de la policía que le increpaba. Se le diagnosticó inmediatamente algún tipo de esquizofrenia y Martín Ramírez fue enviado a un hospital psiquiátrico en Stockton. Él trató de salir, de fugarse, pero no pudo escapar de la prisión hospitalaria. Entonces optó por fugarse imaginariamente: tomaba trozos de papel que pegaba con papa o con migas de pan y pintaba con fósforos y colores que obtenía de donde podía. Martín Ramírez murió en el hospital psiquiátrico tras 32 años de encierro y muchos años más transcurrieron para que se reconocieran sus pinturas como obras de arte y fueran expuestas en el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York y en el Museo Reina Sofía de España

Arte y representaciones fronterizas

Estas historias aluden a procesos migratorios en los que podemos identificar la utilización de la diferencia cultural como elemento que participa en la producción y reproducción de exclusión, racismo y desigualdad social. Los diferentes campos del arte han participado en la construcción de obras que inciden en las representaciones de las fronteras a partir de los procesos migratorios, entre las cuales podemos recuperar la propuesta de Javier Téllez, artista venezolano,

quien en el 2005 presentó la obra titulada *La bala perdida*. Téllez trabaja con personas recluidas en hospitales psiquiátricos, personas a las que en los dispositivos reguladores de nuestras sociedades las colocan del otro lado del espejo. En *La bala perdida*, Téllez trabajó con pacientes de la sala de psiquiatría en Mexicali y presentó su obra en la frontera San Diego-Tijuana, incorporando a David Smith, quien es considerado el hombre bala más famoso del mundo. Javier Téllez recreó el mundo del circo como escenario de su *performance*, pero en su obra el circo no funciona como un parámetro que fortalece la visión normalizada frente a las “anomalías” de personas enanas, deformes, monstruosas que permiten a los asistentes reafirmar su exquisita normalidad.

Uno de los actos de mayor impacto en el circo es el que realiza el hombre bala (no sé si hay mujeres bala). El hombre bala de Téllez representa una perspectiva sobre los discursos que aluden a la violencia de la frontera. Discursos y representaciones que reducen la rica experiencia migratoria y de los mundos fronterizos a las formas espectaculares de violencia y muerte.

En la frontera, enfrentamos serios problemas asociados al tráfico de drogas y su solapamiento por parte de las redes tradicionales de los cruces fronterizos. A esto se suman más de 2 millones de personas deportadas durante el gobierno de Barack Obama y las políticas de abuso, discriminación y violencia contra migrantes centroamericanos que se realizan en nuestro país. Por si fuera poco, también enfrentamos viejos discursos de odio y racismo actualizados por Donald Trump y la incorporación del manido discurso antiinmigrante como parte del juego de ajedrez político estadounidense.

Ya dentro del cañón, David Smith presenta su pasaporte con la intención de no despertar sospechas y, segundos después, es lanzado por el aire y cruza la frontera, como metáfora de los posicionamientos anclados a los discursos de violencia y perspectivas que piensan a la frontera como un espacio de guerra. Metáfora que nos ayuda a recordar la posición de Samuel Huntington, quien dijo que la presencia de los mexicanos en Estados Unidos era la principal amenaza para la seguridad de ese país debido al apego a su idioma y cultura original.

También afirmó que, si los mexicanos deseaban vivir en los Estados Unidos, tenían que aprender a soñar en inglés. A Huntington le molestaba que “José” hubiera desplazado a “Michael” como el nombre más común en la parte sur de los Estados Unidos. Le irritaba que, en los partidos de fútbol, la mayoría de las personas en su país apoyara a los equipos de México o de otros países latinoamericanos, y le molestaba que ciertos latinos bilingües obtuvieran ingresos superiores a los de algunos angloestadunidenses monolingües.

Podemos pensar a la frontera desde otras perspectivas, metáforas y apuestas artísticas. Tony Capellán imagina a la frontera como una gran mesa dividida por una sierra eléctrica. Marcos Ramírez ERRE piensa en la frontera desde una perspectiva transfronteriza a través de un enorme caballo bifronte colocado sobre la línea fronteriza, con una cabeza orientada hacia el norte y la otra hacia el sur. Ramírez deja abierta la pregunta sobre las fronteras: ¿una frontera nos separa o nos une? Creo que una frontera nos separa y nos une, pues en las fronteras somos como siameses unidos de forma irrenunciable, por ello debemos construir códigos de sentido que ayuden a comprendernos mejor y generar mejores espacios de convivencia.

También tenemos obras como la de Alfredo Jaar, quien unió mil globos blancos inflados con helio y contenidos en una fina red colocada sobre el límite fronterizo que representaban a los migrantes muertos o asesinados en su intento por cruzar la frontera, o la de Alejandro Santiago, quien construyó 2,501 migrantes de barro para representar a los que habían dejado Teococuilco de Marcos Pérez, Oaxaca, creando estatuas de arcilla que representan a los que se fueron del pueblo, y los colocó en sus espacios como si nunca se hubieran ido.

Dijimos que nadie se va por completo, mientras existan sus redes de afecto en el lugar de origen, por ello, Alejandro Santiago nos muestra que los migrantes de su ciudad aún están presentes como si nunca hubieran iniciado el largo camino hacia el norte.

Por último, quiero decir que hay aspectos de la migración que han cambiado y que es necesario reconsiderar junto con los cambios en los escenarios fronterizos y en el México que se encuentra

al norte del Río Bravo. Tenemos que repensar lo que Paredes define como el México de afuera y pensar la América Latina de afuera, y considerar que para mediados de este siglo, 132 millones de latinos vivirán en Estados Unidos y será la mayor concentración de población latina, más que en cualquier otro país de América Latina, con la excepción de Brasil. En Estados Unidos se encontrará la mayor cantidad de hispanohablantes, más que en España o cualquier país latinoamericano. Debemos reconocer que parte de los asuntos que definen nuestra realidad interna está directamente relacionada con el México y la América Latina de afuera y replantear nuestro proyecto de nación pensando en una comunidad imaginaria que incluye a las y los mexicanos que viven dentro de los límites del Estado nacional, así como los cerca de 23 millones que viven más allá de las fronteras nacionales. Porque las mexicanas y mexicanos radicados al norte del Río Bravo nunca se han ido completamente. Ellos estuvieron allí durante la batalla del 5 de mayo, otorgaron diversos apoyos y lucharon durante la Revolución Mexicana. Ellos han estado presentes a lo largo de los grandes procesos que han demarcado nuestra historia y nuestra cultura nacional.

Palabras finales

Es por esto que, a modo de conclusión, me gustaría contar la anécdota de un mexicano que trabajaba en los campos estadounidenses a quien entrevisté hace casi tres décadas. Los trabaja-

dores agrícolas pasaban varios meses o años en el campo y su único contacto con México eran las cartas que eventualmente recibían. Para ellos fue como un sueño, cuando Pedro J. González creó el primer programa musical en español en los Estados Unidos. Ése era el único vínculo cotidiano con México y lo mexicano, hasta que podían regresar al terruño. Ahora, con los nuevos sistemas de comunicación y transporte, así como con los nuevos dispositivos electrónicos, ha cambiado de manera radical las condiciones y posibilidades de la convivencia transnacional, así como las formas de estar juntos. Localidades transnacionales y comunidades transnacionales nos obligan a reconsiderar las implicaciones socioculturales de la migración y las nuevas formas de convivencia mediadas por estos dispositivos electrónicos que nos permiten construir una plataforma desde la cual podemos aprender mucho con respecto a lo que está sucediendo con las culturas mexicanas y chicanas al norte y al sur del Río Bravo.

Referencia

Valenzuela Arce, J. M. 2014. *Transfronteras. Fronteras del mundo y procesos culturales*. México, El Colegio de la Frontera Norte.

Espacios de relación

Sobre migración y fronteras

Enrique Díaz Álvarez

Empezaré con una obviedad: el migrar nos es consustancial. Siempre han existido viajeros, diásporas, personas con la necesidad o el anhelo de cruzar una frontera. Buenas razones para abandonar el lugar de origen. No es difícil aceptar que la historia humana sería inexplicable sin el tránsito y la mezcla que eso conlleva. Si conviene insistir en ello es porque la narrativa hegemónica suele desconocer o velar esta *condición migrante* del ser humano. Sólo hay que escuchar al candidato republicano a la presidencia de los Estados Unidos¹ para advertir cómo se reduce e identifica la migración como un problema, como una amenaza.

El hecho de migrar no es excepcional. Si cada uno de nosotros rasca un poco en su biografía y es sincero, encuentra que tiene algo de migrante. Lo mismo pasa con los pueblos. Es una cuestión que está inscrita en nuestra historia e imaginario, y nos atañe inevitablemente. Lo que resulta extra-ordinario hoy es la magnitud y la aceleración de los flujos migratorios. La sensación de des-borde.

Una de las paradojas de la contemporaneidad es que el relato neoliberal exalta el flujo de información, capital y divisas, pero no el de millones de personas que al cruzar una frontera buscan cambiar el destino de su vida. Ahí estamos en el medievo; imaginando muros absurdos, justificando franjas, rejas y murallas asesinas. Vivimos una vez más la apología del límite, del *border*.

La crisis de los refugiados sirios, seguramente la crisis migratoria más importante desde la Segunda Guerra Mundial, demuestra que la política no ha estado a la altura de la creciente movilidad humana. Tampoco la ética. El trabajo de los fotoperiodistas —que son los que se la están

¹ La charla que conforma la base de este texto, y que conserva algunos rasgos de oralidad, tuvo lugar el 10 de mayo de 2016, es decir, fue previa a las elecciones presidenciales de Estados Unidos en noviembre de ese mismo año.
[N. del E.]

jugando en este país y en otros— me hace pensar en la foto de Aylan Kurdi, el niño sirio que fue arrojado a la playa de Turquía como si fuera un alga.

Una imagen de ese calibre es una *polaroid* del fracaso contemporáneo. Un fracaso que es económico, social, político, jurídico y ético. Un rastro o fragmento más de eso que Slavoj Žižek llama *violencia objetiva* del sistema capitalista actual, es decir, de una violencia que no es atribuible a los individuos concretos y su maldad, sino anónima, estructural, fruto de un modelo que *margin*a sistemáticamente a millones de personas. Tiene algo de hipócrita pensar y discutir sobre el tránsito humano si al mismo tiempo *se deja afuera* ese linde social y económico que también es frontera, que también es violento. Conviene ser claro: el gran motor de la migración es la desigualdad global.

También está el caso de la fotografía que ganó el World Press Photo en el 2016, en la que un hombre está a punto pasar, entre los alambres de púas que dividen la frontera entre Serbia y Hungría, a un recién nacido que lleva en brazos. Vaya imagen: un bebé, una alambrada, unas manos que lo esperan del otro lado de la frontera. Es una foto tomada en plena noche, iluminada sólo con la luz de la luna. El fotógrafo cuenta que no quiso usar *flash* para no señalar a los guardias fronterizos por dónde estaban cruzando clandestinamente aquellos refugiados.

Basta abrir el periódico o prender la televisión para ver cada día episodios de una violencia y crueldad intolerable hacia personas por el simple hecho de que no comparten *nuestro* color de piel, *nuestra* nacionalidad, *nuestra* religión. Estos actos de barbarie y deshumanización nos revelan que muchas personas están siendo víctimas de los discursos de odio y discriminación. Que las políticas muchas veces se fundamentan e inspiran en discursos de sumisión, inferioridad y terror. No es exagerado decir que el inmigrante es el chivo expiatorio del siglo XXI; ese ser que siguiendo a René Girard no se duda en sacrificar para apaciguar *nuestra* frustración y restablecer con su sangre y dolor un orden supuestamente perdido.

Sobre la ciudad como espacio de relación

Cuando me invitaron a reflexionar sobre los espacios de reconexión espacial y cultural de las diferencias inmediatamente vinieron a mi cabeza dos clases de espacios, el primero de ellos físico: la *ciudad*. Desde la antigua Grecia sabemos que el destino y razón de ser de la política está estrechamente ligado a la ciudad. En *La política*, Aristóteles ya mencionaba que una ciudad no puede estar formada exclusivamente por personas semejantes, ya que por definición implica diferencia, pluralidad.

Hoy más que nunca los espacios urbanos implican contradicción, cruce, diversidad. Richard Sennett la define de una forma muy sugerente: la ciudad es el lugar donde los extraños conviven permanentemente. En las calles de una ciudad como Barcelona, por ejemplo, se hablan cotidianamente más de 150 lenguas. Supongo que de alguna forma el ser cosmopolita conlleva el saber con-vivir con la diferencia, con la diversidad. Relacionarse con lo que *no* se es, con lo *otro*.

De ser esto cierto, la ciudad conlleva una especie de erotismo hacia lo distinto y ajeno; uno tiene que acostumbrarse a una multiplicidad de experiencias complejas que brinda el contacto con la alteridad, es decir, con las infinitas formas en que se manifiesta la diferencia. Intuir que el otro es una condición de posibilidad que permite construir nuestra propia identidad.

En todo caso, habrá que acostumbrarse a convivir entre extraños. Desde el 2007, sabemos que más de la mitad de la población mundial vive, por primera vez, en centros urbanos. No es un dato banal; las calles y plazas de una ciudad son espacios de relación con lo distinto. En este sentido, la convivencia en ciudades cada vez más heterogéneas y multiculturales será un buen termómetro para advertir si estamos realmente preparados para sobrellevar la discrepancia e insertar nuestra historia en esa trama de lo complejo que plantea cada día el habitar una urbe.

Como recuerda Georges Perec en *Especies y espacios*: “los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado, hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y todas las

funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse”. Uno sospecha que hay algo en el paseo urbano —en el hecho de escabullirse en las esquinas congestionadas de una ciudad sin incomodar y atropellar al extraño— que puede servirnos de aprendizaje en estos terrenos.

Sobre la imaginación como espacio de relación

Por otro lado, se encuentra el espacio de lo imaginario, de lo simbólico. Me gustaría reivindicar a la imaginación como un espacio de relación que ha sido sistemáticamente subestimada por buena parte del pensamiento político contemporáneo. Kant define a la imaginación como la facultad que permite hacer presente aquello que está ausente. Visto así, la imaginación nos aproxima con lo lejano, con lo distante, con lo extraño.

En un ensayo que publiqué hace poco, *El traslado. Narrativas contra la idiotez y la barbarie*, parto de esta capacidad para burlar las fronteras. Exploro ciertas contra-narrativas que hacen frente a los discursos de odio y discriminación. Me detengo en novelas, obras de teatro, películas y crónicas periodísticas que representan un acto de resistencia en tanto que revelan lo velado y cuestionan relatos hegemónicos como el del choque de civilizaciones.

Generalmente, la filosofía política y moral ha tratado de fundamentar el acercamiento entre extraños desde una perspectiva formal o abstracta. Asumen que, en tanto sujetos racionales, encontraremos buenas razones para seguir imperativos y pautas de convivencia. Se han escrito grandes tratados como la Declaración Universal de los Derechos Humanos —que evidentemente son fundamentales desde el punto de vista jurídico y se deben seguir discutiendo, reformulando y ampliando—, pero la cuestión es que a todas luces esos dispositivos formales no han alcanzado para con-formar un *mundo en común* y garantizar el respeto o la empatía entre extraños. Richard Rorty lo tiene claro; lo que aproxima a los hombres no es la razón, sino la imaginación.

Algunas de las obras que se presentan y discuten en este volumen van en esta línea. Reflejan la confianza de escritores, fotógrafos, músicos y artistas de que ciertas imágenes o representaciones importan en tanto que permiten visibilizar el dolor o la indignación ajena. Encontrarse y prestar atención al *otro*.

De alguna forma, el *arte en tránsito* remite a la metáfora como un vehículo privilegiado para el encuentro. El griego *methapora* significa justamente trasladarse. Hay que buscar esas imágenes y narrativas que permiten romper prejuicios y encontrar resonancias con quienes tenemos vetado, con quienes se nos ha enseñado a odiar o a desconfiar por ser quienes son.

Historias que importan

Hay historias que merecen ser contadas. En *El traslado* me detengo en relatos que permiten pensar y sentir la vulnerabilidad humana. Si me interesa la ficción fronteriza de autores como Hanif Kureishi y Amin Maalouf o las crónicas de Günter Wallraff y Alma Guillermoprieto, es porque permiten experimentar significativamente —aunque sea por algunos momentos— la complejidad y pluralidad humana. A través de sus historias y personajes concretos advertimos el peso que tiene, en toda expectativa de vida, el haber nacido de un lado u otro de una frontera. Uno comprende que el hecho de que en pleno siglo XXI la expectativa de una vida buena esté condicionada —por no decir escamoteada— a este grado por la arbitrariedad del azar es el gran síntoma de la injusticia que reina en las sociedades contemporáneas.

Intento detenerme y visibilizar esas historias que ponen en evidencia la tensión y contradicción de una época en la que la necesidad y el deseo de millones de personas por abandonar su lugar de origen —migrar es una decisión racional, conviene no olvidarlo— choca con la voluntad de frontera de sociedades cada vez más atemorizadas y predisuestas al odio y la violencia por discursos racistas, xenófobos, abiertamente excluyentes.

Hay ciertas historias que permiten movilizar otra clase de emociones. Hace unas semanas me invitaron a presentar el documental *Llévate mis amores* en una función organizada por Casa América Catalunya de Barcelona. Me resultó realmente con-movedor ver y escuchar el testimonio de *las patronas* de Veracruz. Creo que el caso de estas mujeres viene a cuenta con todo lo planteado aquí; en el documental se ve cómo ese colectivo prepara cuidadosamente innumerables kilos de arroz y frijoles, cómo rellenan botellas de agua esperando que pase la famosa *Bestia*.

Es impactante observar a estas mujeres, con su fragilidad —por ahí hay una abuela de 80 años— alzando las bolsas de comida, esperando el encuentro con el tren. Esperando que la mano de un migrante centroamericano, al que seguramente nunca conocerá, le arranque la bolsa de las manos. Creo que ese *gesto*, ese instante en que las manos de estas mujeres se desprenden de las bolsas que han preparado con los pocos medios de los que disponen, dice y explica más de la hospitalidad y solidaridad humana que muchos tratados teóricos. Esas mujeres no esperan nada a cambio, es sólo un instante. Un gesto superlativo de humanidad.

Creo que un documental como *Llévate mis amores* puede concientizar sobre el drama que viven los migrantes centroamericanos que buscan cruzar nuestro país; de la misma forma que la fotografía de Aylan Kurdi hizo que mucha gente se enterara de que había una guerra en Siria. Otra cosa es que esta clase de películas no suelen exhibirse o durar mucho en cartelera...

Evidentemente tampoco hay que caer en la ingenuidad. Sabemos que una novela, un documental o una obra de teatro no van a solucionar el conflicto árabe-israelí, no van a detener a un zeta de secuestrar a un hondureño indocumentado, ni va a hacer más empático a Donald Trump, pero sí pueden hacernos levantar la guardia y que nos sigamos sorprendiendo y escandalizando con tragedias e injusticias que han pasado y siguen pasando en México y el mundo. Eso es razón suficiente para insistir en la necesidad de contar esas historias, de visibilizar esos gestos.

No es banal sacudirnos la indiferencia, la idiotez —a veces se olvida que la palabra *idiota* viene de la raíz *idio*, que significa justamente lo propio—. Para los antiguos griegos, el idiota era aquel que sólo se preocupaba por lo suyo y que en ese sentido se privaba de lo público, se privaba de lo común. Hoy como ayer, el idiota es aquel que sólo se interesa por lo suyo, por lo que tiene delante de sí.

Creo que no hay nada mejor para sacudirnos la indiferencia que ciertas imágenes, ciertas narrativas, ciertas prácticas artísticas. Judith Butler señala la importancia de contar esas historias, de re-

copilar y contar la biografía y organizar el relato de vida de seres anónimos que son heridos, dañados, asesinados. Estamos acostumbrados a las biografías de grandes héroes, seres de mármol. Lo complicado es revelar la forma de vida de los sin parte —para parafrasear a Jacques Rancière—, de los marginados, de los que están en el borde y son detenidos, criminalizados o asesinados por el anhelo de cruzar una frontera.

La narrativa de las patrias inmateriales

Estas jornadas sin fronteras

Nunca había estado en un lugar en el que no tuviera que esconder una de mis habilidades. Normalmente, cuando estoy en un festival de cine no digo que me dedico a lo académico y cuando participo en un evento académico parece no tener cabida mi trabajo como artista. Pero en este volumen, en el cual se revaloriza y observa la identidad situada en las fronteras como algo poliédrico y enriquecedor, todo merece la pena ser tenido en cuenta.

Describiré brevemente algunos conceptos con los que he trabajado para reflexionar acerca de la identidad y cerraré pensando cómo estas ideas se reflejan en mi trabajo. Asimismo, señalo que haré referencia al Líbano, de donde es la mitad de mi familia —un país del que fueron muchos los que tuvieron que partir por las circunstancias—, y no a España, de donde es el resto de mi familia, a pesar de que en este segundo país es quizás aún más necesario proponer una reflexión en torno a los exiliados de la Guerra Civil y su posterior dictadura.

El lenguaje y el ser exiliado

Primero, propongo el lenguaje, sus estructuras gramaticales y la palabra como el espacio ideal de juego para pensar las identidades construidas en las fronteras aquí tan debatidas.

Martin Heidegger nos sugiere un concepto rico y ampliamente conocido, *Da-sein*, *been there*, el estar ahí, en su obra incompleta más famosa, *Ser y tiempo*, e indaga acerca de la identi-

dad, quiénes somos y qué es lo que nos define justo a partir de preguntar y profundizar en cómo el estar abierto al devenir del tiempo y el espacio, de la vida en general, afecta al ser humano y lo conforma, es decir, ahonda en una concepción dinámica del ser persona. La Real Academia Española, por su parte, explica la identidad de una manera fértil, haciendo uso de varias acepciones. Rescato aquí el significado que nos es más útil como herramienta, pues propone la identidad, también, como algo activo: “Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca”. Partiendo entonces de entender la identidad como un concepto ágil y cambiante, podemos entender que ser y estar en uno y varios sitios al mismo tiempo, característica que define a los denominados migrantes o exiliados, es parte esencial y no contradictoria del ser uno.

Ahora, vamos a apuntalar el tema del lenguaje. Hemos de cambiar la nomenclatura y considerar de frente y de forma clara las circunstancias que nos convierten en un desplazado para abordar realmente el impacto de esta condición en cada ser humano, con todo el peso que supone el desplazamiento para ser y estar en su forma más digna.

Entonces, hemos de diferenciar a quienes salen de sus países por motivos ajenos a ellos de aquellos quienes no dejan su espacio familiar más que de vacaciones o circunstancias de trabajo y ocio muy temporales, propongo llamar a la mayoría de los primeros “exiliados”, no migrantes ni refugiados, pues estos dos últimos términos no reflejan el dramatismo radical que impacta en la construcción del ser de cada una de estas personas, sólo por esta condición.

Sugiero entonces considerar, de esos mismos exiliados, dos tipos, también desde una concepción dinámica y cambiante: los “exiliados fuera”, desplazados físicamente del país, por ejemplo, los libaneses, sirios o mexicanos que por una guerra o una situación política violenta son forzados a vivir en una nueva geografía y tiempo. Y un segundo tipo, los “exiliados dentro”, aquellos expoliados o ajenos al desarrollo socioeconómico y la prosperidad de su país y que, debido a esas circunstancias violentas estructuralmente, han de salir y son exiliados pues viven una guerra encubierta económica que les impide ser parte activa y beneficiada de la construcción nacional.

Estos “exiliados dentro” se convertirán, eventualmente, si lo logran, en exiliados, no migrantes, obligados a transitar por trenes, lanchas y aviones hacia nuevas geografías y lenguas.

El arte y las patrias inmateriales

En cualquier caso, una vez que parte el exiliado, su territorio íntimo, y no sólo el exterior, transmuta en otro y ya no vuelve nunca a habitar realmente ese espacio que era para él o ella: el México, la España o el Líbano que conocía antes de la partida.

Entonces, a partir de que uno se va, se genera dentro de sí una nueva forma de ver el mundo, una nueva estructura mental y, por tanto, una estructura narrativa original y distinta a la visión monolítica del ser y el estar que pretenden imponer las banderas y las nociones de país o nación.

Entonces, la expresión artística permite exponer esa nueva patria inmaterial en una obra, bien sea una película, una foto o un cuadro, para enfrentarla a la realidad y generar un diálogo apoyado, ahora sí, en ese nuevo espacio tiempo singular, construido y reconstruido.

El arte es un espacio/tiempo y medio ideal para presentar esos nuevos espacios, nuevas patrias, y plantearse uno mismo en el ahora y hacia el futuro. El cine, la fotografía, los objetos intervenidos, así como lo relativo a lo oral, lo imaginario, lo soñado o lo que evoca, es tan importante como lo tangible y, a veces, mucho más útil, pues es la herramienta que sirve para construir esas nuevas patrias inmateriales. Estas patrias nos habitan a la vez que se convierten en el espacio propicio para habitar, pues existen en una de las extensiones más allá del plano físico.

Una de estas patrias inmateriales sería la de los exiliados, “la patria de la nostalgia”. Un tercer espacio generado en la mente del exiliado, quien durante el tiempo que reside fuera genera un lugar conformado por sus recuerdos de infancia, lo que le cuentan por teléfono desde el lugar de origen, lo visto en las noticias, lo imaginado y aquello que a él o ella, en particular, les interesa.

Y ese tercer espacio es el túnel a través del cual retorna el exiliado, si es que tiene la oportunidad de hacerlo, al país de origen.

El caso del Líbano

En el caso del Líbano, hubo una Guerra Civil que duró 15 años y una ocupación violenta israelí que acabó oficialmente sólo hasta el año 2000. Muchos ciudadanos y ciudadanas, entre ellas muchos artistas, se fueron, y cuando regresaron, a veces tras más de 10 años en el exilio, encontraron un país que no era el que vivía en sus pensamientos.

Así, por ejemplo en el caso del cine, que en lo particular es el territorio que más me conmueve, la mayoría de las películas de los cineastas libaneses, y de muchos otros para quienes el exilio se ha convertido en parte de su ser, está estructurado en torno a narrativas de confrontación de esa patria de la nostalgia con la realidad.

Muchos de estos cineastas exiliados, una vez realizan esa película fundamental que traslada de lo mental a lo tangible su patria de la nostalgia, es decir, una vez producen una película/patria que pueden transitar, les es posible realizar una siguiente historia que trate de cualquier otra cosa. De su primer amor, de los poderes de las drogas, de una noche de fiesta, en fin, de cualquier cosa, pero tras haber pasado por ese proceso de reconstrucción que, a veces, no terminará nunca.

Por lo tanto, el arte, la producción artística, brinda la posibilidad de sobrepasar el trauma derivado de la confrontación de la realidad con una identidad íntima, que es y conforma al exiliado, en esencia multifacética y construida por las circunstancias.

Siendo entonces el arte un privilegio que debería estar al alcance de todos, sería interesante indagar si alguien no produce arte materializando ese lugar imaginario, si acaso, ¿vivirá con el dolor de ese choque constante?, ¿esto le impedirá encajar nunca en ningún sitio, quedándose

siempre ahí en esa especie de patria de la nostalgia y, por ende, dejando de *ser y estar en el ahí* de ninguna parte?

La necesidad de una nueva estructura narrativa

Así, quizás habría que plantearse que hay otras formas de vivir el ser y el estar y para ello se necesitan nuevas estructuras narrativas válidas y respetadas. Pero en el arte, el cine e incluso en la narrativa de los medios en general, estos nuevos otros tienen que luchar con “la maldita narrativa de la felicidad del pene del hombre blanco”. Es decir, la forma del relato enseñada en las escuelas de cine y cimentada en las películas de Hollywood, en las que un héroe busca cumplir un objetivo, hace todo lo posible por conseguirlo y, cuando lo logra, es feliz.

Pero esta estructura excluye precisamente a los que no tienen ni son conscientes de una sola línea narrativa que los construya y los defina, pues parten de una realidad más compleja, horizontal y plural de la que sí son conscientes.

Y son, somos, cada vez más visibles aquellos a los que la estructura lineal del gran pene ni nos define ni nos explica ni nos sostiene y, sin embargo, somos felices.

El exilio, la patria inmaterial, el Líbano y otras narrativas

Comparto en las siguientes páginas algunos fotogramas de una videoinstalación en tres pantallas realizada con mi hermana, Nadia Hotait, titulada *La noche entre Ali y yo*,¹ exhibida, entre otros lugares, en la Casa Encendida de Madrid al ser parte del Premio Generaciones.

Ésta es una instalación que recrea el asalto al Banco de América de Beirut en 1973 por parte de cuatro jóvenes del Movimiento Comunista libanés, cuya esperanza era obtener diez millones de dólares para la lucha árabe contra Israel. El grupo no consiguió su objetivo, la policía mató a dos de los asaltantes y dos sobrevivieron.

1. El video puede verse en el siguiente enlace: <vimeo.com/150169389>.

Esta obra en video, narrativa sin duda, utiliza un espacio particular, tres pantallas, y un tiempo también alejado de la línea recta y una dirección determinada, pues es un *loop* infinito a tres voces: la de uno de los asaltantes narrando cómo ocurrió el evento; la de la hermana del líder asesinado, quien nos relata cómo vivieron ella y su familia el momento en que se enteraron de la muerte de su familiar y la voz de mi hermana Nadia, narrando lo que recordamos que describió nuestro padre de aquel evento. Relato que llegó a través de retazos de memoria mitad narrativos y mitad poéticos.

Consideramos que esta forma de narrar, aparentemente fragmentada y definitivamente no lineal, reflejaba mejor el impacto y los ecos que este hecho tuvo a lo largo del tiempo en distintas personas. Y quizás así son los eventos: fragmentos con eco contruidos por distintos puntos de vista.

Parte de mi familia es originaria del sur de Líbano, de donde era el líder asesinado, y la línea narrativa en ese punto de la geografía mundial no es lineal. Nadie tiene un objetivo, lucha por él, lo consigue y es feliz. Si eso no existe en los lugares donde no hay guerra, imaginemos cuán difícil es esta narrativa en aquellos espacios donde la violencia y los aviones de combate sobrevolando las casas son parte de la realidad cotidiana. Personalmente me identifico con algunas maneras de este lugar del mundo, pero no me reconozco en todo. No me identifico con la historia oficial narrada en las escuelas, sino con lo que me contaba mi padre, quien durante años no pudo siquiera volver a su país o había de hacerlo en secreto.

Así, revisando mis propios conceptos, me doy cuenta de que nosotras, mi hermana y yo, también intentamos crear en esta obra esa patria de la nostalgia. Y para construirla, necesitamos una estructura no lineal. Esta pieza fue, entonces, una suerte de terapia que ahora nos permite tener una patria con un pasado que ya podemos mostrar y contrastar.

Conclusiones

Ahora me doy cuenta que sí somos yo y nuestras circunstancias, más que yo y nuestras banderas. El exiliado encontrará muchas veces sentimientos, miedos y deseos en común con aquellos



Fotogramas de la videoinstalación
en tres canales
La noche entre Ali y yo.
© Nadia Hotait y Laila Hotait



con quienes comparte su situación, sea cual sea su origen; siendo las circunstancias lo que les une y no su lugar de nacimiento. Pues el emigrante-exiliado habita un territorio que no necesariamente tiene una proyección directa en el plano físico.

Es evidente que todos, y no sólo unos pocos, debemos reconocer esas patrias inmateriales que nos habitan y habitamos, caminarlas juntos y generar un futuro común que reconozca nuestras singularidades y no nos encasille.

Entonces, tal vez, si el arte es un lenguaje que nos permite construirnos, ¿el arte y la expresión artística no son sino la patria de las patrias inmateriales universales y únicas?

Espacios de resistencia. Espacios de sobrevivencia¹

*Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.
El cuerpo de uno de los míos. Para no olvidar que todos
los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.
Me llamo Antígona González y busco entre los muertos
el cadáver de mi hermano.*

SARA URIBE, "Antígona González"

1. Una versión de este trabajo fue presentada en la jornada de "Arte en tránsito", organizada por la UNESCO el 9 de mayo del 2016. Agradezco a la Directora de la UNESCO México, Nuria Sanz, la invitación a participar en el encuentro. He mantenido muchas de las marcas de oralidad que, como toda presentación, tuvo mi participación, y señalo que, en aquel momento proyecté videos e imágenes, algunos de cuyos enlaces he incorporado a este texto.

1

"Nadie duerme en el tren,/ sobre el tren./ Agarrados al tren/ todos buscan llegar a una frontera,/ a un sueño dibujado como un mapa con líneas de colores:/ una larga y azul que brilla como un río/ que ahoga como un pozo./ Atrás quedan los niños y su interrogación,/ las manos destrozadas de las maquiladoras/ que en un gesto invisible/ dicen adiós,/ espérenme,/ es posible que un día me encarama a un vagón."

Éstos son los conmovedores versos del poema "La Bestia" del poeta granadino Daniel Rodríguez Moya. El poema tiene un subtítulo entre paréntesis: "The American way of death". Un subtítulo que da cuenta de las muertes que se concentran en nuestra frontera sur. Solemos hablar mucho de la frontera norte, de los 3,152 kilómetros que compartimos con nuestros poderosos vecinos, de la famosa frase atribuida a Porfirio Díaz, "Pobre México, tan lejos de dios y tan cerca de Estados

Unidos”,² de las leyes migratorias, de las deportaciones, de la violencia de la patrulla fronteriza y los “red necks”, etc., etc., pero se nos olvida mirar hacia el sur. Como decía aquel viejo poema: “El sur también existe”. Para hacerlo evidente, el pintor uruguayo Joaquín Torres García dibujó en los años 30 un mapa otro, un mapa que puso en escena el carácter político que tiene el considerar siempre al sur abajo;³ ¿abajo de qué? De un norte poderoso, violento, dueño de los recursos económicos y apropiador de los recursos naturales. Ya lo sabemos (la verdad es que a veces me da nostalgia de las vanguardias).

La frontera sur mide 1,149 km, de los cuales 956 km son limítrofes con Guatemala y 193 km con Belice. ¿Qué sucede allí? En esa frontera que apenas ahora los mexicanos estamos empezando a mirar, los datos son aterradores: aunque no existen cifras oficiales, se estima que anualmente ingresan de manera irregular, por el sur de México, entre 150 mil y 400 mil migrantes, según las fuentes, con la intención de llegar a Estados Unidos. En su mayoría, estos migrantes son centroamericanos, sudamericanos y, en menor medida “extrarregionales”, originarios de países de Asia y África. Debido a que no cuentan con papeles, no existe un registro certero de datos. La edad promedio de la población que migra es de 26 años, y están en busca de trabajo.

Se habla de una feminización de la migración, debido a que cada vez mayor número de mujeres migra como cabeza de familia y no como dependientes de sus parejas. Las mujeres, al igual que los hombres, lo hacen para buscar nuevas oportunidades económicas y sociales que les permitan mejorar su calidad de vida.

De acuerdo con el Instituto para las Mujeres en la Migración (IMUMI), a pesar del pleno reconocimiento de los derechos humanos de las mujeres migrantes en la legislación nacional e internacional, muchas que transitan por territorio mexicano no denuncian los abusos de los que son víctimas, debido al desconocimiento de las leyes o por temor a ser detenidas. Sufren agresiones físicas, abusos sexuales, secuestros, extorsiones, maltratos por parte tanto de civiles como de las propias autoridades, o son reclutadas por grupos de la delincuencia organizada que se dedican a la trata de personas.

2. Según Ángeles González Gamio, esta frase en realidad fue escrita por Nemesio García Naranjo: <www.jornada.unam.mx/2013/07/14/opinion/030a1cap>.

3. El mapa de Joaquín Torres puede verse en el siguiente enlace: <www.culturas.es/wp-content/uploads/2012/11/Joaqu%C3%ADn-Torres-Garc%C3%A9-Am%C3%A9rica-invertida-1943.jpg>.

Por supuesto, el problema en la frontera sur no son sólo los delincuentes sino también (¿sobre todo?) las políticas de nuestro país y quienes deben llevarlas a la práctica. Una noticia de octubre de 2015 dice que el Programa Frontera Sur, creado por el Gobierno Federal, dispara deportaciones y riesgos para migrantes. Detenidos en siete meses: 92,889 indocumentados; mientras la *migra* estadounidense arrestó a 70,448. Es decir que México le está haciendo el trabajo sucio a Estados Unidos para que sean menos quienes lleguen al “otro lado”.

2

Con preocupación por el horror vivido por los migrantes centroamericanos (asaltos, extorsiones, secuestros, violaciones) en su trayecto por México, Amnistía Internacional convocó al director británico, Marc Silver, y al actor mexicano, Gael García Bernal, para realizar el documental *Los invisibles* (2010).⁴ El resultado son cuatro fragmentos estremecedores, armados fundamentalmente con los testimonios de los propios migrantes y sus familias; en ellos se muestra la pesadilla que significa emprender la travesía hacia el país del norte.

4. El documental puede verse en línea de manera completa y gratuita: <www.youtube.com/watch?v=M4oP_M81YpY>.

Complementando esto, y para tener una visión general sobre las características y la problemática del Programa Frontera Sur, vale la pena asomarse al estupendo trabajo de investigación realizado por el medio digital Animal Político: <www.animalpolitico.com/caceriademigrantes/index.html>.

A esta aproximación somera al contexto de la frontera sur y su problemática, me interesa sumar ahora el registro de algunos gestos, algunos espacios —tanto reales como simbólicos— que funcionan como resistencia a la violencia que se vive en el país. Por un lado, hay organizaciones sociales o comunitarias que trabajan por y con los migrantes: albergues, “Las patronas”, Médicos sin Fronteras, etc. Por otro lado, hay un trabajo permanente de documentación y de archivo por parte de escritores y periodistas que aprovechan todas las herramientas del lenguaje y de las nuevas tecnologías para construir un discurso de emergencia; textos conscientes de la fuerza del testimonio, como si la desaparición de tantos y tantos, esa “necropolítica” que domina el panorama nacional, pudiera devorar también las diversas escrituras. Éstas se sitúan entonces en un espacio que asume su fragilidad (¿quién no es frágil, ¿quién no está en riesgo en un espacio de muerte?) y al mismo tiempo su fuerza testimonial, y por lo tanto política. Las palabras son entonces testimonio, como decíamos, pero también denuncia, ya que están naciendo prácticamente al mismo tiempo que los sucesos que narran. Y no me refiero sólo al periodismo, en cuyo caso esta

relación es casi obvia, sino también a géneros literarios que no siempre se vinculan a la urgencia, como la narrativa, la poesía y la dramaturgia.

Propongo hacer un breve recorrido por algunos de esos espacios de resistencia:

Me gustaría empezar con el proyecto “72 migrantes”, creado por la periodista Alma Guillermoprieto ante la angustia, el desconcierto, el enojo, que sintió la sociedad mexicana al conocer la noticia del descubrimiento, en San Fernando, Tamaulipas, de 72 migrantes asesinados, en agosto del 2010.

Al horror del crimen siguió el humillante tratamiento que se le dio a los cuerpos: el accidente carretero que desparramó los cuerpos por las dos vías; la cobertura de prensa, con su énfasis en los cadáveres y no en las personas; la trasposición de los cuerpos de las víctimas, varios de los cuales fueron entregados a los familiares equivocados. Fuimos muchos los que nos sentimos simultáneamente afrentados, avergonzados, e impotentes.⁵

Frente a esto, y dada la cercanía de las festividades de muertos, la periodista Alma Guillermoprieto tuvo la idea de hacer un “altar virtual” y convocar a 72 participantes a escribir un texto corto dirigido a cada una de las víctimas. En busca de mantenerse fiel al propósito de las tradiciones de muertos, en la convocatoria explicó que “en los altares se busca devolver el rostro y la individualidad a los que se han ido —y así, la vida—, al mostrar sus fotos y hablar de ellos, así como ofrecer música, flores y acompañarles”.⁶ En él participaron autores de la talla de Juan Villoro, Elena Poniatowska, Roger Bartra, Frank Goldman, Myriam Moscona, Guillermo Osorno, Magali Tercero, Laura Emilia Pacheco, Braulio Peralta, Sergio Aguayo, entre otros. Posteriormente, el “altar” fue publicado en forma de libro por la editorial oaxaqueña Almadía, y las ganancias por su venta donadas a organizaciones de apoyo a migrantes.

La estrategia de Felipe Calderón, tomada desde el comienzo de su gobierno, de iniciar una confrontación militar contra las bandas de narcotraficantes, política continuada por el presidente Enrique Peña Nieto, es el mayor detonante de la violencia que se vive en el país. “Los diarios, las crónicas ur-

5. Tomado del libro *72 migrantes*, publicado por la editorial Almadía: <tienda.almadia.com.mx/libro/72-migrantes-com_171>.

6. En: <72migrantes.com/porque.php>.

banas y, sobre todo, el rumor cotidiano, todos dieron cuenta de la creciente espectacularidad y saña de los crímenes de guerra, de la rampante impunidad del sistema penal y, en general, de la incapacidad del Estado para responder por la seguridad y el bienestar de sus ciudadanos. Poco a poco, pero de manera ineluctable, no quedó nadie que no hubiera perdido a alguien más durante la guerra”.⁷

Sin duda, éste se ha convertido en un tema preponderante no sólo en términos políticos, sociales y de derechos humanos, sino también en el campo literario, en aquello que se escribe en México. Pero ¿cómo se escribe cuando se está “rodeado de muertos”?

Por un lado, las crónicas y el periodismo narrativo vuelven a estar presentes con enorme fuerza en una literatura en la que históricamente la crónica ha sido un género fundamental. Basta darle una mirada al libro *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, de Carlos Monsiváis, para comprobarlo. Al hablar de crónica y de periodismo narrativo actuales pienso en nombres tan importantes como Lydia Cacho, Sergio González Rodríguez, Diego Enrique Osorno, Emiliano Ruiz Parra, Sanjuana Martínez, Marcela Turati, entre muchos otros, y en sus trabajos caracterizados por el rigor ético y periodístico y el compromiso sin fisuras ante la sociedad.

Tanto estos trabajos como algunas novelas, cuentos y libros de poemas sobre el tema (pienso en autores como Emiliano Monge, Yuri Herrera, Antonio Ortuño, Julián Herbert, María Rivera, Javier Sicilia, David Huerta) funcionan también como espacios de resistencia ante el horror. Yo los llamaría —porque lo son— “espacios de sobrevivencia”. La literatura, el arte en general, permiten la simbolización del miedo y el espanto que atraviesan la sociedad mexicana; y en ese sentido, son quizás el único modo de nombrar lo innombrable, el único modo de convivir con la muerte. Allí, en esos espacios, los muertos dejan de ser los borrados, los desaparecidos, los ignorados, de la historia, allí vuelven a cobrar vida, a cobrar dignidad.

7. Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición*, México, Tusquets, 2013.

Muchas de las obras más interesantes proponen una exploración de nuevas formas narrativas y poéticas, como si lo “tradicional” no fuera suficiente para hablar de aquello que hoy desangra a nuestro país. Quizás se trate de la conciencia de pérdida del sujeto cultural de la modernidad,

tal como lo plantea, en términos teóricos y críticos, la estupenda introducción que Cristina Rivera Garza hace a su libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*.

En todos ellos, quisiera destacar, el elemento común es la fuerza del cruce de ética y estética en tanto ejercicio de resistencia ante el horror de la violencia. Quizás valga la pena subrayar que estamos ante propuestas sobre la memoria que se alejan del sentido más usual con que venimos trabajándola, porque hablamos de obras que se producen al mismo tiempo que la propia violencia, y que por lo tanto tienen una conciencia absoluta del papel de testigos, y de la obligación moral de transmitir ese testimonio. En la mayor parte de los trabajos que se han escrito, me atrevería casi a decir que, en todos, lo más importante tiene que ver con el reconocimiento a las víctimas en tanto seres individuales. Ya lo vimos con la propuesta de los 72 migrantes. Escribió Anna Ajmátova en su excepcional poema “Réquiem”: “Quería mencionarlos a todos por su nombre...”. Y ésa es una de las primeras responsabilidades éticas que asumen los escritores: preservar la identidad de las víctimas ante su conversión en simples números por parte de los aparatos de poder.

En este reconocimiento, los textos funcionan también como un memorial. A través de la escritura se construye un espacio simbólico donde poder enterrar a los desaparecidos, donde ir a recordarlos, donde ir a conversar con ellos, o a llorarlos, o a todo eso al mismo tiempo. ¿No es eso acaso lo que hacemos con nuestros muertos? Volvemos entonces a esa base ética y estética que conforma una nueva política de los textos.

¿Qué sucede hoy? ¿Cuáles son las estrategias literarias que se sostienen ante la necropolítica? Aquellas propuestas que, siguiendo a Rivera Garza, podríamos llamar “necroescrituras” buscan recuperar el sentido de comunidad que vincula al autor y su texto, con el lector y la sociedad. Una de las estrategias literarias que permite recuperar ese sentido de comunidad es la “desapropiación”. Es decir, los textos que deciden una pérdida de la autoría individual incorporando las inscripciones sociales de todo tipo en el proceso textual (artículos de periódico, informes, cartas, documentos, otros textos literarios). Muchas de estas propuestas pasan también por elementos vinculados a las nuevas tecnologías.

Uno de los ejemplos más interesantes en este sentido es “Antígona González” de Sara Uribe. ¿Poema dramático? ¿Denuncia? ¿Ejercicio de reflexión sobre la tradición y su reciclamiento permanente? ¿Reivindicación del carácter colectivo de la memoria? Un poco de todo esto, sin duda: un ejercicio de escritura intertextual que provoca y conmueve, y a la vez una denuncia brutal sobre la situación de nuestro país.

Desde el título se da cita toda la historia de la literatura universal. Desde Sófocles a Marguerite Yourcenar, pasando por Leopoldo Marechal, George Steiner, Griselda Gambaro y Judith Butler, entre otros, Sara Uribe vuelve a poner en escena la discusión entre la “ley de la sangre” frente a la “ley del Estado”. Asumiendo sobre todo la herencia latinoamericana vinculada a la violencia de nuestro continente.

8. Antígona González fue publicado por la Ediciones Surplus con acceso abierto y gratuito. Éste es el enlace: <docs.google.com/file/d/0B1q-qfuLFW0qeT2RLLX-JHQXAtenc/edit>.

“Antígona González” nos muestra la historia de un hombre que un día subió a un camión y simplemente ya no volvió a casa, un hombre que se volvió cuerpo sin vida, un hombre que se volvió desaparecido y que es buscado por su hermana: “Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano”.⁸ Reescritura y desapropiación-apropiación que resignifica los textos originales creando un efecto de lirismo doliente y a la vez combativo y fuerte.

9. En: <www.jornada.unam.mx/2016/07/07/cultura/a40n1cul>. Una imagen de esta obra puede verse en el siguiente enlace: <ladobe.com.mx/wp-content/uploads/2016/07/Expo-Bestia-2.jpg>.

Me gustaría cerrar esta charla mencionando “*La Bestia*, exposición y poética itinerante”, un proyecto realizado por el colectivo Artistas Vs. la Discriminación, que encabezan el poeta Mardonio Carballo, el artista plástico Gabriel Macotela y Demián Flores. “Flores, Macotela y Carballo se decidieron por un formato de bastidor de 90 por 20 centímetros. Los artistas fueron invitados a pintar su percepción de *La Bestia* y los poetas a escribir versos que fueron incorporados a manera de rieles, sobre los que corre la hilera de pinturas/vagones unidos”.⁹ La obra, que recorrió el país, resulta estremecedora.

Quizás no sea difícil
hay que cerrar los ojos
así
y dejarse mecer
por el ritmo del tren
pero no
no dormirse nunca
los ojos bien abiertos
alerta la piel
al borde del grito la garganta
erizada la memoria
ser uno con ellos
con los otros
con los miles que suben
al lomo de la bestia
porque los hijos esperan
porque la patria es un cementerio
y los ojos están poblados de cadáveres
hemos venido a callar
apenas un murmullo el nombre completo
el origen la edad
quieren saber desde cuándo estoy muerta
quieren saber cómo y cuándo
cuántos fueron los violentos
qué decían qué gritaban cómo dolía
y el tren sacude los recuerdos
me aferro a los adioses
la última mirada
mamá y la medalla en la mano

es San Antonio dijo
para que vuelvas pronto
pero si aún no me he ido
una no se va nunca aunque se vaya
una lleva su tierra en la mirada
una sabe el nombre secreto
de los pájaros
me agarro como puedo para no caer
en la nostalgia
me agarro como puedo de este tren
de los sueños
pero soy pesadilla
aquí
muda¹⁰

10. Sandra Lorenzano, "La Bestia", 2016.



Migrantes abordando *La Bestia*.
Foto: Wikimedia Commons

3

En México, hoy estamos parados sobre muertos; las fosas clandestinas aparecen todo el tiempo, todos los días, a lo largo y ancho del territorio. Tal como lo imaginó Juan Rulfo, nuestro país todo es Comala y las voces que escuchamos son las voces de los difuntos. ¿Difuntos, dije? No despoliticemos a los muertos: son víctimas de la violencia, son asesinados, torturados, desaparecidos.

Leo novelas, cuentos, poemas; leo ensayos y reportajes periodísticos, crónicas y entrevistas, y pienso —ante los horrores que allí se relatan— que quizás estemos en el infierno. Por primera vez pienso en el infierno con estos bolsones de “normalidad” en los que vivimos y que nos permiten darle una cierta continuidad a lo cotidiano. El infierno existe de manera permanente, lo que sucede es que cada tanto invade nuestro cómodo y reflexivo mundo.

Somos parte de este infierno. O ¿cómo llamaríamos a los constantes y macabros hallazgos de fosas clandestinas? ¿Cómo llamaríamos a los mutilados por *La Bestia*? ¿Cómo llamaríamos a las extorsiones y los secuestros? ¿A las violaciones?

¿Qué hacen el arte y la literatura frente a esto? ¿Qué *deben* hacer?

La migración horizontal. Consideraciones alrededor de una experiencia documental

Voy a comenzar con una digresión: mis abuelos paternos no eran mexicanos, eran franceses. En los años treinta, decidieron venir a México, a trabajar en las fábricas de textiles de Veracruz, en Río Blanco, y encontraron un paraíso. Aquí nacieron mi papá y todos mis tíos, y para ellos México se convirtió en su lugar, donde tenían que estar. Mi abuela murió como a los noventa años. Sostenía que era jarocho, sólo que, como era francesa y no le salían las jotas, decía “garrrosha”. Para ella, hasta el final de su vida, Río Blanco, Veracruz, fue el centro del universo. Del lado de la familia de mi papá, oí mucho la frase: “uno no es de donde nace sino donde la pasa”, y eso como que te quita muchas telarañas mentales a la hora de vivir tu vida.

Por el lado de mi mamá también hubo migración: mi abuelo era de Aguascalientes; mi abuela, de Jalisco. Artistas los dos, en su juventud se trasladaron a la Ciudad de México. Aquí se conocieron mis papás, aquí nacimos mi hermana y yo. Años después, porque así es la vida y así pasa, decidieron que las oportunidades para ellos no estaban aquí y nos mudamos a Guadalajara. Todo esto lo reflexiono justo ahora y me doy cuenta de que yo nunca vi la migración como un asunto bueno o malo, sino como una cuestión que simplemente ahí estaba, porque así pasaba, y no tenía más explicación que la misma dinámica de la vida y las generaciones.

En el 2011 realicé un documental sobre el flujo de migración de la población indígena¹ de la región de la Huasteca hidalguense a la ciudad de Guadalajara. Este fenómeno migratorio inició en los años ochenta y con el tiempo se fue fortaleciendo, hasta constituirse como la primera y más lógica opción laboral de los y las jóvenes nahuas que habitan en las comunidades de esta zona. En Guadalajara existe un mercado laboral más o menos estable para ellos y ellas, que se desempeñan generalmente como empleadas domésticas, albañiles o jardineros. Esto, en tanto que fenómeno social, hubiera permanecido invisible para la sociedad tapatía, de no ser por un hecho que ocurrió en el 2003, cuando los residentes de la aristocrática colonia Providencia —lugar de trabajo de una gran cantidad de nahuas de la Huasteca— solicitaron a las autoridades municipales desalojar a los indígenas que en su día libre acudían en gran número al parque público “Rubén Darío”, en el corazón de la colonia, de su colonia. Según el testimonio de los vecinos, la presencia de los nahuas conllevaba un factor creciente de inseguridad, desaseo y faltas a la moral que impactaba negativamente su calidad de vida. Además, al ser el náhuatl la lengua dominante en el parque los domingos, los colonos no podían saber si a sus espaldas no se estaba conspirando de alguna manera contra los habitantes de la zona. Los colonos llegaron a solicitar a la tienda de conveniencia de la esquina del parque que se pusieran dos cajas registradoras, una para “locales” y otra para indígenas. En esta última debería estar prohibida la venta de licores y el empaquetado de la mercancía en bolsas de plástico, para evitar las borracheras que siempre terminaban en pleito y la contaminación del parque.

Además de la primera reacción de indignación que provocó esta abierta manifestación de racismo y estulticia, la situación tuvo para mí varios elementos que creo son de llamar la atención: por un lado, los indígenas que acudían al parque el fin de semana eran, ni más ni menos, los empleados de los colonos —sus propias niñeras, sus propios lavacoches—. Muchos de ellos vivían en las casas de los quejosos. Pero durante la semana laboral no existía, aparentemente, ninguna incomodidad por su presencia: era sólo cuando se reunían, practicaban su lengua, comían sus guisos y hablaban de sus cosas que se volvían una amenaza. Creo que nunca voy a acabar de entender esta contradicción.

1. Sé que el término políticamente correcto tendría que ser “pueblos originarios”. Conste aquí que utilizo la palabra “indígena” como vocablo de uso común y no como gesto denigratorio. Confío en que el lector otorgue más importancia al significado que al significante y de antemano pido una disculpa a todo aquel que se sienta ofendido.

Por otra parte, el hecho de que el Ayuntamiento de Guadalajara *haya hecho caso* a las demandas y actuado en consecuencia (se realizaron los desalojos, no exentos de episodios de abuso de la fuerza policial), pasando por alto cualquier atisbo de legalidad —a fin de cuentas el parque era un espacio público— y el más elemental sentido de justicia, dejaba muy en claro la situación de vulnerabilidad y desatención de los grupos indígenas.

Otra cosa inexplicable para mí: como mexicanos existe un sentimiento generalizado de injusticia, provocado por los actos de racismo y abuso que sufren nuestros paisanos que se han ido a Estados Unidos.² Sabemos que los migrantes enfrentan una situación constante de inestabilidad laboral y discriminación en un entorno social y cultural ajeno a ellos, que no conocen el idioma y se saben expuestos a todo tipo de arbitrariedades.

En eso todos coincidimos, está muy mal. Pero tal parece, y este episodio que narro es un botón de muestra, que no está tan mal cuando el migrante que enfrenta la misma inestabilidad, el mismo acoso, la misma alienación cultural y las mismas desventajas es un indígena que escapa de la pobreza yéndose a las ciudades. “Ni modo —pareciera ser la opinión común—, así son las cosas”. Desde mi perspectiva, que sean ciudadanos mexicanos, a los que para empezar les son negadas las más elementales oportunidades de desarrollo en su lugar de origen, los que sufran este tipo de vejaciones *en su mismo país y por sus conciudadanos*, hace este problema mil veces peor. La migración “horizontal”, de este a oeste, tiene a final de cuentas los mismos ingredientes que la “vertical” de sur a norte, sólo que en la primera son los tuyos, en tu propia casa, los que te rechazan.

Todo esto me estuvo dando vueltas en la cabeza y, al final, acabé haciendo la película que se llama *Aquí sobre la tierra/Nika ipan ni tlajtipantli*, como un intento por contar estas historias y tratar de entender, en la medida de lo posible, el problema desde el otro lado de la barrera (la película está en DVD y se puede acceder a ella *online* en la plataforma FilminLatino).

La hechura misma del documental y la convivencia con los nahuas migrantes en la ciudad y en las comunidades me hizo replantearme cosas que, como mestizo urbano que soy, había absor-

2. Esta intervención fue anterior a los episodios derivados de la candidatura a la presidencia de Estados Unidos del millonario republicano Donald Trump. En todo caso, creo que las reacciones en México a las agresiones e insultos de este señor le dan mayor claridad a mi punto.

bido y que forman parte de esta barrera invisible que en el caso que aquí nos ocupa nos separa de los indígenas, pero que opera en muchos sentidos en nuestra sociedad. Básicamente, creo que tenemos muy asimilada la idea de que, para bien o para mal, querámoslo o no, el indígena y el mestizo son diferentes. Esencialmente, irremediablemente diferentes. La sensación que me quedó es que nuestra relación con el indígena siempre se ha construido desde la agresión o la protección, pero que en medio de las dos en realidad no hay mucho. Es una carencia que tenemos. Podemos hablar con la mejor voluntad del mundo de respeto, admiración o solidaridad con ellos, todo lo que queramos, pero con este esquema siempre nos vamos a quedar cortos para hablar de igualdad.

Estas ideas las he tenido en mente desde el rodaje de la película, pero desde hacía algún tiempo no había tenido la oportunidad de discutirlos. Hasta hace realmente poco, cuando la Coca Cola lanzó un video viral como parte de su campaña para la temporada navideña que causó, creo yo que con razón, una irritación generalizada en las redes sociales y la consiguiente controversia.

El video en cuestión comienza con imágenes de habitantes de la comunidad mixe de Totontepec, en Oaxaca, con un título que nos informa que un altísimo porcentaje de los indígenas en México alguna vez se han sentido discriminados por su lengua. Corte a una secuencia en la que un grupo de jóvenes urbanos, blancos ellos, vestidos muy *nice*, están cortando madera en una especie de carpintería. Acto seguido, los muchachos urbanos se dirigen por carretera y con gran entusiasmo a Totontepec, en cuya plaza principal empiezan a construir una estructura, ante la expectación creciente de los locales. Llega la noche y con ella la sorpresa: la estructura es nada menos que un luminoso árbol de navidad en el que con tapitas de Coca Cola han formado la leyenda “tökmuk n’ijjtumtat” (“permanezcamos unidos”, en mixe). Sale otro letrero que sugiere al espectador: “tú también rompe un prejuicio”. Mestizos y mixes se abrazan y toman Coca Cola. Fin.³

Tras ver el promocional y participar en varias discusiones acerca de su contenido, me vinieron tres reflexiones. Comencemos por lo obvio: el comercial es tan gazmoño que es ofensivo, es tan ingenuo el desconocimiento, y el distanciamiento es tanto, que resulta soberbio y agravante sin

3. El video se puede consultar en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZZHA-0MwDL0Q>.




AQUÍ SOBRE LA TIERRA /
NIKA IPAN NI TLAJTLIPANTLI
Dir. Mauricio Bidault
México, 2011



AQUÍ SOBRE LA TIERRA /
NIKA IPAN NI TLAJTLIPANTLI
Dir. Mauricio Bidault
México, 2011

A photograph showing a person standing in a shallow river. The river is surrounded by steep, eroded banks. The water is clear and shallow. The person is wearing a red shirt and dark shorts. The background shows a rocky area and some vegetation.

AQUÍ SOBRE LA TIERRA /
NIKA IPAN NI TLAJTIPANTLI
Dir. Mauricio Bidault
México, 2011

A photograph of a woman standing behind a bar counter. She is wearing a brown dress. The bar is made of wood and has various bottles on the shelves. There is a television screen on the wall behind her. The setting appears to be a rustic bar or restaurant.

AQUÍ SOBRE LA TIERRA /
NIKA IPAN NI TLAJTIPANTLI
Dir. Mauricio Bidault
México, 2011

Fotogramas de *Aquí sobre la tierra/Nika ipan ni tlajtipantli*. © Mauricio Bidault

querer (quiero creer). Hay un plano donde un muchacho urbano está abrazando a un chavo mixe. Si fuera *Annie Hall* y hubieran usado subtítulos describiendo los pensamientos ocultos, como hizo Woody Allen. La leyenda sería algo como:

—Híjole, mano, eres mixe. Mi más sentido pésame, te acompaño en el dolor. Porque qué canija es la vida contigo, caray.

Básicamente el subtexto es ése. Creo que ésta es una conmisericordia que sí es ofensiva. Podemos pensar que se buscaba apelar a sentimientos nobles en un contexto mercadológico navideño más amplio, quizá, pero al final el resultado no les salió, porque el video termina por subrayar las diferencias, la desigualdad, la falta de oportunidades. Después de la navidad ¿qué pasa? Por eso creo que conceptualmente el video está mal concebido.

Otra cuestión tiene que ver con las reacciones de repudio hacia el anuncio. Apareció el argumento de que no era aceptable que los protagonistas del video fueran chavos güeritos, ricos, que oían música *cool* y se subían en sus “camionetotas” para ir a Oaxaca a decirle a la gente de un pueblo perdido, en uno de los estados más fregados del país, cómo era la onda, cómo hay que celebrar. Y, por otro lado, estaba la cuestión de cómo los mixes iban a tomar Coca Cola, dándole así en la torre a toda su cultura gastronómica. Estos dos puntos, con los que se puede estar de acuerdo o no, los tomo como punto de contención para poder hablar de lo que me interesa, que son las limitantes a la hora de establecer nuestro lugar ante el indígena. De manera que me atrevo a lanzar la siguiente cuestión: si van unos chavos güeros, ricos, bonitos, muy alivianados, al pueblo de Totontepec, a tratar de ayudar según su visión de las cosas, eso está mal; no obstante, si quienes van son mis amigos, morenos ellos, que están en la facultad de antropología o sociología de una universidad pública, gente seria, de ideas progresistas y van a tratar de ayudar según su visión de las cosas, eso está bien.

¿Es así? En mi opinión, no. Creo que hay una (considerable) diferencia de grado, ciertamente, pero al final es lo mismo. Porque ni yo ni los mirreyes ni mis amigos sociólogos tenemos dere-

cho de ir a casa de los mixes (ni de nadie) a decirles cómo es la cosa en realidad ni cómo tienen qué hacer o dejar de hacer esto o aquello. Porque ahí ya no estamos partiendo de un principio de igualdad y diálogo, sino de un presupuesto en el que nos posicionamos implícitamente en un plano superior. Esto me parece que nos pasa frecuentemente en el cine documental, pecamos un poco de esta arrogancia de decir: “miren, esto está mal y esto está bien, y se los voy a mostrar”, dando por hecho que nuestra perspectiva a priori es la buena. Por eso de repente termino de ver documentales con cierto escozor.

Finalmente estaba la discusión sobre el tema de que la Coca Cola es dañina y vulnera la identidad gastronómica de los mixes. Y yo lo que pienso es, ¿de veras creemos que los mixes son tan brutos, tan brutos como para que les lleven Coca Cola y entonces dejen de tomar atole? ¿Creemos que no son capaces de discernir qué es bueno y qué es malo? ¿De veras necesita una comunidad como Totontepec, a estas alturas del partido, que alguien levante la voz para protegerla y le diga “no, no tomes Coca porque te hace daño”? ¿Es éste un problema privativo de las comunidades indígenas? (Una más: ¿hay algún lugar en el planeta donde no se tome Coca Cola desde hace décadas?).

En este sentido, hace un par de años salió una columna de Xavier Velasco que también me llamó mucho la atención. Fue publicada en el diario *Milenio*, en octubre o noviembre del 2012, y hablaba un poco de eso. En resumidas cuentas, denunciaba esta idea, muy urbana, muy mestiza, muy arraigada, de pensar: “a ver, tú que eres indígena, por favor hazme el favor de quitarte tus tenis Nike porque tú eres mi patrimonio, y entonces tú con tus zapatos le estás dando en la torre a mi idea del mexicano ideal. No te pongas una chamarra de motociclista, porque tú debes ser un huichol con tu sombrero y eso es lo que te toca, no atentes contra *mis raíces*”. Y entonces me pregunto ¿por qué? Nosotros, población mestiza urbana con una preparación y experiencias determinadas, contamos con muchas opciones para elegir lo que queremos ser y cómo queremos expresarlo, y una de entre esas muchas cosas a nuestro alcance es el acercarnos al mundo de lo indígena. Pero al revés no: el destino del indígena es permanecer, no optar por nada nuevo porque *atentaría contra nuestra identidad*, asegurarnos la memoria un pasado de esplendor a costa de su presente precario, seguir siendo diferente y lejano, etcétera.

No se me malentienda, yo me cuento entre los que admiran y disfrutan el estar en contacto con las lenguas, tradiciones y modos de ver el mundo de los grupos indígenas de nuestro país y temo por el incierto futuro que se les viene encima. Pero el punto que aquí me interesa es ¿por qué su libertad de elección tendría que ser menos válida que la de los mestizos? ¿por qué tenemos que entender las tradiciones como encierro?

Creo que estos candados, estas visiones monolíticas de las cosas, no necesariamente parten de la mala voluntad, pero sí nos limitan la visión. Y con esto regreso al asunto del documental. Cuando nosotros nos planteamos hacer *Aquí sobre la tierra*, empezamos a trabajar muy estrechamente con esta chica socióloga que entonces estaba haciendo el posgrado en antropología. La lógica del trabajo del documental (de este tipo de documental al menos) es llegar a hacer migas, generar complicidades con la gente que habita el entorno que quieres filmar, porque finalmente, y a diferencia de la ficción, tus participantes no son actores bajo sueldo. Aquí estás viviendo el mismo espacio real, compartiendo la misma experiencia vital y no puede ser lo mismo. El *crew* estaba formado por colaboradores muy amigueros, muy sangre liviana, y en poco tiempo empezamos a hacernos cuates de nuestros participantes, tomando siempre en consideración que somos un agente externo y que, finalmente, pues sí, es muy agresivo llegar y ponerte con una cámara en medio de su espacio. Ahí creas una barrera que hay que saber no invisibilizar, porque eso es imposible, pero sí normalizar de alguna manera. Y ahí empezaron los problemas con la chica antropóloga, que ya conocía esa comunidad nahua de tiempo atrás, porque nos decía: “ya te tardaste mucho en iluminar y es que su pobre casa no va aguantar tanto guateque” y “velos, ya están enojados, nos estamos pasando de la raya, esto es un abuso” y ese tipo de cosas. Y en realidad no, estaban ahí tomando el cafecito, platicando, esperando que acabara de ponerles un foquito y ya, más o menos como pasa en cualquier otro contexto. Pero de alguna forma había que “defenderlos”.

En el documental hay algo que es muy bonito: hablamos de participantes, no de personajes. Eso me gusta mucho, participar en la misma vivencia con el mismo propósito. En antropología es distinto, ahí son informantes, y este matiz en la nomenclatura creo habla mucho de cómo se ven

las cosas. Tal vez por eso se generó esta fricción, porque había una especie de proteccionismo por parte de esta chica, a la que le era muy difícil salirse de este patrón y aceptar al indígena como compañero, no como informante, mientras que los del *crew* de producción nunca vimos a los nahuas de la comunidad de Santa Cruz como un objeto de estudio, sino como cómplices en la historia que queríamos contar.

Y aquí regreso a mi abuela, la *garrrosha*. Cuando yo veía a mamá Santana, una señora octogenaria que tiene que criar sola a su biznieta de siete años, o a los demás ancianos que aparecen en la película, y platicábamos con ellos, yo no sentía que nos erigíamos como portadores de un saber único que viene desde la noche de los tiempos y que hay que proteger como piezas arqueológicas, detrás de una vitrina; porque no, mamá Santana era una viejita, como mi abuelita que había migrado, vivió su vida y era parte de este flujo y reflujo de la humanidad desde siempre. Y creo que contar una historia desde el documental se trata mucho de eso, de encontrar las cosas en común, las coincidencias que hace que una historia tenga que ver con mucha gente y no sólo con quien la protagoniza o quien la cuenta. Existe siempre ese peligro querer poseer, cosificar o controlar esa realidad que quieres compartir —porque te apasiona, forma parte de ti—, pero a final de cuentas hay que acordarse de que uno está hablando de situaciones y personas reales, y de que la película es algo que sucede enfrente de uno y se cuenta a través de uno, pero que esa realidad (que es un entorno vital y no una materia prima) siempre va a ser más grande y más importante que uno. Hay que echarle humildad.

Me gusta pensar que las películas, las novelas, las obras de arte, son los medios de transporte que eligen las ideas y sensaciones que andan todo el rato yendo y viniendo. Todos nos estamos moviendo y si uno va a pie través de la frontera norte, en tren desde la frontera sur, en patera por el mediterráneo, etc., etc., pues son maneras de cruzar las fronteras físicas, pero no son las únicas. También tenemos estas fronteras que nos trazamos en la cabeza, en nuestros parámetros a la hora de entender la vida, de entender al otro. Espero que el arte que hacemos todos los que participamos en esta publicación sirva también para franquear esas fronteras.

Migración contemporánea: desarrollo social y cultural

1. *Transductores* es un proyecto cultural desarrollado por Antonio Collados, Javier Rodrigo (Aulabierta) y Yolanda Romero en 2010, que incluye la puesta en marcha de seminarios y talleres de formación, la construcción y exposición de un archivo relacional, el trabajo con agentes locales y la edición de diversas publicaciones.

El proyecto fue desarrollado para el Centro “José Guerrero” de Granada, ideado desde Aulabierta y coproducido por la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Arte y Pensamiento y el Ministerio de Cultura.

Desarrollo y cultura: lo primero que puedo observar es que el uso repetido de estos términos en múltiples conferencias y proyectos de arte comunitario los ha vaciado de contenido. En mi opinión, no nos dicen nada en concreto. Entonces, para intentar recuperar un sentido específico de esta ecuación, propongo un recorrido por autores y artistas. Voy a centrarme en tres autores que se han referido a esta relación entre cultura y desarrollo; asimismo, revisaré obras y proyectos de artistas y productores culturales en las ciudades de Tijuana y Ciudad Juárez que exploran esta relación en el contexto de la frontera norte de México.

Comenzaré por el término *desarrollo*. Grant Kester (2010), historiador del arte de la Universidad de California en San Diego, colaboró con un texto muy interesante en la publicación de *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*.¹ Para elaborar una genealogía del término *desarrollo*, nos dice el autor “resulta útil revisar en primer lugar la historia más amplia del neoliberalismo y del desarrollo internacional” (Kester, 2010. p. 30).

Según Kester, el desarrollismo surge en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial y se articula a partir de una reorganización de la geopolítica mundial. Por medio de la creación de diversas instituciones internacionales, como USAID, el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, la Agencia para el Desarrollo Internacional de Estados Unidos, el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, tanto Estados Unidos como las naciones industriales más poderosas de Europa intervinieron en países de Latinoamérica, África y Medio Oriente, imponiendo políticas exteriores y programas de ayuda en distintos ámbitos: educativo, tecnológico, políticas públicas, entre otros.

Pensar en términos críticos esta noción de desarrollo es plantearnos cómo estos programas desarrollistas generaron dependencia económica, tecnológica y cultural del mundo no occidental. Desde esta perspectiva neocolonial, las culturas no occidentales fueron ubicadas en una etapa “infantil” de la racionalidad y bajo estándares capitalistas. Estos modos de vida fueron pensados como deficientes para la producción de bienes capitales y, por lo tanto, no se consideraron “desarrollados”.

Para ilustrar esta idea del subdesarrollo, recordé unas fotografías de Juan Guzmán (Hans Gutmann Guster) fechadas el 18 de febrero de 1953 y tituladas “Pobre gente paracaidista de la colonia General de Anaya, cerca de calzada de Tlalpan, durmiendo en la banqueta”. En ellas observamos a los habitantes de una colonia cercana al Museo Anahuacalli, en General Anaya, en unos territorios ocupados por los que yo nombraría “migrantes urbanos”.² Estos famosos paracaidistas fueron los protagonistas de las migraciones internas de este país, encabezadas, en un primer momento, por los desplazados por la Revolución Mexicana y, posteriormente, por los marginados del desarrollo urbano mexicano. La arquitectura informal que cobija a las personas, hecha de materiales de desecho, será una constante “formal” en muchas de las producciones artísticas en la frontera norte del país.

Teniendo en mente la articulación entre *desarrollo y modernidad vs. arquitectura informal*, se dio la famosa intervención *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE, con el Centro Cultural Tijuana (CECUT) de fondo, que formó parte de InSite 94. Recordemos que, 1994 había una nueva narrativa desarrollista, o más bien neoliberalista: el Tratado de Libre Comercio. Y lo que encontramos en esta actualización del “desarrollismo” en su versión neoliberal es una serie de desplazamientos masivos de población, migrantes en “búsqueda del sueño norteamericano”, pero también grandes migraciones de trabajadores rurales dentro del territorio nacional. En el caso de Tijuana y también de Ciudad Juárez, estos grupos se ubicaron en las periferias de la ciudad que no contaban con servicios básicos.

El emplazamiento que hizo ERRE en la explanada del CECUT tenía las cualidades materiales de estas arquitecturas informales de la ciudad, como una crítica a este sueño modernizador

2. Las imágenes pueden verse en el número 32 de *Luna Córnea* (2009), dedicado a Gabriel Figueroa.

neoliberal, pero, además, exhibió los mecanismos legaloides corruptos que permitieron que dicha construcción irregular fuese construida “con los permisos correspondientes” en un predio federal. Con esta obra, Marcos Ramírez ganó notoriedad entre los artista nacionales y locales de aquella emisión de InSite, pero, sobre todo, creó una atinada representación de la “antimodernidad” mexicana, articulando con precisión el binomio que se esconde detrás del “desarrollismo a la mexicana”: la corrupción y la precariedad.

En cuanto a la noción de “lo cultural”, dos autores que en los años ochenta realizaron una puntiguda crítica a este concepto fueron Suely Rolnik y Félix Guattari, en el libro *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2006).³ Los autores establecieron tres esferas de abordaje en la significación de *cultura*: valor, alma y mercancía. La primera queda ejemplificada con las campañas de alfabetización en zonas populares en Inglaterra, organizadas por la beneficencia pública victoriana en el siglo XIX. Aprender a leer la Biblia se encuentra íntimamente ligado a cultivar el espíritu. Pensemos cuántas instituciones culturales todavía se alimentan de esta noción de valor, de la superación personal y la beneficencia pública que esconde contradicciones y desigualdades sociales, raciales y políticas. La noción de cultura-alma estaría ligada a valoraciones como las que hizo la antropología en sus inicios y vinculada al colonialismo. Por otro lado, la valoración del “alma” también alimenta posiciones como los nacionalismos. Finalmente, estaría la cultura como mercancía, entendida como la producción masiva de bienes, no solamente materiales, sino también simbólicos. Esta perspectiva nos ayuda a entender cómo se da el fenómeno de la construcción de identidad por medio del consumo cultural.

Las imágenes de la artista tijuanaense Ingrid Hernández pueden problematizar estas nociones de cultura. Al igual que *Century 21* de Marcos Ramírez ERRE, Ingrid indaga sobre arquitectura informal en Tijuana, pero desde su formación como socióloga. El proyecto *Tijuana Comprimida* (2004) se produjo casi 10 años después de la instalación de ERRE. En una entrevista que le hice a Ingrid hace algunos años, me comentó que parte del proyecto buscaba visibilizar el uso de los materiales constructivos vinculados con la identidad de las comunidades de migrantes “paracaidistas”. Las imágenes no solamente nos muestran la utilización de materiales de desecho que dan



Del proyecto *Tijuana Comprimida*, Ingrid Hernández, 2004.
© Ingrid Hernández



Del proyecto *Tijuana Comprimida*, Ingrid Hernández, 2004.
© Ingrid Hernández

cuenta de la precariedad de las viviendas en el arroyo Alamar, sino que orientan nuestra atención sobre las diversas técnicas constructivas.

Ingrid buscó establecer una relación “identitaria” entre los lugares de origen de los constructores y la utilización de materiales, así como el emplazamiento de las viviendas. Me pareció muy pertinente que ella hubiera decidido hacer una exposición fotográfica en el arroyo Alamar con los resultados de su investigación. Por un lado, estos proyectos parten de un reconocimiento —incluso de una dignificación— de prácticas culturales marginales al visibilizarlas, y crean nuevos circuitos de consumo cultural o de apropiación cultural. Por el otro lado, nos muestran procesos que muy fácilmente pueden articular un “micro colonialismo”. Es decir, cuando ciertos aspectos de un fenómeno cultural se convierten en una “representación” dentro de una obra de arte, dejando fuera su contexto para mostrarse en otro, puede suceder que los espectadores identifiquemos al artista como sujeto protagónico y que confundamos la circulación y consumo de las obras en el circuito del arte como una forma de justicia social.

A su vez, Mónica Arreola, con su proyecto *Desinterés Social*, presenta imágenes que dialogan con las de Ingrid. Por un lado, tenemos el fenómeno de autoconstrucción, documentado en *Tijuana Comprimida*; por el otro, está la crisis del mercado inmobiliario. Mónica documenta miles de viviendas de interés social abandonadas o que simplemente nunca fueron habitadas, dado que las familias que las adquirieron no pudieron pagarlas o que el emplazamiento de la unidad habitacional estaba fuera de la traza urbana. Eso ha hecho a estos espacios inaccesibles para el transporte público y con una pobre o nula infraestructura y equipamiento público: pavimento, parques, escuelas y hospitales.

El tema del “desarrollo” en términos urbanos nos lleva a la escala macro de las políticas públicas. Algo que comparten Tijuana y Ciudad Juárez es que pertenecen al plan que se implementó en todas las poblaciones fronterizas de México a través de una institución descentralizada que se llamó el Programa Nacional Fronterizo (PRONAF), creada en 1961. El eje estratégico era la construcción de los corredores industriales con equipamientos culturales entre los que se encuentran



Desinterés Social, Mónica Arreola.
© Mónica Arreola

obras del arquitecto Ramírez Vázquez (el Museo de Arte de Ciudad Juárez y el Centro Cultural Tijuana). También incluyeron los puentes de cruce en ambas ciudades.

A largo plazo, fue revelándose la vinculación entre la especulación de tierra en terrenos (muchas veces federales) donde se construyeron estos complejos industriales, así como viviendas para trabajadores. Este fenómeno involucró a pequeños grupos, entre los que se encontraban grandes empresas de construcción, pero también miembros de distintas administraciones gubernamentales que contaban con información privilegiada, sobre todo de planes de desarrollo urbano. Como lo documenta Mónica Arreola, la especulación inmobiliaria tenemos que pensarla en términos de política pública y sus vínculos con los modelos neoliberales de “desarrollo”.

El libro *Juárez: The Laboratory of our Future*, de Charles Bowden (1998), fue muy importante para mostrar diversas aristas de este modelo de desarrollo neoliberal impuesto en Ciudad Juárez, y también en Tijuana. Con imágenes captadas por fotoreporteros locales, entre los que destaca Julián Cardona, tiene un texto preliminar de Noam Chomsky y un epílogo de Eduardo Galeano. Las imágenes del libro van tejiendo los componentes de este experimento desarrollista neoliberal: maquiladoras, precariedad, violencia y feminicidio.

El trabajo de Teresa Margolles, *La promesa* (2012), nos habla de estas ruinas urbanas en Juárez. Pone el dedo en la llaga en estas promesas de movilidad social y bienestar que les han sido negadas a miles de trabajadoras y trabajadores en las regiones fronterizas de nuestro país. En este proceso de “deconstrucción”, Margolles recupera, en cierto modo, las prácticas de Gordon Matta-Clark, pero cargadas del contexto específico de Juárez: la migración forzada por violencia. Desde el 2007, alrededor de 160 mil mexicanos han tenido que abandonar su vivienda para huir de la violencia, esto representa unas 115 mil casas deshabitadas, la mayor parte, en las colonias y fraccionamientos periféricos.

Algo que me parece relevante de *La promesa* es que pone en contraste un monumento que se erigió durante esa administración en Ciudad Juárez, la famosa X del escultor Sebastián, dentro

de un equipamiento llamado la Plaza de la Mexicanidad. La obra monumental de Sebastián tuvo un costo al erario público de 120 millones de pesos; aunque, inicialmente, la obra fue presupuestada en 32 millones. Esta obra se sumó a una zona de parques interconectados entre sí que fueron construidos con recursos de la iniciativa “Todos somos Juárez”, respuesta de Felipe Calderón a la desigualdad y para promover el desarrollo social en Juárez. Como pueden prever, mi crítica a esta obra queda claramente enunciada por las tres esferas de la noción *cultura* de Rolnik y Guattari, ya que conjunta de forma sintomática al menos dos niveles de la ecuación problemática de “lo cultural”, en tanto identidad (mexicanidad) y en tanto cultivo o superación (una obra de arte que tendrá un “impacto social”). Para cerrar con broche de oro este apunte, la inauguración de la plaza se dio con un concierto del Divo de Juárez, Juan Gabriel.

Referencias

Bowden, Ch. 1998. *Juárez: The Laboratory of our Future*. Aperture, Nueva York.

Guattari, F., y Rolnik, S. 2005. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Tinta Limón.

Kester, G. 2010. Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política de desarrollo. En: Centro José Guerrero, *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro José Guerrero, pp. 30-42.

Luna Córnea. 2008. *Gabriel Figueroa: Travesías de una mirada*. No. 32.

Margolles, T. 2012. *La promesa*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Las condiciones de la creación cultural en el mundo actual

Quisiera referirme a lo que son las condiciones de la propia creación cultural dentro de estos conceptos que nos unen: *arte y tránsito*. No puedo dejar de lado que los derechos humanos son el horizonte de los comentarios que voy a desarrollar brevemente.

Si evocamos que los derechos humanos son condiciones que permiten crear una relación integrada entre la persona y la sociedad, vamos a acercarnos a la idea de que esto permite a los propios individuos ser personas jurídicas, identificándose consigo mismos y con los demás en un espacio y tiempo específicos. Los derechos humanos por lo tanto no son una entelequia que está ahí para acudir sólo como un discurso de buenas intenciones, sino que son el fundamento de nuestra actividad en el mundo.

Desde el año 2010-2011, que se hizo una gran reforma al respecto, la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos incluye a los derechos humanos en su precepto fundamental. Esto se aplica desde luego a la cultura, a la política, a la economía y a la vida de cada uno de nosotros. En consecuencia, el código en el que nos desempeñamos como personas es, desde luego, esta condición de individuos en la gran comunidad planetaria, pero a partir de nuestro estatuto de personas.

Esta doctrina se remonta al siglo XVIII, con el lema “Libertad, igualdad y fraternidad”; sin embargo, los derechos civiles y políticos están equilibrados por el principio de libertad. A su vez, los derechos económicos y culturales se basan en el principio de igualdad. Pero también han surgido

derechos recientes, como el derecho a la paz o a la calidad de vida, que obedecen a la inercia de la fraternidad o la solidaridad; la cultura es fundamental frente a estos principios.

Últimamente hemos tenido derechos que ya se constituyen de cara a la evolución tecnológica. Esto nos impacta en especial porque desde hace unos 25 años vivimos una gran revolución tecnológica en la vida cotidiana. Y la creatividad cultural, desde luego, ha aprovechado estos nuevos instrumentos jurídicos para trabajar alrededor de ellos o con ellos. Así ha crecido, por ejemplo, el interés por el medio ambiente, por la bioética y, en general, por todas las manifestaciones inmersas en esta revolución de la ciencia aplicada.

En la convergencia de conceptos como *migración*, que implica desde luego el trauma del desarraigo y la posibilidad de adaptarse a un nuevo medio, también está convocado el concepto de *fronteras*. Las fronteras como zona de implicación. Hay que recordar el criterio del gran filósofo de la Universidad de Deusto, Andrés Ortíz-Osés, que dice: “la frontera es sobre todo implicación”.

Es decir, no es sólo un asunto que corresponda a aquellos que están viviendo en una zona limítrofe o migrando hacia otra tierra, sino a aquellos que coexisten con otros de al lado o reciben en su propio territorio a los migrantes. Hay una implicación. Por lo tanto, tal experiencia no puede ser vista como un asunto estrictamente unilateral.

Hablamos también de que la frontera es una zona, además de una implicación, que incluye el reto a la identidad de los propios migrantes. Y aquí se distinguen las mutaciones subjetivas de la propia dinámica de lo real, lo imaginario y lo simbólico entre origen y destino. Observamos cómo esta dinámica entre origen y destino está efectuando también el trayecto básico para comprender el concepto de identidad, y lo interesante allí consiste en que el concepto de *identidad* no es una identidad fija, sino una identidad en mutación, en transformación permanente. En el fondo de toda esta fenomenología sustancial y relacional que implican la traducción, la traducción en general y la transformación en particular de individuos, comunidades, colectividad —su pasado, memoria, lenguaje, cultura—, se aprecia el punto central de la discusión de este texto.

Decir “arte en tránsito”, a mi juicio, significa plantear los principios y conceptos básicos para una teoría de la transformación cultural, cuyos elementos son, además, la tolerancia y la comprensión en y desde la diversidad, el acercamiento a un estado de cosas en el mundo actual. En otras palabras, las condiciones concretas en las que se desempeña la tarea creativa, la tarea de difusión y la tarea de recepción de la propia cultura. No podemos hablar de algo que se da en abstracto, sino que obedece a causas y condiciones materiales muy concretas.

El nuevo orden global ha significado, como bien sabemos, la máquina de guerra, el poder corporativo y el modelo de control y vigilancia en nombre del combate al terrorismo, a las drogas y a la insurgencia política. La revolución tecnológica en la vida civil que se expande a partir de plataformas militares. Es muy importante tener esto en claro, porque ha traído consigo, también, el Estado de excepción, es decir cuando los gobiernos y los Estados asumen el expediente de ser excepcionales frente a sus propias normas y actúan fuera o contra de las propias normas.

Esto es algo, como ha señalado Giorgio Agamben, cada vez más frecuente en las democracias contemporáneas; cada vez más acuden los gobiernos, las democracias actuales, al expediente del Estado de excepción, y esto desde luego vulnera en lo profundo a los derechos humanos, y no debemos permitir que acontezca, mucho menos que, con esta acción de los gobiernos y de los Estados, se normalice o estandarice la barbarie, los fenómenos extremos, como el feminicidio, la desaparición de personas, la tortura, etcétera.

Décadas atrás, Félix Guattari identificó tres campos globales en los que se producen devastaciones continuas y que denominó las tres ecologías: la devastación de la naturaleza, la destrucción de los vínculos sociales y la invasión o derrumbe de las subjetividades socialmente autónomas. A esto se ha referido también Giorgio Agamben como el *capitalismo de los dispositivos*, donde todo está hecho alrededor y a través de los aparatos, es decir, aparatos que llevan consigo un mecanismo de gobierno y un mecanismo para moldear la subjetividad de las personas mientras se les usa.

Alegar, como pretenden algunos ingenuos, que el individuo puede por sí solo contrarrestar el peso de tal poder global de cariz biopolítico por un gesto voluntarista, inercial o estético, es defender una falacia indemostrable, que además lleva consigo el lastre de un conformismo político autoaniquilante.

De acuerdo con el saber científico, durante la segunda mitad del siglo XX se ha atestiguado la más profunda transformación de las relaciones humanas con el mundo natural en toda la historia de la humanidad. Aquí es importante recordar también que, más que un mero asunto de contenidos culturales, el punto estratégico del arte en tránsito actual en todo el mundo atañe a la consideración política y geopolítica del orden emergente en el planeta, a la reelaboración crítica que tiene que tener la cultura emergente: una gran exigencia imaginativa frente a la hegemonía del nuevo orden tecnológico, con el fin de encarar los riesgos que éste lleva consigo.

El arte en tránsito requiere menos de supervivencia y “florecimiento” en la desposesión, es decir, repliegue y circunscripción de algún modo, que entendimiento proactivo y crítico de las causas que determinan el mundo actual. La capacidad del poder global —como ha subrayado recientemente Saskia Sassen, la prestigiada socióloga neerlandesa— destruye a los Estados-nación en términos de su soberanía, de su raigambre histórica y cultural y de su sistema económico y político. Y lo hace para construir sociedades de varios modos sujetas a las estrategias militares y corporativas que dominan la economía del planeta, debajo, a través y por encima del discurso ideológico del ultraliberalismo y su impulso destructivo y unánime de regulaciones, convenciones, límites, cautelas, diferencias.

El caso de México es muy claro: México firmó un Tratado de Libre Comercio (TLC) en 1994 con Estados Unidos y Canadá; firmó en 2005 el Acuerdo para la Seguridad y la Prosperidad de América del Norte (ASPAN), y, luego, la Iniciativa Mérida (o Plan México), de lo que derivó directamente la guerra contra las drogas que ocasionó más 120 mil ejecutados y más de 25 mil desaparecidos y desplazados, además de la devastación de sus fronteras (y el levantamiento del muro sur hacia Centroamérica para contener migrantes en tránsito hacia Estados Unidos).

En México, por ejemplo, ya no tenemos la cartografía que tradicionalmente teníamos; ahora hay una cartografía penetrada por los cárteles de la droga, por las agencias de inteligencia de Estados Unidos, por los poderes criminales de alcance transnacional y otras potencias como China. Por lo tanto, tenemos que ver el contexto en el que está surgiendo esta creatividad cultural que deseamos estudiar, esta imaginación cultural que debe contradecir la barbarie que trae consigo en muchos casos este poder global. Me parece que, de inmediato, de todo esto se desprende lo que ya algunos denominan Tercera Guerra Mundial, pero también podríamos aludir a la guerra civil al interior de cada país, la democracia formal y no sustancial, el Estado de excepción que mencionaba. Este síndrome de exclusión permanente frente a las sociedades, frente a la pobreza, frente a los marginados y, desde luego, frente a los migrantes. O el auge del An-Estado o Estado a-legal, que funciona fuera y contra de sus normas constitucionales mientras simula respetar la ley.

México es un país que ha registrado en los últimos años una enorme indiferencia o negligencia ante los migrantes que vienen de Centroamérica y atraviesan nuestro país hacia Estados Unidos en busca de trabajo. Tenemos que ser conscientes de las condiciones que provocan esta barbarie, y que los expulsa de sus propios países, al igual que a más de 10 millones de mexicanos, que tuvieron que buscar trabajo y asentarse en Estados Unidos después de la firma del TLC.

Por otra parte, existe el extrañamiento de personas y comunidades al interior de su propia sociedad. Esto se presenta por los propios sistemas inequitativos, incluso depredadores, de la economía y la política; hay desarraigo, hay expulsión, hay rechazo, hay desplazamiento, hay insensibilidad, hay migración en general. Y hay pérdida de memoria cultural. Pero, a cambio, subsiste algo muy importante: la cultura se vuelve portátil, la cultura se vuelve intercambiable, la cultura está abierta al mundo y la cultura también civiliza a otros países de modos muy peculiares, de acuerdo con la oriundez de quien la lleva consigo.

Estos fenómenos son internacionales, pero acontecen también al interior de los países. Por ejemplo, en regiones y ciudades. Actualmente en México se vive un enorme desplazamiento de poblaciones porque hay mucha violencia en algunas partes y van a otros lados; estas personas

desplazadas llevan también su cultura. Y en la propia Ciudad de México puedo mencionar una ciudad de migraciones súbitas que acontecen todos los días. Más de 4.2 millones de personas atraviesan la parte central de la capital mexicana en busca de su trabajo. Día tras día. Y regresan sólo a pernoctar a sus lugares de origen.

Estamos hablando de una migración interna dentro de la ciudad. Esto también modifica lo que tiene que ver con la cultura, con la memoria, con la historia, con el lenguaje al interior de los barrios. Por ejemplo, la colonia Del Valle, la Narvarte, la Nápoles, que son parte de la delegación Benito Juárez, donde yo nací, configuran una zona enteramente transformada por gente que viene del oriente de la ciudad y de otras partes (cuyos padres o abuelos a su vez fueron migrantes de ámbitos cercanos a la capital del país).

También influyen en estas transformaciones la migración de paquistaníes, argentinos, de etnias indígenas, etc., que llegan aquí. Se produce una enorme capacidad de mover, de transformar la cultura desde lo más inmediato, justo por las propias migraciones, y no lo estamos viendo quizás. Creo que la visibilidad de estos procesos son de lo más importante hacia el futuro.

Sintetizaría lo dicho del siguiente modo: la cartografía emergente en el mundo actual tiene su contraparte en la psicogeografía que lleva consigo cada persona y el conjunto de las personas o comunidades que migran o transitan, ya que van de aquí hacia allá llevando esta cultura portátil que, también, se confronta con el entorno cultural al que llegan.

Una teoría del arte en tránsito tendría que tomar en cuenta el punto de intersección de ambos enfoques, aquel umbral corpóreo entre el pasado y el porvenir, sus gravitaciones, fantasmas y extrañezas; por un lado, la cartografía del poder global y, por otro lado, la psicogeografía de las personas frente al terreno móvil en el que se vierte su derecho a la vida, su derecho a la paz, su derecho a la cultura, y, sobre todo, su derecho a la dignidad.

El compromiso social en la práctica artística

A modo de preámbulo... voy a escapar un poco del tema de la migración. Mi intervención se trata más de un posicionamiento que del desarrollo de un tema específico vinculado a la migración.

El asunto que trataré gira en torno al compromiso social que, desde la práctica artística —o desde el ámbito del arte contemporáneo en mi caso—, abordamos a favor de la defensa de los derechos humanos.

El concepto de *ciudadanía activa* apareció como detonador para articular mi posicionamiento, dado que creo, aspiro y convoco a un compromiso ético-político que no distinga fronteras desde dónde operar políticamente, es decir, me interesa sostener esa dimensión permanentemente en los diversos espacios que implica la vida, llámese ámbito personal, doméstico, laboral o ciudadano...

Los posicionamientos políticamente “radicales” que sólo se mantienen en retórica y que son sostenidos por sujetos que en su ámbito cotidiano llegan a poner al descubierto que: *subalternizan* al otro, que no dan la cara, que roban ideas, que mantienen relaciones verticales y modos de aproximación violenta, que utilizan el arte y la cultura como vehículo para la gentrificación, y todos aquellos que insisten en relaciones asimétricas, pierden para mí toda potencia y credibilidad.

La imposibilidad de unir discurso y proceder cotidiano la leo como una situación lamentable. Discurso sin acción (micropolítica) es un sinsentido. Con esto quiero decir que antes de preguntarnos por los derechos humanos, la interculturalidad, la migración o el género desde lo macro, necesitamos revisar nuestras propias prácticas cotidianas, nuestros modos de operar y vincularnos

con determinados reclamos sociales a los cuales podemos contribuir, por mínimamente que sea, desde el lugar de intervención profesional en el que nos encontremos.

En México, en la transición de los años sesenta a los setenta fue muy notoria la diferenciación entre los modos de entender la práctica artística con respecto a esto. Es mucho más complejo, pero puede decirse que las posiciones se polarizaron entre aquellos que se circunscribían específicamente a la práctica artística (interés formal o retiniano) y aquellos que entendían la práctica artística como dispositivo o herramienta para intervenir en procesos de transformación sociopolítica (interés ideológico, ética-estética). Muchos productores visuales activos en los años setenta y ochenta venían de la experiencia de participación en la producción de visualidades críticas a favor de la liberación de presos políticos vinculados al movimiento estudiantil de 1968. Incluso, algunos de ellos más tarde se sumaron a propuestas de reclamo sobre los distintos ejercicios de poder que estaban extendiéndose en América Latina... Pienso por ejemplo en la “Agenda Colombia 83” del No-Grupo, o en Solidarte, y cómo a través de la producción artística lograron fugarse denuncias a la esfera pública.

La dimensión política que el arte puede convocar es sumamente potente. A través de producciones visuales podemos leer un contexto, e incluso, el ejercicio de *borramiento* sobre determinados sujetos en distintos momentos... Pensemos en el fotógrafo Armando Cristeto y en lo visionario de su serie *El condón* (1978), o en la agudeza que tuvieron Maris Bustamante a través de *El pene como instrumento de trabajo* (1982) y Mónica Mayer con *El tendadero* (1977). Estas obras nos permiten ejemplificar cómo a través del arte es posible producir agenciamientos con obras que rompen el perímetro para imponerse de igual modo, con carácter y sin tibieza, frente al ejercicio de poder sobre una tradición de un pueblo indígena y frente a las imposiciones del “deber ser” del comportamiento social o el control biopolítico. Defender las ganas, la urgencia de habla, y con ello, la libertad de expresión.

La obra de Cristeto a la que hago referencia resume en cierto modo aquello que me interesa en la producción artística, ya que la potencia no radica únicamente en su visualidad sino en lo que convoca la obra. Realizada tres años antes del primer caso de VIH en México (1983), sugiere el uso del



El pene como instrumento de trabajo (1983), Maris Bustamante, para No-Grupo. Fondo No-Grupo, Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. © Maris Bustamante / Museo Universitario Arte Contemporáneo

látex como una interfase para las sexualidades, para la asepsia y el terror de contacto directo añadido al terror que la pandemia trajo consigo. A su vez, Maris Bustamante genera, también a través de un disparo fotográfico, una imagen-agencia cuando condensa una crítica de género a través de la utilización de unos lentes y pene de plástico que, en maridaje con el título *El pene como instrumento de trabajo*, no hace sino confrontar y confirmar la falocracia imperante en el momento. En el caso de Mónica Mayer, pongo en relieve una obra que produjo en 1977 titulada *El tendedero*, donde lo que hace es replicar el dispositivo doméstico que, entre comillas, es asignado a las mujeres. A través de la pregunta “¿Cuándo fue la primera vez que te acosaron?” se abría la obra a la participación, y quienes accedían a responder colgaban su respuesta en un papel pequeño con pinzas sobre el tendedero... Recientemente, en su exposición retrocolectiva en el MUAC, Mayer actualizó esta pieza dando lugar a un tendedero extendido y repleto que da cuenta de las miles de denuncias que nos permiten ver, dramáticamente, que entre 1977 y 2016 algunas cosas no han cambiado...

Las prácticas más cercanas al activismo artístico son también de aguda pertinencia y urgencia en tanto gestos de intervención política directa, como también lo muestra la carpeta gráfica *Wirikuta, lugar sagrado* (2012), que la Convención Metropolitana de Artistas y Trabajadores de la Cultura, en colaboración con la Escuela de Cultura Popular “Mártires del 68”, llevó a cabo en apoyo al pueblo wixárika (conocido también como huichol), para denunciar las concesiones mineras que atentan contra su territorio sagrado. En este pronunciamiento colectivo, 36 productores contribuyeron con gráfica y textos, en un aliento afín, a iniciativas de los años setenta/ochenta vinculadas a ejercicios de movilización politizada, o bien, a idearios vinculados a izquierdas.

El colectivo Otrxs por la Tierra, de la Cooperativa Cráter Invertido (CCI), realizó la acción *Un ojo de Dios por Wirikuta*, para la cual convocó públicamente a presentarse el 20 de mayo del 2011, a las 12 horas, afuera de la Embajada de Canadá en la Ciudad de México. El propósito era articular una acción colectiva de “denuncia e indignación contra el proyecto minero en el valle de Wirikuta”.¹ Durante ese año, las tensiones absolutamente polares sobre las concesiones a mineras canadienses para abrir y explotar minas en territorios indígenas rituales propició muchos alzamientos de voz desde el ámbito cultural y artístico, en apoyo a la comunidad afectada y contra el desequilibrio autoritario de sus ecosistemas. La CCI, antes y durante la acción afuera de la embajada, enseñó a quienes asistieron a producir con sus manos y con materiales mínimos “ojos de Dios”, es decir, amuletos de protección que refieren a los puntos cardinales del cosmos wixárika. Los amuletos que produjeron entre todos los participantes los colgaron, plantaron y difundieron durante su ejercicio de apoyo y resistencia. ¿Qué nos importa la falsa moral sobre el consumo del peyote cuando la gravedad es el borramiento de la cosmogonía de un pueblo y el ninguneo a todas sus justificaciones? Se trató de un enjambre de voces activas y decididas que utilizan la producción artística como vehículo de denuncia. Desafortunadamente, éste no ha sido ni es el único ejercicio autoritario sobre comunidades indígenas o rurales, los casos se repiten, se multiplican, y el no olvidar resulta cada vez más urgente.

Para aquellos que profesan incredulidad hacia el arte contemporáneo (posición que pone en evidencia su limitación de lectura) existe un gran abanico de producciones comprometidas, politizadas y potentes que desde la producción artística visual generan bolos de sentido y capital

1. Cita tomada de <otrosporlatierra.blogspot.mx/2012/06/un-ojo-de-dios-por-wirikuta.html>, el 4 de diciembre del 2015.

simbólico. No toda la producción artística es retiniana, formalista o postconceptualista de carácter acrítico, que es de lo que algunas voces públicas (pero desinformadas) quieren convencer. Muchos artistas se preguntan qué hacer con nuestra historia incómoda, con la gravedad de la actualidad... Muchos integrantes activos de la comunidad artística nos hemos reunido en diversos foros públicos, privados, mesas de café, cantinas y en discusiones en redes sociales para preguntarnos colectivamente ¿qué hacer frente a las transnacionales que mancillan territorios indígenas y comunidades?, ¿qué hacer en la esfera pública para exigir igualdad de derechos para las sexualidades otras?, ¿cómo nos posicionamos frente a la censura de voces críticas (Carmen Aristegui) y ante la permanente ola de violencia, desaparición y masacre que desde hace una década nos comprime el estómago y nos quita el aliento? ¿Dónde nos colocamos cuando digo en voz alta y deletreando: A y o t z i n a p a...

Suely Rolnik sostiene que siempre es posible levantar al deseo de sus quiebres y reponerlo en movimiento... No es sencillo, pero es necesario preguntarnos desde nuestros lugares por modos de ejercicio de memoria, de lectura crítica del presente, es necesario comentar al respecto a través de nuestras prácticas. *Bordando por la paz y la memoria. Una víctima, un pañuelo* es un valioso y pertinente ejemplo de esto. Iniciado en junio de 2011 dentro del Colectivo Fuentes Rojas, su objetivo ha sido sensibilizar a la población sobre el estado de emergencia que vivimos actualmente, hacer visibles a las víctimas de la violencia a partir de la guerra contra el narcotráfico (promovida por el entonces ejecutivo federal Felipe Calderón, 2006-2012) y construir colectivamente un memorial ciudadano y vivo, con la participación de la gente. Así, personas se reúnen domingo a domingo en el espacio público, bordan pañuelos blancos y con hilo rojo los casos de las personas asesinadas, y con hilo verde los pañuelos de los desaparecidos. Pienso también en el trabajo que estamos realizando desde el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) para procurar que estas memorias visuales no se difuminen entre el mar de producciones y puedan quedar, como patrimonio universitario, para dar cuenta a nuevas generaciones sobre la emergencia de nuestra actualidad.

Casi para concluir, quiero referirme a la Red Conceptualismos del Sur (RCS), una plataforma internacional (principalmente latinoamericana), colectiva y de afinidades varias, iniciada en 2007 y de la que formo parte desde 2010. Estimo a la RCS como un espacio de contagios sumamente



Sin título [esténcil de Enrique Peña Nieto y calaca] (ca. mayo 2012, Ciudad de México), Jorge Izquierdo. Impresión digital, 25.1 x 20.3 cm. Colección Visualidades y Movilización Social. Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM. © Jorge Izquierdo / Museo Universitario Arte Contemporáneo

particular y estimulante, y en ocasiones pienso en ella como una suerte de suero mientras se convalece... En el interés común generalizado por re-leer producciones críticas y punzantes, la RCS llevó a cabo la exposición y el libro *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta latinoamericanos* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Para ello, colectivamente revisamos, compartimos y discutimos diversos materiales y producciones que respondieron críticamente ante diversos ejercicios de poder comprendidos en ese lapso temporal y en ese contexto geopolítico. Una experiencia de construcción de sentido para la que probamos

diversos formatos de organización y formalización donde la autoría individual perdía relevancia y ganaba, en cambio, el posicionamiento colectivo.

Así pues, sea la exhibición, el proyecto editorial, el recurso gráfico, el espacio docente o el trabajo institucional, sea el formato de intervención que se tenga disponible o que sea posible activar, hay que empujar para que se propague un compromiso con la producción artística en todos sus niveles; atender desde nuestros espacios de trabajo y *sobre todo desde nuestro quehacer cotidiano*. Hacer lo que se tiene que hacer y no fingir que se hace. No creo en las posiciones absolutas a las que uno deba abonar para que se instalen como inamovibles o canónicas dentro del relato historiográfico, creo que la responsabilidad se abre a todos los agentes que formamos parte de esta más o menos articulada comunidad artística.

Finalmente, invitaría a apostar por articulaciones desde la micropolítica que enfrenten relaciones asimétricas y que procuren, a través de gestos y acciones específicas y por pequeñas que parezcan, intervenciones en las lógicas dominantes. Como bien dice Suely Rolnik, “Aun si estas voces no son tan numerosas y su timbre es sutil y frágil —apenas audible bajo el estruendo arrogante de las voces dominantes—, tienen el poder de impulsar infra-desplazamientos en la cartografía planetaria de las fuerzas políticas, culturales y subjetivas; desplazamientos que, aunque son invisibles, no por ello son menos potentes”.²

2. Suely Rolnik, “Antropofagia zombie”, en *Brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial*. Madrid, España, 2006.

A manera de epílogo:

“El artista inconfesable”

João Cabral de Melo Neto

(Brasil, 1920-1999)

*Hacer lo que sea es inútil.
No hacer nada es inútil.
Pero entre hacer y no hacer
más vale lo inútil del hacer.
Pero no hacer para olvidarse
que es inútil: nunca el olvidar.
Pero hacer lo inútil sabiendo
que es inútil, y bien sabiendo
que es inútil y que su sentido
no será siquiera presentido,
hacer: porque ello es más difícil
que no hacer, y difícil-
mente se podrá decir
con más desdén, o si no decir
con más claridad al lector Nadie
que lo hecho lo fue para nadie.*

Sobre la posición ética del artista

Ana Quiroz

Como artista visual, siempre me ha interesado la función del arte y su relación con los problemas sociales y políticos, especialmente los que ocurren en México, como la miseria, la desigualdad, la malograda educación o la violencia. Por varios años he intentado estudiar y entender la relación o las relaciones entre la estética y la política. Creo en la postura del artista como constructor y como organizador, que propone un arte crítico o comprometido. Esta postura prevalece actualmente en muchos artistas, entre ellos, Luis Camnitzer, artista, académico y crítico uruguayo, quien escribe:

Para sobrevivir éticamente necesitamos de la conciencia política que nos ayuda a entender nuestro entorno y desarrollar estrategias para nuestras acciones; el arte se convierte en el instrumento que elegimos para implementar estas estrategias. Nuestra decisión de ser artistas es una decisión política, independientemente del contenido de nuestra obra; nuestra definición de arte, de la audiencia a la cual nos dirigimos, lo que la obra debe lograr, todas, son decisiones políticas. (Camnitzer, 1995, p. 222)

Esta posición ética del artista es totalmente vigente en nuestra sociedad, y durante los últimos 30 años ha sido una característica común entre varios artistas.

Durante mi formación en la maestría, y ahora en el doctorado, he estudiado las investigaciones del filósofo francés Jacques Rancière sobre la relación entre la estética y la política. Rancière escribe que existe hoy una esquizofrenia entre el arte contemporáneo y la práctica social, entre el afuera y el adentro de la institución museística. El arte procesual y relacional hace que los artistas brinquen del espacio museístico o galerístico al entorno social y urbano. Hoy, las prácticas

y los modos de visibilidad del arte reconfiguran la experiencia sensorial. Rancière parte de que cualquier acción, cualquier obra contra lo establecido, ya es política. Lo político es la capacidad de disentir. El disenso es un conflicto entre sentido y sentido, una desconexión entre las formas sensoriales y los significados que ésta pueda tener (Rancière, 2011, p. 140).

Bajo las nuevas formas de visibilidad del arte contemporáneo, el arte crítico trabaja con distintas estrategias. Éstas pueden ser: la subversión de medios y mercados, como los pasaportes de la Colonia Libertad de Tijuana de Omar Pimienta, o el reemplazo de testimonios y documentos, como el proyecto fotográfico de la migrante mexicana que presenta Janet Jarman en este mismo volumen. Otros dispositivos críticos cambian cuestiones geopolíticas y económicas en materias estéticas, o el arte relacional que produce modificaciones entre espacios museísticos y el entorno urbano. Cada obra tiene una trama particular de relaciones y está directamente ligada a un contexto; su eficacia se da en función de una determinada situación.

Me han impactado tantas y tan diversas propuestas de los artistas sudamericanos, quienes, determinados por las dictaduras militares desde los años sesenta, establecieron nuevas formas de relacionar el arte con la sociedad civil ante las crisis políticas y sociales. La famosa Tucumán Arde, de 1968 en Argentina, creada por varios artistas —entre ellos: León Ferrari, Graciela Carnevale y Roberto Jacoby—, fue una campaña *sui generis* para denunciar los cierres de ingenios azucareros en esa provincia y exponer la realidad ocultada por el gobierno. El Grupo CADA en Chile, en 1983, realizó una campaña con la frase “NO +”, contra la represión de la dictadura. De la misma manera *La milla de cruces sobre el pavimento* de la chilena Lotty Rosenfeld denuncia, con cruces sobre el asfalto, la desaparición de miles de personas. La señalética del Grupo de Arte Callejero en Argentina evidencia a los genocidas y los campos de muerte en ese país. Otro ejemplo es *El Siluetazo*, también en Argentina, una iniciativa de tres artistas —Rodolfo Aguierrebery, Julio Flores y Guillermo Kexel— que junto con las Madres de la Plaza de Mayo y la sociedad civil desarrollaron la multitudinaria acción de pintar tantas siluetas como desaparecidos y pegarlas sobre los muros de la ciudad. Esta acción posteriormente se volvió a realizar sin la ayuda de los artistas. Cualquiera de estas acciones nos serviría hoy para denunciar lo que sucede en México.

En México, parece que tendemos a olvidar rápidamente. La memoria desaparece de manera fugaz, los medios de comunicación la borran y la sustituyen con una telenovela o con cualquier cosa que nos cause un poco de confort. El video realizado en 1969, del artista alemán Harum Farocki, *El fuego inextinguible*, comienza con la declaración de una de las víctimas de las bombas de napalm. Después, Farocki hace una profunda reflexión sobre la memoria y sobre cómo reaccionamos ante las imágenes de violencia y de dolor. Farocki dice que lo primero que hacemos los seres humanos ante estas imágenes de violencia y dolor es cerrar los ojos; luego, cerramos los ojos ante la memoria; luego, cerramos los ojos ante los hechos, y, finalmente, cerramos los ojos ante todo el contexto.

No debemos cerrar los ojos, sino justamente hacer más visibles estas formas artísticas. El reto está en difundir, promover, extender estas nuevas formas de visibilidad del arte a todos los rincones posibles y a todos los públicos posibles. ¿Cómo han funcionado estas relaciones entre el arte y su dimensión social y política en México? A continuación comentaré la obra —entre la que incluyo mi trabajo— de un pequeño grupo de artistas mexicanos que toman como tema la migración y los problemas sociales que ésta genera.

Dos importantes mujeres artistas mexicanas de la misma generación, Helen Escobedo y Marta Palau, se movilizaron por las matanzas estudiantiles de 1968 y participaron en los salones independientes desde 1969. Nacidas el mismo año, iniciaron su trabajo con vínculos estéticos más ligados a la abstracción; sin embargo, en el transcurso de su carrera, giraron su producción hacia temáticas sociales y políticas. Martha Palau reflexiona sobre la permanente migración americana con la instalación de *Nómadas*, de 1998, formada por cientos de pies de barro. Desde 1979, en Hamburgo, Helen Escobedo hacía referencia a esta problemática con la instalación *Los Refugiados*, que trata de las migraciones y los desplazados, tema que siguió trabajando hasta su muerte, con intervenciones como *Éxodos*.

Marcos Ramírez ERRE participó en el InSite de Tijuana-San Diego en 1997. Este festival fue una de las iniciativas más importantes para hablar y repensar las problemáticas migratorias a través

del arte. La obra de ERRE titulada *Toy-an-Horse* es un caballo de madera de 9 metros de altura, con dos cabezas que apuntan a cada país. Fue una invasión abierta sobre el puente fronterizo que pretende cuestionar con su sola presencia la relación entre ambas naciones.

También en el InSite de Tijuana-San Diego, en el 2001, Gustavo Artigas presentó la pieza *The Rules of the Game*. En una sola cancha, se llevan a cabo dos partidos simultáneamente: dos equipos de basquetbol de Estados Unidos juegan al mismo tiempo que dos equipos de futbol de sala mexicanos. Artigas presenta los conflictos y los problemas que suceden al jugar los dos deportes, como un paralelismo a los conflictos entre los dos países y sus vías de soluciones, un refinamiento del arte relacional que contiene también un alto grado de cinismo.

Minerva Cuevas, en 1997, atacó los mecanismos de poder con su pieza *Mejorvida.com*, una corporación sin fines de lucro que crea, promueve y distribuye productos y servicios gratuitamente. Las campañas abarcaron distintas marcas internacionales y nacionales, cuyos logotipos fueron modificados por la artista. Trabajó sobre los textos y las imágenes de estas marcas, siempre en el contexto de los derechos humanos y el medio ambiente. Modificando los logotipos, Cuevas presenta el desequilibrio global en una condición poscolonial.

Desde los años noventa hasta hoy, la crisis en México solamente ha aumentado. La guerra del narco, además de 150 mil muertos, ha instalado un estado violencia generalizada y de impunidad absoluta. La migración interna también se ha incrementado.

En el 2009, Teresa Margolles hace visible la guerra que el gobierno tiende a desaparecer y presenta en el pabellón mexicano de la Bienal de Venecia *¿De qué otra cosa podíamos hablar?* Todo el pabellón se concentró en este momento de crisis, en miles de muertes olvidadas por la guerra del narcotráfico. Teresa Margolles ha desarrollado por muchos años una construcción estética muy especial sobre la comprensión de la muerte, la situación de violencia y la impunidad del país, relacionándose además con las comunidades víctimas. Insiste justamente en exponer una situación crítica que no podemos olvidar.

El colectivo Tríodo, que conforman Marcela Armas, Iván Puig y Gilberto Esparza, realizó la pieza *Expulsión* en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, en el 2006. Utilizaron la madera de los techos que removieron por la remodelación del museo. Con las vigas recicladas, crearon una gráfica escultórica de la migración de los oaxaqueños en los últimos años. La misma gráfica, vista desde arriba, forma la palabra “Expulsión”. La escultura habla sobre el dramático incremento de migrantes oaxaqueños, el éxodo creciente de los expulsados involuntariamente de su patria.

Francis Alÿs incorpora formas relacionales para la elaboración de sus acciones, que casi siempre giran alrededor de problemáticas sociales. Conjuga el trabajo colectivo e inserta sus obras en el entorno urbano. En su pieza *El Puente*, del 2006, aborda la migración marítima entre países como Cuba y Estados Unidos o España y Marruecos. Colaboró con los niños de estos países, quienes llevaban un barco de juguete hecho de materiales reciclados y formaron líneas humanas que penetraban el mar. Una acción sumamente poética para evocar, de manera colectiva, la comunicación que estas migraciones imprescindiblemente requieren.

La artista tijuanense Ingrid Hernández ha realizado un inventario estético, un archivo de la miseria que existe en series de fotografías sobre los cinturones de pobreza que rodean las grandes ciudades, lugares marcados por la desigualdad social y las migraciones. Sus imágenes hacen referencia a la figura política del desplazado y rescatan, por otra parte, la dignidad humana. Mónica Arreola, también tijuanense, en la serie *Desinterés social*, aborda la problemática sobre las viviendas y su desarrollo en ciudades fronterizas. Arreola reemplaza los archivos y hace visible estas graves contradicciones, presentando estos absurdos testimonios de una sociedad que lleva todo al límite.

Un retrato irónico pero inteligente es la conocida serie de fotografías de Dulce Pinzón *La verdadera historia de los superhéroes*, imágenes de migrantes mexicanos que la artista disfrazó de superhéroes y retrata para reconocer su inagotable esfuerzo como verdaderos salvadores del país.



Expulsión, Tródo, 2006;
impresión fotográfica.

© Ana Quiroz

Ana Quiroz

Propiedad privada,
Ingrid Hernández, 2004;
impresión fotográfica.
© Ingrid Hernández



The blind leading the blind,
Ana Quiroz, 2010; vinil y
persiana. © Ana Quiroz



En siete ocasiones, Martha Palau organizó la Bienal Internacional de Estandartes en Tijuana. Esta bienal, fundamentada en el formato de un estandarte, se presentó en cada ocasión en el Centro Cultural Tijuana. Las muestras, aunque heterogéneas, marcaban un interés por la problemática de la migración.

En el 2010, participé en esta Bienal y obtuve el primer premio con la pieza *The Blind Leading the Blind*, en la que traté de involucrar a ambos países con la metáfora bíblica: “los ciegos que guían a los ciegos”. Con unas persianas viejas, hago un juego de palabras, pues *blind* en inglés significa a la vez *cortina*. Con humor, vinculo la ceguera de ambos gobiernos y a los líderes que dictaminan las leyes migratorias. En el reverso de la cortina, se lee la frase: “En México todos los sueños son posibles”, frase que recogí de un espectacular en la Ciudad de México y que hace buena referencia a la absoluta impunidad en el país, donde todo es posible.

Injustice for All, del 2014, es un fémur humano con un texto incrustado en plata que cuelga como un columpio o un trapecio. A través de un objeto con elementos simbólicos, trato de abordar una situación de desequilibrio, desigualdad e impunidad absoluta en México, marcada hoy por las miles de desapariciones de la guerra del narcotráfico.

Sabemos que la educación es uno de los sectores más desatendidos en México. En el 2007, teníamos el peor nivel educativo según la OCDE. Creo que una buena educación anula la ignorancia, evita los abusos, reduce la desigualdad y con ello las migraciones. Sobre este tema realicé, en el 2011, la intervención urbana *Echar a perder*, en la plaza principal de Xochimilco. Recuperé 15 mil libros usados de primaria de la Secretaría Educación Pública para crear en la plaza de esta delegación una alfombra gigante de ejemplares. La intervención resultó en una especie de biblioteca ambulante, a donde la gente venía a hojear los libros, a llevárselos por cualquier razón; pero también a preguntar y reconocer que en México tenemos un pésimo nivel educativo y que la educación mexicana consiste, en gran parte, en certificar analfabetas funcionales.



Injustice for All,
Ana Quiroz, 2014; fémur
y plata incrustada.
© Ana Quiroz



Echar a perder, Ana Quiroz, 2011; intervención urbana en la plaza principal de Xochimilco con 15 mil libros de primaria usados; Festival Latitud 19. © Ana Quiroz

Todas las piezas aquí mencionadas abordan problemas sociales y migratorios desde distintas estrategias colectivas, objetuales, testimoniales, etc. A pesar de los visibles esfuerzos, “el arte no cambia al mundo”; sin embargo, como afirma la artista guatemalteca Regina José Galindo: “el arte no cambia el mundo, sin embargo puede generar debate, pensamiento y reflexión” (Galindo, 2015, s/p).

A través de los dispositivos críticos y las nuevas formas de visibilidad del arte, es posible reconstruir las cartografías de lo sensible y lo pensable, y crear con ello una red más amplia de reflexión y transformación. Como escribe el historiador inglés T. J. Clark, el arte no tiene una efectividad real, sin embargo permite imaginar diferente (Clark, 1999, p. 180).

Referencias

Camnitzer, L. 1995. *Access to the Mainstream, en: Beyond the fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, Gerardo Mosquera (ed.), Londres, Institute of International Visual Arts, 1995.

Clark, T. J. 1999. *The Absolute Bourgeois*, Los Ángeles, University of California Press.

Galindo, R. J. 2015. Entrevista con Mariairis Flores, en artischock.cl.

Rancière, J. 2011. *The Paradoxes of Political Art. Pages from Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Kindle Edition, Londres, Continuum International Publishing Group.

**Procesos creativos,
sincretismo y mestizaje**

Práctica artística y contexto: representación, metodología y narrativa en mi producción

Mi familia llegó a Tijuana de la Ciudad de México. La señora que está parada en la primera foto es, para mí, mamá, mi mamá Alicia. El que está a un lado, de pie, es su padrastro, y el señor que está sentado es su abuelo. La señora que está sentada es su mamá, que se llamaba Juliana, y yo me llamo Ingrid Juliana, precisamente, por mi bisabuela. Las de los costados son mis tías. Ya todos los de la foto fallecieron. Mi abuela falleció en el 2010, pero ella decidió irse a Tijuana, como en casi todas las migraciones, buscando una vida mejor. Se fue con cinco hijos, su esposo y sus ropas en una caja de cartón.

En los años cincuenta, Tijuana era una ciudad con muchas posibilidades; todavía sigue siendo una ciudad prometedora en muchos sentidos, pero en los años cincuenta, aún más. Mi abuela llegó, trabajó duro y puso un restaurante que se llamó Licha's Place... Estos nombres de comercios eran también en inglés. Tijuana creció por una vocación de servicios para atender todo lo que estaba prohibido en Estados Unidos, y bueno, ésa era la vocación de Tijuana y sigue siendo hasta este momento una vocación muy importante.

La segunda imagen me fascina. Es una nota de pedidos del restaurante. Yo crecí en este lugar, crecí en el restaurante Licha's Place, y no tenía una casa exactamente como tal. El restaurante

daba hacia la calle y abajo había un piso, que era como un cuarto que para mí en ese momento era muy grande, y ahí había un sofá, estaba la cama, estaba un librero, todo en un mismo sitio, no había divisiones, el baño estaba fuera. Para mí eso era una casa, subía al piso del restaurante y ahí desayunaba, comía, cenaba y hacía mi tarea. Ahí escuchaba cómo mi abuela se quejaba con los clientes de todo lo que yo hacía durante el día. Era una especie de espacio híbrido, un espacio público-privado. Mi vida fue crecer en este espacio tan híbrido y, definitivamente, eso, como toda experiencia personal, nos marca.

El 75% del turismo de Tijuana viene de San Diego, Los Ángeles y San Francisco, y hay un fuerte turismo farmacéutico y cosmético. La gente se va a operar, la gente va a comprar medicinas más baratas que no puede adquirir sin prescripción en Estados Unidos. Tijuana es la ciudad fronteriza con más maquiladoras. Ustedes recordarán que, en los años setenta, se empezó a poblar bastante la ciudad, precisamente por el asentamiento de la industria maquiladora, y es alrededor de donde empieza a surgir y crecer el asentamiento. Mi trabajo tiene que ver con los fenómenos que giran en torno al asentamiento de la maquiladora.

En Tijuana también existe el complejo habitacional más grande de América Latina, que es Villa Fontana. Esto se hizo más o menos en los noventa, y hay miles de casas que ahora ya vemos en muchos lugares, pero se considera el complejo habitacional más grande de América Latina.

Tijuana: una tierra de oportunidades, como lo fue para mi familia y para muchas otras. También se le ha llamado la nueva Meca cultural del mundo. Ustedes podrán ver ahí en el *New York Times* y en otras publicaciones que siempre se refieren a Tijuana de esta manera, como un *boom*; siempre está ocurriendo algo culturalmente, siempre es importante en ese aspecto.

También hay 1.4% de población indígena, que habla en su propia lengua. Hay colonias, conocidas y estudiadas por el Colegio de la Frontera Norte, de Triquis, por ejemplo. Tiene aproximadamente 2 millones de habitantes, y decía Krosty el Payaso, en los Simpsons, que Tijuana es la ciudad más feliz del mundo.

La mancha urbana de Tijuana crece diariamente. Siempre se está rebasando. Todo lo que uno quiera planear en Tijuana es imposible, porque el dinamismo de la ciudad, el crecimiento de la ciudad, siempre va más allá.

Yo trabajo con comunidades de migrantes, de desplazados, y en espacios donde la gente toma la tierra y autoconstruye su vivienda. Me interesa mucho trabajar con esta gente porque veo, más allá de la pobreza y la vulnerabilidad, a la migración como un vehículo de transformación, y a esta gente como poder de agencia, que se puede apreciar en la forma en la que viven. Me interesan las formas de vivir y de organizarse que se salen de la norma, por eso trabajo con esta gente que llega, se apropia de un espacio y lucha por ese espacio, con el poder que tienen como grupo, como comunidad, para lograr esas metas.

Provengo del campo de la sociología, pero nunca la practiqué y nunca estuve metida en la academia; pero ese campo para mí fue muy importante, porque me dio las herramientas con las cuales después me acerqué al arte. A veces me dicen: “Tú haces el arte que haces porque estudiaste sociología”... Sí pero no, porque también uno llega a la sociología por quien es, como uno llega al derecho por quien es. Tú vas a estudiar lo que vas a estudiar y vas a hacer lo que vas a hacer; puede ser que no hagas nada con lo que tú estudiaste directamente, pero tomas cosas de ahí y las adaptas finalmente a lo que tú buscas, que es lo que me pasó a mí.

Aterrizo los resultados en medios múltiples, como la fotografía, el texto, el audio y el video. He tenido que tomar decisiones formales y conceptuales; por ejemplo, nunca retrato, la figura humana no aparece en ninguna de mis imágenes. Esto para mí fue muy importante desde un inicio. Tengo más de 10 años haciendo este trabajo y jamás aparece gente, así lo decidí porque me pareció que era muy importante evitar reducir la lectura a partir de un rostro. Lo puedo decir de la manera opuesta: al no ver un rostro en las imágenes, uno puede tener múltiples lecturas o lecturas más amplias, porque al ver un rostro, inmediatamente colocas una narrativa en ese rostro. Otra decisión fue la de no utilizar luz artificial, me gusta mostrar los espacios con su atmósfera propia.

Mis proyectos son de largo plazo, mínimo de dos años, tres años en algunas ocasiones. He hecho residencias en las que tengo que hacer en tres meses todo lo que regularmente haría en dos años; pero para mí, la manera natural en la que se debería desarrollar un proyecto es en dos, tres o cuatro años.

El proceso lo divido en tres tiempos: uno es el tiempo en la comunidad, que es el tiempo en el que estoy trabajando en el sitio; otro es el tiempo en el estudio, y otro es el tiempo de exhibición. En el tiempo en la comunidad, comienzo con paseos o recorridos dentro de las comunidades, y a partir de esos recorridos voy conociendo gente y me voy integrando en conversaciones. Trato de identificar una persona clave, es una persona líder de alguna manera, puede ser el líder político, puede ser una señora que está trabajando por la comunidad constantemente. Con esa persona llego, me presento, le presento mi trabajo, le digo que soy artista visual, le enseño cosas que he publicado, le enseño imágenes y le digo que estoy interesada en trabajar en esa comunidad. Hago una presentación en Power Point y, en ese momento, los invito a que me dejen pasar a sus casas y que me dejen estar ahí, que me dejen estar conociéndolos. Entonces comienzan las fotografías. Constantemente hago entrevistas, es algo que me interesa mucho.

Proceso de trabajo (proyectos)

Paseos por la ciudad/sitio	Diseño de entrevistas	Exposiciones en galerías, museo, y otros espacios de exhibición
Observación participante/no participante	Síntesis de información	Impresión y distribución de resultados cuando el proyecto incluye una publicación
Contacto con personas clave	Definición de medios que usaré en el proyecto: audio, foto, video, texto, etc.	
Tomas fotográficas	Definición de tamaño de las piezas, edición de fotografías	
Conversaciones y entrevistas	Redacción de textos para publicación	
Diario de campo		
Exposición dentro de la comunidad/negociación		
Tiempo en la comunidad	Tiempo en el estudio	Tiempo de exhibición

Tiempos en el proceso de trabajo. © Ingrid Hernández

La imagen por sí misma no me da lo que la experiencia y la riqueza de lo que está ocurriendo allá adentro o en los fenómenos que me interesan. También tengo un cuaderno, o diario de campo, como se le llama en las ciencias sociales. Cuando termino de trabajar, hago una exhibición en el lugar. Me interesa mostrar mi trabajo ahí y generar una especie de diálogo, de retroalimentación sobre la representación que estoy haciendo de esos espacios.

El tiempo en el estudio tiene que ver con el diseño de entrevistas, con hacer síntesis de información que voy obteniendo a través de entrevistas y a través de observaciones, en definir qué medios se van a utilizar para trabajar, en definir cosas como el tamaño de las piezas, la edición de las fotografías. Hago textos, escribo a partir de esa información que voy observando y que voy rescatando a través de las entrevistas. Finalmente, el tiempo de la exhibición es lo que normalmente conocemos, las exposiciones en galerías, museos u otros espacios de exhibición.

En Tijuana, todo el desecho de la maquiladora y el desecho de Estados Unidos se consumen o se reutiliza de diferente manera. Por ejemplo, una puerta de garaje se vende como una pared, es decir, tú puedes ir a una ferretería y dice “Paredes”; es el nombre con el que te están ofreciendo ese producto, que es una puerta de garaje que se desechó de Estados Unidos y que se utiliza como una pared. Como en ese caso, hay lonas industriales que se revenden en Tijuana y que se utilizan para impermeabilizar.

La imagen que presento en la siguiente página es de los palets que las maquiladoras desechan, están intervenidos. Hay partes traseras de televisión que también son desechos de maquiladora.

La casa de la segunda fotografía está perfectamente bien diseñada, bien construida. En la entrevista, tenía una pregunta sobre si la gente tenía nociones previas de construcción y, obviamente, este señor sí, había trabajado en Estados Unidos poniendo techos, eso se puede ver en la forma en que construye esta casa. En estas imágenes hay diferentes estilos de casas tipo modernistas. Esto refleja bastante bien la procedencia de la gente, cómo se construye a partir del bagaje que se tiene.



Tres fotos del proyecto
Tijuana Comprimida, 2004.
© Ingrid Hernández



Las imágenes son parte de un libro que publiqué, *Tijuana comprimida*. Uno de los apartados tiene que ver con la organización comunitaria, con cómo la gente se organiza dentro del espacio, con qué perfil sociodemográfico y de migración tienen: de dónde vienen, a qué se dedican, cuántos son en la familia, cuánto ganan en el lugar donde trabajaban, el tipo de vivienda en el lugar de origen; quería ver también si la vivienda era similar, si era más chica o más grande, si era mejor.

Me interesó trabajar en ese asentamiento irregular porque es (o era) uno de los más viejos en Tijuana. Cuando empecé a trabajar ahí en el 2004, el asentamiento tenía alrededor de 20 años, y yo tenía la idea de que en algún momento iba a desaparecer y que no iba a haber ninguna memoria sobre ese lugar, más allá de las representaciones oficialistas que hablaban de ese espacio como un espacio de invasión. Entonces, me parecía muy importante también tener otra mirada y otra representación de esos espacios. Por eso me interesaba mucho conocer la percepción que los propios habitantes tenían de ese espacio que ellos habían diseñado.

La gente del asentamiento logró negociar con el gobierno y, en el 2008, se trasladaron a otro sitio para convertirse en una colonia formalmente constituida. Ése es otro proyecto que se llama *Transición*, que habla del proceso de dismantelar todo el asentamiento para llevarlo a este nuevo espacio, donde las casas siguen igual, sólo que ahora tienen que pagar mensualmente el terreno.

Del exterior de los asentamientos pasé al interior, en otro espacio que no era una toma de tierra; aquí la gente había llegado a un lugar muy accidentado, pero fraccionado, y había empezado a pagar su terreno y cuando ya estaba a punto de terminarlo. Le dijeron a la gente que no le podían dar sus escrituras, porque era una zona de alto riesgo y no se podía vivir ahí, entonces algunos que supieron que no les iban a dar sus escrituras dejaron de pagar. Finalmente, el lugar se convirtió en una zona totalmente irregular y nadie es dueño de ese espacio.

Otro proyecto que quisiera comentar es uno que desarrollé en Nueva York. Se llamó *Dentro*. Me interesó ir a Nueva York para ver si era posible hablar de la identidad mexicana a partir de los objetos y de los espacios que la gente habita en Nueva York. Después de hacer una investigación,

llegué con un señor llamado Juan, que era el director de una escuela tipo INEA, pero en Nueva York. Fue cuando pude tener acceso a esa comunidad, es decir, ahí estaba el grupo de gente, y pude presentarles la posibilidad de poder trabajar en sus casas.

Llegué con la idea de hacer nada más una o dos cosas que quería hacer, las fotografías de las viviendas, y quería ponerlas a discusión, es decir, armar un grupo de discusión donde pudiéramos discutir y cuestionar la representación que yo había hecho de la identidad mexicana a partir de los espacios. Entonces, tenía la idea de hacer imágenes fotográficas y un video que diera cuenta de esa discusión. Estando allá, obviamente, vi más cosas, me interesaron otros fenómenos. Por ejemplo, aunque había ido a Nueva York en el 2000, todavía no había un barrio mexicano como tal, visualmente hablando, y cuando yo fui en el 2011, era impresionante que ya había barrios en donde podías ver raspados, elotes, piñatas... Era como si estuviera, no en Tijuana, sino en la Ciudad de México o en el Estado de México.

Me interesó hacer una serie fotográfica de los comercios y barrios que yo identificaba como mexicanos. Como les comenté, esta gente estaba estudiando en una escuela para adultos y yo, antes de llegar a la escuela, pensé que estaban estudiando inglés; pero cuando llegué allá, me di cuenta de que estaban estudiando español, estaban aprendiendo a leer y a escribir español. Para mí eso fue muy fuerte, porque Nueva York es un lugar demasiado competitivo y es un lugar duro, incluso para la gente que llega con estudios y con ciertos privilegios. Me impresionó que esta gente, a pesar de que tenía 10, 12 o 15 años allá, estaba aprendiendo su propio idioma aun cuando no sabían hablar inglés.

A partir de eso, les pedí que escribieran una carta a México, y la única cosa que les dije fue que se la dedicaran a México, lo que quisieran decir, y además hice algunas entrevistas en audio.

Cuando se montó la exhibición, hice una colaboración con Hugo Crosthwaite. Él estaba viviendo en Nueva York y traté de visibilizar en un esquema todas las estrategias y los conceptos que yo estaba manejando dentro de la investigación o dentro del proyecto.

En las imágenes hay de todo: lugares comunes, como por ejemplo, algún tipo de arreglo, los mantelitos, el aluminio en las cocinas, el molcajete; pero encontraba también otras cosas que no esperaba encontrar y que también me llamaban la atención, que hablaban de lo que significaba el consumo, de lo que significaba vivir ahí, de la idea de un “estar bien” dentro de esta ciudad. Los altares también eran algo recurrente; la religión siempre está presente. Los espacios muy pequeños y las cortinas que también se utilizan mucho en el sur de México. Las cortinas floreadas que se usan también para dividir espacios.

En los grupos de discusión, presentaba fotografías y preguntaba, ¿qué hay de mexicano en las imágenes? La gente se soltaba para hablar, no solamente de las imágenes, sino más bien de la experiencia de ser migrante y de estar ahí en Nueva York. Generacionalmente había divisiones: quien había llegado muy joven estaba más asimilado a Estados Unidos y se encontraba contento de estar ahí; quien era mayor, quien había llegado ya grande a Nueva York, tenía siempre ese conflicto de “quiero regresar a mi México lindo y querido y siento hasta que puedo traicionarlos si no regreso”.

¿Qué buscaba con mi trabajo? ¿Qué busco en general? Por un lado, cambiar la idea de la gente que vive en condición de pobreza. Quiero alejarme de esa visión del documentalismo más tradicional, en las que se ve estas poblaciones con lástima, con compasión, para verlos como seres humanos iguales a nosotros, con defectos, virtudes y debilidades, con pasiones, y hacer una representación no tan cerrada, verlos de igual a igual en un sentido humano y eliminar la diferencia para hacer emerger la humanidad.

Eso no quiere decir que con este trabajo ellos dejen de tener las condiciones que tienen. Además, soy consciente del privilegio que significa tener una cámara en nuestro poder; también es una cuestión de poder, detentamos un poder y no olvido eso, pero me interesa acercarme de una forma humana, entendiendo que somos iguales en el sentido más primitivo del ser humano.



Dos fotos del proyecto
Dentro, 2011.
© Ingrid Hernández





Del proyecto *Dentro*, 2011.

© Ingrid Hernández

Ver imágenes de otro no te pone en el lugar de otro, tampoco hacer esas imágenes tendría por qué ponerte en los zapatos del otro. En ocasiones se quiere ver este tipo de trabajo como eso, se quiere ver al artista como héroe, y debo aclarar que no pretendo hablar por la comunidad con la que trabajo porque tampoco ése es mi objetivo, pero sí quiero hablar de mi experiencia con la gente dentro de la comunidad, de la representación acerca de esa comunidad.

2/07/11, NY

Mexico

Mi País Solo decir Mexico, Me
Recuerda a mi familia amigos el
estar con ellos los fines de semana
las cumpleaños de mis padres hermanos
las fiestas de mis abuelos cuando
todos mis tíos tías primos primas
nos reuniamos para celebrar pasarla
en familia todos disfrutamos de la comida
la música el estar Reunidos las
tradiciones de mi país las fiestas
del Pueblo solo decir Mexico
me hace viajar Recordar las cosas
que a veces

Andrés Cuahuíza

Fecha de nacimiento

28/11/87

Lugar / San Luis Tehuilocan, Otlolula, Pue

Dos cartas
del proyecto
Dentro, 2011.
© Ingrid Hernández

mexico 18 de Julio de 2011, NY.

Yo me gusta vivir en New York
Pero mis hijos viven en Mexico
Los es traño mucho a toda mi familia
Les mando el gasto cada quincena
Soy un PáPa responsable.

Fuiero mucho a mi familia, cuando
Pienso en Mexico recuerdo a mi
familia.

Bartolo AVILA AVILA

Yo naci en San Bernardo
Acatlan, Puebla.

Más allá de la ficción

En esta contribución me centraré en *Afronautas*, el trabajo que cambió mi carrera, que me llevó de los periódicos a las galerías y que sienta las bases de qué es lo que hago con fotografía en este momento. Más adelante comentaré dos trabajos en curso que describen mejor mi posicionamiento en torno al movimiento de personas por el mundo, pero tengo que empezar diciendo que gracias a estos “afonautas” empecé a experimentar esa idea de migrar, ya que me paso la vida viajando.

Ahora mismo tengo dos pasaportes, uno de ellos caducado. No tengo residencia en ningún sitio porque me asaltaron en Lima hace un mes y me robaron toda la documentación, entre ella mi tarjeta de residente mexicana, y cuando pierdes la tarjeta pierdes la residencia. Ahora mismo no soy residente de ningún sitio, así que decidí por un tiempo alzar la bandera pirata en mi barca.

La historia de *Afronautas* comienza después de casi 12 años de trabajar en la prensa, que se alimentaba de un entendimiento ingenuo y romántico sobre la capacidad de la fotografía para abrirle los ojos a la gente e intentar así cambiar las cosas, me di cuenta de que sí, por un lado la fotografía podía conseguirlo, porque tiene un potencial de comunicación enorme y la gente la entiende sin esfuerzos. Sin embargo, por otro lado, existe un problema con los medios de comunicación que, al perder su independencia, hacen que todos los que colaboremos en eso seamos parte de un monstruo que tiene poco que ver con la verdad y poco que ver muchas veces con ayudar a la gente.

Empecé a identificar los temas que habían sido víctimas de esta estigmatización por la prensa. Son temas conocidos de todos, como la prostitución, a veces algunos lugares, a veces son continentes enteros, y uno de ellos, sin duda, el que más se ha estigmatizado y reducido a cuatro clichés, es África. Si uno va a Google Images y escribe Nigeria o África, saldrán un montón de imágenes de elefantes al atardecer en el Kalahari, de masáis, de guerras, de niños soldados, de mujeres sufriendo; pero no va a salir nunca una clase media africana, gente que va normalmente

a trabajar, un banco africano o una oficina. Nos falta mucha información a nivel visual a la hora de entender al continente y sus ciudadanos. En definitiva, y a pesar de los avances tecnológicos, no sabemos qué es África.

En ese sentido, tanto la fotografía como la prensa le han hecho un flaco favor al continente. Podría decirse que África ha sido víctima de una de las peores campañas de marketing de la historia. A partir de ahí, cuando salí de la prensa, un poco cabreada por cómo funcionaban las cosas, quería contar otras historias de África y desde otro punto de vista. Quería jugar con la idea de la fotografía como documento, y tuve la suerte de encontrarme con esta anécdota histórica de los *Afronautas*, que es un título que puse de broma y que, al final, como todo lo que ocurre en mi vida, se consolida como algo serio.

Ésta es la historia real de un programa espacial que existió en Zambia, en 1964. Cuando el país se independizó de Reino Unido y quiso mostrarle al resto del mundo que eran tan importantes y tan capaces como el resto de los países. En esa época, en el contexto de la Guerra Fría, lo primero que hicieron fue un programa espacial, con la idea de emular a las dos principales potencias y su carrera al espacio: la Unión Soviética y los Estados Unidos. Si Zambia se hubiese independizado en este siglo, quizá hubiese optado por unirse a la investigación del genoma o sin duda a la clonación, pero en 1964, el tema era la carrera espacial.

Me di cuenta entonces de que tanto el espacio como África eran dos fuentes de estereotipos y de clichés muy ricas. Todos disponemos de una amplísima biblioteca visual que no hace necesario viajar al espacio o a la Luna, y desde luego a África, para poder visualizar esta pequeña historia. Así que decidí trabajar de una manera deliberada con el estereotipo y centrarme en él. No hablar tanto de la increíble anécdota sino del hecho de que fuera increíble. También, al fin y al cabo, yo soy una mujer blanca escribiendo sobre algo que ni he experimentado ni conozco. No soy experta en África, pero sí puedo tener algo que decir sobre los estereotipos y los clichés que vamos consumiendo desde hace tiempo, porque formé parte de esa maquinaria mientras estaba en la prensa.

Lo que hice fue juntar estos dos clichés, esos dos estereotipos, 50% África y 50% carrera espacial. También, por limitaciones de presupuesto, tuve que usar como fondo de la historia un sitio que se pareciera a África: España, en concreto Alicante, como a 10 minutos de casa de mis padres. Conseguí un modelo africano por Facebook, que era ingeniero de informática y jugador profesional de balón mano, y así fuimos a contar la historia. Si para rodar *La Guerra de las Galaxias* no tuvieron que viajar a las galaxias, pues yo con *Afronautas* tampoco necesitaba ir a África, sobre todo porque no podía tampoco viajar en el tiempo a los años sesenta.

En el nivel formal, y para compensar el aspecto ingenuo de las fotografías, con una ingenuidad autoinducida que reivindico en mi trabajo, necesitaba elementos que le diesen un poco de veracidad. Me dediqué entonces a generar un archivo de documentos falsos en los que mezclaba igual fotografía antigua de los años cuarenta de la época colonial africana con fotografías de los ensayos de la NASA. Con una de las fotografías, en la que aparece un elefante, mucha gente me pregunta si estoy tratando de engañarles, porque se dan cuenta de que el elefante es indio y no africano. La gente sigue queriendo ver y buscar la verdad en la imagen, es decir, ¿no ven al astronauta a un lado? Se quedan con la idea de que les estoy engañando porque es un elefante indio en lugar de uno africano. Existe en la audiencia esa fe en la imagen fotográfica, y eso para mí genera un campo de reflexión y de juego increíble.

En 2012 publiqué un fotolibro llamado *The Afronauts* que me catapultó y me situó en la escena fotográfica. El éxito de ese libro y la atención que generó me permite al día de hoy seguir haciendo un poco lo que me da la gana. Desde entonces he publicado un total de nueve libros y siempre estoy con cuatro o cinco proyectos al mismo tiempo. Al final conseguí ir a África, a un festival de fotografía en Nigeria, en Lagos. He estado yendo incluso como comisaria de todo el festival, lo cual ha sido un aprendizaje increíble para mí, y poco a poco voy entendiendo más y me voy sintiendo cada vez más capacitada, no para explicar el continente, porque no podría, sino para explicar cómo me siento con respecto al continente y cuáles son las dudas que sigo teniendo con respecto a ese sitio como mujer blanca que intenta hacer fotos en África.

Uno de los temas que más me llaman la atención es esta relación entre la magia y la realidad. Siendo europea me parece muy llamativo el tema de las religiones africanas y la forma en que se crean estos mundos. De ese interés ha salido una colaboración con un fotógrafo brasileño que pertenece a la religión Umbanda y que tiene mucho conocimiento sobre cómo han llegado las religiones africanas, cómo viajaron de África hacia Haití, hacia Cuba, y cuál ha sido la transformación de estas religiones. Estamos haciendo un proyecto que se llama *Exuegguá*, que en Brasil, Eshu es el espíritu, en África es Elegba, en Cuba Eleggúa y en Haití es Papa Legba.

Estamos siguiendo a este espíritu que se transforma, desde un tótem en África hasta un niño en Cuba. En Brasil es un malandro, un joven seductor de la noche, y en Haití es un señor mayor. El proyecto es una mezcla de documental y ficción en el que usamos las leyendas de Eshu para intentar explicar, desde un punto de vista más mágico y no tan antropológico, el significado y las funciones de este espíritu para todas las vertientes de las religiones africanas. Lo estamos explicando con un lenguaje de ficción y de fábula, que para mí es mucho más accesible y que ayuda a entender mucho mejor.

Hace dos años estuve en una feria en Los Ángeles y decidí quedarme dos semanas más conduciendo porque me gusta mucho manejar. No sabía a dónde ir, así que agarré un mapa y vi que había un pueblo cerca en la frontera de Arizona, muy cerca de la frontera con México, que se llama Why (*Por Qué*) y fui a ver por qué manejando hasta allí. Fue un viaje un poco extraño y absurdo, y en un momento del viaje me encontré un cartel que decía: *Felicity, Centro Oficial del Mundo/Center of the World*; por supuesto me detuve. Estaba justo en el desierto, en la frontera con México, desde donde se veía aún el muro divisorio.

La historia del lugar es muy interesante. Un legionario francés retirado había leído un libro de pequeño en el que un dinosaurio le decía a una niña que el centro del mundo se llamaba Felicity, y se dio cuenta entonces de que no había un centro del mundo oficial. Decidió años más tarde comprar un terruño en California, y decidió que ése sería el centro del mundo. Los californianos vinieron con sus leyes a certificar que efectivamente es el centro del mundo y nació la ciudad de Felicity.

Afronautas.

© Cristina de Middel





Cuando el señor me vio llegar me dijo: “No... ¿Tú eres fotógrafa?”. Y yo dije: “Sí”. “¿Sabes que necesitas permiso para hacer fotos?” Y yo dije: “Sí, ¿quién me lo da?”. Y me dice: “Yo”. Digo: “Bueno, ¿me lo das?”. “Sí.” El lugar entero no tenía ningún sentido. Y me dice: “¿Tú conoces a Cartier Bresson?”. Y yo: “Hombre, pues personalmente no, pero sí que he escuchado de él”. Y dice: “Es que justo este terreno lo encontré haciendo un *roadtrip* con la hermana de Cartier Bresson, que era mi novia”.

Así que estando de repente en medio del desierto, pensé que por supuesto ahí había un tema. Al margen del señor, que era un personaje del lugar, a mí me pareció muy, muy, muy interesante cómo desde ahí que se veía la valla fronteriza. Si se piensa detenidamente, es un lugar en el que un señor francés había decidido crear el centro del mundo... ¿dónde? En Estados Unidos, por supuesto.

El viaje empezó a transformarse literal y metafóricamente en el viaje al centro de la Tierra de Julio Verne. Así que me paré en el siguiente pueblo, donde había una librería, y me compré el libro y lo leí de nuevo. El libro tiene muchísimas similitudes con el fenómeno de la migración, tal y como lo entiendo y como me gusta contar las historias. Se meten en un mundo irreal para llegar al centro del mundo, simbólicamente, Estados Unidos, y para acabar, son expulsados por el volcán Estrómboli, en Italia.

La idea de que salgan expulsados por un volcán a México simboliza las deportaciones exprés que dicen “vuélvete para casa, y ya está”. Es un proyecto que tengo en curso, tengo hecha la parte americana, la parte en que es utilizar un objetivo central con todo lo misterioso, lo enigmático, mítico que puede haber en estas carreteras y en estos paisajes.

Mi padre es belga, mi madre es de Cádiz y yo he crecido en Francia. He vivido en un montón de países, nunca he tenido un sentimiento nacional, de pertenencia, más allá del gastronómico: volver a casa, donde mi madre me hace una comida que reconozco y que me gusta. En España, últimamente se han visto bastante acentuados los nacionalismos, sobre todo muy acentuados por estrategias políticas. A mí me llama la atención cómo hay esta separación de un territorio. Nunca lo he entendido, no he entendido nunca la frontera ni los aduaneros, nada.

Decidí hacer una propuesta sobre la identidad en España con la intención de para calmar un poco los nervios, y para verlo desde otro punto de vista. El proyecto consiste en seguir unas rutas por la geografía española; pero en lugar de las conocidas rutas históricas, como la Vía de la Plata o el Camino de Santiago, mi intención es seguir un orden desprovisto de carga tradicional, como el orden semántico. Es decir, descubrir España a través del significado del nombre de sus pueblos. Es una tontería que a mí me encanta hacer, que tiene mucho significado y provocación.

Básicamente, lo que he hecho es recorrer España con distintas temáticas. Está la Ruta Safari, en la que manejo conectando todos los pueblos que tienen nombre de animal. Hago fotos de los carteles de entrada a las ciudades o pueblos, pero también voy haciendo fotos de todos los animales que me encuentro, que no suelen ser muy exóticos. Y está también la Ruta del Terror, la Ruta Anatómica y la Ruta Gastronómica, que es una invitación a conocer España desde un punto de vista totalmente distinto, usando la semántica y el significado de sus pueblos; no su significado histórico, sino su significado puramente gramatical.

Realmente lo que quiero es que la gente descubra a España así, quitarle el sentimiento, quitarle las emociones sobre lo que es España. Creo que eso ayuda a entender una problemática desde un punto de vista desprovisto de emociones, que es como mejor se piensa.

Ser migrante en México

Quisiera compartir mi experiencia como migrante en México durante 20 años. Para iniciar, expondré con una pequeña anécdota la razón por la que salí de Japón:

Un día me habló una amiga para decirme que su papá había desaparecido; me dijo que quizá lo encontraría en el río o en el bosque. Yo me pregunté si podría llegar en coche para ayudar a buscarlo. Fuimos al bosque juntas, pero no encontramos a su padre. Al siguiente día lo encontraron en el río. Se había suicidado.

Ésta fue una experiencia muy fuerte para mí y ese momento también fue una situación muy difícil para Japón. El papá de mi amiga vivía con sus hijos, pero nunca pudo compartir sus problemas personales con ellos y ésa fue una de las razones por las que se suicidó.

El escritor Ryu Murakami escribió un cuento llamado “En el país sin esperanza”,¹ título que explica muy bien lo que sucedía en la década de 1990 en Japón, época en la que *existía todo, menos esperanza*. Ésa fue una de las razones por la que salí de Japón y vine a México.

Soy de Hokkaido, al norte de Japón, que es la segunda isla más grande del país y donde la mayor parte de la población está conformada por inmigrantes japoneses de varios estados; además, en Hokkaido residen los Ainu, tribu originaria de esta isla. Hokkaido es una zona donde la naturaleza es muy severa, nieva mucho y la gente pasa la mayor parte del tiempo en su casa.

En mi isla natal existe una tendencia fuerte de consumismo e individualismo y, como en otras provincias, cuando surge un problema, es difícil pedir ayuda a otras personas. Cuando tuve la oportunidad de viajar a México pensé que era un país ideal para comunicarse y fácil para entablar contacto con las personas; me fascinó y, por ese motivo, vine a estudiar arte.

1. Ryu Murakami, *Kibou no kuni no Exodus*, Tokio, Bungeishunju, 2000.



Hokkaido, 2014
© Miho Hagino



De izquierda a derecha, primera y segunda,
Fascinación, Miho Hagino, 1999.
© Miho Hagino

Tercera, *Blue Piano*, Miho Hagino, 2005;
Sala de Arte Público Siqueiros.
© Alex Dorfsman

Cuarta y quinta, *No one knows what
they wanted, even*, Miho Hagino, 2002.
© Miho Hagino



Hasta ahora no estaba tan consciente, pero soy una migrante: una extranjera en México.

Al revisar mis trabajos anteriores, encontré algunas piezas relacionadas con el tema de los migrantes.

Fascinación es una obra que cuestiona el sentido de valor totalitario y dominante; sobre todo del deseo económico y consumista que experimenté en Japón. Esta pieza busca modificar y distorsionar sutilmente lo “incambiable”. En *Blue Piano* tuvo lugar un recital de piano en el que reelaboré y modifiqué cada uno de los elementos tradicionales de un concierto. Se intercambiaron las notas de manera mecánica: por ejemplo, uno tocaba Do y sonaba Mi. La pianista² no podía escuchar la nota que realmente estaba sonando y la audiencia podía caminar libremente dentro de las salas y se podía mover dentro del recinto durante el concierto.

2. Aki Takahashi, pianista japonesa especializada en música contemporánea.



Renacimiento, Miho
Hagino, 2001.
© Miho Hagino



Encontré unas fichas museográficas de cuatro artistas considerados “americanos” en el Museo de Filadelfia. Éstas hicieron cuestionarme mucho en ese momento: ¿por qué todos eran considerados “americanos”? Así que pedí a algunos museos que hicieran copias de estas fichas, las cuales me negaron porque, según ellos, la nacionalidad era irrelevante. Dos museos aceptaron mi petición; aunque fue difícil de explicar, éstos accedieron a darme copias de las fichas museográficas de los artistas “americanos”.



Dos fotos de *I always wait for you*, Miho Hagino, 2002.
© Miho Hagino

Vía aire para la novia, Miho Hagino, 2009.
© Miho Hagino

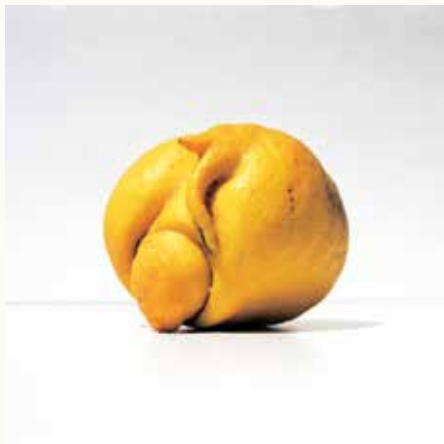
Existen muchas palabras para referirse a las personas indocumentadas, así también, el número de estas personas se multiplica día a día. Comencé a cuestionarme y pensé: ¿será posible construir una persona, aunque no exista, por medio de documentos? Así creé un personaje, como si fuera mi hija. Se llama Miha y nació en 2001, el mismo día que yo, el 11 de noviembre. De ella hice todos sus documentos, como si fuera una persona real.

A partir de esto encontré una vocación: buscar personas desaparecidas por cuestiones de migración; personas que dejaron sus pertenencias en un hotel donde yo trabajaba y que después desaparecieron. Adopté sus objetos personales y mi idea era esperar hasta encontrar a esas personas para devolverles sus pertenencias. En el tiempo que realicé esta pieza aún no era tan accesible el internet, no obstante, escribí mensajes a esas personas durante la exposición. En éstos decía que los estaba buscando, que regresaran porque tenía sus cosas y que por favor me contactaran.

La otra pieza, *Vía aire para la novia*, es parte de un proyecto colectivo que se llama *Juegos postales*, en el que varios artistas utilizan el correo postal como medio de producción artística. Lo que hice fue mandar patrones de vestidos de novia a varias partes del mundo para que después me enviaran de regreso sus creaciones; muchos vestidos regresaron con interpretaciones personales.



Flower Flour, 2002.
© Miho Hagino



Rich Nature #1, Limón, Miho Hagino, 2001. ©
Miho Hagino



Miho Hagino

Después de varias obras me cuestioné sobre el hecho de que no sabía mucho sobre mí misma. En 1999, tuve un accidente muy fuerte en Monterrey, por lo que me tuvieron que operar y colocar un clavo en el fémur de lado izquierdo. Después de varios años tuve que quitármelo; pedí que grabaran la operación y, en específico, el momento en que sacaban el clavo; éste aún tenía fragmentos de hueso de mi cadera. Decidí hacer una masa comestible con esos fragmentos de hueso y hornear con ella unas galletas en forma de humano para comerlas y saber cuál era mi sabor.

Durante esa época reflexioné acerca de la aceptación del otro, la otredad y lo extraño. Encontré varias frutas y verduras deformes de las que hice un archivo fotográfico. Al investigar las razones por las que están deformes encontré que, por ejemplo, el jitomate que consideramos normal está genéticamente modificado con genes de pez para que puedan durar más y soportar el frío. No sabemos el origen de sus formas ni cuál es la correcta. Ésas son siempre las frutas o verduras que en el mercado nadie quiere comprar; esto me hizo cuestionar muchas cosas, mediante esta serie fotográfica.

Asimismo, y en el mismo tema de las diferencias, encontré una comunidad de enanos en México. Son personas enanas que tienen una vida comunitaria: hacen fiestas, van a la escuela y se pro-



Columpios para las Alicia's,
Miho Hagino, 2007.
© Miho Hagino



Dos fotos de *Nieve oscura #2,*
Miho Hagino, 2010.
© Miho Hagino



tegen mutuamente. Son invisibles y, al mismo tiempo, son parte de la sociedad. Cuando visité a uno de ellos, vi que todos los muebles estaban hechos a su medida; me parecía que estaba en otro mundo, el cual no entendía bien. Conforme avanzaba el proyecto cambió mucho mi percepción. Decidí crear estos columpios a la medida de cada miembro de la familia de enanos.

Cuando regresé a Japón —después de seis años de mi partida a México—, fui capaz de ver la nieve de otro color. Siempre tuve el prejuicio de que la nieve era blanca, pero noté que mi visión había cambiado y finalmente acepté que existe la nieve negra, en la noche.

Empecé a reflexionar sobre el origen y la otredad. Por interés propio, me acerqué a la comunidad de los migrantes japoneses en México y con ellos realicé el proyecto *Un país en las memorias*. En este proyecto busqué migrantes o familias de descendientes japoneses en México y realicé un registro de video y fotografía para rescatar algunas palabras que ellos nos dejaron.

Las entrevistas se enfocaron en lo que la gente aprendió de su país y en lo que quiere heredar. Mientras hablaban, brotaron palabras de nostalgia por su familia. Para nosotros, Taro Zorrilla y yo, fue muy importante rescatar estas palabras.

Los registros de estas entrevistas constan del retrato acompañado por una frase al pie de cada imagen. Procuré respetar el idioma original —español y japonés— en el que ofrecieron sus respuestas. Quité las palabras “Japón” y “México” de sus respuestas y utilicé un fondo blanco en las fotografías de los entrevistados para no poder distinguir entre clases sociales, procedencia, generaciones y sólo enfocarnos en los valores que tienen. Se trata de personas “desconocidas” porque muchas veces, dentro de la comunidad de los migrantes japoneses en México, sólo las personas destacadas económicamente son reconocidas; los demás pasan desapercibidos. Para este proyecto fuimos a varios lugares, desde Tijuana hasta Chiapas, buscando por medio de conocidos, de la Sección Amarilla o preguntando en las cafeterías, si alguien conocía a japoneses.



Un país en las memorias, Miho Hagino, 2008-2013, en colaboración con Taro Zorrilla. © Miho Hagino



Exposición Selva de Cristal, 2013;
Museo Universitario del Chopo,
Ciudad de México.
© Fundación Paisaje Social, A. C.



Fundación Paisaje Social, 2016;
Museo de Arte Contemporáneo (MUAC).
© Fundación Paisaje Social, A. C.

Al cuestionarme sobre mí misma como migrante, me di cuenta de que existe un trabajo desarrollado por artistas japoneses o descendientes de japoneses en México. Así que decidí curar una exposición. En el proceso encontré grandes diferencias en el “motivo de creación” entre Oriente y Occidente. La lógica creativa occidental está vinculada con la liberación de una presión generada por los significados y conceptos; por otro lado, para los artistas japoneses la creación está centrada en asimilarse a la naturaleza.

Mediante el perfeccionamiento de las técnicas expresivas, los artistas de Japón buscan acercarse y ser parte de la naturaleza, tanto ellos como su obra. Por ende, la función del artista se entiende como la creación, mediante sus obras, de aspectos tangibles de esta forma de pensar.

Éstas son piezas de artistas que no se conocieron entre sí. Todos son de distintas generaciones y ya están muertos; no obstante, existen muchas similitudes entre sus obras.

Por otra parte, tengo la convicción de que debemos intentar formar parte de lo que no conocemos para poder conectarnos mutuamente. Por esta razón, entre varios artistas multidisciplinarios constituimos la asociación civil Paisaje Social. En esta asociación utilizamos el arte como medio para reforzar las relaciones interpersonales. Trabajar sobre el sistema ya hecho del arte y la sociedad y ver desde otra perspectiva la realidad para participar de manera activa en la transformación de este sistema.

En Paisaje Social hemos realizado talleres de arte con varias comunidades, por ejemplo, con los niños que requieren de asistencia social en la Ciudad de México. Algunos niños de estas casas no saben su fecha de nacimiento, ni siquiera tienen acta de nacimiento. Son comunidades con las que es difícil trabajar, pero con el trabajo grupal hemos intentando deshacer esa tensión para crear una relación sana. Al principio nos costó trabajo, pero, conforme pasó el tiempo y se empezaron a integrar otros colaboradores del gobierno, se empezó a dar más atenciones y todo mejoró. Nuestra asociación sólo daba talleres de arte a la población, pero las casas de asistencia comenzaron a cuidar más sus instalaciones; creemos que una de las razones fue la constante

visibilización que dimos a los talleres, ya que llevamos un registro de éstos en Facebook, Twitter y en el sitio web de Paisaje Social.

Con la población de la tercera edad también ha sido un proceso complejo. Al principio colaboramos con una casa de asistencia social donde las personas entran en los últimos días de su vida. Teníamos el temor de que parte de las actividades no funcionaran puesto que eran visitas a museos y ninguno de ellos quería ir porque, decían, era muy frío, había que caminar mucho, o bien, que era muy aburrido. Nosotros tratamos de que fuera una experiencia grata, que estuvieran contentos de apreciar el arte y de hacer visitas guiadas que terminaban en un taller en el que se invitaba a un artista. El Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) empezó a dar mucha atención a nuestras actividades que iniciamos en 2011 y en las que ya llevamos cinco años. Esto también permitió que los jóvenes de servicio social se pudieran comunicar con personas con las que en general no tienen contacto en su vida cotidiana.

Hubo encuentros muy bonitos durante esta experiencia y queremos continuar realizándolos cada dos meses. Estas experiencias son difundidas en varios sitios de México y Japón; han asistido investigadores de Inglaterra y Japón porque en lugar de enfocarnos en alcanzar números, nos enfocamos en atender constantemente a poblaciones que atraviesan serias dificultades; por ejemplo, actualmente estamos trabajando en una casa donde viven 450 señoras abandonadas.

En lugar de ir sólo una vez a muchas casas asistenciales, Paisaje Social busca atender uno o dos espacios de manera constante con actividades artísticas y culturales para poder comprender sus necesidades e impulsar un cambio profundo; esta experiencia también se está compartiendo en varios lugares. Nos acercamos a una población marginada de Campeche con la que realizamos un proyecto llamado *Mesas floridas de Campeche*,³ en éste colaboramos con artistas locales con el propósito de que ellos puedan atender a su población cercana.

3. Proyecto organizado por Red Cultural, A.C., bajo el programa "Encuentro de Artes Visuales de Campeche 2015".

La población que atendimos de la colonia El Mirador, en San Francisco, Campeche, es de escasos recursos, tienen dengue, perdieron su trabajo, la mayoría no tenía techo por causa de las



CAIS Azcapotzalco,
Fundación Paisaje Social,
2011-2016.
© Miho Hagino

Centro de Asistencia Social
e Integración Social (CAIS)
Villa Mujeres, Fundación
Paisaje Social, 2016.
© Miho Hagino



Centro de Asistencia Social
e Integración Social (CAIS)
Villa Mujeres, Fundación Paisaje
Social, 2015. © Miho Hagino

tormentas. Naturalmente, al principio se podía notar una gran distancia entre los artistas y la población. Pero, al final, pudimos reunirlos a todos y ya no se pudo distinguir quiénes eran artistas y quiénes participantes.

Como parte de las actividades de la asociación, tenemos un programa de radio, Radio Paisaje Social,⁴ en el que colaboran la locutora y productora de arte guanajuatense, Ana Montiel, e Ingrid Suckaer, de Guatemala, quien es curadora, crítica e historiadora del arte. Ellas nos están apoyando para conformar nuestras actividades, difundiendo e invitando a artistas de medios alternativos.

4. Transmisión semanal en Radio Raíces CDMX <<http://radioraicesdf.net>> programa de la Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades (SEDEREC) del Gobierno de la Ciudad de México.

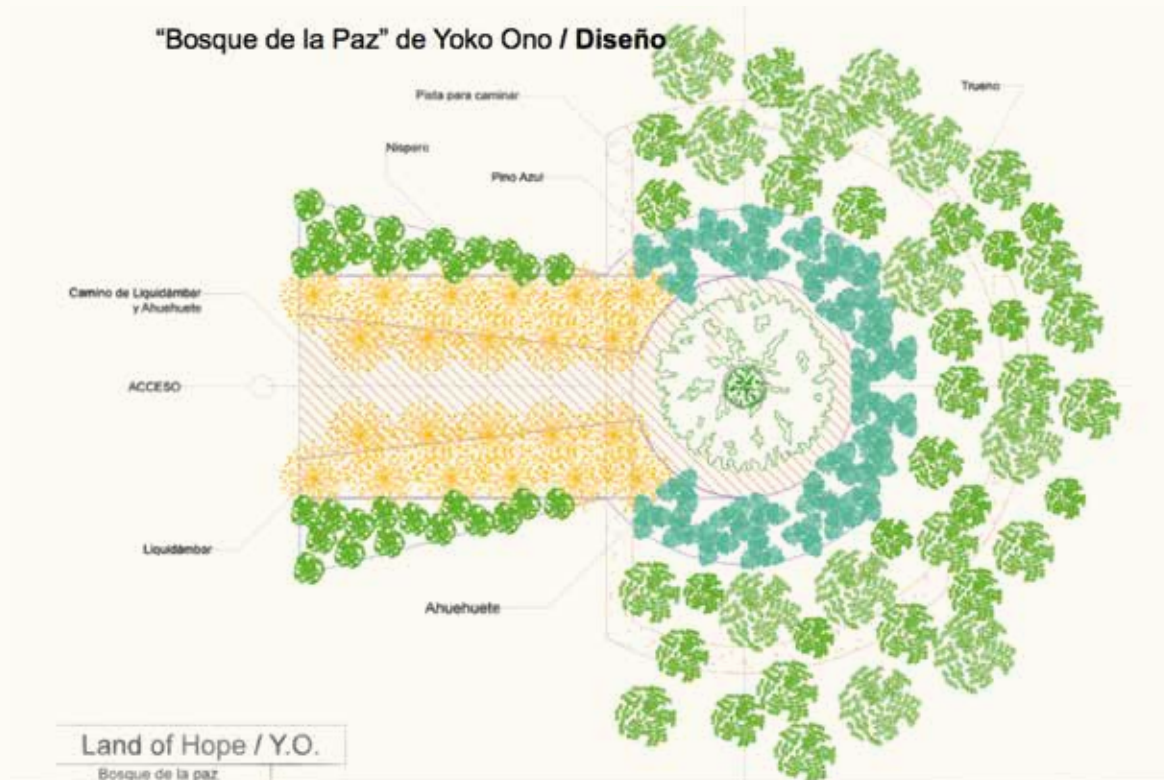


Fundación Paisaje Social, 2015.
© Miho Hagino

Fundación Paisaje Social.
© Luis Carlos Hurtado

Fundación Paisaje Social, 2015.
© Miho Hagino

Fundación Paisaje Social, 2016.
© Miho Hagino



Diseño de Taro Zorrilla para el "Bosque de la Paz", 2016.
© Fundación Paisaje Social, A. C.

Por otra parte y en relación con la obra *Wish Tree* de Yoko Ono, expuesta en la Ciudad de México,⁵ Paisaje Social propuso el proyecto de utilizar estos árboles y un ahuehuate para crear un bosque. Yoko Ono y el curador de la exposición aceptaron nuestra propuesta y aún estamos trabajando en su realización con ayuda de los organizadores del proyecto y la Delegación Iztapalapa. Es una colaboración en la que tenemos una armonía muy bonita por medio del arte.

El diseño del bosque tiene como propósito hacer un espacio de esperanza, porque la exposición se llamó *Land of Hope* (Tierra de Esperanza), y así poder tener un espacio tranquilo de reflexión. Para este proyecto también se invita a colaborar a las poblaciones con las que hemos trabajado.

5. Como parte de la exposición *Tierra de esperanza*, organizada por Proyecto Paradiso, Comisión de Cultura, Arzobispado de México. En la pieza *Wish Tree* de Yoko Ono se utilizaron 110 árboles en los que se colgaron los deseos de muchas personas.



Cartel e imágenes de *Navaja Kawabata*,
 de Monstruo producciones; diseño de cartel:
 Miguel Contreras, 2016.
 © Miho Hagino



Nunca hemos pensado en que queremos apoyarlos o ayudarlos, sino en que estamos aprendiendo juntos para poder vivir mejor.

Lo último que quisiera agregar es que estoy muy sorprendida porque un grupo de teatro mexicano me invitó a realizar un diseño escenográfico, el cual se presentó en el Foro Shakespeare para la obra *Navaja Kawabata*. Es una pieza teatral surrealista acerca de una señorita que presta su brazo a un señor. La pieza es una adaptación de una novela del escritor japonés Yasunari Kawabata. Antes de esta experiencia me resultaba muy difícil comunicarme a través de mi cultura, incluso rechazaba la idea de ser japonesa y migrante, pero, con toda la experiencia que he adquirido, ahora me siento muy fortalecida y agradecida por haber sido aceptada por la sociedad mexicana como si fuera mi familia, a pesar de ser migrante.

Para finalizar, cito a una de mis autoras preferidas, Susan Sontag, quien dice: “Imagina, al menos una vez al día, que eres parte de la mayoría que vive en el mundo sin pasaporte, refrigerador o teléfono, y que nunca ha viajado en avión... Mantén tu territorio de conciencia”.⁶

Viviendo como artista e inmigrante siempre me enfrento a cuestiones como: ¿quién soy?, ¿qué tengo?, ¿dónde estoy? Y me esfuerzo por vivir con las limitaciones que, al mismo tiempo, son parte de mi libertad. Intento sobrepasar los prejuicios para producir arte y construir relaciones armoniosas con los otros.

Las obras dicen más de lo que yo puedo decir aquí. Trabajo mezclando culturas y de la mezcla surgen ideas que se salen del arte y del sistema tradicional. Las culturas, en mi caso oriental, occidental y de culturas originarias, siempre me mantienen activa. Creo que éste es mi papel como artista.

6. Susan Sontag, *Ryoushin no ryōkai (The Territory of Conscience)*, Tokio, NTT Press, 2004. Traducción del japonés al español: Miho Hagino.

The dialog between art and migration: The geographical mobility, mestizo identities of the creator and the results of their practice

I'm a migrant.

Every time I am in this type of meetings, I ask myself, What is my contribution?

In 2007, we were in Las Palmas at the Centro Atlántico de Arte Moderno Museum to exhibit "Travesia": Migration. We were guests in a 5-star hotel and eating very nice things. We were talking about migration, and at that moment in Las Palmas, thousands of people were dying in the sea.

So I asked myself, what kind of migration are we talking about now? Because, I'm African. My history is long and large, but I have to reduce it to a talk about myself: my history. What kind of migration is a nice migration?

I don't know. I recall in my country, in my continent, there was another kind of migration: People came from somewhere else, maybe from Europe. They came to Africa. They took all that we had, but no one talked about migration back then. No one.

Afterwards some people complained, but those people were bombed, so they had to leave their own country, and then it was called a migration: "Oh, that's a migration", but what's the name for those who were coming from Europe before? Is that a nice migration?

Now we are talking about migration. We have to fight against this kind of migration. No, we have to fight against the first one. We created this bad migration that we are now fighting against.

My history: I was born in a small village. My parents were Christian, but I didn't wanted to go to Church. My brother and sister had to go to the Church. I said, "I won't go to Church". My father said, "No. If you don't go to Church, you are a bad example for your siblings", so he sent me away. I was eight years old. I went to the east.

My name was changed; I completed all my studies, and I came back to Abidjan, the capital. I went to Nigeria and learned Spanish history. I thought, what am I doing here? I know one history-- the history of my mask. So, I left the city of Nigeria and went to the Academy of Art. Afterwards, I saw that the system of education at the Academy wasn't worth it. I was looking for my mask. But in the Academy I was only copying sculpture of Michelangelo, Da Vinci. I didn't know them. I said, "No, master. I'm looking for my history".

Fortunately, in 1992, a German sculptor came to visit us and gave a workshop in which we worked with wood. I stayed in Abidjan, the capital. In this land, many, many trees grows, but wood sculptures in that school were forbidden, so we had to work with clay. We didn't knew how, but this guy came from Europe; he worked with wood. He told us, "You have to write your own history". I thought, This is the first time someone tells me I have to write my own history". It was good.

Empty, 2016, 650 x 80 x 200
cm, Oakwood.

© Jems Robert Koko Bi





Merina, 2017, 440 x 350 x 350
cm, burnt merina wood.
© Jems Robert Koko Bi

I stayed with wood until now, as a media to talk about my history. I don't complain. No. I never complain. I see, and I talk to the people about what I see.

Last year we went to an exhibition about The Divine Comedy in Washington, DC. We were at a round table, and the topic was: *Is It Possible that Art could Save the World?* It had many points of view from many artists, and I thought about myself. I said, "I cannot save the world. It's not possible. I cannot save the world. What I can do is change my life, change the way of my life, and maybe in this way I can save the world. Maybe.

I cannot change the world, but I look at the world, and I make my work to show the world what it is for me. So, after my studio in Ivory Coast at the academy, I left all histories that didn't belong to me.

I followed the German teacher, and I went to the academy of art in Dusseldorf. In Dusseldorf, I could see my own country better. I've seen the Ivory Coast better, because I was in; I was in so I could see. I went very far, and this time I came to see the great migration. My migration is not the migration where people are dying. No. To make a migration some bone had to die. Someone has to die so that others may leave. So, through migrations, many people die. It's the same in slavery.

Many, many people die, but they give you, give us, the chance to be alive. This is why I celebrate migration, because somebody has taught me that migration is not only the movement of the body, it's also the movement of culture, so I adopt this positive perspective on migration to say, I live. I form part of this migration to know more. For me, it means change. For me, it is the movement of people. For me, it is exodus.

I want to talk about exodus, because I am an artist. I make forms. I don't want to talk just about migration provoking war. I've been in migrations, so I have to show the best side of it. This is culture. This is a change. This is knowledge.



Passengers.
© Jems Robert Koko Bi



*Missing leg, 2017, 630 x
80 x 70 cm, Azobe wood.*
© Jems Robert Koko Bi



Diaspora II, Museum Kunsthalle

Bonn Kopie.

© Jems Robert Koko Bi

I went to Germany, and I was surprised that I've seen many, many black people in Europe. Wow! Is this slavery? Is this travelling? Or migration? What is this? And I thought I'd take the positive way. I thought, this is the diaspora. My people are the diaspora. So I created *Diaspora*. My hand is the wood.

I created *Diaspora*. In Africa it is so nice to be in a circle, many things are made in a circle, to look inside. So this is my *Diaspora*. This is the first I created, and after 2000 I was invited to the Biennale in Dakar, and I visited an island named Gorée. Gorée is an island, where slaves were collected and deposited. We saw great history, and I wanted to visit the slavery house and I found a group of Afro-Americans. I listened to the speech of the curator, and some started crying and some started singing gospel, and I was there, I said, "What's going on now? What's happening now? They are hearing the history of slavery and they start crying. Why? What's happening now? Are they thinking about some kind of return?" And I said, Okay.

I returned back to Germany, and I created *The Return of the Children of Gorée*. I made hundreds of heads and I put them on boards in Hamburg to go back to Gorée, and I made this The Return of the Children of Gorée. When I was there and we crossed the sea up to Gorée, I gave one to each citizen of this island, I gave them one head to be adopted, The Return of the Children of Gorée. This is good. But thousands of Senegalese came to Gorée and told me, Jems, You don't know what you have done, now. You created our own return.

Because Gorée is a tourist town, people go there in the morning and in the evening Gorée is empty again. They live in Dakar, the capital. Nobody came again there, but on that day thousands of people came to Gorée, so I didn't know that I could create a return only with the wood. I created also the return of the Senegalese to their island, the return of the children.

And, you know, the world is going, it's going, and many, many things happens. Children, during this movement, die and die. I said, what do I have to do? Why are children dying? They're just born. They don't know why. They're just born and they have already died, so what can I do? I cre-

ated a sculpture for them, Carrefour. I created Carrefour. I saw in a movie one day, in an article, the desert: One guy sitting. I don't know if it was a child because it had only a head. I don't know his age. He was alone. Looking around like this. Alone in the desert. I said, Wow. Okay. I'll create this child of wood. Burn it. And since you are alone, I'll give you your parents. So I created the father, the mother. They come dead too, destroyed. They try to look into the sky, asking God, What's happened? But they couldn't see God because there was too much smoke caused by guns and tanks. They don't see God.

I presented [Carrefour] in 2008, in Dakar Biennale, and something miserable happened. They gave me an award for it. They gave me a prize for that. I asked them, why are you giving me a prize for that? I didn't make it just to get an award. I want to make my dream. To bring the people travel with their heart; to make it emotional; to make them feel, so I create to travel with their heart, but only with their heart.

I created Exodus. A foot is for me a symbol of movement.

How can I make the art bigger? Because it's so small that I can't see.

This is a place in Amsterdam, this was 2013. This was the meeting of the 60 great sculptors of the world.

And they gave me this place, I created three hundred feet. And I crossed Amsterdam with the feet on to place. This place is symbolic. It's the reconciliation place between Holland and Indonesia. So they asked me to bring the people together there through my Feet. So, I made these three hundred feet to cross Amsterdam, and people followed. They went across Amsterdam.

I created the movement of the culture. For me, the mask symbolizes my culture. So I sent the mask away. To find another mask in order to change. I sent my people away to a change.



Exodus.

© Jems Robert Koko Bi



Autopsie, 2007, 230 x 150 cm,
crayon et collage sur soie.

© Jems Robert Koko Bi

Racine, 2016, 600 x 400 x 400
cm, part burnt wood.
© Jems Robert Koko Bi



My last sculpture in Dakar was at the Biennale. This is “Asile”, also Asile is the result of movement. This is “Autopsy”, and this is “Cercle de Vie”. The history about movement is so important. When you move you can know the history of others. So, you can be tolerant. When you really know somebody you are not afraid. So you have to go to him. This is the point of migration for me. But what we can do is to help. To help those children. All I can do is ask them one thing, what do you need? I can give out; I can show you how to make a sculpture. And this is why I spent ten years of my life working with the Udi Minuinne Foundation.

I work with children; it’s all I can do. And to the world I show my work, to tell them how I see the world.

This is “Racine”. And this is the last. My trip finishes here because I said, when we become the roots of our own tree, we can create a forest. Each one. Each one of us, we have to be the roots of our own tree. And I see here many, many trees. I see the forest. And forest is life. And we can do many, many things with a forest. We can do many, many things when we are ourselves. We never move again to die, but we can change because we are a forest. We create our own forest to be together.

This is my contribution. I cannot change the world. No. I can do only what you see. Maybe the world can see as a class to change itself. I celebrate migration because I’m the product of migration.

Himnos y banderas, máscaras y espejos

Llevo más de 20 años trabajando en el tema de migración; además ya no soy ni de aquí ni de allá. Llevo más de la mitad de mi vida en Estados Unidos, pero apenas, por dos años, nací y crecí en la Ciudad de México. Lo que me más importa como artista en cuanto al tema de la migración y otras cosas urgentes del presente —porque también soy activista, aunque hoy voy a mostrar sólo trabajos de arte— es que tenemos también que remitirnos el panorama histórico más amplio y pensar cuántos cientos de años llevamos lidiando con eso; pero tenemos también que pensar en el plano global.

Quiero comenzar por exponer *Espejo negro*. La primera versión la comisionó el Nasher Museum, cuando estaban haciendo una mega exposición que se llamó *Del Greco a Velázquez*. Mi pieza estaba acompañando a esa exposición; por primera vez se estaban trayendo a Estados Unidos más de 100 obras para hacer esta exposición. Como las piezas nunca habían estado en Estados Unidos, yo quería trabajar con la contradicción de que esa misma institución tenía en su sótano, escondida al público, una de las mejores colecciones de arte prehispánico de Estados Unidos.

Encontré un espejo azteca de obsidiana fabuloso, lo que me inspiró para toda la pieza, y elegí 17 figuras antropomórficas prehispánicas de diferentes periodos y civilizaciones para que se viera la riqueza continental. Los puse enojados, o castigados, dándole la espalda al público.

La gente que veía la megaexposición *Del Greco a Velázquez* y que luego iba a la colección permanente veía que en ella había una sala rara, con un artista que probablemente no habían escuchado. Veían ahí que la única forma de ver estas figuras prehispánicas era verse ellos mismos reflejados a través de estos espejos negros que las figuras estaban viendo.



Instalación de *Espejo negro* en el Nasher Museum,
Pedro Lasch, 2008. © Pedro Lasch

Entonces la gente, al estar viendo la figura, veía el fantasma del cuadro de José de Ribera, *La mujer barbuda y su esposo*; es decir, el público veía su cuerpo reflejado en esta figura de tamaño entero. Lo que pasaba es que la gente veía primero su reflejo con las piezas prehispánicas y, conforme sus ojos se ajustaban a la oscuridad, aparecía y se veía ella misma reflejada, pero además veía el fantasma de estos cuadros barrocos que yo puse detrás del espejo. Escogí pares específicos para establecer un diálogo entre lo prehispánico y lo post-hispánico, y usando tomas muy diferentes, escribí los textos que están en el libro, y a partir de eso la pieza ha tomado vida propia.

En el 2012, el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Ciudad de México me invitó a hacer una nueva versión de esa obra en una exposición que se llamó *Teoría del color sobre raza y racismo en el arte contemporáneo*. Para esa ocasión me enfoqué en el racismo después de 1810. La pieza se llamó *Espectro indígena*, e hice nueve pares con obras de 1810 al presente, para tratar la forma en cómo se construye la noción de lo indígena en México a través de las telenovelas, el muralismo, las revistas ilustradas. Cada espejo está dedicado a uno de esos medios, además de a un tema específico en relación con la noción del ser indígena.

Pedro Lasch



Espejo negro no. 5, Pedro Lasch, 2008. © Pedro Lasch

El par de *Espectro indígena* que aquí presento muestra un fragmento del mural de Diego Rivera, donde se ve a Maximiliano —que de cierta forma es el inmigrante—, a Miramón y a Mejía —que es el indígena del que nadie quiere hablar en México—. Mejía era otomí y fue fusilado junto con estos otros dos personajes por orden de Benito Juárez. En ese momento, tuvimos en la cúspide del poder a dos indígenas, en polos ideológicos opuestos. Es importante recordarlo.

Para mí, es importante también recalcar que las migraciones no sólo son de gentes; son de objetos y prácticas culturales. Aquí presento lo que para mí sería la obra maestra de esta técnica de *Espejo negro*, aunque es una pieza que yo sé que nunca va a suceder. De hecho, fue la primera que inventé: me gustaría establecer un intercambio entre el Museo Nacional de Antropología en México y el Museo del Prado, y pedir prestada la Coatlicue, que se vaya de viaje a España y ponerla enfrente de *Las Meninas*. Ponerle un vidrio muy oscuro donde la gente se pueda reflejar y ver las dos obras reflejadas, una con la otra, en este binomio que muchos teóricos, activistas y artistas decoloniales hemos estado llamando el “binomio modernidad/colonialidad”, expresando que son inseparables estos dos conceptos. Después de que se muestre la Coatlicue en el Museo del Prado, se traerían *Las Meninas* a México, para ponerlas frente a la Coatlicue en el Museo de Antropología. Entonces Velázquez se convertiría en un objeto de estudio antropológico.

Así como me importa esta perspectiva amplia, ejemplificada por *Espejo negro*, me importa también la perspectiva de la vida diaria, por ello trabajo regularmente con organizaciones de inmigrantes y agrupaciones indígenas. Una cosa que es necesario problematizar es la noción de *migrante*, que para mí hay que verla en relación con la noción de *esclavo*, de la *diáspora*, también de *indígena* y de *colonizador*. Por lo regular, se piensa que estos términos son totalmente distintos, pero se juntan el uno con el otro y hay que entender esa complejidad.

Jackson Heights es el barrio más diverso del mundo en cuanto a idiomas, se hablan más de 120 idiomas en 20 cuadras. Ahí fundé y dirigí una escuela de arte experimental que se llama El Arte, el Cuento y los Cinco Sentidos. Éste fue uno de los primeros contextos donde empecé a usar el trabajo de las máscaras espejo, pero también se ha usado en una exposición sobre fronteras en la Bienal de Guanyú, en Haití, sólo unos cuantos días antes del trágico temblor del 2010.



Coaticue y *Las Meninas*,
Pedro Lasch, 2007.
© Pedro Lasch



*Naturalizaciones: máscaras
espejo, Pedro Lasch.*
© Pedro Lasch





Naturalizaciones, Pedro
Lasch, 2009; Ghetto Biennial
2009. © Pedro Lasch

El trabajo de las máscaras espejo también se presentó en Edgware Road, a través del Centre for Possible Studies de Serpentine Gallery. Éste es el mayor barrio árabe de Medio Oriente en Londres. Busco contextos que tocan el tema de lo natural, la naturalización, pero de forma muy diversa; a veces son instalaciones, casi todos son talleres, casi todo se desarrolla en lugares y grupos que están fuera del contexto del arte.

La pieza de *Latino/a América* ha circulado mucho, ha estado en la portada de varios libros. Básicamente, es como la pesadilla de Samuel Huntington, que en paz no descansa. Aquí la palabra *latino* migró hacia el norte; para mí, eso ya sucedió desde hace mucho tiempo: Estados Unidos ya es un país bilingüe.

Entonces lo que nos pregunta el mapa es qué sucede a nivel mundial cuando eso sucede. Lo pinto en murales, en muchas comunidades lo han tomado para convertirlo en un ícono que la gente pinta. Yo doy permiso, se los mando, pero también lo pinto con comunidades en diferentes lados. De cierta forma, es un mural conceptual. Tiene una naturaleza viral.

También generé una serie de mapas con gente que sé que va a migrar o a viajar a Estados Unidos. Les di dos mapas doblados y les dije: uno es para que tú te lo quedes de regalo, para agradecerte por participar; el otro me lo mandas por correo cuando llegues a tu destino final en Estados Unidos. Intencionalmente, trabajo con gente de clases muy diversas, de diferentes países y los mapas llegan muy distintos. El de mi amigo Vicencio, que tuvo que esconderse en la cloaca cuando estaban apuntándole con metralletas, llegó manchado; el del director del Museo del Barrio de esos años, Julián Zugazagoita, llegó blanco porque viaja en avión, como yo también lo hago, generalmente.

En la Ciudad de México, en el Centro Nacional de las Artes en el 2007, fui el encargado de la sección de comunidades transnacionales. La organicé como artista, colaborando con Mariana Delgado, Marco Ramírez y varios grupos sonideros. Años antes, había empezado mi serie del tianguis transnacional, que cuestionaba esa noción de lo informal que de cierta forma me parece absurda. Trabajo con gente que labora en el tianguis, pero que se mueve en lo que llamamos “la informalidad”.



Adrián Zayas (1968) *Latino/a América*, 2003. Mural, 100 x 100 cm. *Latino/a América* is a mural by Pedro Lasch, 2003. It is a large-scale work that covers the entire wall of the room. The mural is made of fabric and is painted in black and white. The text 'LATINO/A' and 'AMERICA' is written in large, bold, black letters over the map of the Americas. The mural is a powerful statement on the Latino/a experience in America.

Adrián Zayas (1968) *Latino/a América*, 2003. Mural, 100 x 100 cm. *Latino/a América* is a mural by Pedro Lasch, 2003. It is a large-scale work that covers the entire wall of the room. The mural is made of fabric and is painted in black and white. The text 'LATINO/A' and 'AMERICA' is written in large, bold, black letters over the map of the Americas. The mural is a powerful statement on the Latino/a experience in America.

Latino/a América, versión mural, 2003, Pedro Lasch.
© Pedro Lasch



Latino/a América, guías de ruta,
Pedro Lasch 2006.

© Pedro Lasch

Festival Transito y el Tianguis
Transnacional, CC Tepito-
Lagunilla, 2007. © Pedro Lasch

Dentro de eso está esa serie de los sonideros, donde invito a colaboraciones con instituciones culturales para legitimar la práctica sonidera. Fue a partir de la idea de que los sonideros no se ven como vanguardias del arte electrónico que comencé a hacer talleres en Tepito.

Había talleres en Tepito, en el Centro Cultural de Arte Tepito-La Lagunilla, y de ahí nos llevábamos a la gente a una gran pachanga que cerró el Festival Transito, donde tocaron más de 20 sonideros de Tepito, y generalmente estos círculos no se mezclan. La gente que viene al Centro Nacional de las Artes no es la misma que vive en Tepito. No hubo bronca, no se peleó nadie y nos llevamos bastante bien; pero fue algo verdaderamente fabuloso, vinieron más de 2 mil personas.

Para concluir, quiero comentar una pieza que se llama *Abstracción nacional y nacionalismo abstracto*. En el 2001, empecé a trabajar con estructuras para mezclar banderas. Tomé entonces himnos de todos los países y las puse en grupos de cuatro, para que se pudieran cantar al mismo tiempo en la voz de soprano, alto, tenor y bajo, en una especie de recital clásico tradicional. Los himnos no sólo se cantan juntos, sino que se cantan en el idioma del siguiente país en el abecedario. Para que no sea todo demasiado confuso, colaboré con compositores, armando la complejidad sonora. Muchos años después de concebir la estructura, el Phillips Collection me invitó a hacer algo nuevo y yo propuse presentar esta obra, ya que el museo está en el corazón de la Embassy Row, en Washington. No sólo es Washington, el centro del poder global, sino que están ahí mismo todas las embajadas, así que colaboramos con varias de ellas, a través del Phillips Collection, quien representaba la parte del arte y la abstracción, pero politizado todo a través de las naciones, las banderas y los idiomas oficiales.

Una de mis obras de arte favoritas, muy al caso con nuestro tema y albergada en ese museo es *Migration Series*, de Jacob Lawrence. Un año más tarde, esa misma pieza se llevó al Creative Time Summit de la Bienal de Venecia, la del 2015, que dirigió Okwui Enwezor. En la parte inicial de la obra para esa bienal se escuchó el himno de Indonesia cantado en persa; el himno de Irán se cantó en árabe en vez de persa, que es bastante explosivo políticamente; luego el himno de Irak se cantó en inglés, porque le seguía Irlanda, y el himno de Irlanda se cantó en indonesio. Una escolta

experimental llevaba banderas de todos los países del mundo, fusionadas con base en los mismos grupos de cuatro, interviniendo sus cuerpos con el público, la música y los espacios arquitectónicos de la más vieja bienal del mundo, con sus representativos pabellones nacionales.

Yo creo que una de las cosas que también podemos hacer los artistas es inventar juegos, les llamemos arte o no, y esos juegos nos llevan a pensar, a investigar nuevas cosas.

Pedro Lasch





Festival Transito y el Tianguis
Transnacional, CENART, 2007.
© Pedro Lasch

Abstracción nacional, Pedro Lasch,
2014; Phillips Collection.
© Pedro Lasch



Abstracción nacional, Pedro Lasch,
2015, Bienal de Venecia. © Pedro Lasch



Himnos Karaoke, Pedro Lasch, 2015:
E. U. A. en español, México en hebreo,
Israel en árabe, Palestina en italiano,
Italia en chino; Bienal de Venecia.
© Pedro Lasch

Creando espacios intermedios: *performance* sonoro telemático

Hablar de crear espacios intermedios, eso es lo que he decidido explorar. A la búsqueda en que se ha convertido esta forma de crear *performances* sonoros telemáticos en el contexto migratorio le he llamado *Networked Migration*¹ (Alarcón, 2014) o migraciones en red.

Básicamente, mi trabajo se mueve en tres ángulos. Uno es la migración geográfica o metafórica. El segundo es el ángulo sonido y memoria, que incluye al sonido interno (es todo lo que llevamos dentro y que no está expresado) y al sonido externo, que incluye todo lo que nos rodea. Para acceder a éste, trabajo con una práctica que se llama *deep listening*, o escucha profunda, que ha sido desarrollada por la compositora norteamericana Pauline Oliveros. El tercer ángulo es la tecnología. Trabajo con internet, o con estos espacios mediados por la tecnología que actúan como una herramienta, pero también como una metáfora de la conexión, así como de la compresión y expansión entre tiempo y espacio. En términos del uso de internet me interesa trabajar con tiempo real y sonido bidireccional.

El encuentro entre estos tres ángulos sirve para el acceso a lo que llamo “el espacio intermedio” en el contexto migratorio. Este espacio ha sido trabajado por muchos artistas en el exilio. Mi trabajo es sonoro; no he conocido mucho trabajo sonoro en ese aspecto. Mi trabajo surge de una experiencia personal: lo que hemos vivido todos los migrantes, que no sabemos en qué sitio estamos, si queremos volver al sitio de donde provenimos o no, y, por lo tanto, queremos explorar cuál es ese espacio intermedio donde nos ubicamos.

1. Más información al respecto en: <networkedmigrations.wordpress.com>.

Trabajo preguntas simples: ¿A qué suena ese espacio intermedio en el contexto migratorio? ¿A qué suena mi voz cuando habla en inglés? ¿A qué suena mi voz cuando vuelve a hablar en español? ¿Quién soy yo en ese intermedio? ¿Cómo me río en inglés? ¿Cómo me río en español? Y todo eso cómo conforma mi identidad, mi identidad que alguna vez creí fija y que se empieza a expandir. Memoria, sueños, cuerpos, ambiente sonoro acústico, es lo que me interesa, ¿qué cargué de ese espacio sonoro a otro sitio? y ¿cómo en ese otro sitio empiezo a ubicarme, a localizarme en mi dislocación, a través del sonido?

La filósofa Mariana Ortega describe ese espacio intermedio en el contexto migratorio como el espacio en el que el *self*, el sujeto *multiplicito*, hace la renegociación con el espacio externo y el espacio interno. Ella dice que todo esto refleja nuestra espacialidad existencial: “la identidad, la nacionalidad, el género, el color y la historia son espaciales, y el espacio es nuestro” (Ortega, 2008, traducción propia).

Deep listening, la práctica de la compositora Pauline Oliveros (2005), ayuda a acceder a ese espacio intermedio. Es una práctica que envuelve básicamente escuchar, expandir nuestra conciencia del sonido y cómo viaja en el tiempo y el espacio, a través de meditación, de trabajo de energía corporal y de sueños. Oliveros habla de la posibilidad de entrenar nuestro cerebro, el cuerpo de nuestro cerebro: intuición, pensamiento, sentimiento y sensaciones, de una manera holística.

Por otro lado, trabajo la escucha en red. Acerca de la escucha en red, hay una autora que se llama Franziska Schroeder (2013), que habla de qué pasa cuando improvisamos a través de la red. Ella viene de la música, y dice que hay algo que pasa con el *self* (cuando improvisamos en red); en vez de estar concentrado en uno mismo, uno tiene que forzarse a traspasar el espacio hacia el otro, en un *unselfing*, y ese *unselfing* tiene una fragilidad, por su condición telemática.

La tecnología tiene esa fragilidad: ¿me escuchas o no me escuchas? Una fragilidad que supone: quién está controlando esa escucha, ese viaje de sonidos o de señales que vienen de aquí y de allá, lo cual es también es muy metafórico de la migración.

Los elementos que trabajo en mi composición —la llamo *composición performativa*— son los siguientes: primero hago proceso de escucha profunda con migrantes, sin experiencia necesaria en arte sonoro o en arte o *performance*, y trabajo con ellos en hacer conciencia de ese espacio intermedio. Trabajo en que se escuchen y en que escuchen al otro. Que ellos creen narrativas individuales con herramientas básicas, textos, escritura, sonidos acústicos y pregrabados.

En el *performance*, trabajo la práctica de la improvisación con estructura modular, la práctica de la improvisación como algo liberador dentro del arte, del sonido y de la música. Trabajo tecnologías de *streaming* y tecnologías interactivas, cuando se pueden combinar las dos, e incluyo la participación de la audiencia cuando es posible. También incluyo difusión radial cuando se puede.

Quisiera describir los *performances* que he hecho con el proceso completo. El *performance Cartas y puentes*² se hizo entre la Ciudad de México y Leicester, una ciudad en Inglaterra. Trabajé con tres migrantes, artistas todos, no necesariamente de sonido, y con migrantes que viven en México y en Leicester; todos de diferentes partes del mundo hablando diferentes idiomas. La idea era compartir cartas que ellos guardaran y que alguien les hubiera escrito, esas cartas que llegan al corazón y que son parte de sus objetos importantes.

Ellos compartieron cartas en dúos y de manera narrada. Después crearon una improvisación entre las dos cartas en la que se mezclaban tiempos y espacios de otras personas ligadas a ellos. También hubo una segunda carta: una vez que ellos empezaron a conocerse, se escribieron hablando de cómo se sentían en el lugar donde vivían.

Inés y María Cristina trabajaron esta improvisación como desintegración de la lengua (figura 1): una de origen francés, la otra portuguesa; una viviendo aquí, hablando español casi todo el tiempo, y la otra en Inglaterra, hablando inglés todo el tiempo. Surgieron cuestionamientos sobre qué es la lengua y qué es la lengua como frontera. Me gustó mucho este episodio, este pedacito donde la lengua se desintegra y empiezan a jugar con el lenguaje y la lengua.

2. Más información en: networkedmigrations.wordpress.com/letters-and-bridges/.



Figura 1. *Performance Cartas y puentes*, 2012, Ciudad de México-Leicester.
© Ximena Alarcón, de la documentación de Telematic Sonic Performances



Figura 2. Proceso de escucha profunda en *Sueños migratorios*.
© Laura Criollo

Es importante hablar aquí de las tecnologías, porque no hay muchas tecnologías que puedan trabajar esta transmisión de una manera que no sea comercial; aunque en este tipo de trabajo que hago, finalmente, la tecnología también está hablando de migración.

Otro de estos trabajos lo hice con *soundjack*.³ Es bastante complejo el simple hecho de escucharse, así tengamos la idea de la conversación telefónica desde hace tantos años, pero ese proceso de escucharse de un lado para otro no es tan fácil cuando empezamos a añadir más elementos que no son solamente mono, como escuchar sólo una parte del espacio acústico, pero estéreo o binaural; con estos últimos se amplía el espacio sonoro y con ello el espacio de conciencia.

Como resultado de *Cartas y puentes* me gusta una cita de César, uno de los participantes, en la que habla de que en este trabajo desarrolló “nuevos canales de percepción y decodificación” y de cómo el proyecto alimentó sus sentidos y le permitió “cruzar su propio puente”.

El segundo *performance* fue *Sueños migratorios* (figura 2). Lo desarrollé con migrantes colombianos que viven en Londres y colombianos viviendo en Bogotá que tienen experiencias migratorias, bien sea experimentadas por ellos mismos, por amigos o familia.

Trabajé el tema de los sueños en el contexto de violencia colombiano, que me toca, porque soy de allá. En este periodo de oscurantismo que hemos vivido en los últimos 15 o más años, era muy difícil o es difícil hablar entre colombianos.

En algún momento había muchas peleas familiares cuando se llegaba a hablar algo de política, se creó una división muy fuerte y me parecía que hablar de sueños era crear un espacio donde podemos soñar, podemos ir fuera de esta realidad, podemos hablar y podemos interactuar.

Trabajé con ocho participantes, cuatro en Londres, cuatro en Bogotá; amplificando sueños con trabajo de escucha profunda. Cada uno desarrolló un sueño que los otros amplificaron (figura 3).

3. Más información sobre este sistema de comunicación en: <soundjack.eu>.



Figura 3. *Performance* telemático *Sueños migratorios*, 2012, Bogotá-Londres. © Ximena Alarcón, de la documentación de Telematic Sonic Performances

Como narrativa, les pedí que al final de su sueño dijeran de qué se tejía éste. La idea era hacer ese tejido de sueño sonoro.⁴

Entonces estos sueños migratorios fueron interesantes en el sentido de traer estas ideas, de descentrarse y de hacer conexiones. Una participante en Londres decía que en Colombia ellos visualizan más los sueños y tienen más contacto con la naturaleza; en Londres vivimos en la jungla urbana y la visualización de nuestro país se pierde y hay muchas limitaciones para fluir armónicamente.

Mientras, en Bogotá, Joela hablaba de eso que sintió de los otros, de extrañar “más que el país de origen, la selva o la naturaleza como una esencia muy primaria”. La idea o el *performance* para ella fue un proceso de sanación en el que podía escuchar a los que están afuera, en esa ciudad tan dura que es Londres, particularmente para refugiados.

4. Véase: <networkedmigrations.wordpress.com/migratory-dreams/>.

Ximena Alarcón

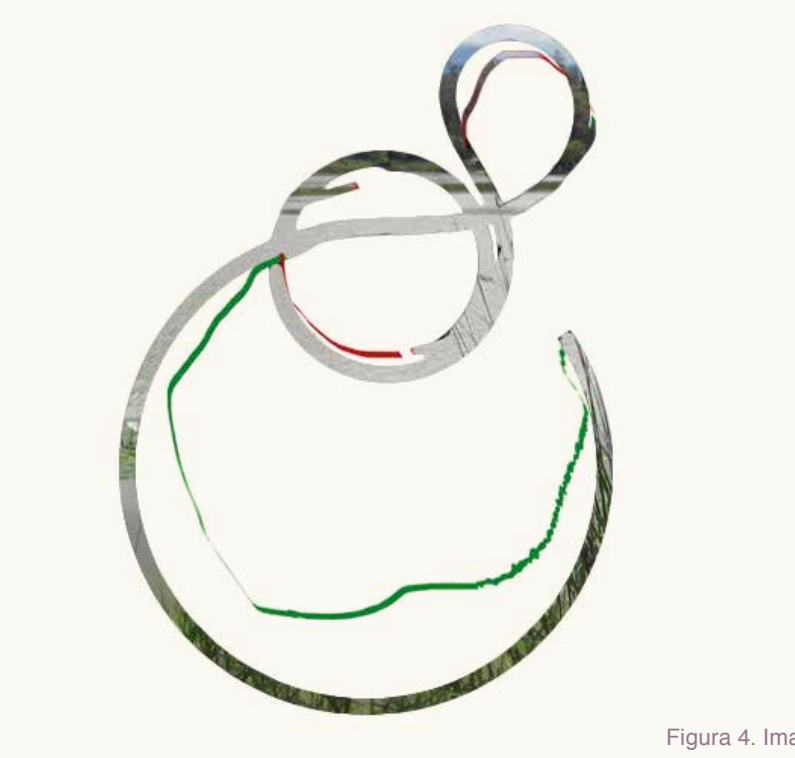
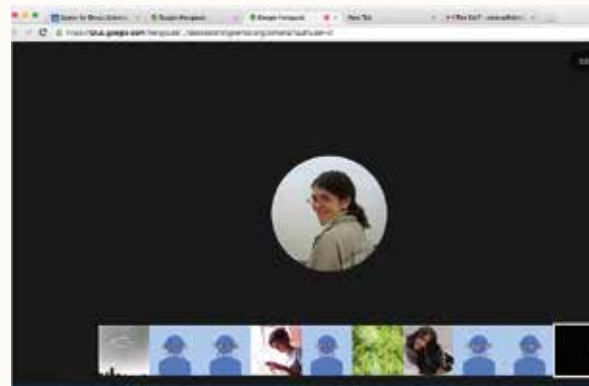


Figura 4. Imagen distintiva de *Suelo fértil*. © Ximena Alarcón, de la documentación de Telematic Sonic Performances

Figura 5. Proceso con mujeres migrantes en el proyecto *Suelo fértil*. © Ximena Alarcón, de la documentación de Telematic Sonic Performances



Ahora quisiera presentar brevemente el proceso de *Suelo fértil* (figura 4), un trabajo entre ocho mujeres que vincula lugares como México, Londres y Austria. Se trató de proponer que podemos, como migrantes, abrir un espacio de fertilidad, de crecimiento en cualquier lugar, no es solamente quedarnos en donde no estamos o en el lugar donde estamos y que no nos gusta, porque finalmente empiezo a oír este movimiento planetario, la necesidad de abrir espacio, un espacio beneficioso para el ser humano. Yo creo que los migrantes tenemos mucho que ofrecer porque hemos pasado por muchas experiencias en diferentes territorios.

El proceso con ellas fue interesante. Había mujeres que no se conocían, que se conocieron primero a través de Google Hangouts, donde trabajamos en un proceso de identidad (figura 5). Primero se trató sencillamente de saber quién era cada persona; después se trató de trabajar en sueños y hacer prácticas, como enviar y recibir sonidos inspirados en los sueños, hacer diálogos ambientales y traer regalos.

Los procesos iniciaban el fin de semana, en una tarde, y después ellas, en parejas, realizaban más trabajo. También hubo trabajo de conversación, estas cosas de las que quizás no podemos hablar mucho —sobre qué es lo que queremos hacer, de lo que queremos cultivar en este sueño, en este suelo fértil— y que la persona que está al otro lado nos ayuda a transformar.

También, después de ese proceso en internet, involucré a más mujeres, también migrantes, algunas locales, con quienes hablamos de a qué suenan la incertidumbre, el riesgo y la certeza. Me parece interesante, puesto que son aspectos que se trabajan tanto en improvisación como en migración.

En este proceso hubo varios grupos de improvisación de mujeres y una de las participantes dijo por qué escogió ese sonido de certeza, y el sonido que escogió como certeza fue el silencio, porque es el sonido con el que se siente más segura. Eso me pareció muy poético y también muy dicente de la condición migratoria de espacio.

Esto ya es un proceso de composición, cómo a través de todas esas experiencias empiezo a abstraer algo, como si fuera un *score* gráfico (figuras 6, 7 y 8), aspectos para que ellas puedan improvisar. Estructuro y permito que ellas rompan la estructura.

Suelo fértil finalizó con una improvisación telemática pública en vivo entre las ocho mujeres, que se planeó para ocurrir simultáneamente en Londres, México y Linz (figura 9): una conversación con palabras y sonidos que alimenta un suelo fértil (interno y externo) para habitar contextos migratorios. Usando el sonido binaural y el audio bidireccional, los procesos de escucha, conexión y desempeño se enfocaron en cuestionar cuáles son las condiciones que cada uno requiere para que el suelo interno respire como fértil. Ellas fueron acompañadas por otras mujeres de la audiencia quienes exploraban a través de acciones sónicas las condiciones migratorias compartidas de incertidumbre, certeza y riesgo.

Los problemas técnicos con la conexión entre Londres y México cambiaron el curso del *performance* planeado, y crearon en cambio un *performance* local en Londres, y una actuación telemática entre México y Linz (figuras 10 y 11). La improvisación que tuvo lugar en los dos escenarios pone de manifiesto el coraje de las mujeres para reaccionar con creatividad ante el reto de cruzar las fronteras de internet para la transmisión sonora y reflexionar sobre todos los artefactos sonoros que surgieron inesperadamente como interferencias que cuestionan a la vez: migración, capacidad de escuchar y sonar para comunicar sus sentimientos más profundos y crear conexiones más allá de desafiantes condiciones tecnológicas.

Esas conexiones estimularon la idea de nombrar el grupo como un colectivo, y Ana Cecilia Medina nos invitó a realizar un segundo *performance* de *Suelo fértil*, como parte del proyecto *Poética Sonora*, liderado por el Laboratorio de Literaturas Extendidas y Otras Materialidades (LLEOM), auspiciado por la Radio del Centro de Cultura Digital el 17 de agosto del 2017, entre la Ciudad de México (México), Londres, Reading (Reino Unido) y Esquiule (Francia).⁵ Basada en estas experiencias se desarrollaron dos materiales de reflexión sobre el proceso: un audio ensayo Suelo fértil,⁶ que incluye entrevistas con las participantes después del primer *performance*, y un video

5. Véase: <suelofertilcollective.wordpress.com/2016/08/31/featured-content-2/>.

6. Véase: <suelofertilcollective.wordpress.com/2017/02/17/suelo-fertil-audio-essay-in-foot-2017/>.



Listen to conversations
and:

Risk
risk to sound
or make sounds rooted in risk

Sound **Uncertain**
or make sounds rooted in
uncertainty



Listen to conversations
and:

Keep
the time

When time ends

**Express a metaphor
of time** derived from
conversation



Listen

Express

Merge

Grow

Flow

with words and sounds

Who are you?

Where are you from?

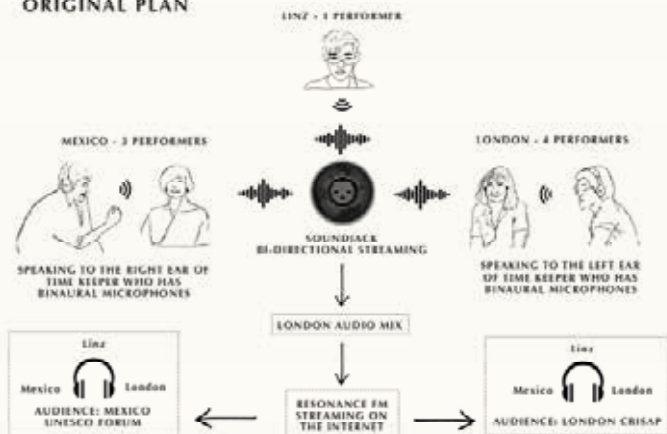
What would you like to
cultivate there?

Figura 6. *Score* para
mujeres en conversación.
© Ximena Alarcón,
de la documentación
de Telematic Sonic
Performances

Figura 7. *Score* para la
audiencia resonante.
© Ximena Alarcón,
de la documentación
de Telematic Sonic
Performances

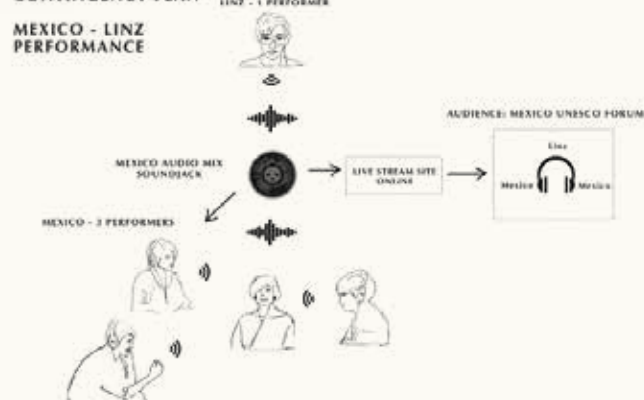
Figura 8. *Score* para la
escucha local, quien porta
los micrófonos binaurales.
© Ximena Alarcón,
de la documentación
de Telematic Sonic
Performances

**SUELO FERTIL
TECHNICAL WORKFLOW
ORIGINAL PLAN**



**MEXICO-LONDON-LINZ
TELEMATIC PERFORMANCE**

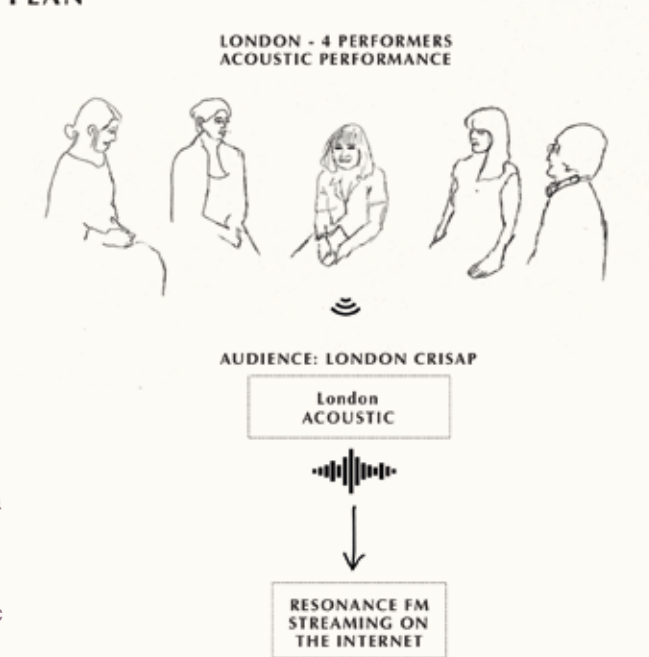
**SUELO FERTIL
TECHNICAL WORKFLOW
CONTINGENCY PLAN**



que relata la experiencia del primer *performance*. Después de un año de haber empezado con esta iniciativa, las participantes han emprendido proyectos nuevos y han nutrido otros que ya iban en marcha, inspiradas en nuestras experiencias con *Suelo fértil*. Sin duda, esta experiencia telemática de escuchar y sonar, cultiva la intimidad necesaria para abrir un espacio donde resuenen caminos importantes: la búsqueda de raíces, la expresión de lo irracional en la distancia, el silencio como espacio, la fuerza que se genera al compartir sueños, la vulnerabilidad y los miedos, el generar autoconciencia del ser en un espacio migrante, el sonido y el espacio en la distancia (como expresión sin cuerpo visual), las conexiones (escuchar/hablar) como espacio político, el control y el desapego (implicaciones tecnológicas), el lenguaje, la voz y el cuerpo como territorios.

**SUELO FERTIL
TECHNICAL WORKFLOW
CONTINGENCY PLAN**

**LONDON
PERFORMANCE**



Figuras 9, 10 y 11. *Workflow*,
plan técnico de contingencia
para Londres, *Suelo fértil*.
© Ximena Alarcón, de la
documentación de Telematic
Sonic Performances

Referencias

Alarcon, X. 2014. "Networked Migrations: listening to and performing the in-between space", *Liminalities: A Journal of Performance Studies* Vol. 10, No. 1, mayo del 2014.

Oliveros, P. 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Lincoln, NE: iUniverse Books.

Ortega, M. 2008. "Multiplicity, inbetweenness, and the question of assimilation". *The Southern Journal of Philosophy*, No. 46, pp. 65-80.

Schroeder, F. 2013. "Network[ed] Listening—Towards a De-centering of Beings". *Contemporary Music Review*, Vol. 32, Nos. 2-3, pp. 215-229.

We've all been travelers since we were thrown out of paradise

*We've all been travelers
since we were thrown out of paradise.*

GENARO CALDERÓN y VASSILI DI NAPOLI

En los 20 años que llevo de práctica artística, he intentado convocar a la reflexión sobre temas que hacen a una historia privada, familiar, personal, que no es ni privada ni personal y es familiar para gran parte de la humanidad.

Casi todos tenemos un abuelo que se fue o vino, una tía que está en otro lugar, un hermano que no se vio cerca, sino lejos. El origen empuja o el destino estira, pero de alguna manera vamos y venimos.

La movilidad, el traslado, lo que se deja y lo que se encuentra al llegar son temas que aborda esta selección de piezas hechas entre los años 2008 y 2015.



Desplazamiento, video, 2015.

© Claudia Casarino

Desplazamiento

Mirar hacia adelante e imaginar un horizonte hace que sigamos en camino. Ese horizonte imaginado muchas veces sufre un descalce cuando lo constatamos con lo que encontramos al llegar.



Uniforme, instalación/uniformes de tul negro,
Claudia Casarino, 2008.
© Claudia Casarino

Uniforme

Imaginar un duelo de la ropa cuando nos desvestimos, cuando el trabajo para el cual fue creada se abandona en búsqueda de otro que es invisibilizado por sistemas sostenidos en gran parte por esa misma fuerza laboral.



*Trastornos del sueño, instalación/
camisones de tul blanco, rosa y
rojo, Claudia Casarino, 2011.
© Claudia Casarino*

Trastornos del sueño

El tráfico de personas hace que sueños se transformen en pesadillas, que la noche sea eterna y el cuerpo no halle el descanso.

Estos camisones nunca fueron ni serán usados, y penden de un hilo tal como el incierto día a día de miles de mujeres paraguayas que atraviesan los bordes de un país complejo y adverso a lo largo de su historia.



*Después de vos, performance/limpieza
de baños de un bar, Claudia Casarino,
2008. © Claudia Casarino*

Después de vos

El trabajo de limpieza de día y la prostitución de noche, de manera mecánica, constante, rítmica. Así pasan los días sin detenerse a pensar. Así no hay minuto libre que aturda con su silencio.



Puente Kyha (puente colgante), vestidos de doble canesú en tejido de ao po'i, Claudia Casarino, 2013.
© Claudia Casarino

Puente Kyha

En el Paraguay es práctica usual que el espacio que deja una mujer al migrar sea ocupado por otra mujer (una vecina, madre, hija, hermana) que pone el cuerpo para mantener el inestable y pendulante equilibrio.¹

1. Datos obtenidos de Clyde Soto, Myriam González y Patricio Dobrée, 2013, *La migración femenina paraguaya en las cadenas globales de cuidados en Argentina. Transferencias de cuidados y desigualdades de género*. Asunción, Paraguay, ONU Mujeres.

**Acciones colectivas
y transformación
cultural**

El cine: un arte migrante

Mi vocación es el cine y ha sido el cine desde hace muchos años: su creación y promoción. Esta invitación a reflexionar un poco sobre el tema de la migración y el cine me ha llevado a hacerme muchas preguntas.

Quiero contextualizar haciendo mención de que, hace ya un par de años, iniciamos un pequeño festival de cine en el sur de México, en Chiapas, en San Cristóbal de las Casas, que me parece un lugar fascinante, en términos del torbellino de ideas y de gente que lo habita y, sobre todo, la gente que lo cruza. Chiapas, y San Cristóbal de las Casas en particular, es una región que es cuna de muchos migrantes. Es una región que es receptáculo de oleadas migratorias, y también, sobre todo, es zona de tránsito. Como zona de tránsito, la ciudad vive todo lo que implica este impacto de la migración en su día a día.

Hoy, en México, los festivales de cine se multiplican en cada ciudad, eso no es novedad. Tiene que ver con que la distribución cinematográfica está completamente centralizada y monopolizada por unas cuantas cadenas de exhibición. Los festivales de cine se transforman en las plataformas en donde se puede apreciar la diversidad cultural cinematográfica, y creo que ésa es su mayor virtud. Los festivales de cine son hoy no solamente un evento cultural de disfrute del arte cinematográfico, sino que constituyen un espacio de resistencia cultural ante el embate de la exhibición hegemónica y globalizada.

En San Cristóbal empezamos a pensar en una serie de preguntas que tienen que ver con el tema de la migración, que hemos transformado en uno de nuestros temas eje de trabajo. Otro más es el medio ambiente, que me parece que es algo que se tiende a dejar fuera y que causa un impacto brutal sobre los oleajes migratorios.

En el grupo organizador de este festival estamos debatiendo en torno a tres ejes fundamentales. Una primera vertiente es el cine que se ha encargado durante muchos años del registro de la migración, este cine que no sólo es cine, sino televisión, y en general los medios audiovisuales que registran la migración, que registran sus pasos, que registran la llegada, que registran los problemas y que han documentado la migración. Aquí incluyo también esa mirada paternalista, etnográfica, que tuvo durante muchos años o que de repente todavía tiene el cine, respecto a las comunidades que no son la comunidad dominante, las comunidades indígenas y “la otredad”. Ese cine documental que tenía una mirada casi colonialista en un principio, como de investigación antropológica... Por otro lado, está el cine que hoy tiene un papel central en el activismo político-social, que denuncia, que coloca en las plataformas tecnológicas del consumo audiovisual, los problemas más urgentes de la migración y las víctimas.

Una segunda vertiente es la de aquel cine que ha surgido a partir de la migración y que tiene a la migración como el telón de fondo, delante del que suceden las historias. ¿Qué pasa en las comunidades pluriculturales, las comunidades que se integran o no se integran, las comunidades que viven el impacto de la migración? ¿Qué pasa con los migrantes? ¿Qué pasa con los que llegan? ¿Qué pasa con los que están ahí y los reciben? ¿Qué pasa con los que se quedan incluso en las comunidades de origen, porque eso también forma parte del proceso migratorio?

Yo creo que las imágenes en movimiento y el cine tienen un poder alucinante para tocar la emoción de las personas. Más allá del dato duro, del reportaje, del registro, se trata de ser capaz, como creador, de ahondar en aquellas pequeñas historias que forman parte de los procesos migratorios. Es lo que estamos buscando, y hay muchísimo material.

En el mundo entero se está produciendo cada vez más un cine que es resultado no sólo de los cineastas que migran y llegan a integrarse, tratando o no de conservar su identidad. Eso está en la historia misma de la cinematografía. En la historia de Hollywood, por ejemplo, los primeros que llegaron a hacer el cine hollywoodense de mayor raigambre fueron los cineastas alemanes, es el cine que conocemos ahora todos, y no han dejado de llegar migrantes al gran cine globalizado.

Pero también hay mucho cine que se hace en las periferias, mucho cine nacional, muchas cinematografías nacionales, que buscan simplemente, con su existencia, resistir a esta cinematografía hegemónica, donde incluso las formas de narrar son fórmulas adoptadas por todos.

Las formas de consumir el cine son formas que todos tenemos interiorizadas, porque nosotros aprendimos a ver cine en los cines, y aprendimos a ver el cine que producían las *majors* en Hollywood. Estamos acostumbrados a un ritmo, a una manera de contar las historias, a una estructura dramática incluso, que ha sido la que nos ha impuesto Occidente, o en el caso del cine, la gran industria hollywoodense.

Entonces, ¿qué nos interesa? Nos interesa voltear a ver esas cinematografías nacionales, esas cinematografías resistentes, esas cinematografías periféricas, que son cinematografías que abordan los temas de la migración, de las comunidades multiculturales, desde un ojo que no es el ojo forzosamente colonizado.

Finalmente, una tercera vertiente, que a mí me parece muy interesante y que hemos estado conversando mucho en el seno de los debates que se dan en el marco del festival, es cómo el cine también es una herramienta que ha migrado. Desde sus orígenes, el cine habla de la movilidad. Se trata de las imágenes en movimiento. Y, también, desde sus orígenes, el cine ha viajado con la cámara. Los hermanos Lumière enviaron a sus primeros camarógrafos a México para registrar ese mundo desconocido para Europa.

Reconocer al otro, reconocerse en el otro, ver las imágenes de lugares lejanos, ajenos, de los que uno no tenía idea, eso evidentemente ha ido evolucionando, pero lo que yo quiero asentar aquí, y sobre todo ponerlo a discusión, es cómo la propia herramienta, el arte cinematográfico, ha sido un arte migrante, que hoy en día incluso migra, en términos de soportes técnicos y de plataformas.

Hoy se hacen películas con múltiples plataformas tecnológicas e incluso se hacen películas y verdaderas obras de creación con imágenes que no necesariamente registra el cineasta, sino que

otros le envían desde plataformas diversas. El cineasta recoge todas estas experiencias, recoge las imágenes y genera una obra diferente.

Todos esos procesos, por decirles de alguna manera, nos interesan en la reflexión de este binomio cine-migración. Nos parece que de ahí se detonan muchísimas reflexiones en torno al derecho humano a la cultura, el derecho humano a la diversidad, el derecho humano a expresarse en su propio idioma, a tener sus propias ideas, a ser educado en su idioma.

Nos interesan los procesos de sincretismo cultural, los procesos de transformación, nos interesan los migrantes turcos en Alemania, o los migrantes andaluces en el País Vasco. Nos interesa la migración interna, nos interesan los desplazamientos. El cine está logrando registrar todo eso de una manera que conecta profundamente con las emociones de los pueblos y de los espectadores.

A propósito, tuvimos una experiencia maravillosa en el marco del Festival de San Cristóbal hace unos meses. Pasamos una película rusa que habla de una comunidad nenet en el norte de Siberia, que es una comunidad nómada que acarrea alces. Y esos alces se nutren de un pequeño musgo que brota bajo la nieve. Debido al calentamiento global, ese pequeño musgo cada vez se encuentra en regiones más remotas, y entonces esta comunidad tiene que migrar a regiones que no conoce, tiene que desplazarse, con todo lo que ello implica, a lugares donde cada vez hay menos recursos para conservar su estilo de vida. Pasa entonces que las nuevas generaciones allá en Siberia, como en Chiapas, como en todos lados, ya no quieren ser parte de esas comunidades nómadas, donde los viejos son los que conservan las tradiciones. Esta película se llama *White moss*. Es la historia de un joven nenet que se enamora de una chica que ha migrado a una de las grandes ciudades rusas y que no quiere regresar a su comunidad de origen. Es una historia muy sencilla, una historia de amor, que doblada al tzotzil, presentada en la Plaza de La Paz de San Cristóbal de las Casas, fue verdaderamente conmovedora en términos de lo que logró tocar en el público en Chiapas, porque esas historias las viven todas las comunidades.

Recuerdo también un video que vi hace unos años, *Cheranástico Town*, que retrata la vida de una comunidad en la meseta tarasca, una comunidad en donde se habla purépecha, y en donde han emigrado todos o casi todos a una misma calle de la ciudad de Chicago y sólo quedan los viejos en esa comunidad. Las abuelas en Cheranástico estaban todas con el equipo necesario para recibir los videos que mandaban los jóvenes migrantes y es así como conocían a los nietos, así los veían, podían saber qué hacían, cómo les iba. Gracias a esa herramienta, los que se quedaban lograban una relación muy fértil con esa comunidad desplazada, con esa comunidad migrante. Hoy supongo que lo hacen vía celular sin ningún problema.

En suma, creo que el cine o los medios audiovisuales, la imagen en movimiento es hoy una de las herramientas más poderosas para la conformación de identidades, para la reafirmación de una identidad, para conocerse, para comunicarse, para establecerse en el mundo. La capacidad que tiene el cine de contar aquellas historias con las que todos nos sentimos identificados es lo que nos interesa. Exhibir ese cine es nuestro objetivo, porque creemos que tiene mucho que decir.



Cartel del Festival de Cine de San Cristobal.

© Marina Stavenhagen

Ambulante Más Allá

Yo creo que tengo el mejor trabajo del planeta, estoy convencida de eso. Ambulante Más Allá es un proyecto que ya va en la cuarta generación de formación de jóvenes documentalistas y que forma parte de los proyectos impulsados por la asociación civil Documental Ambulante. Hay varias cosas que quiero decir en cuanto a qué significa este proyecto y cómo se construye.

Hasta ahora, hemos estado financiados en un 95% por recursos privados. Se trata de una beca completa en la que los jóvenes no pagan absolutamente nada, ni la alimentación ni el alojamiento, no pagan el equipo ni los materiales, e incluso hay una pequeña cuota de dinero para los gastos de producción durante la fase de rodaje.

Tenemos 30 documentales de cortometraje en línea. Hemos producido una primera generación con estudiantes que empiezan de cero, es decir, que no necesariamente tienen conocimientos previos en lenguaje cinematográfico; luego, una segunda generación, igualmente de cero, y la tercera ya fue convocando a ex estudiantes de la primera y la segunda generación, con la diferencia de que los estudiantes ya postulaban con un equipo de trabajo consolidado y con la idea de un proyecto por realizar. Con este mecanismo vamos tratando de estimular la conformación de equipos de trabajo por regiones o por afinidades, o bien por intereses, para generar redes locales de colaboración creativa. Hemos trabajado con gente de Chiapas, Campeche, Yucatán, Oaxaca, y ahora incorporamos un par de jóvenes de Guerrero.

Al inicio de este proyecto, trabajamos con una organización de mujeres mayas en Antigua, Guatemala, llamada Mujeres Kaq'íla. Ellas fueron nuestra inspiración. Otras profesoras y yo fuimos invitadas por Ambulante a impartirles un taller con una duración de una semana, y lo que percibimos es que estas actividades de corta duración poco logran empoderar en cuanto a la capacidad de producir productos propios: necesitábamos un trabajo sostenido en el tiempo.

Así fue como diseñamos el primer esquema de formación de Ambulante Más Allá en varios módulos, en donde nos reunimos con los estudiantes en ciertos puntos y trabajamos cuatro días intensivos. Ahora mismo hay dos profesores dictando clases desde las nueve de la mañana hasta las ocho de la noche, de jueves a domingo.

Los proyectos que se filman son en colectivo y se definen por votación. Las historias son las que los participantes traen consigo, y lo que se va analizando es la viabilidad y las opciones narrativas. Si se trata de hablar de construir un capital simbólico, estos jóvenes ya están participando en festivales, y a ese universo, que parece ser lo que hoy hace a un mercado, tenemos que saber utilizarlo en la medida de nuestras posibilidades, para poder seguir consiguiendo, al menos, el financiamiento para continuar con este proyecto.

Nuestro gran objetivo no es en principio la formación de artistas, pero formamos como si estuviéramos formando artistas. Nosotros pensamos que nos importa tener gente que viene de diversidad de actividades, de diversidad de clases sociales y con diversidad étnica también. Gente joven que tiene una perspectiva humanista, con un sano interés en mejorar su entorno, y bueno, a veces nos encontramos con algunos más locos que otros, y en algunos momentos no ha sido fácil el trabajo, pero la verdad es que estamos muy contentos de los resultados que vamos logrando, sobre todo en cuanto a la modificación de la autopercepción de estos jóvenes.

En Ambulante Más Allá, la migración es un tema que atraviesa el proyecto en todos los aspectos: tenemos jóvenes que son o que han sido migrantes internos. Un ejemplo de la presencia de la migración en Ambulante Más Allá se puede ver en el cortometraje de una joven guatemalteca nacida en Guatemala, pero que en realidad forma parte de las familias que migraron a México durante los años de guerra y represión del siglo pasado. Mayra migró más adelante, es decir, después del conflicto de los años ochenta, y entró a la primera generación de Ambulante Más Allá en 2011 con solamente 15 años, ya con este posible proyecto en la cabeza. Era muy joven todavía para animarse a ser la protagonista y directora, y tal vez por eso no se animó a sostener su proyecto, así que participó como sonidista y editora en *Campo 9*, el proyecto de otro compañero. Más adelante aplicó a la tercera generación, proponiendo aquella idea que la trajo a la primera generación, ya en forma de proyecto y con sus compañeros apoyándola. Hoy éste es un cortometraje muy hermoso que se llama *Refugio*, en donde ella hace la recapitulación de vida de su suegra y su tío, participa como personaje protagónico y es la codirectora del proyecto.

La migración es para nosotros un tema de trabajo, y también tenemos la conciencia de que con nosotros participan jóvenes que si no llegan a migrar no van a lograr todo lo que quisieran ser dentro del cine, y esto es uno de los extremos más dolorosos. La imposibilidad de migrar es el límite para un joven mixteco, un fotógrafo excepcional que no tiene los medios para poder estudiar en la escuela de cine oficial que él quisiera. Lo que no logramos en esa ocasión fue transmitirle que se la va a pasar mejor y va a hacer más películas probablemente en su región que intentando sobrevivir subempleado para estar en una escuela de cine en la Ciudad de México. Espero que con el tiempo lo logre, porque es un fotógrafo maravilloso. Presentó el examen en una de estas grandes escuelas y lamentablemente no lo aceptaron.

Somos un equipo muy pequeño de gente los que llevamos esto, pero un gran grupo de maestros entre los cuales hay excelentes profesores egresados de las escuelas de cine y algunos de escuelas de escritura. Trabajamos de una manera en que, si los estudiantes deciden hacer un documental de activismo, adelante, si es un documental de corte experimental-poético, adelante, y si es autorreferencial o ensayístico, adelante.

Otro de nuestros grandes placeres es ver, por ejemplo, en la zona del sureste en Campeche, más concretamente en la reserva de Calakmul, que uno de los equipos de la primera generación, que tiene a la cabeza a una joven bióloga, quien llegó con una tesis de licenciatura sobre manejo de residuos sólidos como tema de documental, hace con sus compañeros todo el esfuerzo de convertir una cosa que era absolutamente verbal e indicativa, en un proyecto completamente visual. Es un hermoso documental, sin diálogos absolutamente, donde lo que vemos es un gran basural y unos niños viviendo ahí adentro, en medio de lo que se supone que es la Reserva de la Biosfera del sureste.

Entonces, ese equipo de gente sigue produciendo cosas para una organización campesina. Campeche es una entidad conformada básicamente por migrantes, ya que desde los mayas hubo un vaciamiento de la selva, que ha sido repoblada para fines de explotación por gente de todas partes de México.

Nosotros pensamos que este tipo de trabajo —y con este incluyo al campamento audiovisual itinerante en Oaxaca, al CCC con Patas, al Faro de Oriente...— son proyectos en donde son atravesadas estas diferen-

cias de capital simbólico y de capital cultural, de capital social, de capital económico, y en donde podemos tener esta diversidad.

Ésas son mis apuestas, éstas son las que más me interesan, éstas son las que creo que modifican las situaciones para un autorreconocimiento en donde ya no importa cuáles son nuestros motivos de diferencia, o no son tan esenciales, mientras nuestra convivencia sea justa, independientemente de la preferencia sexual y todas esas tantas formas de violencia que generan tantas formas de migración.

Y vivo en esta división entre no saber si esto es un privilegio o un yugo, porque al mismo tiempo habrá una serie de cosas a las cuales no tendré acceso por el hecho de ser una extranjera por el resto de mi vida, no las voy a tener en mi país de origen, en mi provincia en Córdoba, en Argentina, y no las voy a tener en México; digamos, ciertos niveles de participación política o ciertas otras cosas que tal vez puedo desear. Esta cuestión de la migración así se debería entender, como una doble identidad eterna.

Uno de los indicadores de que estamos en una línea buena —no voy a decir la correcta porque no creo que haya una de trabajo— tiene que ver con que en todas las generaciones estamos teniendo jóvenes que están, de alguna manera, viviendo en condiciones de inseguridad determinantes, y que se acercan a Ambulante Más Allá porque ven en el instrumento del documental una manera de seguir trabajando y de seguirse defendiendo, además de que lo que nosotros hemos hecho ya está siendo replicado por ellos en campo.

Me inclino por un proyecto que sea un gran servidor de memoria de las identidades de todos los migrantes desaparecidos que están siendo expresadas a través de las obras de los diversos artistas: un gran proyecto de identidad/es, porque lo más terrorífico es que estamos hablando de millones de no identificados. Y desde mi bagaje histórico nacional, que tiene un trabajo en identidad tan importante como el que desarrolló Argentina, me parece esencial. Vivir con un desaparecido en la familia es lo peor que te puede pasar en vida. No hay cosa peor.

Fotografía y contexto

No voy a remitirme a la migración como tal, sino a otras rutas que implican la migración. Me pareció un tema sumamente complejo escribir sobre migración, y más desde la plataforma que a mí me interesa, que es la fotografía. Voy a tratar varios puntos. Hay que entender esto como metáforas con respecto a lo que es *migrar*.

Podría, por ejemplo, hablar de migración en los noventa. Muchos de esta generación tuvieron que emigrar del país porque no había las suficientes alternativas para vivir de la fotografía. Gran parte de la generación con la que yo empecé en los noventa salieron del país por cuestiones económicas o en búsqueda de oportunidades educativas o académicas. Podría desarrollar el texto a partir de eso, pero realmente no me interesó escribir desde ahí. Voy a tratar de ofrecer un panorama más amplio. Lo abordo desde la plataforma de la imagen fotográfica porque no solamente la entiendo como un medio tecnológico, sino como un fenómeno de transición social, ideológica, y a partir de las repercusiones que pueda haber en los imaginarios del público.

La imagen que aquí presento es una de mis preferidas de la historia de la fotografía en México. Es una imagen sumamente compleja, porque es daguerrotipo, una exposición muy larga —son más de 20 o 30 los segundos de exposición— y muestra una amputación durante la Guerra de Intervención norteamericana en México. La fotografía es anónima y está bajo resguardo de la Fototeca Nacional. La Fototeca Nacional en la Ciudad de Pachuca, en Hidalgo, resguarda gran parte de nuestro acervo fotográfico, de nuestra memoria y de nuestra historia.

Lo interesante aquí con respecto a la imagen fotográfica es que una imagen puede ser pasajera o no tener mucho sentido, pero con el paso del tiempo puede cobrar otro interés, otra interpretación. Eso es lo que me interesa de la fotografía vernácula o de la fotografía anónima, la fotografía que aparentemente carece de sentido crítico en su momento.



Médico y soldados. Impresión contemporánea en plata/gelatina a partir de daguerrotipo.

© Instituto Nacional de Antropología e Historia

Si yo ahora mismo hiciera una fotografía de este espacio, con todos ustedes aquí y ahora, quizás mañana no interesaría mucho, pero quizá en cien años sería muy importante esa imagen. Entonces, esta imagen estaría bajo el resguardo de la Fototeca Nacional, como muchas de las imágenes que ahí residen.

Lo que me interesa del Sistema Nacional de Fototecas es que hay prácticamente cientos de personas que están dedicadas a preservar la memoria y la historia. Hay teóricos, gente que se dedica a la conservación, a la preservación, a la catalogación y demás. Todo este grupo de gente está dedicada a preservar la memoria.

Esta mirada del *otro* tiene que ver con la historia de México, con la historia de Latinoamérica. Prácticamente, los primeros fotógrafos que llegan a México llegan primero por el puerto de Veracruz y después llegan por la frontera norte, y muchos de estos fotógrafos norteamericanos, franceses o alemanes empezaron a tomar fotografías de lo que ellos creían que era México, o de lo que ellos pensaban que podría representar una idea de lo mexicano.

En ese momento, esas imágenes empezaron a circular en Europa o en Estados Unidos, y tiempo después, muchos historiadores y críticos dirían que era una visión un tanto folclórica y exótica, términos que hasta la fecha son una muletilla y en algunos casos tienen un sentido de desaprobación dentro de circuitos de fotografía contemporánea. Lo curioso es que mucho de la identidad de lo mexicano se empezó a forjar a partir de estos franceses, alemanes, austriacos o norteamericanos que venían a fotografiar al *otro*.

Me parece relevante que muchos de estos fotógrafos migraran y se quedaran a vivir en México. Muchos de ellos regresarían a sus países de origen, pero lo que me interesa compartir es que prácticamente toda imagen fotográfica es una construcción y es un documento. No importa si es esta idea que se tiene de que la fotografía es una imagen directa o del mundo real, lo cual no creo. Ninguna fotografía es directa o representa al mundo real.

Tampoco creo que ninguna imagen sea real, todas las imágenes mienten, desde siempre. Desde los inicios de la fotografía, la imagen fotográfica siempre ha mentido, siempre hay que dudar de la imagen fotográfica.

La imagen de la siguiente página, de Teoberto Maler, un explorador y fotógrafo de origen austriaco-alemán. Él llega a Yucatán y empieza a hacer estas imágenes de ruinas arqueológicas. Usaba cámaras muy grandes, lo que era sumamente complejo por las condiciones climatológicas extremas, y ponía a estos personajes locales en la toma para la comparación de escalas.

Lo interesante es cómo se empieza a construir una especie de idea de lo que es México, acerca de lo que es la herencia prehispánica. En este recinto también lo vemos con la búsqueda de un pasado. Lo interesante de estas imágenes es la reinterpretación histórica a partir de nuestro contexto.

De regreso al tema de la mirada del otro, en el 76, Raquel Tibol, una historiadora y crítica de arte; Lázaro Blanco, un fotógrafo, y Pedro Meyer fundan el Consejo Mexicano de Fotografía, porque prácticamente la historia es de quien la escribe y quien escribe la historia es quien la publica. Pedro Meyer es un migrante, su familia había también huido de la persecución nazi en Europa. Llegó con esta migración española a México, aunque sus padres eran judíos alemanes.

Si vemos cualquier libro de historia de fotografía no van a aparecer fotógrafos africanos, no van a aparecer fotógrafos asiáticos, mucho menos latinoamericanos. En ese momento se dieron cuenta de que prácticamente Latinoamérica estaba siendo borrada, en gran medida México, y deciden hacer el Consejo Mexicano de Fotografía. El logotipo es una especie de ojo con una mirilla. Esta mirilla era la mirilla de la denuncia, que sugiere apuntar la cámara hacia cuestiones sociales.

El Consejo Mexicano de Fotografía empieza a hacer los primeros coloquios latinoamericanos y empieza a organizar exposiciones, a publicar memorias, libros, a realizar conferencias, comienzan las amistades, para entenderse o entendernos desde adentro. Para ser visto por uno mismo, por sí mismo.

EL GOBIERNO DE YUCATÁN A LA EXPOSICION
DE MADRID.





Edificio La Iglesia
en Chichén Itzá.

© Instituto Nacional de
Antropología e Historia

En una serie que abarca de 1994 al 2000, Daniela Rossell, con el título de *Ricas y Famosas*, expone cosas que pueden ser incómodas y que tienen que ver con un tema de fronteras entre clases sociales, con cuestiones que de alguna manera derivan de la migración. Gente que tiene que salir de sus pueblos y llegar a las grandes ciudades para buscar empleo, muchas de esas veces tienen que ser empleos domésticos. Esta serie causó muchísima incomodidad aun cuando las imágenes son relativamente secas. Cuando salió el libro de *Ricas y Famosas*, sucedió algo que no había pasado con la fotografía en México, se convirtió en un tema de análisis en noticieros a nivel nacional en México, además de que críticos e historiadores especializados pusieron mucha atención a estas imágenes que causaban extrañeza, curiosidad y también incomodidad.

¿Por qué es importante de nuevo la mirada desde adentro? La mirada desde adentro, que es una mirada hacia mí, que me parece mucho más nítida, mucho más clara, mucho más concisa y a veces no tenemos acceso a ella.

Estamos acostumbrados a ciertos temas como la frontera, la migración, una festividad religiosa, etc. Entonces vienen los fotógrafos o la gente que tiene estos dispositivos, vienen desde afuera, pasan una semana, dos semanas, un mes, quizá ya un compromiso más allá de lo estrictamente fotográfico, hacen sus imágenes, regresan a las grandes ciudades, hacen exposiciones, libros, etc. Es una manera de contar una historia, pero sigue siendo la mirada desde afuera, la mirada que se postra en el *otro* para narrar o ilustrar.

La fotografía es una superficie que tiene diferentes capas de significados. A partir del bagaje cultural de cada uno de nosotros, tendrá estas posibles capas de significado, unas más complejas que otras.

Regresando al tema de la migración, existe una primera bienal de arte indígena. Esto fue hace seis o siete años y se convocó desde la Ciudad de México. Era a nivel América, se hizo la convocatoria desde la Patagonia hasta Alaska, y fueron premiados dos chicos, dos jovencitos, uno de ellos es Baldomero Robles, quien ganó la primera bienal de arte indígena con fotografía.

Inmediatamente vinieron los reclamos: cómo podía ser posible que un chico indígena estuviera haciendo fotos y ganara una bienal indígena. Eso a mucha gente le causaba un malestar. Es un chico de San Pedro Cajonos, Oaxaca, que tiene acceso a tecnología, que tiene acceso a internet, que tiene acceso a otro tipo de información, y que podría estar incluido en este volumen, escribiendo sobre la fotografía de la escuela alemana o de la escuela holandesa, fotografía japonesa, fotografía norteamericana.

Hay que recordar que, cuando inicia la fotografía, estos primeros fotógrafos que entran por el puerto de Veracruz y por la frontera norte tienen un gran poder adquisitivo y económico; la fotografía era solamente para unos cuantos. Ahora hablamos de una democratización, una plataforma que permite ver temáticas como la de Diva Estela Chota o como la de Baldomero Robles, desde adentro.

A lo que quiero llegar es que las imágenes forzosamente necesitan de un contexto, sin ese contexto se podría dar otra lectura a las imágenes, quizás en 100 años, en cierto tiempo. Pero es importante en este aquí y en este ahora hacer un paréntesis con respecto a lo que ha sucedido en México.

María Luz Bravo es una fotógrafa que fue a Ciudad Juárez a fotografiar la migración, pero esa migración que es más bien la de los desplazados de Ciudad Juárez por cuestiones de violencia, por la guerra contra el narcotráfico, tras la que algunas ciudades prácticamente fueron abandonadas. Hemos leído acerca de los asesinatos o los feminicidios en Ciudad Juárez, mucha gente empezó a hacer novelas, películas, documentales... era un tema muy delicado y, en este caso, lo que hizo María Luz fue ir a fotografiar estos lugares públicos prácticamente abandonados.

Aquí todavía no estamos utilizando la palabra *desplazados* como se utiliza en otros países, pero fotográficamente hay muchos documentos, como el de María Luz Bravo o como el de Alexander Lucatero de Michoacán o como el de muchos otros jóvenes que están fotografiando esto que en 10 años o en 15 años tendrá un poder sintomático e histórico muy peculiar.

Mauricio Palos quizá sea el ejemplo más directo con respecto a la migración. En la fotografía en México o para los fotógrafos en México hay una especie de mantra o de Meca, que es ir a fotografiar dos cosas: el día de la Guadalupe en la Basílica de Guadalupe y la frontera norte, la migración. Lo interesante de Mauricio Palos es que va a fotografiar la frontera, pero no la del norte, sino la frontera sur. Fotografía un tema que nadie había tocado, que es la fotografía de migrantes centroamericanos pasando por nuestra frontera sur, y es de terror.

Es lo que tienen que pasar hondureños, nicaragüenses, salvadoreños, al cruzar nuestra frontera sur. No se le acerca ni de lejos a lo que pasan nuestros paisanos en la frontera norte. Ahora Mauricio se está enfocando en una migración que tiene que ver con los desplazados por cuestiones de violencia y guerra contra el narcotráfico; su serie se llama *La Ley del Monte*.

Quisiera exponer también el tema de *Develar y detonar. Fotografía en México ca. 2015*, una publicación que lanzamos en una plataforma llamada Hydra, fundada por Ana Casas Broda, Gabriela González Reyes y yo. Cuando hay fotografías históricas que no se pueden fechar específicamente se coloca un “ca.”, “cerca de” o “circa”. ¿Por qué titulamos *Fotografía en México ca. 2015*, si sabemos específicamente qué fotógrafo, en qué fecha y en qué ciudad específica se tomaron las fotos? Prácticamente porque era una especie de paréntesis para entender este aquí y este ahora, lo que está sucediendo con este país que está mutando, este país que empieza a ver al hombre mirando al hombre, este país que empieza a entender el paisaje psicológico; este país que empieza a acoplar o que más bien siempre ha acoplado a fotógrafos o a autores o artistas que vienen de otros lugares. En este libro hay gente que trabaja en México o ha trabajado en México, que vive en México y que son franceses, suizos, brasileños, españoles.

La intención fue hacer una mezcla o, más bien, una especie paréntesis donde lo mismo convivieran fotógrafos que vienen del mundo de galerías y museos, fotógrafos conceptuales, fotografía de prensa. Tenemos fotógrafos de prensa dura, del norte del país o del centro, fotógrafos que hacen ensayo. Queríamos entender que la fotografía es un instrumento de poder y que también puede

ser un instrumento de valoración ética, entender varias problemáticas —una de ellas la migración—, que se empieza a vincular con otras más, todo lo que está sucediendo en el país.

Lo que empezó como un libro, más tarde se convirtió en una exposición, en PhotoEspaña 2014. En noviembre de ese mismo año, estuvo en el Centro Nacional de las Artes. Aquí lo interesante fue que hay un imaginario que representa a la sociedad, que da pistas de la psique de la colectividad, donde nosotros nos sentimos reflejados en espejos que no necesariamente son realistas, sino metáforas.

Lo que intentamos fue revelar otro México, otros Méxicos, y develar otras realidades: la realidad del sur del país, con diferencias en las miradas y realidades del país, con un fotógrafo de San Juan Chamula, Abraham Gómez, con sus creencias y problemáticas existenciales; con fotógrafos de comunidades rurales aisladas de San Pedro Cajonos, como Baldomero Robles; los mismos fotógrafos que han estudiado en Nueva York o que prácticamente residen fuera del país, o que han residido fuera del país, como Alejandra Laviada, que es una fotógrafa conceptual, o un Simón Gerbaud, francés afincado en México que hace animación. Se trata de utilizar diferentes plataformas para hacer una especie de espectro más amplio.

Ahora, curiosamente, después de algún tiempo, hay mucha gente que dice que esto es el nuevo folclor y el nuevo exotismo mexicano. Lo cual me parece peculiar e interesante... El desaprobar lo que es cercano e íntimo. La migración es mucho más compleja que solamente gente que ha sido desplazada por cuestiones ideológicas, políticas, económicas, etcétera.

Jazz, migración y libertad

Mi padre nació en 1925 y, tras el asesinato de mi abuelo —quien padeció esa incoherente guerra de fanáticos que defendían la religión católica, la Guerra Cristera—, fue obligado a migrar a los campos de Estados Unidos en busca de mejores oportunidades. Así logró trabajar en las fábricas de Chicago. Se desplazó por ahí a principios de la década de los treinta, y luego de tres regresos cortos, decidió volver a México, en 1979, con mi madre y sus tres hijos, ya que el sueño de ambos era que nosotros creyéramos con la cultura mexicana. Puedo decir entonces que yo soy también un migrante, de segunda generación.

Entre 1910 y 1930, en Estados Unidos, casi dos millones de afroamericanos se desplazaron, de Luisiana, Alabama y Mississippi, hacia los estados del medio oeste y noroeste del país. Eso fue conocido como la primera gran migración del siglo XX. No fue un fenómeno constante ni premeditado, sino que fueron sucediendo diferentes oleadas, a medida que los factores políticos, económicos, sociales y demográficos cambiaban.

Por ejemplo, de 1910 a 1920, la población afroamericana en los Estados Unidos creció un 40% y Chicago se transformó en la capital negra del país en el periodo que comprende el fin de la Primera Guerra Mundial y hasta la crisis de 1929. Por su parte, la migración europea se detuvo, pero al mismo tiempo se produjo una demanda altísima de mano de obra para las industrias automovilísticas de Detroit y de Chicago. Esa mano de obra barata se cubrió sobre todo con población afroamericana, pero ¿por qué migraban?, ¿por qué huían?, ¿qué les llevó a abandonar su hogar, sus posiciones y su estilo de vida? Principalmente, los negros huían del racismo y de la pobreza. Leyes como la de Jim Crow fomentaban la discriminación racial y la segregación en las escuelas, en los hospitales y en los transportes; los negros no podían mezclarse con los blancos en la vida pública. Restaurantes, barberías o cualquier tipo de establecimiento comercial tenía una entrada para blancos y otra para negros.

Además, tras la emancipación promulgada en 1863 por el presidente Lincoln, los esclavos negros quedaron liberados de sus amos blancos y se vieron obligados a buscar un trabajo para subsistir. Algunos pudieron adquirir parcelas de terreno para la labranza e incluso animales, pero esta nueva condición chocaba de lleno con los intereses de los descendientes de colonos irlandeses.

La población blanca miraba con recelo al negro libre, sentía que le estaba quitando algo suyo. La situación se volvió insostenible durante las primeras décadas del siglo XX: la violencia, los asesinatos, la marginación. Los negros pensaban que en el avanzado y tolerante norte serían tratados con más dignidad, aunque lamentablemente la historia demostró que las cosas no serían tan fáciles.

Leroy Jones, poeta y activista político, en uno de sus libros, *Blues People: música negra para la América blanca*, habla de un reajuste psicológico en la mentalidad de los negros; abandonar el sur no fue sólo un imperativo histórico, sino una decisión precedida de una reinterpretación por parte de los negros sobre el papel que les correspondía ocupar en la sociedad. El descubrimiento de Norteamérica y de su cultura desde el punto de vista de posibles norteamericanos, es decir, de ciudadanos en pleno derecho, como los blancos, fue un fenómeno social que tuvo una influencia directa y decisiva en la música.

Los músicos afroamericanos, tanto de blues como de jazz, no fueron ajenos a estos movimientos migratorios y, aunque el sur seguía conservando parte de su efervescencia artística, se vieron forzados a viajar si querían mejorar sus condiciones laborales. Además, los nuevos centros de ebullición musical se estaban trasladando a Nueva York y, sobre todo, a Chicago.

De acuerdo con la señora Irina Bokova, Ex Directora General de la UNESCO, el jazz puso música al valor que impulsó el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos, y sigue siendo una fuente de inspiración para millones de personas de todo el mundo que buscan la libertad y luchan por el respeto y la dignidad humana.

El jazz, desde su ADN, es una fusión de la cultura africana con la europea, que nace en Norteamérica pero que se replica inmediatamente en las Américas del centro y del sur en otras formas musicales. El jazz en México, de acuerdo con Antonio Malacara, uno de los historiadores más importantes del jazz en el país, se desarrolla casi simultáneamente que en Estados Unidos, por su situación geográfica entre Nueva Orleans y el actual estado de Texas, que fue parte de México.

El jazz es una forma de libertad de expresión, ya que la improvisación es el factor más importante de su estructura musical. Al improvisar a través de los cantos, las coplas o la interpretación musical, los individuos encuentran el camino para reducir las tensiones entre ellos, sus grupos y sus comunidades. El jazz rompe las barreras y crea las oportunidades para la comprensión mutua y la tolerancia; el jazz simboliza también la paz y la unidad; el jazz fomenta la igualdad de género; el jazz refuerza el papel que juega la juventud en el cambio social, fomentando el diálogo intercultural, y facilita la integración de jóvenes marginados. El jazz también promueve la innovación artística, la improvisación y la integración de músicas tradicionales o folclóricas en las formas musicales modernas; el jazz está en la danza, en la pintura, en la poesía; el jazz está en la cultura per sé.

Los que tienen en su agenda un objetivo muy particular respecto al jazz: sensibilizar al público sobre las virtudes de esta música como herramienta educativa y como motor para la paz, la unidad, el diálogo y refuerzo de la cooperación entre los pueblos, los gobiernos, las instituciones educativas y la sociedad civil que participan en la promoción del jazz, celebran cada 30 de abril de los últimos cinco años como el Día Internacional del Jazz, para tener la oportunidad de difundir la idea de que el jazz no es sólo un estilo de música, sino que también contribuye a la construcción de sociedades más inclusivas.

Fundación Tónica, desde hace 10 años, ha impulsado la promoción y difusión de la música creativa a través de diferentes formas: conciertos, festivales, actividades formativas y actividades comunitarias. Somos una organización que desde su inicio se planteó tener un proyecto integrado en un solo modelo estructural que pudiera hacer más eficientes tanto recursos como cualidades

humanas. Y es así como en estos 10 años han participado cerca de 300 artistas, 200 mil personas han asistido a nuestras actividades y hemos logrado hacer una vinculación estratégica entre la función pública, la iniciativa privada y la sociedad civil que directamente afecta a los programas comunitarios que tenemos. Hay mucha discusión acerca de las políticas públicas efectivas o reales. Si bien nos encontramos con recortes para la cultura y las artes, nosotros hemos apostado por alejarnos cada vez más del apoyo gubernamental y comenzar a trabajar más desde modelos de industria cultural, involucrando personas, involucrando iniciativa privada que comulgue con la apuesta de cambio a través de las actividades artísticas y la propia cultura.

Recientemente, en la colonia Ferrocarril, en Guadalajara, por parte del Ayuntamiento, se nos otorgó en comodato de centro cultural, el cual comenzamos a operar y a trabajar satisfactoriamente. Importante es comentar que ésta es una colonia situada en la zona industrial de la ciudad y que nunca antes había tenido actividades artísticas. En particular esa colonia es interesante, ya que además de enfrentar problemáticas como las del narcomenudeo, la violencia intrafamiliar, disparidad y problemas raciales, existe un asentamiento “irregular” de migrantes que comenzaron a construir sobre las inmediaciones de las vías del ferrocarril.

En “La Ferro”, como se le conoce, estamos realizando un trabajo muy fuerte junto con otras organizaciones para comenzar a socializar no sólo la música, sino la actividad entre los propios mestizos y los indígenas que pasan por ahí o se quedan. Ésa es una de las actividades que hacemos y que me parece también muy importante destacar.

Para finalizar, creo que hay dos rasgos que nunca puedes olvidar como migrante: la comida y tu música. Y, justamente, ese alimento cultural es lo que todos los días procuramos impulsar para seguir adelante con nuestros objetivos.

Labor del Centro de Estudios de Migraciones y Exilios de la Universidad Nacional de Educación a Distancia de España

*Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla...*

RAMÓN LÓPEZ VELARDE

En mayo del 2010 se creó el Centro de Estudios de Migraciones y Exilios (CEME), mediante un convenio entre la Universidad Nacional de Educación a Distancia y Santander Universidades, con sede en México y en España.

El CEME nació con el objetivo prioritario de ser un espacio de referencia para la investigación, el conocimiento y la difusión del fenómeno migratorio histórico y contemporáneo, a través de los proyectos multidisciplinares, transversales y multinacionales que desarrolla. Fomenta la colaboración entre instituciones nacionales e internacionales dedicadas al estudio e investigación de estos temas, así como de su impacto en la sociedad.

En el transcurso de estos años —empezó en el 2010— se han ido consolidando las líneas de actuación, se han recuperado importantes archivos para su conservación, catalogación, digitalización, sobre las migraciones y los exilios, y se ha investigado a través de proyectos específicos y de intercambios científicos entre universidades y otras instituciones de educación superior pública y privada, tanto en España como en Latinoamérica. Hemos difundido entre especialistas y público en general todos aquellos aspectos que contribuyen a un mejor conocimiento de estos temas a través de actividades culturales, educativas y de publicaciones.

El trabajo desarrollado por el CEME en este tiempo ha propiciado la relación con cerca de medio centenar de instituciones con intereses comunes educativos, culturales y políticos: Universidad Nacional Autónoma de México, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de México, Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Fundación Telefónica de México, Ateneo Español de México, Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (Habana); Universidad Nacional de la Plata Argentina, entre otras. Y, ahora, en 2016, tengo la certeza que alguna relación tendremos con la representación de la UNESCO en México.

En el 2015 las actividades tuvieron un impacto mediático y académico más o menos importante. Destaco de esas actividades unas “Jornadas sobre testimonios y escrituras autobiográficas de migrantes en México”, en donde contamos con la presencia y el testimonio de ocho mujeres migrantes de Centroamérica: Grupo Monarca (como las mariposas migrantes que recibimos en México todos los años). Las dos conferencias magistrales estuvieron a cargo, respectivamente, de la escritora y Premio Cervantes Elena Poniatowska, sobre su experiencia con el exilio español en México, y de José María Espinasa, escritor, editor y poeta, actualmente director del Museo de la Ciudad, quien habló de *La escritura autobiográfica, entre la realidad y la ficción*. Ambas ponencias se publicaron en la *Revista Transatlántica de Educación. Homo sapiens, homo migrantis*.¹

Estos extraordinarios testimonios vivos, que realmente calaron en el ánimo de los asistentes, son una aportación excepcional para que el estudio de estos procesos no sólo se circunscriba a los cubículos. Estar en contacto con la realidad no debe soslayarse. El enriquecimiento es enorme.

1. *Transatlántica de Educación. Homo sapiens, homo migrantis*. Ministerio de Educación Cultura y Deporte, España, nos. 14 y 15, 2016, pp. 13-39.



Elena Poniatowska,
flanqueada por la Directora
del CEME, Alicia Alted Vigil, y
por Enrique Cortés de Abajo,
Consejero de Educación de
la Embajada de España en
México, en las Jornadas con
migrantes.

© Luis Miguel Vargas

Mesa con las mujeres
migrantes (Grupo Monarca);
Rosamaría Catalá, Directora
del Colegio Madrid; Susana
Sosenski, exiliada chilena;
Silvia Dutrenit, exiliada
argentina.

© Luis Miguel Vargas

Otra de las actividades torales de este Centro de Estudios es la difusión que llevamos a cabo por medio de publicaciones, exposiciones, conferencias, etc., así como de certámenes sobre cine y migración. El año pasado convocamos el Certamen Internacional de Documentales sobre Migración y Exilio, CEMEDOC 2015. Y en el 2016 volvimos a convocar. En esta página <<http://www.cemedoc.com>> se puede acceder a un pequeño resumen de los certámenes.

El objetivo de este proyecto de documentales de cine y migración es crear un espacio de reflexión en torno a las producciones cinematográficas contemporáneas que nos acercan a estas experiencias. Un jurado internacional valora rigurosamente los trabajos desde el punto de vista del contenido, la forma cinematográfica y la pertinencia de las temáticas. El certamen convoca a cineastas e investigadores de cualquier nacionalidad a presentar trabajos que aborden la problemática de la migración económica o política.

En la edición del 2015, recibimos 382 documentales de 70 países diferentes. Los seleccionados fueron: *Afuera*, de Laurencia Genske, de Alemania; *África 815*, de Pilar Monsell; *Aji-Bi*, de Raja Saddiki, de Marruecos; *Diario de frontera*, de Irene Gutiérrez, española; *El Paso*, de Everardo González, de México; *En otra casa*, de Vanessa Rousselot, de España; *Hide and Seek*, de David Muñoz, de España también; *Llévate mis amores*, de Arturo González, de México; *Otra isla*, de Heidi Hassan, de Suiza; *Terra di nessuno*, de Jean Boiron Lajous, de Francia; *Tiempo suspendido*, de Natalia Bruschtein; *Un legado de humo*, de Luis Argeo y James Fernández, y *Underground*, de Maxime Bultot.

El formato del certamen fue el siguiente: se proyectaron los documentales seleccionados en varias instituciones de la Ciudad de México: Filmoteca de la UNAM, Goethe-Institut y Centro Cultural de España en México (CCEmx). En este Centro se llevaron a cabo, además de la proyección de los documentales, conversatorios con los directores, algún protagonista y un estudio del tema.

Se inauguró con *Llévate mis amores* de Arturo González, que fue la ganadora. El premio consistió en un curso en la Escuela de Cinematografía de San Antonio de los Baños, de La Habana. El jurado, en su comunicado, dijo de esta película “premiaba la esperanza”. Este documental surge porque

unos jóvenes estudiantes de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) estaban haciendo un trabajo de campo de radio comunitaria, y como sabían que cerca de ahí estaba el pueblo La Patrona y sabían también cuál era la labor que estas mujeres veracruzanas hacían, ayudando a los migrantes que pasan diariamente por allí en *La Bestia*, decidieron ir a conocerlas y allí se enamoraron de ellas. Ése es el gran acierto del documental: volvieron la cámara hacia ellas para que supiéramos quiénes son.

Tiempo suspendido, de Natalia Bruschtein, obtuvo una mención con un premio de 500 euros. Excelente película del rescate de la memoria: memoria viva y falta de memoria. El jurado le dio una mención especial por su cuenta a *África 815*, de Pilar Monsell.

Es muy satisfactorio constatar que la mayor parte de los directores de esos documentales son jóvenes. Sí, la juventud usa el cine como un medio para expresar, para denunciar, para estar en la vida.

La labor que este Centro y otros hacemos podría definirse como “un dedo en la costilla” o un “no quitar el dedo del renglón”. ¿Qué se puede hacer si no? Los testimonios al menos podrían servir para que, por ejemplo, el Gobierno de la Ciudad de México aprobara al fin una la Ley de interculturalidad, atención a migrantes y movilidad humana, más conocida como “Ley de Hospitalidad”.²

Esa ley dice, entre otras muchas cosas, que todo aquel que llegue a la Ciudad de México, tanto de provincia como de fuera del país, no es un ilegal, sino un “sin papeles”, y entonces las autoridades de esta ciudad tendrán la obligación de ayudar —no de apresar— a que la gente sepa a dónde tiene que acudir, cómo puede irse ubicando, etc. Es decir, que sean recibidos como huéspedes, como fueron recibidos en 1939 por las autoridades mexicanas mis padres, exiliados españoles.

2. Publicada en la Gaceta Oficial del Distrito Federal el 7 de abril del 2011.

Porque además del drama que significa la migración: dejar atrás origen, familia, costumbres... está el drama del regreso, si es que eso ocurre. ¿Es posible el regreso? No sólo me refiero a la imposibilidad a veces práctica, sino a la imposibilidad de volver a echar raíces en el lugar del que



Público asistente al CEMEDOC 2015.

© Luis Miguel Vargas



Clausura del CEMEDOC 2015, con la periodista Carmen Aristegui, los directores del CEME y los directores de algunos de los documentales.
© Luis Miguel Vargas

se salió: la imposibilidad de que el migrante mire con los mismos ojos al que se quedó, o lo que es peor, que el que se queda sepa mirar al migrante y lo acepte; es decir, que la sociedad que expulsa haga la *anagnórisis*.³

En el caso español del exilio de 1939, ya en la democracia, la sociedad española no pudo, no supo o no la dejaron “hacerla”. ¿Sucede lo mismo con las migraciones actuales? A lo largo del siglo XX, se distinguía claramente entre *exilio* y *migración*. El primero se debía a razones políticas y normalmente se salía del país por tener una pistola amenazante por la espalda; en la migración cabía la posibilidad, aunque pequeña, de elección. Hoy, esa línea que separaba ambos procesos es cada día más fina, yo diría que casi imperceptible: los migrantes salen por hambre, por pobreza y, encima, por amenazas.

Con estas ideas en la cabeza me llamó mucho la atención un poema de Ramón López Velarde, titulado *El retorno maléfico*. El regreso de los exiliados a España, ya terminado el motivo por el que se salió, y el regreso de López Velarde a su pueblo, después de la contienda revolucionaria, siendo dos procesos diferentes, en dos épocas distintas, dos continentes lejanos entre sí, tienen mucha relación. Este poema, que me parece que podría ser el himno de los migrantes, describe con exactitud lo que le sucedió al mismo López Velarde y a varios españoles al regresar.

Es importante señalar que esto normalmente sucede porque, entre otras razones, se oculta la mirada al pasado, a la historia, que hay que volver la página porque suponen que así se sufrirá menos por ese pasado, pero yo coincidí con el poeta español Marcos Ana, que pasó más de 20 años en las cárceles franquistas: “Claro aquí todo mundo ahora dice que hay que darle la vuelta a la página, sí hay que darle vuelta a la página, pero primero hay que leerla”. Y eso es lo que España no había hecho.

No puedo encontrar un mejor ejemplo que este poema de López Velarde, cuyos primeros versos sirven de epígrafe a este texto, y del que reproduzco algunos versos que me parecen muy reveladores. Hay que recordar que López Velarde se fue de su pueblo para luchar por la Revolución mexicana; cuando regresa dice:

3. *Anagnórisis* es un término jurídico, es el acto de que un juez, ante un documento, avale su legitimidad. En el teatro griego, era la figura que representaba que, al regreso del héroe que se iba, éste era reconocido por alguien: la mujer, el perro...

*Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla...*

*Hasta los fresnos mancos,
los dignatarios de cúpula oronda,
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda.*

*Y la fusilería grabó en la cal
de todas las paredes
de la aldea espectral,
negros y aciagos mapas,
porque en ellos leyese el hijo pródigo
al volver a su umbral
en un anochecer de maleficio,
a la luz de petróleo de una mecha
su esperanza deshecha...*

*Cuando la tosca llave enmohecida
tuerza la chirriante cerradura,
en la añeja clausura
del zaguán, los dos púdicos
medallones de yeso,
entornando los párpados narcóticos,
se mirarán y se dirán: ¿Qué es eso?*

Y que mejor descripción que:

*Y yo entraré con pies advenedizos
hasta el patio agorero
en que hay un brocal ensimismado,
con un cubo de cuero
goteando en gota categórica
como un estribillo plañidero.*

*Si el sol inexorable, alegre y tónico,
hace hervir a las fuentes catecúmenas
en que bañabas mi sueño crónico;
si se afana la hormiga;
si en los techos resuena y se fatiga
de los bucheros de tórtolas el reclamo
que entre las telarañas zumba y zumba;
mi sed de amar será como una argolla
empotrada en la losa de una tumba [...]*

La Ruta de la Amistad

Nosotros representamos a una parte de la sociedad que no ha estado del lado académico. Nuestro trabajo ha sido siempre la recuperación de los espacios públicos y, me atrevería a decir, de las cosas que se han hecho muy bien en nuestro país.

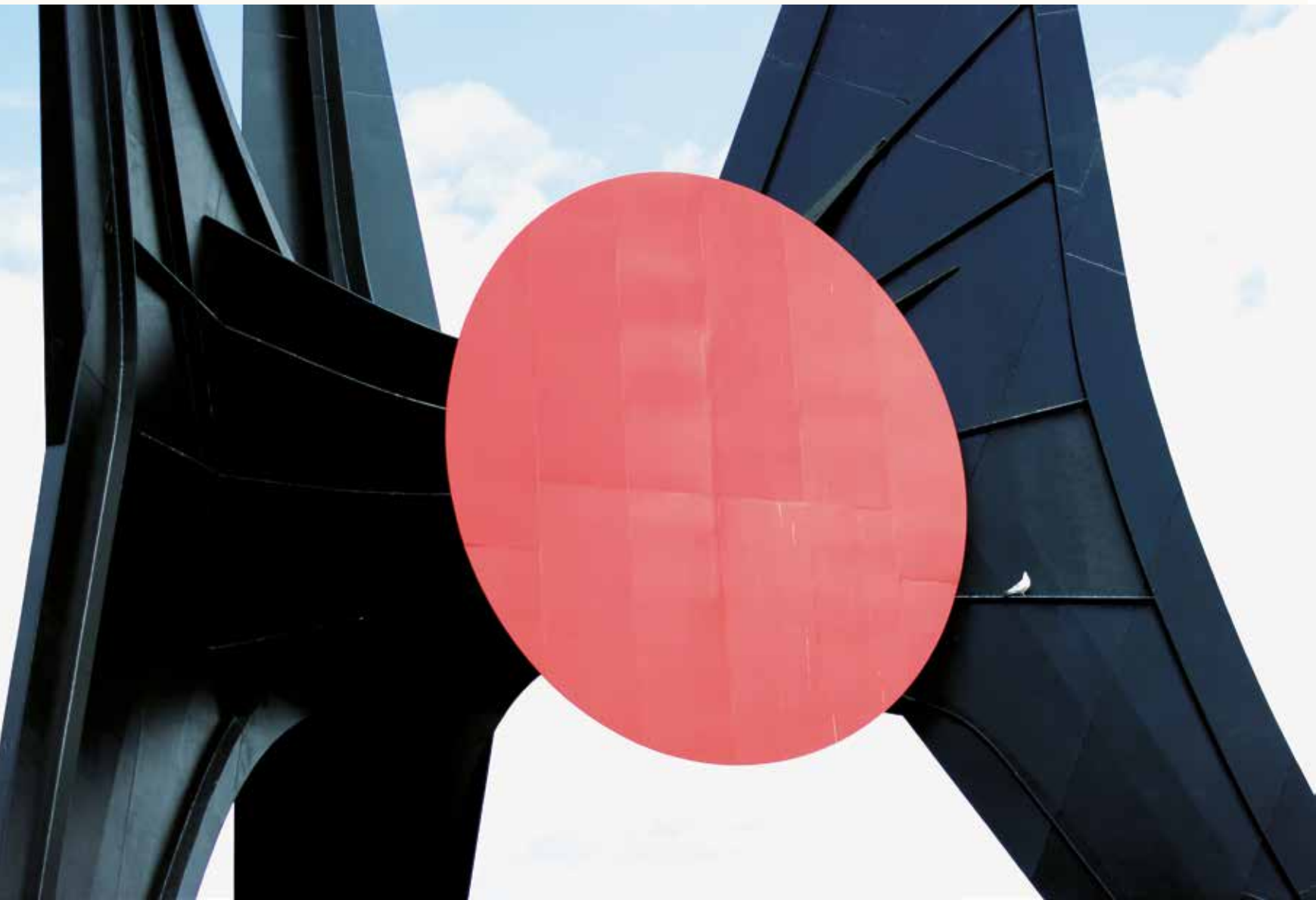
Nos animan los proyectos que tienen inspiración propia, sin tener que emular a pie juntillas las ideas que otros ya pusieron en práctica. México 68 cumplió a cabalidad con la virtud de la originalidad al mando de uno de los personajes más vitales de esta nación, el Arq. Pedro Ramírez Vázquez. Los Juegos Olímpicos de México 68 y su programa cultural dejaron una personalidad propia y son hoy una guía a seguir en todos los juegos modernos.

Dentro de los acervos que protegemos, se encuentra la Ruta de la Amistad: 22 esculturas monumentales realizadas por artistas de los cinco continentes. El proyecto fue coordinado por Mathías Goeritz y Pedro Ramírez Vázquez. Una colección de dibujos y murales de pintura infantil, donde niños de todo el mundo enviaron y realizaron obras con el tema “Un mundo de amistad”. Y por supuesto, están todos los gráficos que sirvieron para la comunicación corporativa utilizada por primera vez de forma integral en unos Juegos Olímpicos.

Con este ánimo, presentaré una secuencia de imágenes de cómo es hoy la Ruta de la Amistad, la forma en que sea ha integrado a la ciudad después de haber permanecido prácticamente 30 años en el abandono, regresando desde hace 20 años a la vida urbana de la Ciudad de México. Cómo se genera un sin número de posibilidades culturales y ecológicas a partir de ella. Todo realizado con base en un trabajo continuo y colectivo, en trabajos de colaboración permanente con diversas instituciones de México y el mundo. Me interesa compartir las imágenes porque me parece muy importante el trabajo social que nosotros, como ciudadanos, tenemos con respecto a la protección de los acervos culturales y el cómo integrarlos a nuestra actual comunidad.



Escultura de Suiza,
Ruta de la Amistad.
© Luis Javier de la Torre



Sol Rojo, de Alexander
Calder, Ruta de la Amistad.
© Luis Javier de la Torre

México propone en 1968 la primera olimpiada cultural, es decir, regresar a la esencia de los juegos olímpicos griegos: con un año de olimpiada cultural y 15 días de olimpiada atlética. México 68 fue un evento sin precedentes que reunió actividades en más de 20 disciplinas culturales. La Ruta fue una de ellas, producto de la Reunión Internacional de Escultores que convocó a artistas y planeadores urbanos para expresar cómo el arte genera espacios públicos e integración de vías, cómo los diferentes pensamientos pueden convivir en un mismo momento. México era un país incipiente, en crecimiento económico y cultural, aunque en el tema político seguía atrasado, como sucede hoy, a casi 50 años de los Juegos. El manejo político del 2 de octubre sirvió para sepultar todo lo logrado por miles de personas que participaron, de una u otra manera, en la creación y organización de los juegos.

La primera idea para entender el conjunto escultórico es cómo era la Ciudad de México hace cinco décadas. Los amplios espacios que se aprecian vacíos es donde serían colocadas las esculturas. El sur de la ciudad estaba dividido en los pedregales y campos de siembra y cosecha, ambos prácticamente deshabitados. Son estos espacios donde la Ruta de la Amistad se instala y es en ellos donde surgen sus formas y colores geométricos de gran escala.

Otro tema interesante es cómo, por primera vez, se integra el diseño y la gráfica a los escenarios olímpicos, donde la obra *Sol Rojo*, de Alexander Calder, que representaba a Estados Unidos como invitado especial de la Ruta, se integró al diseño institucional de los Juegos, basado en la inspiración huichola, el logotipo México 68.

La ruta original partía de San Jerónimo y concluía en Cuemanco. Eran 17 kilómetros en los cuales las esculturas estaban dispuestas cada kilómetro y medio, colocadas de manera intencional del lado derecho, para poder ser admiradas con tranquilidad. La configuración geométrica permitía que fueran vistas a la velocidad de quienes viajan en un automóvil.

La experiencia del arte en las calles creó un vínculo entre los escenarios olímpicos y el crecimiento de la ciudad. Al paso de los años, el consecuente crecimiento urbano hizo surgir la necesidad

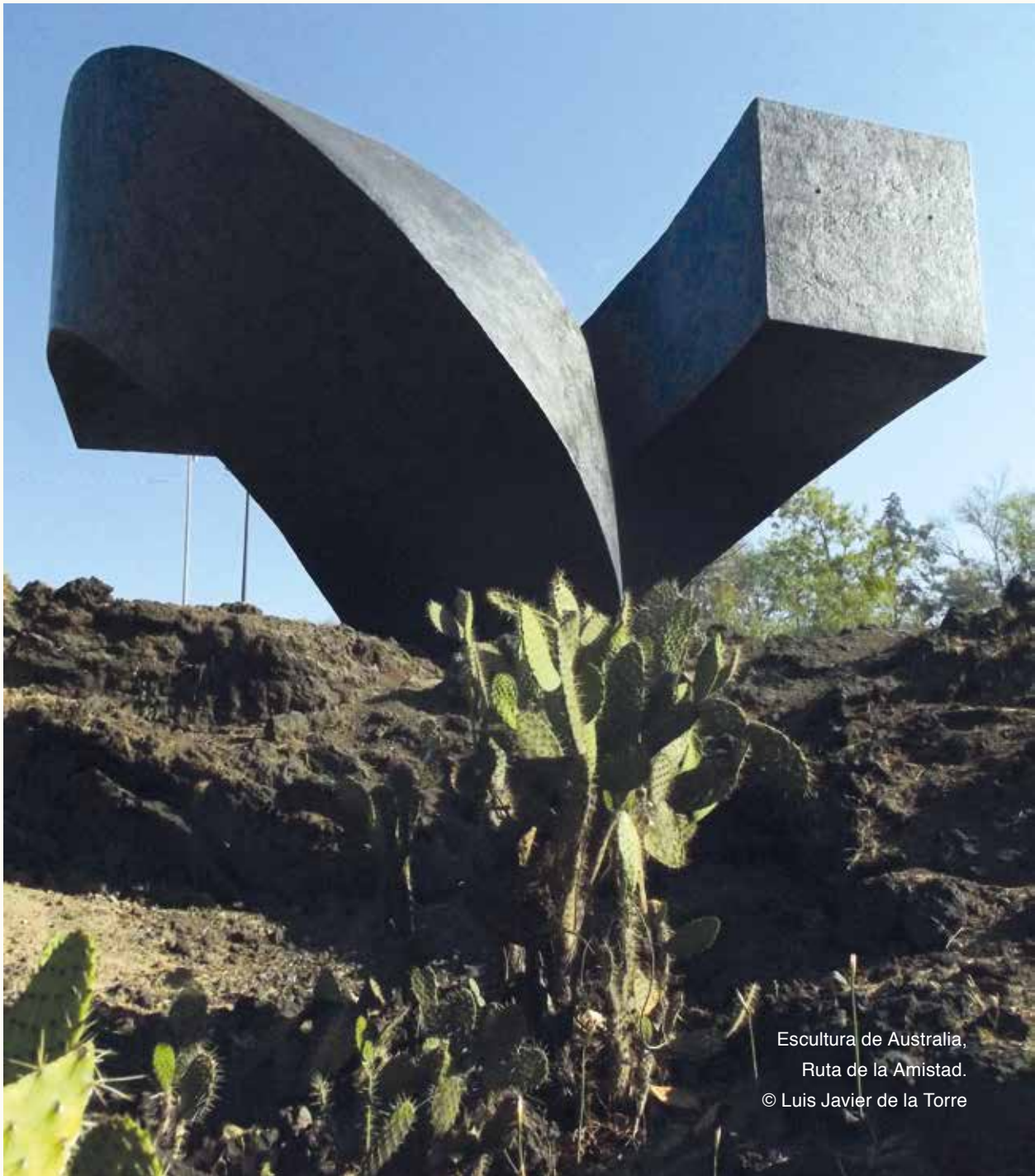
de tener que trasladar algunas esculturas, ante la inminencia de ser devoradas por la construcción de segundos pisos en las vías que las contenían.

Hoy la Ruta de la Amistad se reinventa, y puede ser disfrutada con sólo bajar de un transporte público como el Metrobús, llegar en bici o caminando. En el Trébol I, ubicado en Insurgentes y Periférico Sur, se encuentran trece esculturas, nueve de ellas cambiadas por el segundo piso. A la par del rescate de las esculturas, se realizan proyectos únicos de ecología urbana, como el rescate del llamado Pedregal de San Ángel alrededor de las esculturas, con lo que se obtienen vistas de dos mil años de antigüedad. Ahí se encuentran vestigios arqueológicos, plantas únicas y animales difíciles de ver en zonas totalmente urbanas.

En el Trébol II se crean nuevas posibilidades verdes. Alrededor de las esculturas ubicadas en este espacio se realizan los primeros bosques comestibles con huertos de entre calles. Surgen ideas por parte de los países que entregaron esculturas, como el caso de Marruecos, que propone la siembra de higueras marroquíes alrededor de su pieza.

La escultura de Uruguay desde hace más de 20 años es un espacio que se ofrece a los artistas, lo que genera un diálogo de nuevas propuestas. La escultura de Fonseca se interviene de forma temporal. En las noches de Ruta hay música, la interacción de la comunidad mexicana con diferentes culturas es permanente, las embajadas tienen un vínculo de ideas que promueven la integración de sus esculturas al entorno urbano de la Ciudad de México.

La igualdad social es parte de la Ruta, se recuperan las banquetas y postes de alumbrado originales de 1966, es un rescate de la arquitectura y la funcionalidad. La gente puede caminar sin caer en hoyos, sin tropezar con tornillos salientes. Hay una banqueta para caminar libremente y con seguridad, es un modo de generar igualdad social.



Escultura de Australia,
Ruta de la Amistad.
© Luis Javier de la Torre



Escultura de Hungría,
Ruta de la Amistad.
© Luis Javier de la Torre



Torre, Ruta de la Amistad.
© Luis Javier de la Torre

El cine a cielo abierto en la Ruta es relevante y curioso a la vez, porque sucede en una vía atestada de autos, nos enseña que los espacios públicos no necesariamente tienen que ser en zonas habitacionales; también hay espacios alternativos por descubrir en la Ciudad de México.

Una parte importante de la Ruta de la Amistad es tener a una comunidad de ciclismo que llega a las esculturas disfrutando del valor de la sorpresa, del carácter natural de la Ruta de la Amistad.

Es un espectáculo llegar hoy a la Ruta de la Amistad y encontrarse con formas geométricas de colores brillantes junto a formaciones que tienen una antigüedad de dos mil años, y que conviven con el siglo XXI, luminarias de gran diseño que permanecen con el paso de los años, los colores vívidos y las grandes escalas de las esculturas.

Barrio, arte y transformación social en Iztapalapa

Roberto Durán

En este texto quiero exponer mi experiencia personal de más de 20 años de trabajo principalmente en el barrio de Iztapalapa. Esta experiencia tiene relación con la migración de personas de otros estados de la República y de otras delegaciones de la Ciudad de México hacia Iztapalapa.

La mayor parte de la migración hacia Iztapalapa provino de Guerrero, Michoacán, Oaxaca, Veracruz y Guanajuato, pero también ha habido inmigración de gente de Santa Fe, Tacubaya, Ramos Millán, de Neza y algunas delegaciones que ya estaban saturadas y cuya gente se casaba y deseaba hacer vida en otro lado.

Cuando llegué a Iztapalapa fue a mediados de los años setenta, cuando tenía cinco años de edad. En mi zona había sembradíos de calabaza y caña, todavía se podían ver las tuzas, vacas y borregos. Con el paso del tiempo todo fue cambiando, pero en ese momento, como era un barrio que estaba en pleno crecimiento, todavía con terracería, sin pavimentación, sin banquetas, sin drenaje y con la complejidad de la convivencia de gente de otros estados, se volvió un barrio violento y conflictivo. Los jóvenes empezaban a asociarse con pandillas para defenderse de otros barrios, pues imagínense la dureza de la gente de Guerrero que se unía en una misma pandilla con los de Tacubaya, los de Ramos Millán, los de Neza. Había muertes cada semana. Esto provocó que muchas personas emigraran hacia los Estados Unidos, ya fuera buscando una mejor vida o huyendo, tratando de que no los mataran.

El barrio continuó creciendo y se siguió desarrollando. No fue sino 10 años después, cuando estábamos ya cansados de la violencia, que decidieron unirse más de 35 pandillas y tratar de proponer un proyecto que procurara mejorar las condiciones de vida que teníamos en el barrio. ¿Por qué? Porque la señora de los tacos, la señora que vendía las quesadillas, los de la farmacia, los taxistas, los micros no podían hacer negocio, o sea, no había economía segura.

La policía nos decía que tenía la instrucción de no meterse, de dejar que nosotros nos matáramos, que ellos nada más intervendrían para recoger a la gente que fallecía. La forma en que intervenían era cuando giraban órdenes de aprehensión y hacían lo que pasa en Tepito: llegan caravanas de más de 40 o 50 patrullas a hacer operativos y a recoger a la gente. Había aprehensiones multitudinarias, agarraban a más de 50 o 100 miembros de pandillas y los separaban en el Consejo Tutelar o en los reclusorios; ahí averiguaban quiénes eran las personas que habían matado a otras personas.

Yo pertencí a varias pandillas, la más pequeña fue de 50 miembros. En la más grande, que fue la última, éramos cerca de 800. Es de imaginarse el poder que teníamos en el barrio. Entrábamos a cualquier lado, a una panadería, y tomábamos lo que quisiéramos. Simplemente ejercíamos el poder, pero ese poder se nos estaba revirtiendo dentro del mismo barrio, de tal forma que llegó a un límite y decidimos organizarnos.

Tomamos un predio y poco a poco estuvimos reuniendo a cada uno de los chavos que pertenecían a las pandillas. Entonces sucedía que los chavos decían: yo sé pintar, yo sé tatuar, yo sé jugar fútbol, yo soy bueno para el box... y empezamos a desarrollar una serie de actividades, sin intervención del gobierno, porque no quiso ayudarnos.

Así empezamos a trabajar y a desarrollar ciertas actividades de manera independiente. Nos acercamos poco a poco a organismos internacionales, como las Naciones Unidas. Nuestro primer proyecto con la ONU fue en 1996. Presentamos una propuesta para implementar talleres de aerografía y grafiti con los chavos, y resultó que a la gente de prevención de drogas de la ONU en Viena se les presentó el proyecto y decidieron aportar recursos.

Toda la gente que venía de provincia tenía su tradición, y empezó a manifestar su cultura; la gente que venía de otros barrios de la Ciudad de México, de igual manera. También la banda que se había ido a los Estados Unidos; muchos de ellos habían sido deportados y muchos otros habían venido de manera voluntaria a conocer, a ver a sus familiares. Entre esa banda que había sido deportada por cualquier circunstancia, había algunos que estuvieron en prisión en Estados Unidos, muchos otros habían pertenecido a pandillas. Desde mi punto de vista, un chavo de barrio que va a Estados Unidos ya está maleado, es un chavo que a lo mejor no es como alguna gente que contrata al pollero para que lo cruce y va muy espantado. El chavo de barrio no va espantado. El chavo de barrio se cruza y en la primera oportunidad que tiene se echa a correr, se sale de la camioneta, no le paga al pollero y busca la manera de cómo salir a delante.

El chavo que está maleado si tiene un hermano allá que se parece a él y pasa con su identificación por la línea. Entonces hay más facilidad para el chavo de barrio, pero también tiene más facilidad para meterse en la pandilla. Una gran parte de chavos de barrio que van a los Estados Unidos se mete en las pandillas. Cuando los chavos no están dentro o no se empapan bien del movimiento de pandillas de allá, en Estados Unidos, los agarran rápido, los meten a la cárcel y terminando su condena los regresan, los deportan.

Esta gente había aprendido cosas, había aprendido a pintar, había aprendido la cultura que la gente tiene allá, había conocido gente de otros países, porque hay mucha gente de otros países que está en los barrios, y había desarrollado muchas otras técnicas y habilidades para el trabajo y para la pintura también. Esos muchachos llegaban al barrio y le enseñaban a la banda a pintar, pero a la vez la banda les enseñaba lo que ellos estaban aprendiendo, lo que ya generaba que un chavo tuviera más habilidades y más capacidades para salir adelante.

Por ejemplo, un chavo que se iba al este de Los Ángeles regresaba y sabía cómo estaba el movimiento allá, dónde podía vender las cosas, aprendía a hacer calaveras en fibra de vidrio, las pintaba con el aerógrafo, las pintaba con técnica de pincel y las mandaba a su familia o a sus cuates, allá a las playas de Santa Mónica, y ahí las vendía. El chavo aprendía a estar trabajando

este arte y lo vendía. Los que aprendían a tatuar aquí en México, pero que ya habían estado en Estados Unidos y sabían que el tatuaje era muy bien pagado, se regresaban para vivir del tatuaje.

Nosotros siempre hemos sido revolucionarios, por eso surgió el nombre de Organización Juvenil Revolucionaria, porque nosotros siempre hemos sido rebeldes y siempre queríamos cambios, generar un cambio y mantenernos en una posición que no fuera una moda. Nosotros fuimos uno de los principales promotores o impulsores del reconocimiento y la dignificación del grafiti. Cuando empezamos con eso, la palabra grafiti ni siquiera aparecía en los diccionarios.

Llevamos 20 años haciendo eventos continuos, festivales en torno a la cultura del grafiti y al desarrollo del arte que se practica en los barrios. A estos eventos viene gente de otros países, pero también viene gente de más de 20 estados de la República. Toda esta gente trae sus conocimientos, sus experiencias, y cuando colaboran con nosotros intercambian esas experiencias para hacer algo aún más complejo.

¿En qué grado logramos nosotros hacer ese cambio? Además de que ahora se puede encontrar en los diccionarios la definición de la palabra *graffiti*, del desarrollo de tipos de grafiti y de personas que lo practican, la gente del barrio hace trabajos para Nike, para cerveza Indio, para Monster, para West Coast, y gracias al trabajo que están haciendo ahora ya van con visa y de manera legal a Estados Unidos, a trabajar en San Diego, en Los Ángeles. Es un intercambio constante entre la banda de México y la banda de Estados Unidos.

Con nuestros proyectos independientes nos dimos cuenta de que el gobierno acaba sus periodos cada tres o seis años. Sí hay gente de buena voluntad, que cree en apoyar el arte, pero si otra gente llega y no tiene el menor interés en apoyar el arte, pues entonces los proyectos van a quedar tirados.

Entonces, decidimos buscar alternativas, la sostenibilidad, para no depender del gobierno. Pero, además, algo más importante, decidimos mostrar lo que estábamos haciendo nosotros, en el barrio, a otros países y organismos internacionales y, a través de los medios de difusión, ahora a

través de internet, generar redes con gente de otros países y otros estados, que nos permitieran a nosotros, sin necesidad del gobierno, hacer nuestras propias sinergias, y eso es lo que logramos.

Logramos traer festivales de Alberta, Canadá, de Francia, con gente de Estados Unidos, gente de El Salvador, gente de Brasil, gente de Argentina. Ellos llegaban a nuestras casas, solamente pagaban su boleto de avión, pero además aprendían lo que nosotros estábamos desarrollando y nosotros cuándo íbamos aprendíamos de ellos. Todo este proceso nos enriqueció, pero también los enriqueció a ellos.

Eso es lo que a grandes rasgos hemos realizado en la región de Iztapalapa, es la forma en que hemos crecido. Ahora hay infinidad de técnicas que se practican. La riqueza del barrio es que se trata de un proyecto comunitario. Es un proyecto donde la banda se identifica con la banda, siempre hay banda dentro de la organización; se identifican con las nuevas generaciones, pero, además, estas nuevas generaciones tienen nuevas ideas. La banda va complementando cada una de las cosas que se están haciendo en el barrio y ahora resulta que un chavo que pinta con una lata también pinta con el aerógrafo, también sabe técnicas de óleo, también sabe lo que es fibra de vidrio y maneja muchas otras técnicas. ¿Qué quiere decir? Que este muchacho, cuando va a buscar alguna fuente de trabajo en algún otro lado, lo contratan fácilmente.

Hemos hecho proyectos, por ejemplo, con CONAGUA, en el que nos reunimos en una mesa de trabajo con el Director de CONAGUA y había gente de Francia presentando los proyectos. Esta gente de Francia, que tiene mucho conocimiento, es gente que se especializa en el arte, en técnicas de pintura, manejo de programas de computación. Presentaron el proyecto y los de CONAGUA dijeron, pensando que nosotros estábamos colaborando en la estructura de ese proyecto, que no les gustaba lo que estaban haciendo. Nosotros le dijimos al señor de CONAGUA que nosotros no estábamos participando y les mostramos la carpeta de lo que habíamos armado. La gente de CONAGUA dijo “Esto es lo que queremos, cosas que impacten a la sociedad, que llamen a la comunidad, que incidan en la gente y que la hagan reflexionar”. Nos quedamos con el proyecto.

Eso es lo que nosotros hemos estado realizando en el barrio, es la manera en que el barrio empezó a desarrollarse, empezó a evolucionar hasta llegar al momento en que estamos ahora.

Por ejemplo, hace unos meses, se acercó con nosotros la gente del periódico *The Guardian* de Inglaterra, y se acercó con nosotros porque iban a hacer un reportaje de la Ciudad de México, de cómo la gente ha aprendido a sobrevivir frente a las adversidades, cómo le hacemos para, a pesar de estar jodidos, estar sonriendo. Los de *The Guardian* se metieron al barrio. Se metieron a las casas, con la gente que está haciendo arte, con la gente que está generando cosas. Se dieron cuenta y lo publicaron en un reportaje especial.

Éstas son experiencias que empezaron desde cero, en un barrio nuevo, en donde está la migración, donde era campo, donde eran sembradíos, donde se dio una evolución por la que el barrio poco a poco fue creciendo a través de la cultura. Porque al principio la gente no tenía acceso a la educación. Lo máximo a lo que aspiraba alguien del barrio era a estudiar la secundaria, uno que otro el bachillerato. Ahora en el barrio hay gente que termina la universidad, que tiene doctorado, y es un barrio que va creciendo poco a poco, pero además, esa gente va enriqueciendo a su vez al barrio, lo va haciendo más rico, es como Tepito. Tepito tiene cosas muy maravillosas, por toda esa gente que ha crecido, que se ha desarrollado y que se queda en Tepito para hacer que el barrio siga creciendo, a pesar de las adversidades, a pesar de la violencia o lo que pueda haber. En Iztapalapa la violencia siempre va a existir, pero también hay gente que está haciendo arte. Iztapalapa está destacando por la gente que hace arte y que está promocionando la cultura y los valores dentro de la misma delegación.

Culture and Migration

“Culture and Migration” explores bigotry in transnational space and addresses the challenge: to describe the universal nature of mobility and how movers respond to competing forces (positive and negative).

Migrants, refugees and the displaced rebuild, invent and define new kinds of identities. These identities are constructed around mobilities, and often contradictory forces that can create insecurities for movers.

It is critical in this moment to follow these movers, investigate their mobilities and examine the challenges they face.

The late 1980s and 1990s was a time filled with hope and excitement. Violence and war were not vanquished, terror and hate continued but it was a moment when the world seemed set to change for the better. Walls were breached, borders were unsealed and boundaries fell as the Cold War ended. Europe opened and there was hope that around the globe nations might follow. Unfortunately the future that seemed so bright never truly materialized and in the last few years we have lived through an intensification of xenophobia and the criminalization, whether real or imagined, of movers and refugees in the Americas, Europe and around the world. To challenge the xenophobia and criminalization of movers, a few examples are relevant that capture the ways in which migrants and refugees build alternative spaces. I begin with the example of Syrian refugees living in the Zaatari camp in Jordan, and the experiences of Oaxaqueños (from the southern Mexican state of Oaxaca) as they migrate to the US. The examples of Syrian refugees and Oaxaqueños shows that these different groups follow different mobilities that are separated not only by space but, by unique insecurities and outcomes; yet in each case people are creating spaces where identities are constructed and diversity celebrated.

Mobility is not the same for Syrians and Mexicans. Sometimes we are focused on long-term trends, and Mexican migration to the US is defined by well over 100 years of history. However, there are times when events happen quickly as in the example of the Syrian refugees who are internally displaced, living in camps or transiting through Turkey and Greece on their way to destinations in Europe. The challenges that Syrians face are immediate and embedded in the ongoing violence that effects every aspect of life. Oaxaqueños have migrated for generations traveling to nearby cities, boomtowns and crossing into the US. For nearly 30 years, I have had the opportunity to work with and write about these movers.¹ (Yet, there are parallels that exist and challenge modern day movers—whether Syrian refugees or Mexican migrants.

To understand how movers respond to the challenges they face, the idea from James Scott, author of work in political science and *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*.² Scott argues that peasants are able to counter (or resist) exploitation through everyday acts that are organized around shared beliefs that effectively challenge marginalizing and exploitative relationships with figures of power. Building upon Scott’s idea, our discussions of movers and the way they organize themselves defines how they use identity to challenge xenophobia and mischaracterization by the state and media. In other words, the folks we are discussing define everyday forms of identity and celebrate everyday forms of diversity that celebrate social justice and offer alternative narratives of life.

The Za’atari refugee camp in Jordan is home to almost 100,000 Syrian refugees.³ The project, organized by the artist and UNICEF in partnership with local Syrian artists and educators, is dedicated to creating a safe space for refugee children to continue their educations and give voice to their experiences, hopes and dreams.

The children talk about their feelings of loss and fears of violence. They also worry about educational opportunities missed, and the challenges they face as they try to learn. The Za’atari project engages these children and creates bridges that create an opportunity for education that is free of violence yet confronts realities to establish a future based on dreams and hopes.

1. The Culture of Migration in Southern Mexico (University of Texas Press, 2005).

2. Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance (Yale University Press, 1987).

3. See images from Joel Bergner’s website documenting mural art at the Za’atari camp (<https://joelartista.com/syrian-refugees-the-zaatari-project-jordan/>).



From a mural arts project with Syrian youth in the Za'atari Refugee Camp in Jordan facilitated by Joel Artista, co-director of Artolution, who partnered with aptART, ACTED, Mercy Corps and UNICEF in 2014.
© Joel Artista

The Za'atari project and other programs like it are important because they confront the violence and insecurities that have displaced Syrians and drive refugees to leave their homelands. Yet, the projects do not dwell on these insecurities, rather they celebrate the dreams these children have. The Za'atari project and others like it give refugee children the opportunity to respond to the destructive and despairing images common in the press. In the process, the refugees are humanized. Through these programs refugee children remind us that they are people and with their fellow refugees they share our humanity.

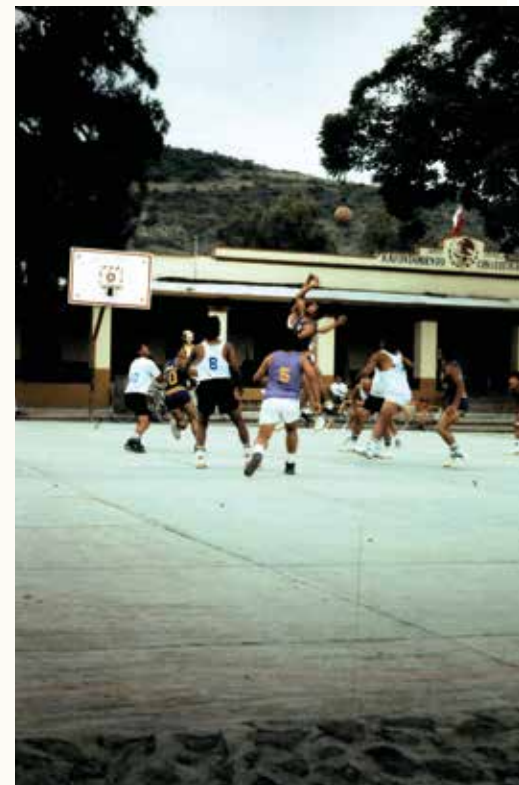
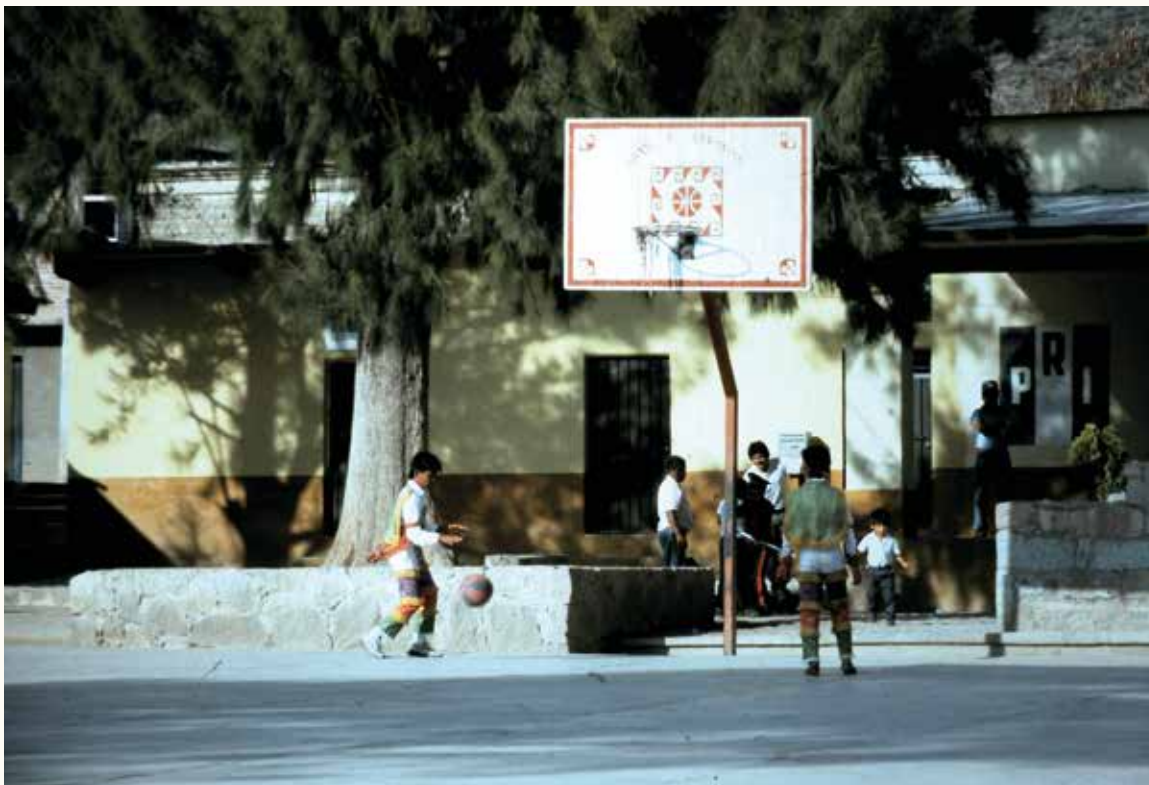
The Za'atari project and others like it remind us that we do not need to fear refugees. These children are celebrating everyday forms of diversity and everyday forms of identity that reveal the realities of life in the camps and the violence and insecurities that civil war has created. The efforts of programs like the Za'atari project are wonderful examples of defining the strength that comes with the celebration of diversity. Moreover, the Za'atari project and the challenges that face Syrian refugees are one example of how to rethink mobility.

The second example comes from work done in Oaxaca. I started working in Southern Mexico in the late 1980s, and I've continued to explore issues of migration for close to 30 years now.

An interest in how people organize themselves around the challenges of migration, ecological and economic change as well as how they balance their personal desires with expectations and the limited opportunities that typically defined their lives motivated the work.⁴

My work on migration is based, in part, on speaking against the popular perception of Mexican migrants as dangerous. Even politicians running for high office describe migrants as dangerous. This position is patently wrong yet it continues to echo among a public that does not understand migration. I tested the assumption that migration was dangerous and destructive and specifically explored how Oaxaqueños built upon their cultural traditions as they migrated to the U.S. I asked questions about the kinds of cooperative relationships and reciprocal ties that people had in their home communities and how they used those relationships as migrants. The cooperative relation-

4. This work is done with Ibrahim Sirkeci. *Cultures of Migration: The Global Nature of Contemporary Mobility* (University of Texas Press, 2011).



ships people had ranged from informal ties of the sort seen when members of families help each other, to very formal relationships that define village life and that families enter into with each other, their community and country.

If migration was a problem, the relationships that defined local village life would most likely disappear. That did not happen. Oaxaqueños did not turn their backs on the past and their traditions, rather they reinvented those traditions in new and interesting ways. Like the Syrian refugees I described above, Oaxaqueños practiced everyday forms of identity that allowed them the opportunity to rethink who they were and how they fit into a changing world. In the process they practiced everyday forms of diversity that celebrated their lives and (perhaps more importantly) challenged the fears of outsiders and assumptions that migrants were dangerous.



Oaxaqueños playing
basketball (left page).
© Jeffrey Cohen

Oaxaqueños
playing basketball.
© Bernardo Rios

Having found these patterns in refugee camps and rural villages doesn't mean that there were no fights or disagreements. There were plenty of both and people regularly were angry with each other and with outsiders but that's part of life. Whether living in a refugee camp in Jordan or a small rural village in southern Mexico, life is often defined by tension. Our goal is not to eliminate that tension, but to show how it is negotiated and managed. The Oaxaqueños under study rethought their identities around migration so that it wasn't a disruptive force, but rather one pathway to the future. In Oaxaca, migration became a way not only to survive, but to usher in community renaissance.

Discovering how community is reinvented and reorganized is something that a lot of us working with movers have found. It isn't simply about the big moments, it is in the everyday acts of diversity and identity that we see opportunity. The examples range from making a mural in a Jordanian refugee camp to throwing a fiesta in Mexico.

Oaxaqueños blend the past and the present as they create and celebrate their identity, specifically through basketball. These photographs capture young men and women as they play.

The first includes men who are dressed up as "danzantes" (Aztec dancers), who are part of the "Danza de la pluma"—a folk dance done in the village during religious celebrations. Danzantes are playing basketball, and reinventing the past as they create a new present. The men of the village accomplish a similar outcome as they team build upon traditional reciprocal ties and become a structure for contemporary forms of cooperation.

A former student, Bernardo Rios, documented young Oaxaqueños playing basketball in California. Bernardo's photograph captures everyday forms of diversity and identity. These young men and women are reinventing themselves for themselves and for outsiders as well. They are celebrating what it means to be Oaxaqueño but doing so in a part in southern California.

The players, young and old, engage each other in relationships that are rooted in the cooperative experiences of their parents and grandparents that took place in rural Oaxacan communities,

places that may be unknown to them today. Reorganized around basketball, these young men rely on their relationship to live and to connect and the links extend beyond the Oaxaqueños who are playing to include Latinos from throughout the Americas.

The experiences of Syrian refugees and Oaxaqueño migrants is not always positive. There are absolute moments when violence and destruction overwhelm movers and flattens them in place. There are, and we all know examples of this, migrants who are profiled and arrested, discriminated against and relocated against their will or forced to take jobs that are well below their skills and education.

The hopeful examples of everyday forms of identity and diversity are organized against the backdrop of discrimination, violence, and insecurity that is systematic. How we can write against, work against and challenge this systematic, exclusionary discrimination? Our words and efforts can stand with refugees, migrants and movers to challenge the politicians who want to describe Mexicans as criminals and Syrians as terrorists.

UNESCO describes human rights as a way in which groups and societies find opportunities to express diverse modes of artistic creation, production, dissemination, and distribution. This is part of that process of writing against or working against those forces that want to say “no” to refugees and migrants. Celebrating everyday forms of diversity and identity can be scary. In the United States, people campaign on the fear of difference, but it’s the fear that we have to challenge every day, and it’s in the everyday moments: creating murals, playing basketball that we can begin.

Cultures of migration and conflict

A song from the 1930s, recorded in 1939 in California by Ottoman migrants, in the early 1900s in the United States was about longing. It was, not really by Ottoman Turkish, but Ottoman Armenian, and about land in the East of Turkey. A reference to this can be found in thousands of similar photos found in archives and in museums, showing migrations, and the expressions of the migration experience of that time. Today we are seeing something slightly different; more like a sign of art; cautions that the would-be migrants need to be careful about. Somehow, criminalized over and over and, otherwise quite routine and ordinary human experience is migration. If one considers, perhaps, two or three generations, it is likely one would find pretty much everyone is, somehow, a migrant or related to some migrants.

However, today, the ways in which migration policies and trends shape the world is overall negative. There is an overemphasis on the dark side of human mobility, or the dark side of human experience—which makes human mobility a necessity.

Movement is always, exceptions allowed, a function of conflict. Conflict here is drawn in a very broad sense to include subtle and latent tensions, disagreements, discomforts, difficulties as well as armed and violent clashes.

Most of my work, and particularly the work carried out by Jeffrey Cohenis about insecurity, mobility, movement, and cultures of migration. Jeff and I co-edit the journal, *Migration Letters*. Despite the title, it is not an artistic work, it introduces a novel type of writing to migration scholarship, and our colleagues, academics, learned to write shorter—an achievement.

Artists and art, along with science, are at the heart of conflict-driven moves. Unfortunately, this has been the case for so long. It is not a new thing. Now, perhaps there are more Iraqi scientists and artists in European capitals than in Bagdad, and Syrian crème de la crème is congregating in these capitals, too. Nevertheless, artists do not flee only when there's a war. They flee when they feel insecure, like anybody else. Whenever and whatever they face and they fear, as such. Artists and scholars, and scientists, are both among the vulnerable, as well as among the able, who can move. Fleeing, fleeing from persecution is often the two options people face. Artists, perhaps, face this in a more abrupt and drastic ways, than other people, than ordinary citizens. They flee when there is a conflict, when there is a violent conflict, perhaps; or when they just find themselves in clash with the political elite.

Borowiecki (2012)¹ in a recent study reports that there were 164 composers born after 1800, who had to immigrate, who were forced to move. He shows the effects of conflicts with a year lag. So that happens pretty much in most conflicts: political elites see artists as a threat and artists see the risks and insecurity, within a year or so. After that you have to move. And we found similar evidence looking at conflicts and mobility around the world as well as in the Mexican case.

People do not move to take our jobs, take our houses, money, but they move because they are disturbed, because they are upset; because they are not happy with what they are facing, what they are going through. And, artists are not different in this sense. They have an extra role, perhaps, that we should underline. They do not just move, but they bring the moment, mobility, and the forces behind, the conflicts behind into expression; they express it. That is an important service to all human mobility, as we see it, perhaps.

What is insecurity, or human insecurity? I prefer to say: insecurity is our perception of conflict. This is what leads us to move. Because unless you feel it is a risk, a threat to your life, or art, or work, you don't consider options; you don't start contemplating moving somewhere else. For example, if you are an inspired artist, happened to be born in a rural, traditional, perhaps conservative village, in the middle of nowhere, you do not need a disaster or armies to invade your village

1. Borowiecki, K. J. (2012). Are composers different? Historical evidence on conflict-induced migration (1816–1997). *European Review of Economic History*, 16 (3): 270-291. doi: 10.1093/ereh/hes001.

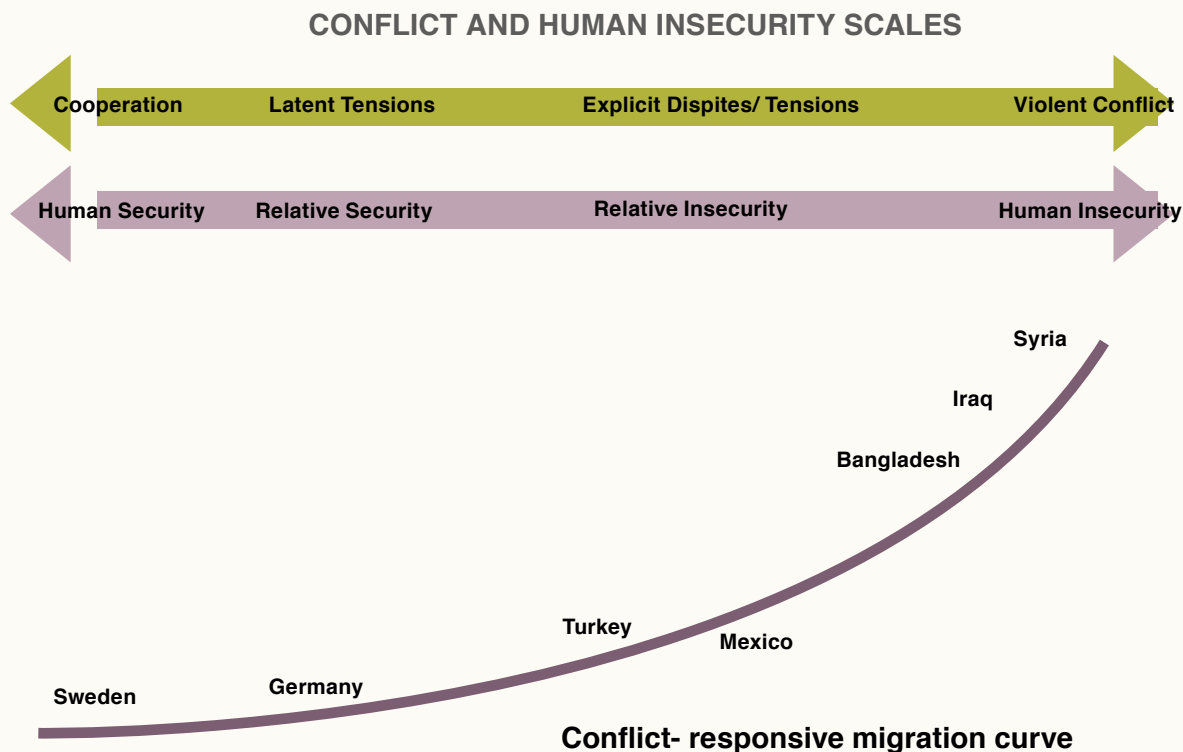


Figure 1. Conflict and Human Insecurity scales. Source: Sirkeci, I. and Cohen, J.H. (2016), pp. 385.²

2. Sirkeci, I. and Cohen, J.H. (2016). Cultures of migration and conflict in contemporary human mobility in Turkey. *European Review*, 23(3), pp.381-396.

to leave. Absence of artistic exchange opportunities may represent enough insecurity for some. Then you consider moving elsewhere, not before you perceive it as such.

Initially you don't think about where to go, you just think about where to flee from. However, not everybody moves. You can see conflicts on a range from cooperation at one end, where people agree, where people don't have conflicts of interests, not between each other, not with the state, not with the community, not at any level, and as you move along the line, you see conflicts rise, and at the end you see armed conflicts, clashes, wars, civil wars (Figure 1.).

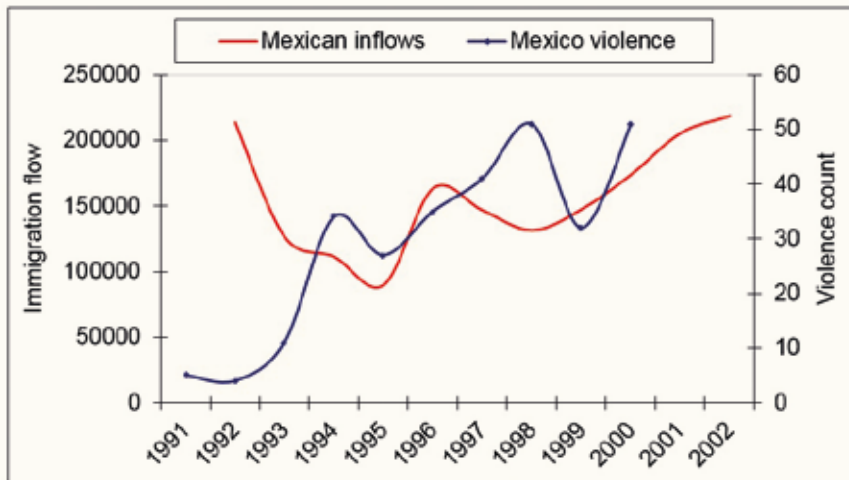


Figure 2. Violence count in Mexico and Mexican inflow to USA, 1991-2002. Source: Sirkeci, I. and Cohen, J.H. (2016), pp. 386.³

It only matters when it is reflected in your perception. So then you start feeling, it is insecurity where you are. Then you start thinking of moving and different types of conflicts, different types of insecurity make people move, and if you are in the minority, it is more likely you'll be faced with, and feel, such insecurity. Obviously, at the other end of the spectrum (Figure 1), you can recognize the mass influxes, mass displacements happen, like we see in Iraq, in Syria, in Afghanistan, and in many other countries in armed conflicts, in wars or civil wars. But again, this is not necessarily the case.

In Figure 2, I am showing the number of violent events corresponding to number of Mexicans moving from Mexico to the US based on *Reuters Business Briefs*. The blue and red lines are representing violent event counts and migration respectively. Although they may not look as overlapping instantly, we have statistically tested these on many other countries as well: with a year lag, there is a high level of correspondence. So we assume after a year, when the conflict is up, or perhaps when people start perceiving it as insecurity, they start moving. So that one-year lag is an important feature.

3. Sirkeci, I. and Cohen, J.H. (2016). Cultures of migration and conflict in contemporary human mobility in Turkey. *European Review*, 23(3), pp.381-396.

Despite all the conflicts around the world, we still have only about 250 million or so international migrants. That is, more or less, about 3 percent of the world population which is a fraction of the total. The total is 7.3 billion, and increasing. Why is that the case? Why aren't there more migrants? Despite all these conflicts, why not all Syria, but only less than 25 per cent of Syrians are leaving? There come the qualifiers. Not everybody can move and not everybody is able to move.

People move to avoid or overcome conflicts. I emphasized perception of insecurity arising from conflicts lightly, but it matters, because many people face the same conflicts and encounter the same conflicts, but they don't all see it as insecurity. The response varies. When we think about how migration is initiated, it doesn't start by contemplating on how a beautiful country Germany is! How green is the grass there! How high the wages are! The same can be said of the US, the UK and many other European countries. These come later. First, we think about options, strategic options, against insecurities we feel at home, wherever we are. We face it all. Then, whether we see it as a risk to our lives, our families, our work, our art. Only then we become upset, we feel the tension, we feel dissatisfied, unhappy, and these are all parts of this insecurity, arising or reflecting the conflicts we face.

You can't measure these easily; some of these can be measured objectively, like low wages, lack of opportunities, paucity of jobs, absence of jobs, or shortage of job creation in countries where we have high fertility rates. Some others cannot be measured as easily. At a macro level, I try to explain why migration happens with Three Ds. Why does migration occur from certain countries? First D is the Democratic Deficit. Syria is obviously one extreme case to show the democratic deficit, where the regime, the government was not recognizing certain minorities, was not recognizing certain ethnic and religious minorities. They were ignoring, denying the political opposition, as well. That is lack of representation. Creating a conflict; causing frustration, creating a crisis, that is what I call democratic deficit.

Then, a development deficit, similar to democratic deficit, and can be linked to the democratic deficit. Because there are disadvantaged groups, there are disadvantaged minorities; there are

disadvantaged immigrant minorities. For example, in many advanced economies, immigrant minorities are facing ethnic and/or religious penalties in the labor market. We can call it disadvantages or discrimination, but it is part of the scheme of inequalities, which makes people insecure. This is what we are seeing, for example: Many Mexicans are moving now back to Mexico. Or many Turks moving back from Germany to Turkey. This is partly because of this kind of labor market disadvantages or discrimination.

Thus, of course, in certain other countries it is more obvious. Consider GDP per capita across several countries and the world averages, and look at the world migration patterns. About ten thousand dollars per capita income level, in and out migration flows balance out. Below that, below five thousand dollars, there's Syria and many other countries where we have emigration pressure. It means many more people tend to move out, or they desire to move out. Above the ten thousand dollars level, you see countries are mostly receiving countries in terms of net migration.

Interesting enough, how we can address this issue in the world? About twenty per cent of the countries have GDP per capita above thirty-five thousand dollars. In the remaining eighty per cent, average income is below five thousand dollars. That is the inequality. That is the development deficit. Interesting enough, the world average is just above ten thousand dollars. The answer is there if you want to read between the lines.

Finally, the third D is the Demographic Deficit. Demographic deficit is the easiest one among the three Ds, because when you fix the first two, demographic deficit will possibly sort out itself. Usually, this is what the data tell us, at least. It mainly refers to situations with high population growth rates, with high fertility rates. This may create emigration pressure, because in these countries with high fertility rates, they are not able to create enough jobs for those new populations joining the working age group as seen in the Syrian population pyramid (Figure 3).

Syria before the current crisis is represented at the very wide bottom of the pyramid, it is a big signal for migration, and mass migration is the current situation. The intensity of conflicts, or of these

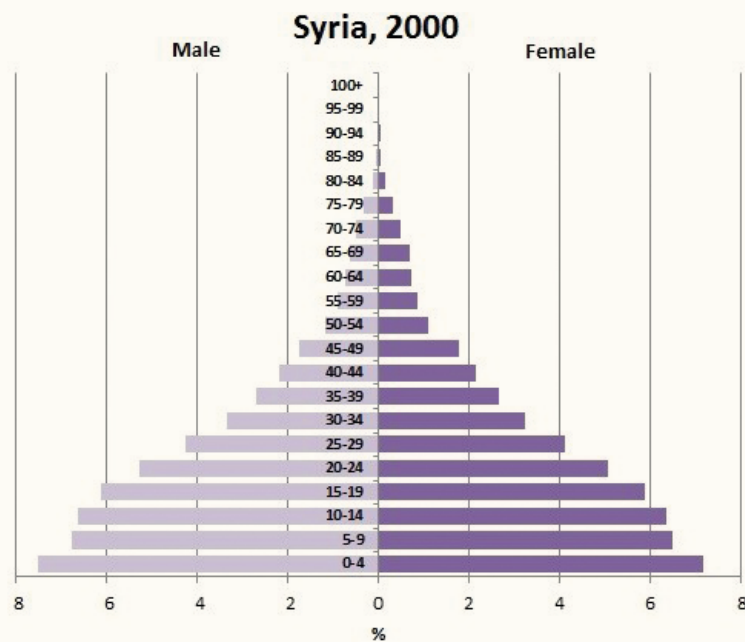


Figure 3. Syrian population pyramid, 2000. Source: World Population Prospects: The 2012 Revision Database

deficits, as explained, explains the intensity of migration and migration pressure. This might be surprising to some, including many politicians across the world, but not a surprise to demographers. Studying these populations, between 2009 and 2011, we looked at Gallup World Poll to see the desire to migrate in many countries (Sirkeci and Esipova, 2013).⁴ Coincidentally, Syria was included in the study. In Syria, desire to migrate was 27 per cent, which is the levels of migration now on record from Syria (i.e. refugee flows after 5 years or civil war). This was not a surprise. We were expecting, even without the civil war, within perhaps a ten-year period that many Syrians would be trying to move, at least. They would come to Europe through Turkey and Greece, as it happens today.

4. Sirkeci, I., & Esipova, N. (2013). Turkish migration in Europe and desire to migrate to and from Turkey. *Border Crossing*, 3(1), 1-13.

Labeling those movers as “refugee flows”, “economic migrants”, or “they are evil”, or “refugees” is not useful. It’s not change what people are going through. Syria was the same Syria five, six, seven, eight, ten years ago and, we saw European leaders and others shake hands with Assad, happily, ten years ago, or six years ago.

Philip Martin often exclaims: Migration is not the rule, but the exception. Since only those who are able, who are skilled or qualified with appropriate levels of human capital, social capital, and, of course, financial capital can move.

In current debates in Europe, in the U.S., in other countries of destination, particularly, people are worried. There's an increasing xenophobia, growing anti-immigration sentiments, and part of this sentiment is because they think those people, those very different people, will come and change their populations, cultures, their world forever and, obviously, for the worse. However, what we see again, in demography, at least, while cultural elements are slightly different, the convergence in demographic patterns. Despite lags, Syria, Turkey, UK, and Germany are all following similar paths of change in fertility levels and age structure changes and converges over time in these countries. Turkey is kind of half a house between Syria and Europe in terms of age structure. Turkey's age structure resembles that of Europe three decades ago. Then, you have Syria following Turkey three decades behind. That means within a generation migrant populations in their demographic behavior, converge into the mainstream. On the one hand, that is good news. You don't need to worry too much. But, on the other, those thinking migration may be a cure for aging populations are mistaken, because they won't be doing that.

What can we do? Or, should we do anything? is The Transnational Peace Project is more utopian: You have to address all these three deficits, demographic, development and democratic deficits wherever they arise, not only in Syria or Afghanistan, but also in the US, in Mexico, in Turkey, in Germany, in the UK, and in all those countries where you have different degrees of inequality in terms of development deficit, or economic inequalities, and political conflicts, clashes or wars. When doing so, a dialogue is necessary to find resolution. This may mean sitting down around a table with the likes of Assad, but also with the likes of Trump. A dialogue is necessary.

Climate, migration and culture, the example of Tuvalu

“Climate Refugees” by the Argos Collective, a group of French writers and photographers dedicated to documentary journalism, took five years, between 2004 and 2009, to complete and ended into an exhibition, a book and web videos.

At the time, studies related to climate change focused on the impact on biodiversity. Following our own approach, I working with the Argos Collective decided to question the impact on mankind. This was our basic approach. When we started we had no idea that we would be dealing with migration. However, going through the scarce documentation available, it became obvious that migration would become a major stake by the end of the century.

Our project was to go to different parts of the world, finding communities who were already effectively affected by global warming. We went to Asia, in Nepal, Bangladesh and the Maldives. We went to Africa, visiting Lake Chad. We went to America. I’m afraid we did not go to South America whereas we went to two places in the United States. Maybe because it was urgent to highlight the human consequences of climate change in a state which was then strongly refusing its reality as well as the role played by greenhouse gas emissions. So we went to Alaska and to New Orleans, just after Katrina. We also went to the small state island of Tuvalu in Polynesia. Lastly, we decided to go to Northern Europe, to Germany, Schleswig-Holstein, so as to raise awareness within our European readers, convinced as they were that they would be less affected than the rest of the world.

As a global phenomenon climate change put additional pressure on places where people had to already deal with extreme conditions be it for climatic, geographic or demographic reasons. Sea level rise, hurricanes (which had proved to become more wide-ranging and more powerful) for low lying islands or coastal states, long lasting drought in glaciers countries or arid places, moving weather patterns or extended floods in overpopulated deltas. In such conditions, the adaptive skills developed, sometimes through centuries, tends to come to an end and moving out is the only solution.

We tried to estimate the number of people that would have to leave their land because of climate change. The first global figure, issued by the UN in 2005, projected 50 million people who would have to leave their country or their land because of environmental reasons by 2010. If some of the so-called environmental causes, such as earthquake were not climate induced at least one of them was: sea-level rise. Summing up the appropriate factors, the statistics could become impressive in the long run. Today academics from different fields ranging from climate to migration or demographic studies are working together to produce more accurate data according to the various level of warming expected by the GIEC. It is, for instance, predicted that a rise of three degrees of the global average temperature will force one human being out of seven to migrate. We know that about 30 million people are already internally or externally displaced every year for environmental reasons.

Speaking with people in countries, such as Tuvalu, we were struck by the fact that climate induced migrations had a major difference with other kind of migrations. As José Manuel stated, migrations are usually following cycles at the end of which it become possible to come back to one's country. In the context of climate change, whole countries are submerged by the sea, or crowded areas plagued by permanent drought, the result is one way travel with no hope of returning.

It has been a key point in our advocacy for the definition of a climate refugee statute. When you move from your country, if you know that you will be able to return, although you don't know when, maybe in a few decades or maybe in a few generations, if you know that your family will be able to come back, then you remain prepared for that. You do everything to keep in touch with your rela-



Secretary to Govt.

The Greenhouse effect

- is the name given to the theory that polluted air is causing the world to get warmer

* Global warming

- gases
sea level rise

190
230
150
260





© Donatien Garnier/
Collectif Argos

tives that are still there, with your friends, and you keep your cultural matters more or less alive to be able to come back. It's another story when you know you will never be back.

Another point is that climate change, before it forces people to move, is damaging their lives not only in material or sanitary aspects but also on cultural aspects. This occurs more in traditional communities, where ancient knowledges or beliefs cannot cope with such strong and unprecedented changes in the environment. It causes feelings of despair and accelerates the process of acculturation once the time of moving has come.

To get closer to the issue, I would like to share one of the experiences I had in this work and focus in my stay with the photographer Laurent Weyl in the Tuvalu archipelago. Tuvalu is a very young state lost in the Pacific Ocean, which obtained its independence in 1978. It's also a very small country where ten or eleven thousand citizens are living. As though Tuvalu can hardly be pointed on a world map, its leaders managed to draw international attention and have their country become a symbol of global warming and climate justice.

Tuvalu is made up of nine atolls, which are more or less coral reefs, so they are very much exposed to sea level rise and hurricanes. Summing up these two factors scientists have already calculated that the islands would be drowned by the end of the century. A notable effect of sea-level rise have already been felt by the population: salinization, for instance. High tides are contaminating the soil and it has become nearly impossible to keep on cultivating traditional Pulaka and Taro roots that are central to the Tuvaluan alimentation. It is the case for coconut trees, another pillar of their culture, from which the Polynesians used to produce everything, from clothes to beverage, food and furniture. Offshore the rise of sea temperature together with coral bleaching have started to impact the fisheries where stands their main resources. It's increasingly hard for the Tuvaluan people to live on their islands, and they know that they will have to leave definitively their homeland in the next decades. What do you do when you know that? It's a very complicated issue. Climate change affects the old rules, the way traditional communities were connected with their environment, the way they were explaining the world is not operating anymore, the spiritual links with deities or ancestors

are broken, the confidence in the future is lost, often leading to anguish or depression. Adding to confusion EKT, the main Tuvaluan church, have long opposed a biblical dogma to the reality of the changes: God has given rainbow to mankind as a pledge that there will not be another Great deluge anymore. You can still see rainbows? The sea level is not rising. Later the Church changed its line, influenced by the scientists who were showing their findings, and by the evolution of the Evangelical sphere. Since they have understood they would have to leave their land sooner or later the Tuvaluan people have been impressive in the way they organized themselves in both the diplomatic and the cultural fields. Climate change is now taught at school and children get prepared for their future displacement. They have to be able to adapt themselves elsewhere and they are kept aware that this will be paradoxically easier if they can maintain a strong link with their specific culture, their tongue (the Tuvaluan language is a variation of the Samoan language) and traditions.

In 2001, the government decided to occupy its seat in the UN which represents a high cost for a country of that size. To make it possible the Tuvaluan proposed to have a shared office and a common policy with other low-lying states in New-York. It was quite successful, and the communications strategies they used resulted to be effective. The world could not ignore anymore that global warming was about to erase sovereign states from the map—countries that are among the lowest greenhouse gas emitters. Tuvalu has become a symbol but the country is still fighting for decent solutions, migration in countries, such as New-Zealand where Tuvaluan communities are already existing for instance, and international involvement. Its people have neither nowhere to go, nor no statute other than stateless citizens.

To draw a conclusion, I have the feeling, which I have felt on every trip and every stay during this work, that there is a real need to protect the cultures that are endangered by climate change. Maintaining “ethnodiversity” is preserving technical, but also philosophical solutions to adapt ourselves to the major changes that are coming. This is something that can help us in many ways to reinvent our culture in terms of interspecies solidarity as well as human solidarity. The first step will be the way we build a new imaginary around migration, the way we organize it since we know that climate migrations are now structural, that they will be massive and that they will not end.

