Migraciones: Mirando al Sur

mirando
al sur

Migraciones:
Mirando al Sur

D.R. © Proyecto de la Red de Centros Culturales de AECID
2009

Coordinación editorial
Centro Cultural de España en México
Guatemala 18, Centro Histórico,
Ciudad de México, 06010 México D.F.
www.ccemx.org

ISBN 978-607-95229-9-5

Autores de los textos:
Rosina Cazali
Claudia Reyes Toledo

Diseño
S consultores en diseño

Contenido

7 Presentación

11 Mirando al Sur.
¿Dónde termina Centroamérica?
Rosina Cazali

53 Mirando desde el sur
Conversación de Rosina Cazali
con Manuela Camus y Santiago Bastos

69 De la identidad como mapa
y algunos consejos prácticos
Claudia Reyes Toledo

Créditos

Sra. Elena Madrazo Hegewisch
Directora
Agencia Española de Cooperación
Internacional para el Desarrollo, AECID

Sr. Antoni Nicolau
Director
Dirección de Relaciones Culturales
y Científicas, AECID

Sra. Ángeles Albert de León
Jefa adjunta
Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural, AECID

Sr. Carlos Couto
Director
CCE Costa Rica

Sr. Juan Sánchez
Director
CCE El Salvador

Sr. Jorge Castrillón
Director
CCE Guatemala

Sr. Álvaro Ortega
Director
CCE Honduras

Sr. Jesús Oyamburu
Director
CCE México

Sra. María del Valle
Directora
CCE Miami

Sr. David Ruiz López-Prisuelos
Coordinador
CCE Nicaragua

Curaduría
Rosina Cazali

Coordinadoras del proyecto
Nimcy Arellanes
Sandra Cruz
Maryana Villanueva

Coordinadora de edición
Karina Torres

Presentación

Migrar consiste en el desplazamiento de personas o grupos humanos de un lugar de origen hacia otras regiones. Este movimiento puede ser voluntario, como es el caso de la emigración legal laboral, o involuntario, ya sea por la falta de oportunidades para obtener trabajo, mayoritario, por el desplazamiento forzado a causa de conflictos armados, o por procesos de exclusión étnica de notable y preocupante aumento en los últimos tiempos.

Los procesos migratorios logran ser objeto de múltiples análisis desde distintos puntos de vista: económico, político, demográfico, social. Se piensan como procesos colectivos pero también son experiencias individuales. Todas las perspectivas son necesarias para comprender el fenómeno en su vasta complejidad. Nuestro interés al abordar una propuesta en este ámbito de trabajo era situar un nuevo enfoque de análisis sobre el proceso migratorio centroamericano, una mirada poco explorada: la cultural.

Porque referirse a migración también es pensar en el movimiento de culturas e identidades comunitarias, de tradiciones, lenguas, gastronomías, danzas, así como en el de muchas vidas cotidianas transgredidas por la marcha forzada ante la pobreza, hacia un lugar distinto en donde esperan conseguir sus anhelos de alcanzar una mejor vida. A momentos el encuentro al que se van a enfrentar las diferentes culturas genera choque y conflicto, discriminación o exclusión; pero en otros momentos, enriquece y permite espacios para la convivencia y el intercambio cultural.

Cinco años atrás, de forma intuitiva el embrión de la Red de Centros Culturales de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo en Centroamérica, México y Miami, comenzó a poner en marcha las primeras iniciativas de lo que tres años más tarde se convirtió en el proyecto *Migraciones: Mirando al Sur*. La iniciativa surgió con la vocación de crear un espacio que permitiera la reflexión y el estudio sobre el fenómeno migratorio centroamericano y sus repercusiones culturales. A ello se ha sumado una variada programación cultural en artes escénicas, musicales, visuales y literarias, que de forma particular o al unísono se han ido realizando, a lo largo de este último tiempo, en la red y se espera concluir este año con unas intervenciones en algunas de las fronteras protagonistas de este drama.

A comienzos del año 2008 se le encomendó a la curadora guatemalteca Rosina Cazali la organización de una exposición que contase con una participación variada de artistas de la región y que a través de su creatividad se abordase el argumento de fondo de la iniciativa. En palabras de la curadora "los artistas nos acercan a reflexiones que operan desde sus contextos, sus preocupaciones particulares, formas de comprender y expresar lo que significan hoy día los éxodos que configuran la cotidianeidad de nuestros países". Sobre la exposición considera "que demarca el síndrome de una época signada por los éxodos humanos, y como consecuencia universal, por el miedo al otro, que es también el miedo a parecernos a los otros".

Tras el trabajo de todo un año, finalmente, el pasado cinco de diciembre en el Centro de Formación de la Antigua, Guatemala, se inauguró la exposición que cuenta con obras de Ronald Morán (El Salvador), Donna Conlon (Panamá), Patricia Belli (Nicaragua), Grupo La Torana (Guatemala), Adán Vallecillo (Honduras), Ángel Poyón Calí (Guatemala), Danny Zavaleta (El Salvador), Miguel Ángel Madrigal (México), Regina Galindo (Guatemala), Dalia Chévez (El Salvador), Lucía Madriz (Costa Rica), Betsabé Romero (México) y Ernesto Salmerón (Nicaragua).

El catálogo que hoy nos complace presentarles es uno de los resultados de este trabajo colectivo. Proyecto pionero para la cooperación cultural española y para su Red de Centros. Confiamos en que la propuesta expositiva les resulte interesante y les dé más claves de lo que está pasando en ese largo camino que mira hacia el sur. Quisiéramos agradecer a todas las personas que han brindado su apoyo para la realización de la exhibición y para que pueda estar inicialmente dos años en itinerancia. Gracias a todos ellos, lo que comenzó siendo unas líneas sobre un formulario de proyectos y un deseo, se ha transformado en la exposición *Migraciones: Mirando al Sur*.

Migrar es el último recurso, es la última esperanza. Mientras nos conmovemos ante la belleza de estas obras artísticas que componen la muestra, otros siguen conmoviéndose ante las múltiples dificultades que han de enfrentar en el tortuoso recorrido hacia la tierra promisoria y, otros se conmoverán al retornar con las manos vacías y ver el desprecio con el que los reciben sus vecinos. Eterna caravana de contrastes.

Red de Centros Culturales de AECID

La muestra se presentará en la región con el siguiente itinerario:

Diciembre 2008-enero 2009
Guatemala
Centro Iberoamericano de Formación, Antigua

Febrero-mayo 2009
Honduras
Instituto Hondureño de Cultura Hispánica, Tegucigalpa

Junio-julio 2009
El Salvador
Centro Cultural de España en El Salvador

Agosto-septiembre 2009
Nicaragua
Palacio Nacional de Cultura, Managua

Octubre-noviembre 2009
México
Centro Cultural de España en México

Diciembre 2009-enero 2010
Estados Unidos
Centro Cultural de España en Miami

Febrero-marzo 2010
Costa Rica
Centro Cultural de España en Costa Rica

Mirando al Sur.
¿Dónde termina Centroamérica?

Rosina Cazali

1

Años atrás un amigo mexicano me hablaba de su preocupación por la extensa cantidad de historias con capítulos de violencia, producidas por el narcotráfico y noticias tan escalofriantes como las relacionadas con los asesinatos de mujeres en Juárez. "Nos estamos *guatemaltequizando*" fue su sentencia. Con esas últimas palabras recordé una imagen de origen satelital, que apareció en las páginas de *National Geographic* como evidencia del paulatino avance de la deforestación —del norte hacia el sur— de las selvas lacandonas y peteneras del norte guatemalteco, fruto de la tala ilícita de maderas preciosas en Guatemala, producida por la demanda y la acción de leñadores mexicanos y guatemaltecos. La imagen —como analogía breve del mapa de Torres García— recuerda que la relación entre Guatemala y México ha sido históricamente asimétrica, muchas veces invisible y propicia para los supuestos. La palabra *guatemaltequización,* o recurrentes notas de humor, como la expresión "Fui a Guatemala y llegué a guatepeor", surgen con el trazo incisivo de una frontera que no sólo es geográfica sino mental.

No obstante, es bien poco lo que sabemos nosotros los capitalinos desde nuestra comodidad urbana. De manera igualmente histórica y asimétrica, la relación entre quienes son asiduos a ese entrecruzamiento es bien comprendida. Porque ahí fluyen las complicidades y colaboraciones en doble vía. Siempre me he preguntado por qué hay pocas preguntas sobre los efectos que tuvieron las comunidades desarraigadas por el conflicto interno de Guatemala, que se aislaron en las selvas del Ixcán, en la frontera con México, sobre el movimiento zapatista. En referencia al tema central de este proyecto, se habla en voz alta de las dificultades de muchos migrantes mexicanos en su camino hacia el norte y bien poco del inaudito número de centroamericanos que cruzan las distintas fronteras y cruzan el descomunal territorio mexicano. Pero, entre ambos, lo que los obliga a buscar ese destino común revela una coexistencia imposible de encajar en nuestras parcelas mentales.

En 2004, el Centro Cultural de España en Guatemala dio inicio a un proyecto al que denominó Cielo Alrevés. Durante tres años consecutivos propició una serie de actividades centradas en el tema de las migraciones. Con la creciente ola de noticias, los movimientos pro derechos de los migrantes y toda una generación de voluntades por investigar y pensar estos movimientos sociales colocaron el tema sobre una mesa de discusión común. Los Centros Culturales de España situados en la región centroamericana, México y Miami decidieron reunir una serie de esfuerzos para crear una plataforma común de gestiones que desembocarían en el proyecto titulado *Mirando al Sur*.

Desde su nombre, este proyecto regional convoca a la desestabilización del orden establecido a través del trayecto común de los migrantes, del sur hacia el norte. Su intento es abordar el tema de las migraciones desde una mirada inversa, desde las artes visuales y con obras que no se basan en declaraciones políticas ni aspiran a motivar activismos o enunciar soluciones. Obras que, con los lenguajes particulares del arte contemporáneo, confieren pausas de reflexión sobre una realidad densa, com-

pleja e inaprensible, y apenas exploran los descomunales efectos que van cobrando los fenómenos migratorios sobre las personas y las sociedades.

En este punto tendríamos que excusarnos ante cierta contradicción que se anuncia desde el título de esta muestra: ésta no mira hacia el sur pues fue producida en el sur, el punto donde empieza a conformarse el éxodo humano hacia el norte. Tradicionalmente se han considerado como modelos ejemplificadores, de estudio y de diagnóstico, o como tema para narraciones diversas, las ciudades situadas a lo largo del corredor que se dibuja desde el río Suchiate hasta después de la frontera con Estados Unidos. Sin embargo, nos interesó centrarnos en un hecho ineludible y perturbador: las ciudades y comunidades rurales donde vivimos también son lugares de destino, son permeables a la codificación de los impactos de la migración, comparten con las megalópolis la forma en que se van dividiendo y marginando sus distintos sectores. En la misma velocidad del trasiego, las ciudades crecen de manera desmedida, producen o replican un imaginario alarmista y paranoico que nos priva de la relación y del encuentro.

La migración hacia las ciudades ha sido, siempre, un hecho natural y tradicional. La migración hacia metrópolis, paisajes urbanos, porciones de civilización habitadas, comprendidas como una posibilidad de incrementos salariales o calidad de servicios variados, no es algo nuevo. Eso mismo ha configurado a las ciudades contemporáneas como estructuras dinámicas de extensiones inacabadas, que disuelven la imagen de conjunto y vuelven difícil la interacción entre sus habitantes. Pero, si la dialéctica del poder sumada a la del tránsito ha impuesto una segregación de espacios dentro de las ciudades, que ha dado origen a unos circuitos de desplazamiento determinados por la actividad y la clase social de cada individuo, es pertinente reconocer que la figura de la ciudad, hoy día, también se configura a partir de una imagen vertical, excluyente, en la cual ya no hay lugar para muchos y menos para quienes llegan temporalmente o están de paso. La ciudad ha dejado al margen a aquellos sectores considerados funcionalmente innecesarios o socialmente perturbadores. La ciudad ya no es suficiente para todos.

Lo alarmante es que, tanto estos circuitos de desplazamiento como la tradicional conformación de sectores marginales en asentamientos urbanos, es algo que se está replicando a través del tránsito de los migrantes. El traslado de una ciudad a otra se inscribe en recorridos previamente fijados o que suelen concluir en el mismo punto de partida. La experiencia se reduce a unos movimientos estándar, necesarios para la sobrevivencia en el camino hacia el norte y como promesa de retorno. Las grandes ciudades que van recibiendo a los viajeros ilegales han desarrollado mecanismos de marginación similares a los experimentados en el lugar de origen. Las distintas ciudades por donde transitan se han transformado en lugares sitiados, agresivos. Una de las pocas oportunidades para defenderse es sumarse a comunidades de referencia, donde se replican, a su vez, costumbres, culturas, formas de asociación, etcétera.

Esto ha estimulado cambios de paisajes urbanos y rurales, donde se evidencian los procesos duales en los que se expresan simultáneamente la exclusión de unos frente a los privilegios de otros, pero también el espacio donde se coaccionan las libertades urbanas de todos. También ahí, como rasgo unificador, apunta García Canclini, se expresa el incremento de la violencia y la inseguridad. Éste se ha extendido a todas las zonas metropolitanas y semiurbanizadas, no sólo como hechos reales sino por el papel central que han pasado a ocupar en la información y en el reordenamiento del estilo de vida. Estas experiencias generalizadas, inscritas en temas ya clásicos como la presencia de maras establecidos en redes internacionales, lleva al predominio de lo privado sobre lo público, del imaginario del riesgo y el refugio en barrios cerrados. Los imaginarios de la ciudad compartida han desaparecido. Vivimos bajo un imaginario alarmista, paranoico, que nos priva de la relación y del encuentro. En ese escenario de supuesto bienestar y progreso, los desheredados de la tierra resultan incómodos y parecen una amenaza para sus propios congéneres. El muro, como gran emblema de impedimento, de demarcación de fronteras, de fricción entre lo legal y lo ilegal, de no paso de lo indeseable, de lo contaminante, se ha instalado más allá de la frontera entre Estados Unidos y México. Como sintetizó Manuela Camus, "También aquí ponemos muros" (2007). Esta exposición no refleja el impedimento inscrito de manera literal en aquel muro situado en el norte. Estas obras van más allá de ese enunciado monumental. Indagan en esos territorios generalmente intangibles. Mirar al sur es, para el caso, un verse a sí mismos, pues el sentido del viaje también define un tránsito existencial, un extravío individual y social.

2

En Guatemala, todos los días, a las 15 horas, descienden los vuelos procedentes de Miami o Houston. Más tarde, de Los Ángeles o Nueva York. El aeropuerto se ve copado con grupos de personas que buscan las caras de sus familiares que llegan por avión. Cuando el viajero es originario del altiplano, no es recibido de manera sencilla. Abuelos, padres, primos, tíos, hermanos se desplazan en autobuses contratados para movilizar a toda la familia. Entre el bullicio, el aeropuerto es el lugar donde se reestructura de manera instantánea la identidad o se sospecha que ésta se ha desdibujado.

Estas y otras narraciones se sugieren en el transcurso de una exposición como *Mirando al Sur*. En los puntos de intersección de las obras que la componen, y en sus planos simbólicos, ese estado de extravíos es recurrente. En realidad, caminar a través de las piezas que la componen es replicar esos estados de semiinconciencia, aprensión, expectativa y temor que nos acompañan antes de desembocar en un punto de destino. Por ser una exposición formal —en el marco de una museografía correcta y alojada en un espacio específico para el arte— le resulta imposible abordar el inmenso mapa de situaciones y tensiones que son producto de los fenómenos migratorios. Aquí los artistas nos acercan a reflexiones que operan desde sus contextos, sus preocupaciones particulares, sus formas de comprender y expresar lo que significan hoy día los éxodos que configuran la cotidianidad de nuestros países.

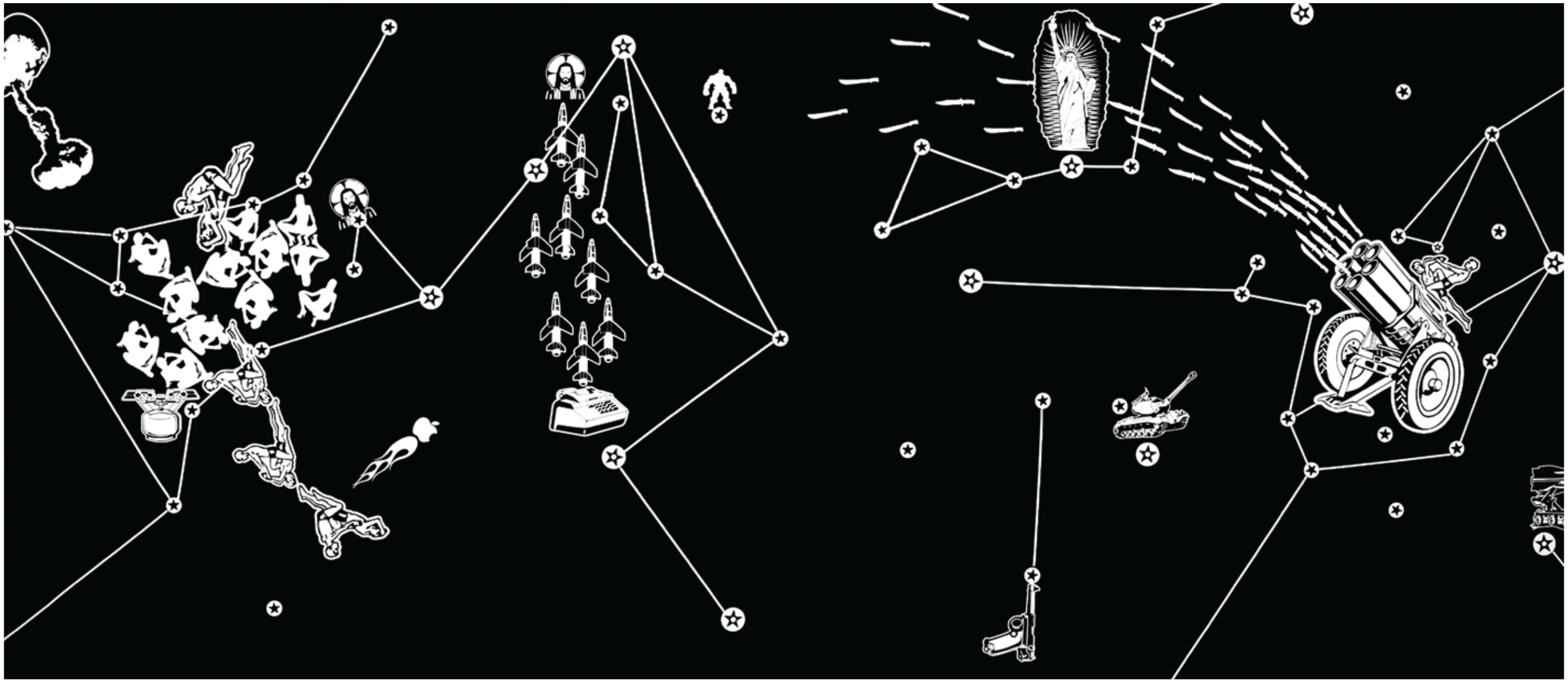
La exposición se inicia con la obra de Ronald Morán titulada *De cómo los efectos son las causas*, una instalación compuesta por una serie de hilos suspendidos que conforman un laberinto que resulta una metáfora en sí misma. El laberinto, desplegado como encrucijada, evoca la absurda paranoia y deseos de vivir una realidad que cada vez es menos ajena. Miles de personas que apuestan a integrarse a nuevos espacios gravitan en un limbo o permanecen en un estado de desconcierto. En este laberinto, frágil, con una salida aparente, la decisión de quedarse y vivir las consecuencias de ser un inmigrante más es tan arriesgada como regresar al lugar de origen.

Donna Conlon parte de un principio apuntado por Jawaharlal Nehru[1]: “La única alternativa para coexistir es la codestrucción”. En esa vía, su video, titulado *Coexistencia,* muestra una fila de hormigas cortadoras de hojas, muy comunes en el bosque tropical de Panamá. Las hormigas cortan pedazos muy pequeños de hojas que acarrean hacia sus nidos subterráneos. Con el material vegetal se produce compost, donde han de cultivar hongos que servirán para alimentar a sus crías. La artista se vale de este proceso natural y deposita en cada hormiga trozos de papel con símbolos de paz y las banderas de los 191 países que pertenecían a las Naciones Unidas cuando el video fue realizado.

1 Destacado político de la India, líder del ala socialista moderada del Congreso Nacional Indio durante la lucha por la independencia. Primer ministro de su país desde que ésta se consumó, el 15 de agosto de 1947, hasta su muerte.

Patricia Belli realiza una instalación con alambre, llantas quemadas y engarzadas con cuentas de colores y sostenidas con poleas. Esta pieza, sin título, responde a una necesidad de tocar, jugar, manipular materiales cotidianos y ordinarios, encontrados y reunidos mediante procesos sólo en apariencia azarosos. Cada uno de los artefactos contiene su propia historia, las cuales vienen de la vida útil y práctica. La nueva disposición que la artista ofrece a estos objetos reivindica los procesos del ensayo, el error, la reflexión, la vuelta a ensayar, todo en el marco de la precariedad. La obra es un collage o ensamblaje, no desde una posición puramente artística, sino a partir de su naturaleza híbrida. El collage afirma una metáfora basada en las relaciones que se dan en los parasitismos, la simbiosis, el desmantelamiento de entornos y su vuelta a construir. La obra de Belli recuerda, en mucho, las formas intuitivas que definen la llamada "arquitectura de remesas". Cuando nos movemos hacia otras realidades, nos vemos imbuidos en espacios de desigualdades extremas y de situaciones a las que apenas comenzamos a acostumbrarnos. A esos nuevos espacios llevamos y adherimos lo propio. Esta pieza sugiere las tensiones, el peso físico o mental, que emiten estos nuevos conocimientos. Asimismo, el paisaje de culturas híbridas que estamos construyendo en los territorios lejanos y los propios.

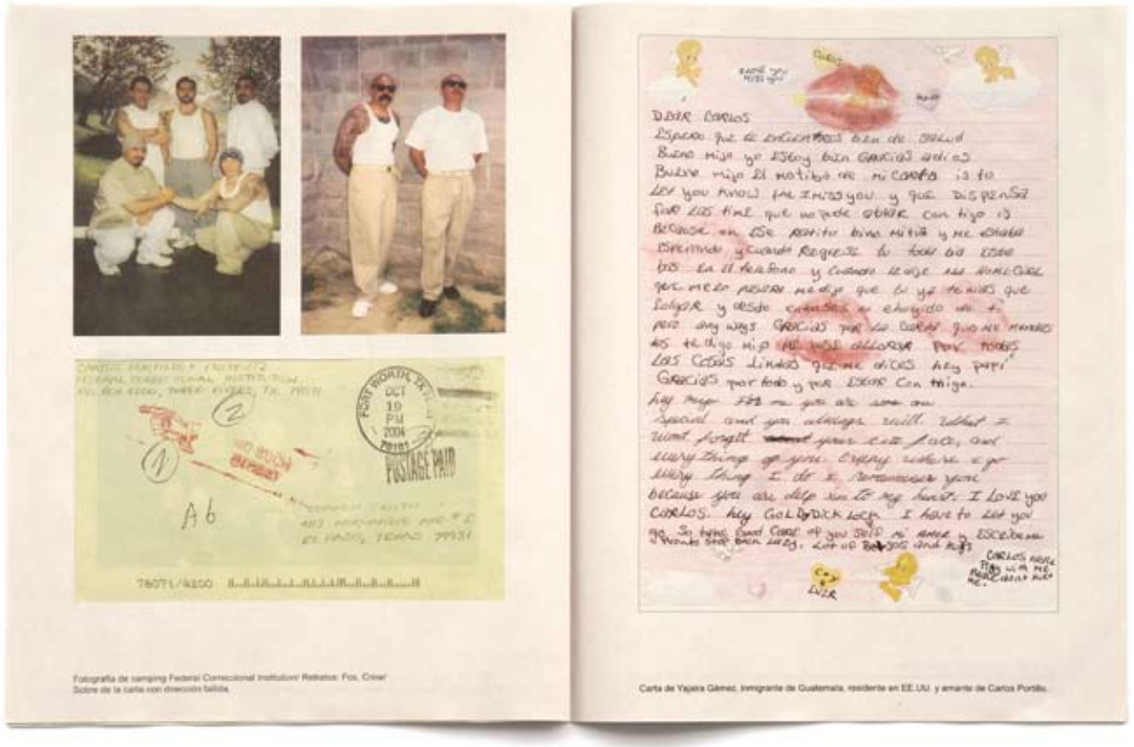
El mapa astral del Grupo La Torana refiere a las nuevas constelaciones formadas con nuevas cartografías, producto del reconocimiento de los íconos de la alienación, el consumo, la violencia y la religión, todo desde la condición de los países latinoamericanos, desde donde se han trazado las líneas del viaje hacia una meta o un norte común.



En ese sentido de reconocimiento gráfico y simbólico, Adán Vallecillo muestra dos piezas de una serie titulada *Remesa Republic.* Ambas son objetos que hacen una referencia directa a la imagen corporativa de Western Union: los colores amarillo y negro, tanto en los lienzos como en los niveles, juegan un rol muy importante al producir una asociación inmediata con la compañía de remesas más grande del mundo. La obra discute las coincidencias que se encuentran en la instauración de los valores financieros y la aspiración de la pintura moderna de constituirse como expresión renovada de los tiempos. Una serie de niveles y herramientas propias de la museografía nos lleva a reflexionar sobre el agotamiento de las vanguardias pictóricas y, a la vez, cuestiona los valores económicos y su estabilidad aparente a partir de la especulación. En la variable denominada *Nuevo orden de las eras,* Vallecillo inscribe sobre los niveles esa frase tomada del latín. Esta obra reflexiona sobre las nuevas formas de equilibrio económico como mecanismos de control financiero. Particularmente sobre el fenómeno de las remesas, como formas de enclave financiero en el nuevo orden de las naciones. La noción de equilibrio es uno de los referentes conceptuales más importantes de la producción de Adán Vallecillo, que se materializa en el uso de los niveles —instrumentos utilizados históricamente desde la época de los egipcios para evitar las consecuencias de la ley de la gravedad y el desequilibrio de los cuerpos en el espacio—. En este caso, el célebre eslogan de los billetes de dólar ha sido grabado en los niveles con el fin de propiciar el diálogo con el equilibrio económico. La burbuja de mercurio en el centro del tubo del nivel sólo puede dar cuenta de la estabilidad del objeto al cual pertenece (en este caso, el nivel), así como la ley de la oferta y la demanda sólo da cuenta de esa relación económica. Sin embargo, y a pesar de sus limitaciones, se sigue atribuyendo a la libre oferta y libre demanda de mano de obra barata un equilibrio económico que sólo es posible en una fórmula matemática. La obra plantea la idea de equilibrio como *constructo* humano, lo cual provoca dilemas no superados y el hecho de que esa noción, tanto en la física y la política como en la economía, está constantemente acechada por amenazas desestabilizadoras que desmitifican la idea de un orden permanente.

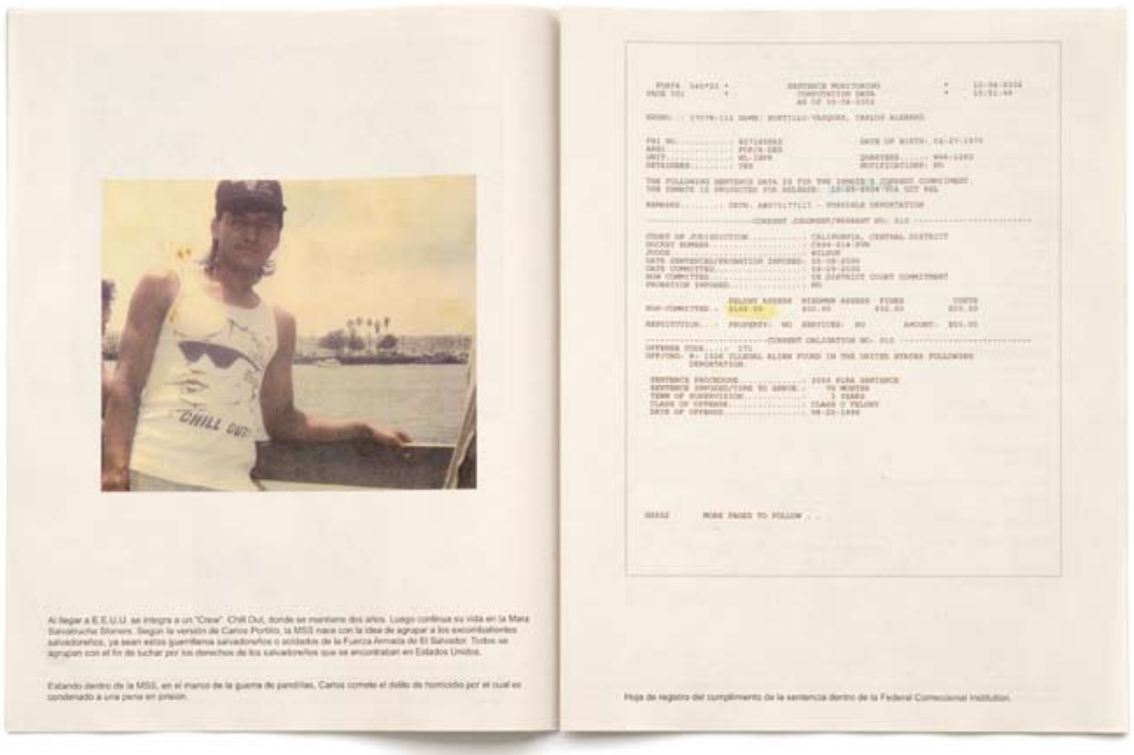
Ángel Poyón Calí recoge un grupo de relojes de cuerda para transformarlos en objetos que no sólo hacen una alusión al arte y hundimiento de las vanguardias sino al fracaso mismo del espíritu de modernidad en contextos tan periféricos como Guatemala. Bajo el título *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio,* Poyón Calí nos acerca a estos objetos culturales y simbólicos que intentan evocar las medidas de tiempo y espacio. En ellos se representa el viaje del migrante y su extravío en el tiempo, que hace del mismo viaje una metáfora del olvido, de la "necesidad móvil", de la búsqueda de un nuevo lugar al que alguien llamará "hogar" y que perdurará bajo una forma idealizada, que evoca la posibilidad del retorno al territorio que se añora: la tierra de los padres o los abuelos, un lugar imaginado o heredado a través de fotografías. Reconstruido a través de objetos y *souvenirs* traídos por los familiares en mochilas mínimas, *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio* es una narración no secuencial de un viaje en el que nunca se consigue aterrizar. Estos estudios —tomados de dibujos de Piet Mondrian— sugieren un recorrido inútil, como lo fue el proyecto de la modernidad. Sugieren una brújula descompuesta sin norte ni sur, que ha de direccionarnos a través de tiempos y espacios múltiples, contradictorios e imposibles. A lugares sin reposo.

La obra de Danny Zavaleta, titulada *Retrato hablado,* es un impreso que registra una serie de cartas y documentos que relatan la vida de Carlos Portillo, salvadoreño, ex integrante de las Fuerzas Armadas y de la MSS, emigrante y retornado. El ordenamiento de estos relatos permiten un giro insospechado a la percepción que generalmente se le aplica a una persona como Carlos. Al ponerlas en escena ofrecen una lectura sobre los principios, valores y sentimientos de alguien que se ha visto envuelto en sucesos delictivos. Carlos Portillo le entregó este álbum al artista. *Retrato hablado* es la interpretación de su vida, y la de muchos centroamericanos, de manera desprejuiciada.



Fotografía de samping Federal Correccional Institution/ Retratos: Fos, Crew/
Sobre de la carta con dirección fallida.

Carta de Yajaira Gómez, inmigrante de Guatemala, residente en EE.UU. y amante de Carlos Portillo.

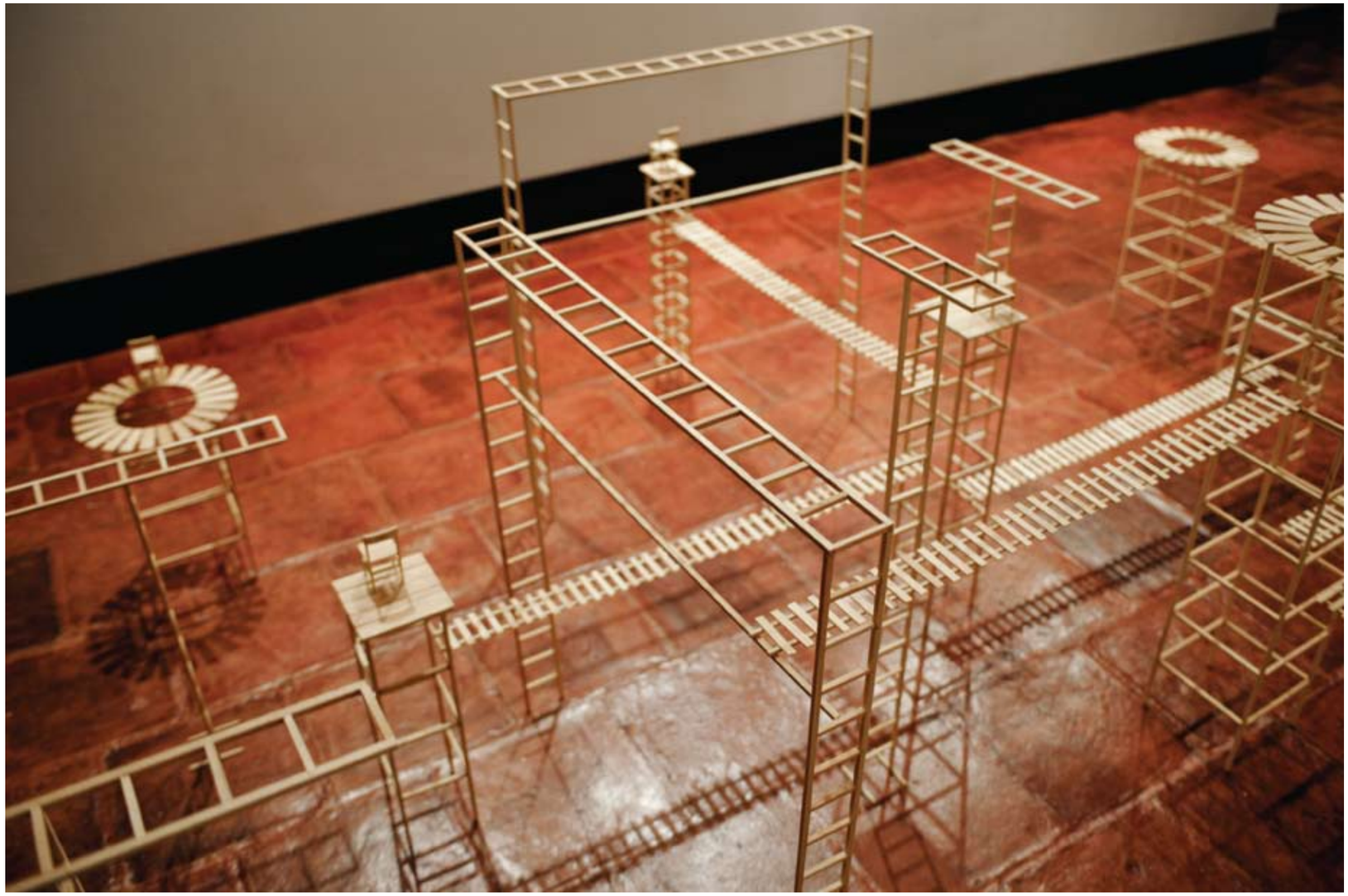


Al llegar a E.E.U.U. se integra a un "Crew" Chill Out, donde se mantiene dos años. Luego continúa su vida en la Mara Salvatrucha Stoners. Según la versión de Carlos Portillo, la MSS nace con la idea de agrupar a los excombatientes salvadoreños, ya sean estos guerrilleros salvadoreños o soldados de la Fuerza Armada de El Salvador. Todos se agrupan con el fin de luchar por los derechos de los salvadoreños que se encontraban en Estados Unidos.

Estando dentro de la MSS, en el marco de la guerra de pandillas, Carlos comete el delito de homicidio por el cual es condenado a una pena en prisión.

Hoja de registro del cumplimiento de la sentencia dentro de la Federal Correccional Institution.

El trabajo de Miguel Ángel Madrigal gira alrededor de las situaciones cotidianas, de la ambigüedad y de la posibilidad. Su obra sugiere trazos, calles y entrecruces siempre a punto de colapsarse. En el marco de una exposición sobre migraciones, es posible evocar a través de esa pieza una serie de imágenes que refieran a la forma en que se construyen las ciudades y sus dinámicas de extensiones siempre inacabadas, que disuelven la imagen de conjunto y vuelven difícil la interacción entre sus habitantes.



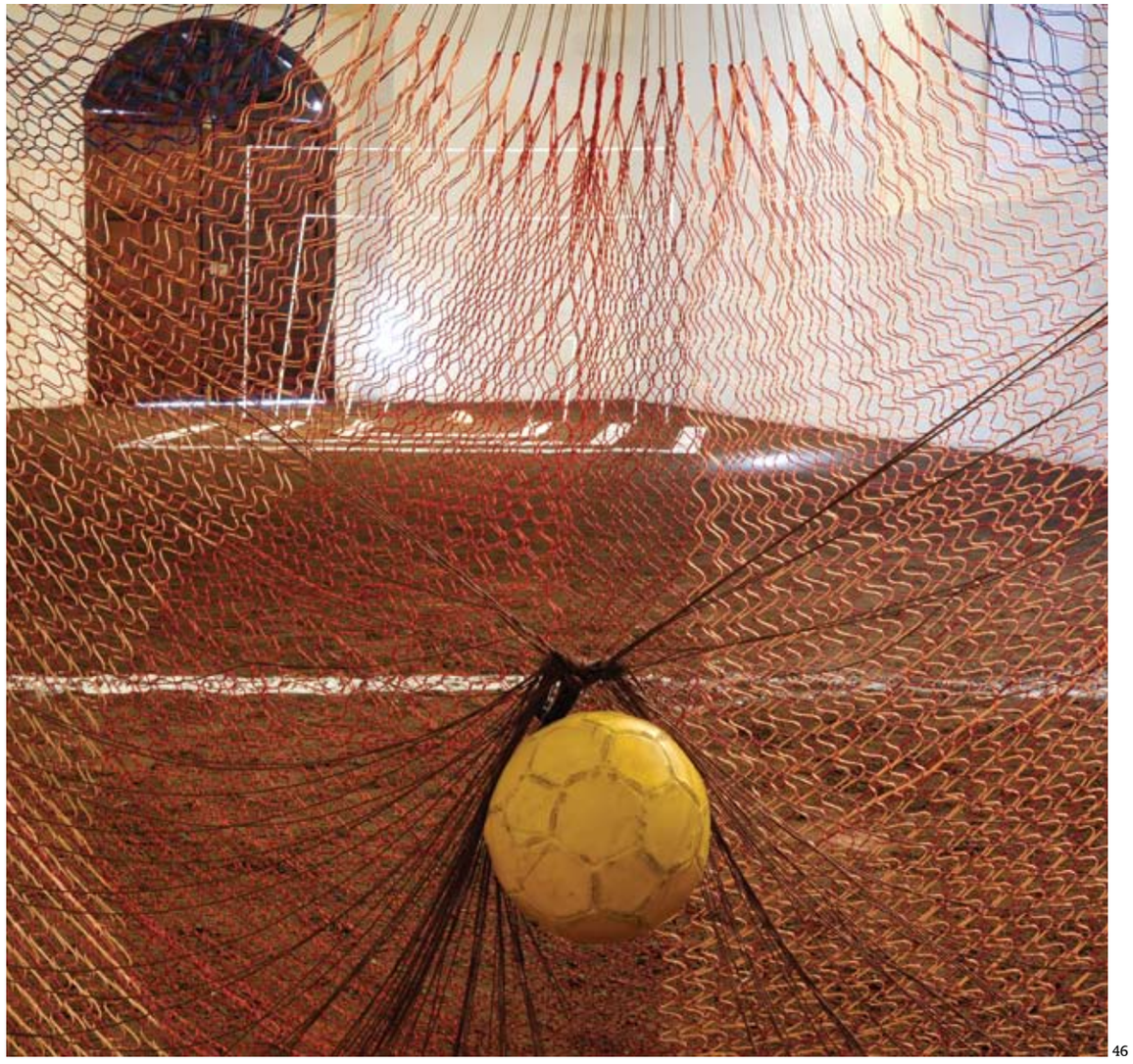
Regina Galindo reescenifica a través de un *performance* la tensión y contradicción que se acumula en una prisión como la de T. Don Hutto, Family Residential Center, una cárcel de carácter privado y lucrativo localizada en Taylor, cerca de Austin, y operada por Corrections Corporation of America (CCA), la compañía de cárceles privadas más grande del mundo. Es la primera prisión autorizada por el gobierno estadounidense para alojar familias completas: hombres, mujeres embarazadas, adolescentes, niños, mujeres y bebés. Los detenidos no son necesariamente criminales y muchos de ellos son inmigrantes que viven en las prisiones mientras se determina su estatus de ilegalidad. Mientras, el Estado cubre los gastos de esas estancias. La acción consistió en rentar una celda tipo familiar a una empresa que da todo tipo de servicios a las prisiones privadas. La artista habitó la celda, junto con su bebé y su esposo, durante 24 horas. Después de concluida la acción, dejó abierta la celda como un objeto de arte.

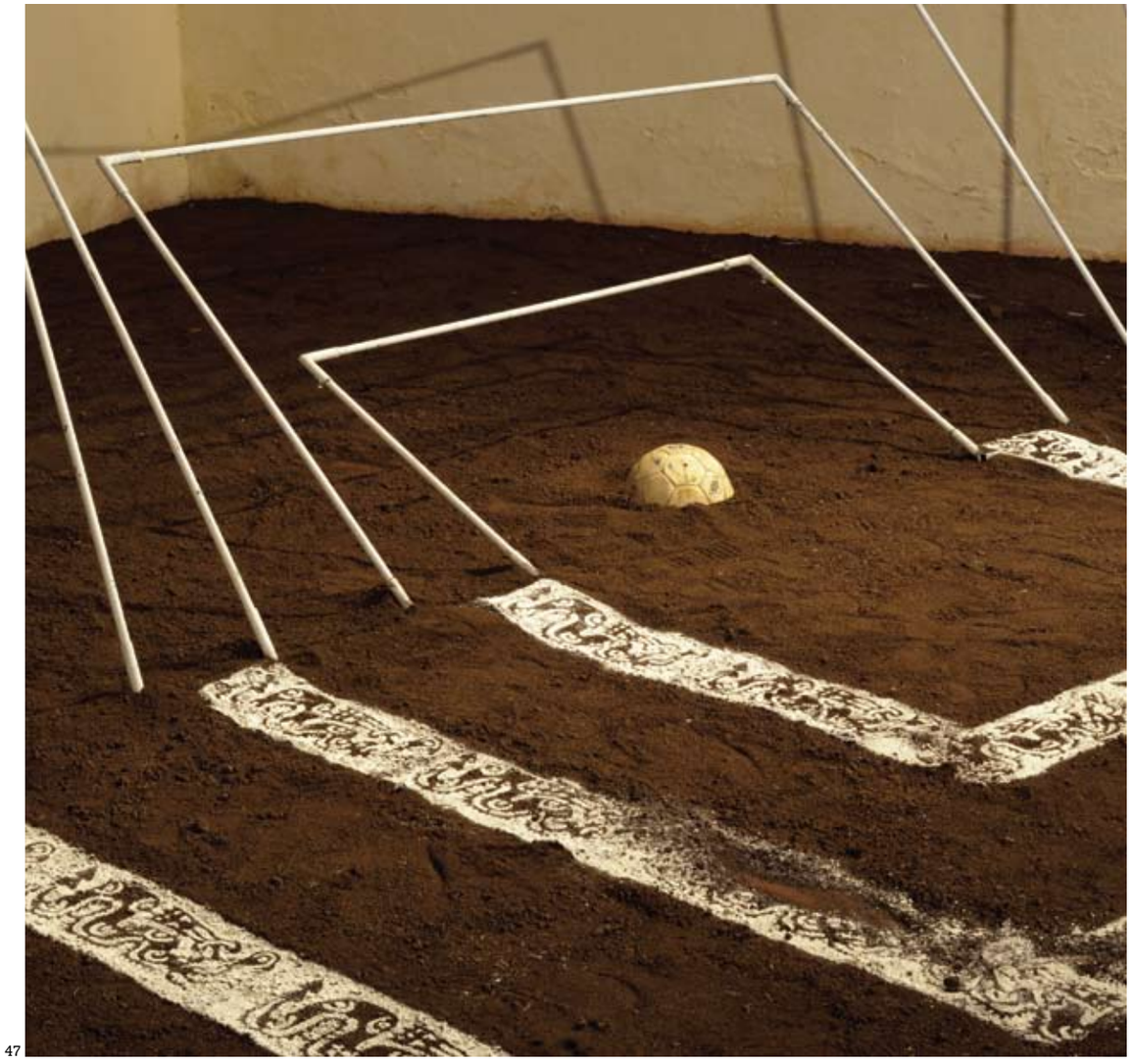
Dalia Chévez dibuja un grupo de siluetas que recolocan en el espacio simbólico un grupo de productos de consumo anunciados a través de páginas de ofertas impresas por supermercados y distribuidas por medios de comunicación masiva. Con el título *Un cuento de miedo para una sociedad de consumo,* Chévez cubre las siluetas con tortilla, un alimento indispensable, accesible y por lo tanto popular. Con esta sobreposición de productos, añade la importancia-fuerza de un producto culturalmente simbólico como el maíz *versus* los bienes importados, como una lectura de invasión dentro de un juego de poder. Para concluir el discurso, el tiempo juega un papel fundamental en la obra: las tortillas cambian, son imágenes de productos descomponiéndose, *vencidos* en todos los sentidos de la palabra, afectados por procesos invisibles —como las leyes que nos rigen—, comiéndose a sí mismos, en el olvido, mientras nadie los puede comprar. La obra retrata ese ideal utópico de derrota cuando sabemos que no podemos parar.

Pop Corn, de Lucía Madriz, alude de manera particular a la acción del maíz cuando es sometido al calor y explota para transformarse en lo que generalmente se conoce como palomitas de maíz[2]. Madriz ha utilizado éste y otros productos alimenticios básicos para confeccionar instalaciones donde se distinguen símbolos de organizaciones y corporaciones mundialmente conocidas, que supuestamente velan por los derechos humanos y del consumidor. Sus obras suscitan una discusión crítica en torno al uso de los transgénicos, su producción y futuros efectos sobre el individuo, así como la eventual complicidad de estas megacorporaciones. Actualmente, el tema plantea los más difíciles dilemas en relación con la millonaria industria multinacional de semillas y su control sobre las semillas de patente, con las consecuencias que acarrea sobre los derechos de los agricultores sin evadir, claro está, la responsabilidad de las instituciones en su estímulo y aprobación solapada. *Pop Corn* incluye granos de maíz transformados en palomitas. La artista utiliza el maíz, en su condición reciclada, como metáfora de los procesos de transformación de los valores tradicionales.

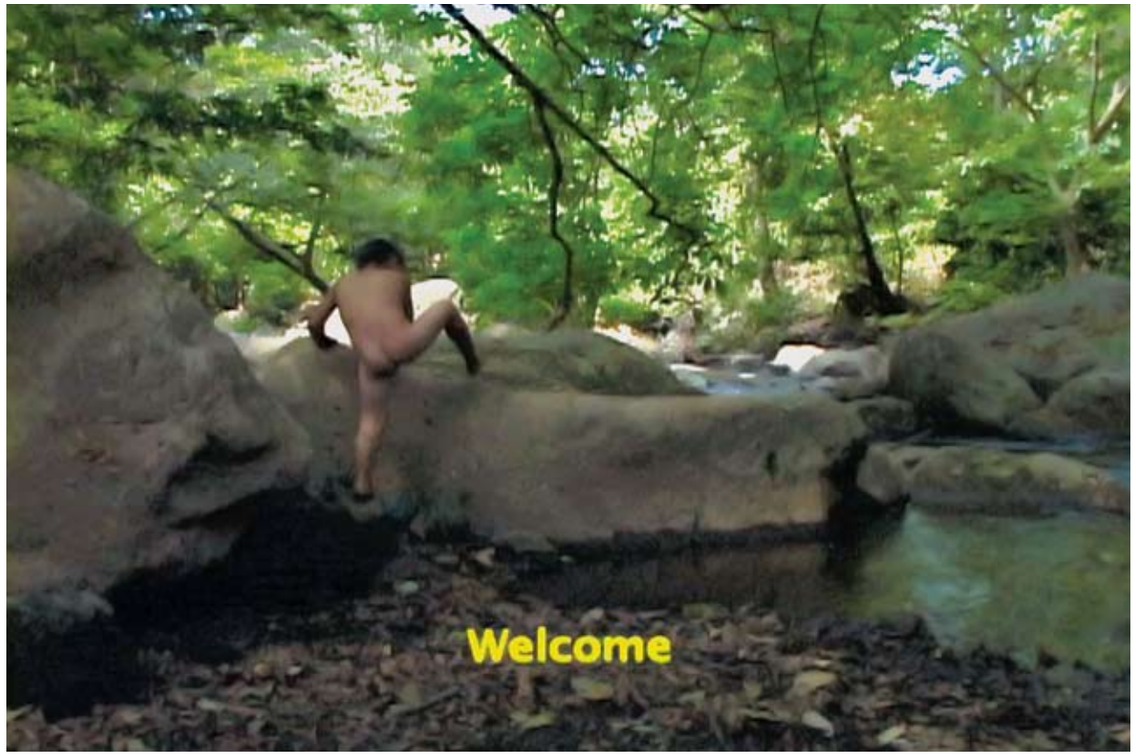
2 También conocidas como pochoclo (Argentina), pipoca (Bolivia y Portugal), cabritas (Chile), rositas de maíz (Cuba), poporopo (Guatemala).

Betsabé Romero, a través de su *Proyecto porterías,* relaciona la idea de redes y porterías con la experiencia de la migración. Explora las ideas acerca del encierro, los límites y/o las fronteras reales y simbólicas. También piensa acerca de las sensaciones de mayor o menor movilidad social y geográfica, la percepción acerca de la posibilidad mínima o máxima de participar de la visibilidad social. Las redes se sitúan como imágenes que atrapan a los inmigrantes, en trampas sociales como el tráfico ilegal de armas, personas y drogas. Son redes que involucran laboral o económicamente a los inmigrantes en estrategias políticas, que, lejos de integrarlos socialmente al nuevo país, tienden a acentuar la segregación. Su objetivo es entender los muros simbólicos desde la vivencia del racismo, el clasismo y el sexismo, que son estructuras que dividen y clasifican más allá de lo geográfico, todo esto en función del flujo de información, experiencias, miedos, prejuicios, valores, fobias. Las porterías concéntricas se establecen como límites o fronteras que, mientras más al sur se encuentran, más se angostan y ponen dificultades para entrar. Porterías que se convierten en marcos de referencia laberínticos, relacionados con círculos viciosos que sólo nos regresan al mismo lugar. Arcos que van cayendo hasta el suelo, donde, en lugar de anotar, el balón se ha enterrado y dejado una cicatriz en la tierra.





Para cerrar el círculo y trayecto de la exposición, Ernesto Salmerón introduce al espectador a un espacio de carácter paradisiaco: un grupo de niños nicaragüenses bañándose plácidamente en un río que recrea imágenes vinculadas a la idea de líquidos amnióticos, puntos de partida, y, por ello, a la convocación de retornos. *Ellos no son pobres* es un video producido en 2006 que va acompañado con una especie de poema, confeccionado con apuntes que pudieron ser escritos durante una breve estadía en un aeropuerto, en un lugar de paso cualquiera. Salmerón nos introduce a ese estado de ensoñación que sucede al deseo del retorno, la nostalgia y el extrañamiento.



Ellos no son pobres

welcome
ellos no son pobres
air Train to Jamaica
aquí todos están pegados a algo
au ipod
Su cellphone
click by click
always selecting something that they do not have
tricloro etano
girls pick ass
mean people suck
fat people are hard to kidnap
más de 53 días perdidos (agendados-
Managua una hora atrás de Nueva York
aduana
cheque de gerencia
Transferencia
billing authorization
NO CERRAMOS AL MEDIO DIA
entre veces…
sabés lo que hago?
ellos no son pobres 7 pm
pero tenemos que ganarnos la vida en algo

Ernesto Salmerón

Managua/estrecho furioso/cerca al mar.
Julio 2006

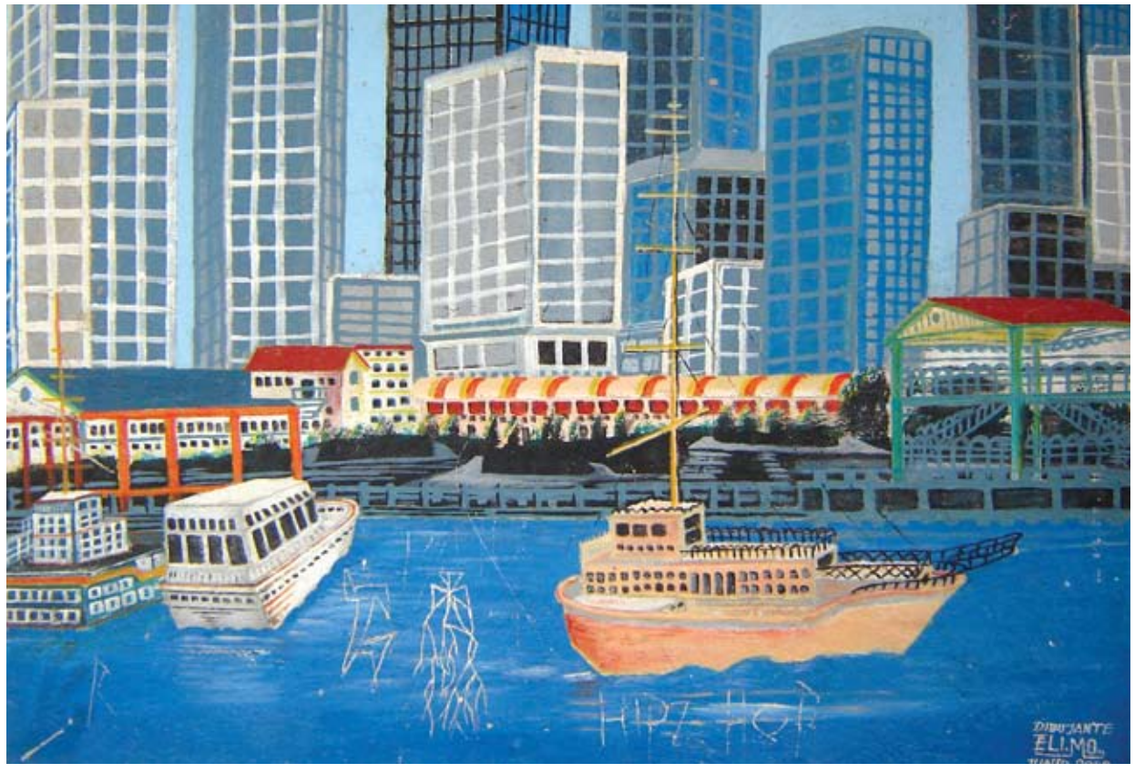
3

Desde donde todo se inicia, este proyecto hace un recorrido de la problemática a través del arte. Lo sitúa como lugar donde se genera atención sobre el tema, donde se elaboran distintas perspectivas o pensamientos y formas artísticas que generalmente no están presentes en los grandes acontecimientos que han acogido el tema de las migraciones. En sí mismo, este proyecto es un volver los ojos hacia el sur para ampliar las perspectivas y comprobar la reformulación o vigencia de la categoría de lo mesoamericano a través de estos fenómenos. Asimismo, trata de descolocar el norte como fin del viaje. Más bien sugiere un movimiento en *continuum* que exorciza la idea del ilegal y reconoce al migrante como agente imprescindible en la definición de nuestras sociedades y de un porvenir no exento de tensiones.

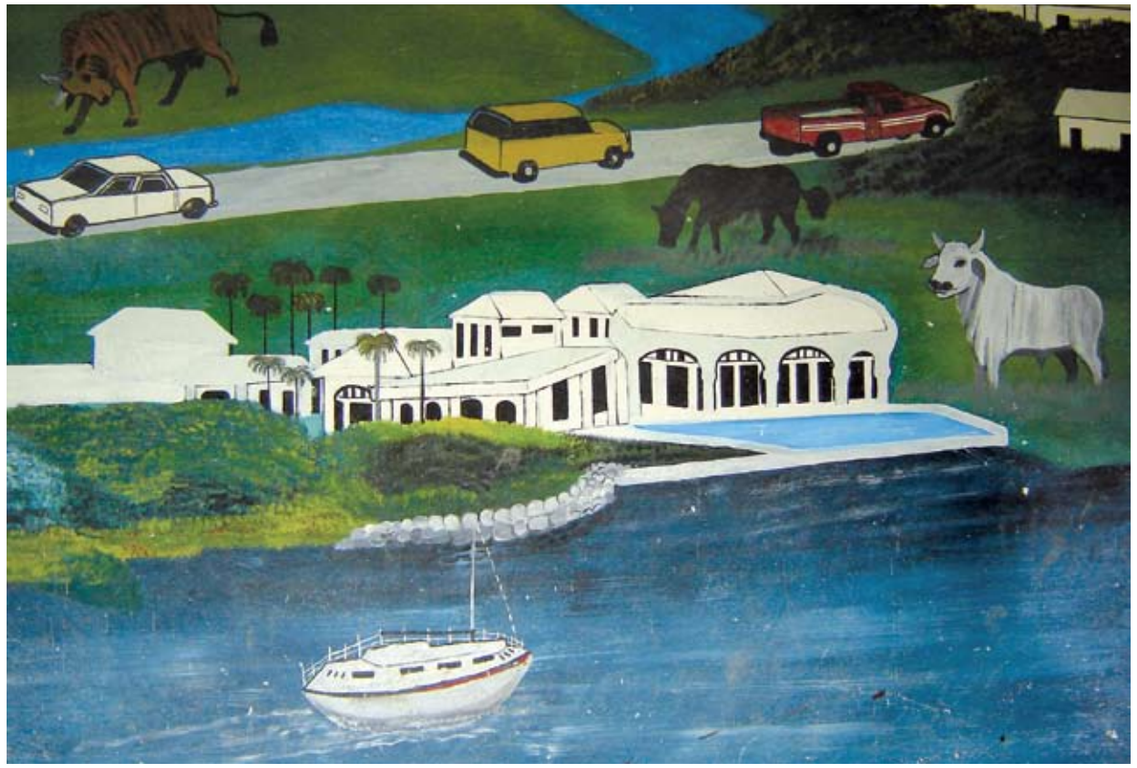
Mirando al Sur reconoce el mapa de los migrantes como algo mucho más amplio e imprescindible, con el fin de conocer y comprender de manera más justa los diversos orígenes y alcances del todo. Desde las preocupaciones del arte actual, también intenta abrir un canal de discusión entre artistas que generalmente no comparten las mismas mesas de debate y, sin embargo, viven atentos a las mismas preocupaciones. Es una exposición que demarca el síndrome de una época signada por los éxodos humanos y, como consecuencia universal, por el miedo al otro, que es también el miedo a parecernos al otro. La exposición explora esas zonas de desprotección que va produciendo ese miedo de manera individual y colectiva. Asimismo, se asoma a las tensiones que se producen en el desborde de las problemáticas asociadas a los fenómenos migratorios y a la épica humana contemporánea.

Mirando desde el Sur

Conversación de Rosina Cazali
con Manuela Camus y Santiago Bastos



Fotografía: Manuela Camus. Mural en Tacaná, San Marcos (Guatemala)



Fotografía: Manuela Camus

Rosina Cazali (RC): Esta imagen de "el norte", pintado como mural en Tacaná[1], San Marcos, es una ciudad con edificios y rascacielos. Para lo que tradicionalmente ha significado Tacaná para los guatemaltecos —algo lejos de la capital, lo rural contrapuesto a lo urbano—, ¿qué nos sugiere el evidente entrecruce de imaginarios?

Manuela Camus y Santiago Bastos (MC y SB): El entrecruce de imaginarios es inmenso. Más en este mundo donde la velocidad y la cantidad de información y de experiencias es abrumadora porque los niveles de movilidad son más elevados que antes. Pero lo que vemos es que estos imaginarios se plasman de manera diferencial de acuerdo con la posición de poder que ocupamos socialmente. Por eso, quienes estamos "mejor situados" pensamos que somos quienes creamos los imaginarios, nos atrevemos a imponer nuestra visión de capitalinos, de urbanitas, de "conocedores", que ahora está en disputa con las posiciones, perspectivas, vivencias, conocimientos, de esos otros que hemos mantenido limitados y estereotipados: los habitantes rurales, los pobres, los enmontañados, los tradicionales, los indígenas, los campesinos. Ellos plasman sus imaginarios en eso que llamamos "cultura popular" y suponemos que debe hacer referencia al lugar, la "comunidad", la tradición, pero no a la ciudad y lo moderno. Nos han desbancado en el ejercicio del poder de sugestión, ellos acceden por su cuenta a sus propios sueños, sean de la modernidad o posmodernidad, del desarrollo o del consumo. De alguna manera Ángel Poyón recoge esta paradoja con el viaje extraviado o con el recorrido inútil que estamos cuestionando aquí, en el sentido de que los migrantes seguramente no lo valoran así. También la propuesta del mapa astral (Grupo La Torana) refleja este esfuerzo por el acceso al mercado, pero también a otros bienes y recursos, mitos y deseos, desde los imaginarios en movimiento de los desheredados de la tierra.

RC: Desde ahí, ¿cómo se generan las nuevas nociones de modernidad?

MC y SB: Se da a través de una "competencia" de imaginarios en la que a nosotros como capitalinos, civilizados, modernos, nos da cierta rabia el observar que la meta o la promesa de un mundo mejor ya no está con nosotros, en nuestras capitales —donde seguramente nunca estuvo—, sino que está en el norte. Al hacerlo nos saltan a nosotros y nuestro papel de intermediarios de los códigos culturales. Habitantes como los de Tacaná, por ejemplo, interpretan la modernidad gringa a partir de sus propias experiencias. Y lo hacen mostrándonos un supuesto paraíso del norte gringo, que es el que aparece en estos cuadros de playas luminosas, como de Florida o California, junto a rascacielos que dominan un horizonte plano. En imágenes como ésta se combinan el imaginario urbano de lo moderno con el del placer y el éxito: la playa o el yate.

En el espacio público del mundo real tacaneco —o de cualquier otro espacio de la "ruralidad" en proceso de cambio en Guatemala o Centroamérica—, estos paisajes introducen el contraste de un mundo siempre ancho pero cada vez menos ajeno. La población que los ve, ese público indígena-mestizo trabajador, tiene ahora las posibilidades de convertir ese imaginario en algo concreto: algunos de los suyos lo han visto con sus ojos. De alguna manera, como las promesas publicitarias, murales como éste alimentan las ilusiones de una vida diferente —¿quizá mejor?— y abren ventanas al conocimiento, mostrando que, más allá de lo cotidiano, hay otros mundos posibles. ¿Otra trampa o engatusamiento del capitalismo tardío?, ¿recreación "subalterna" de la modernidad?, ¿capacidad de acción de los sujetos?… seguramente un poco de todo.

RC: Las experiencias de transitar, migrar y retornar han cambiado la conformación de lo que conocíamos como ciudad. Habitar una ciudad hoy día depende de esos tránsitos, de dinámicas constantes e inacabadas. El intercambio de mensajes ha aumentado considerablemente. ¿Qué efecto tiene esta nueva conciencia sobre aquella vieja noción de orden, de querer planificar las ciudades?

MC y SB: En primer lugar, hace pensar en la vigencia o no vigencia de las ideas, los prejuicios y tópicos, lo que damos por hecho sobre la modernización. Pensábamos en las migraciones campo-ciudad como una acción mecánica, casi natural: ésa era la dirección de la flecha del desarrollo. Entonces, era inconcebible que la vida urbana-

Fotografía: Manuela Camus

Fotografía: Moisés Castillo. Frontera sur. Tapachula (México), Tecún Umán (Guatemala)

Fotografía: Moisés Castillo

metropolitana representada por "la capital" no fuera el objetivo de tantas personas: las luces y el tráfico en las noches, el movimiento incesante y más allá la electricidad, el gas, las máquinas. La ciudad ofrecía facilidades para la vida: se gira una perilla y cae agua, se abre una puerta y hay un espacio frío, se presiona un interruptor y se alumbra el espacio, el inodoro y el camión de la basura nos alejan como por sortilegio de nuestros residuos. Todo ello deslumbraba a los inmigrantes en un primer momento.

Suponíamos que la vida en estas ciudades iba a "civilizar" a toda esta gente, a convertirlas en gente "moderna", a "ladinizarlas" en el caso de los indígenas. No se concebía —por nosotros, los pensadores sabelotodo— que además había otro tipo de aspiraciones y otro tipo de movilidades y, entre los indígenas, el proyecto urbano no era algo necesariamente definitivo.

Pero además, no fue así, la ciudad no pudo ofrecer casi nada en ese camino al bienestar y la miseria fue creciendo a su alrededor y extendiéndose por los barrancos; la desigualdad y los contrastes eran parte de los paisajes urbanos. Por ese imaginario de la migración, todos los males del crecimiento desordenado de la ciudad y de la indigencia de los barrios "marginales" eran culpa de los inmigrantes campesinos, oscuros, ignorantes y ambiciosos.

RC: Manuela, para la exposición *Mirando al Sur* ha sido fundamental el concepto que has desarrollado en la frase "aquí también estamos poniendo muros". Ésta nos ha servido para comprender que el trasiego humano hacia el norte no es sólo ese paso, sino el efecto que va cobrando sobre los lugares que habitamos y sobre las personas. ¿Podrías explicarnos un poco más esta idea?

MC: Era una forma de provocación y autocuestionamiento dirigida entonces a unas clases medias muy amplias, las cuales podían llegar a visitar una exposición de fotografías documentales con el tema de las migraciones de los guatemaltecos Sandra Sebastián, Andrea Aragón y Moisés Castillo. Por un lado, era recordarles la tremenda historia de Guatemala como una sociedad de castas, muy rígida, formalista y llena de complejos por unas ideologías muy pesadas que marcan las diferencias, las brechas étnicas, de género, religiosas, urbano-rurales. Una sociedad que se construye en el sentido metafórico a base de muros hacia los de abajo, porque a ti también te los ponen "los de arriba". Otra manera de expresarlo es la de Betsabé Romero con las redes y las porterías que se extienden o achiquitan según dónde se quieren poner los filtros y los obstáculos desde el poder. Todo ello ha generado una sociedad barroca en el sentido de jerarquización forzada y aceptada, abigarrada y compleja, asfixiante e insostenible, cargadita de violencia contenida en su momento y ahora derramada.

Ahora, con el éxodo hacia el norte de los migrantes, especialmente los pobres e indocumentados, criticamos la posición nefasta de los neoliberales estadounidenses que solucionan (y aprovechan, porque hay sectores que lucran con ello) las crisis o los problemas bombardeando o poniendo muros. Pero en el sur, entre nosotros, y específicamente en el caso de los transmigrantes —incluso los nacionales—, reproducimos la intolerancia histórica y la hacemos contemporánea. Se podría decir que nos alegramos de que el ejército de anónimos desarrapados y *shumos*[2] agarren vía hacia el norte: tampoco a nosotros nos gustan. Sabemos que la migración, encima hecha por su cuenta y riesgo, es una válvula de escape a los conflictos que tanto desheredado contiene en un escenario sin posibilidad de sobrevivencia. Nos blindamos ante este flujo y ante este drama, aunque nos toque más de cerca.

En esta sensibilización a los muros de contención simbólicos e ideológicos que manejamos hacia esta realidad de diáspora, es de hacer notar la poca conciencia sobre la migración al norte como un hecho estructural donde todos estamos implicados. Desde los niveles más locales hasta los poderes estatales, no hay un reconocimiento a la figura del migrante como una realidad generalizada en esta región, causada por un modelo económico excluyente que ayuda a que algunos sí nos podamos quedar: no sólo es una válvula de escape sino que aportan las divisas que mantienen el quetzal a flote. *Remesa Republics* —como propone atinadamente Adán Vallecillo— sería ese concepto que nos define como un modelo de países y de "desarrollo" en su nivel más macro.

Fotografía: Moisés Castillo. Frontera sur. Tapachula (México), Tecún Umán (Guatemala)

Fotografía: Manuela Camus. Cementerio de Todos Santos, Huehuetenango (Guatemala)

RC: En la ciudad de Guatemala u otras capitales centroamericanas, ¿cómo se están instalando estos muros de tensión y contención?

MC y SB: Estos muros son físicos y son ideológicos. Todos nos hemos familiarizado con las talanqueras que cierran unas calles que deberían ser públicas, con los privados que cercenan partes de la ciudad, con los espinos que aíslan las casas en que vivimos. Los aplicamos con total seguridad de que lo hacemos por nuestro bien. Seguramente es un comportamiento justificable, pero el resultado es una forma de vida donde nos situamos pertrechados para la defensa y el ataque; que niega la dinámica fluida que se supone que la vida globalizada debería ofrecer. Al final, parece que la fluidez sólo llega a quienes pueden alcanzarla vía internet, y no deja de ser un dinamismo virtual.

Para los sectores populares —y muchos supuestamente medios—, la vida y su paso por la ciudad se han convertido en una carrera de obstáculos o —en un símil más actual— en uno de esos juegos electrónicos donde hay que sortear la falta de agua, lograr superar la llegada al trabajo o que los chicos pongan pie en la escuela, agacharse cuando pasan las balas, disparar ante cualquier alegación de un vecino, escudarse cuando aparecen los *aliens* con tatuajes; es algo sumamente desgastante y violento. Salvando la distancia, el retrato hablado de Danny Zavaleta muestra a un sujeto superhéroe que pasó por todo tipo de experiencias límite: las fuerzas armadas, la Mara Salvatrucha, el azaroso camino del migrante y la epopeya del retornado. Para otros sectores de población, este mismo combate se hace más sutil y, con los artilugios mentales, clasificamos —muchas veces injustamente— a las personas y elaboramos una normas mentales para su aniquilación simbólica en vida, con lo que nosotros también nos autoaniquilamos. Es como un suicidio colectivo que nos impide pensarnos como una sola sociedad, un solo colectivo con problemas y soluciones comunes.

RC: Es decir, ¿el nivel económico define quién tiene derecho a informarse y movilizarse y quién no?

MC y SB: Todo esto se complementa con el hecho de que, si entendemos la movilización como un recurso fundamental en el mundo actual, hay una elitización de la capacidad del movimiento y del acceso a la información. Bauman lo teoriza en términos de ciudadanía: los de primera —los ejecutivos trasnacionales, los turistas, los que vamos a congresos— disfrutan de una plena libertad de movimiento e información cada vez más rápida. Los de tercera —los que se mueven expulsados por la miseria, la intolerancia o la guerra— sufren en cambio la ilegalidad al moverse, social y físicamente. La desautorización y condena a la "indocumentación", los muros fronterizos, los controles migratorios, la deportación y todo el cúmulo de persecuciones y penalizaciones los condenan al arraigo al mismo tiempo que están forzados a la expulsión.

Todo esto se complica cuando nos damos cuenta de que sólo hay un reconocimiento de la migración al norte si esta aventura individual resulta exitosa. Entonces se publicitan las remesas, las viviendas más lujosas, los dientes de oro. Pero nunca se habla de los desaparecidos o simplemente de quienes no lograron su sueño, los "fracasados" en términos físico-económicos. Desde su título, la novela de *El leproso,* del escritor guatemalteco Adolfo Méndez Vides, expresa exactamente los costos de este retorno que nunca debió darse porque no era exitoso. Quienes se quedan les ponen un muro a estos retornos de los fallidos, y los condenan al escarnio público, al ostracismo y al olvido. La fuerza de la ideología del retorno —quien se va lo hace siempre pensando en volver mejor de lo que partió— se expresa en toda Centroamérica e impulsa el esfuerzo de los migrantes, es necesaria para reunir la fuerza que implica marcharse en las condiciones en que se hace. Pero encuentra una seria limitación si no se vuelve acompañado y demostrado con bienes y triunfos. El retorno en las fronteras liminales del fracaso supone la marca de la "leprosidad" y ante ello surge la necesidad de volver a arriesgarse a salir, o el enorme sentido de frustración de los deportados. Este muro atroz del desprecio lo creamos todos nosotros y es nuestra responsabilidad el desmontarlo.

RC: En este punto, me gustaría discutir la paradoja que motiva la presencia que la bandera estadounidense

Fotografía: Manuela Camus. Cementerio de Todos Santos, Huehuetenango (Guatemala)

Fotografía: Andrea Aragón. Costa sur (Guatemala)

tiene en los países centroamericanos. Se ha transformado en una constante. Sin embargo, pienso que ésta es una "nueva bandera", con las connotaciones adquiridas a través de los movimientos migratorios. Es una especie de apropiación y reciclaje de ese símbolo omnipresente. ¿Están ustedes de acuerdo? ¿Qué lectura le dan a esa bandera filtrada y yuxtapuesta?

MC y SB: Seguramente es la paradoja de lo que los gringos mismos han hecho de su bandera. Por un lado, es el motivo referencial cuasisagrado de un país sumamente heterogéneo: es difícil caminar por cualquier espacio de Estados Unidos sin que unas banderas se interpongan en tu mirada. Pero, por otro, en esa afición de mercachifles, esa veneración por la compraventa, la bandera es un símbolo más de marketing, un bien, una mercancía que genera ganancias y queda a disposición del que quiera comprarla. La expansión de la bandera como ícono más allá de las fronteras gringas es una muestra de la capacidad de su capitalismo y de la hegemonía cultural lograda por Estados Unidos. Pero también de su debilidad. Los usuarios de todo signo —inmigrantes, jóvenes, rockeros, clasemedieros, quienes sean— le imprimen sus propios significados y sus propias experiencias. Entonces, el uso que vemos de las sacrosantas banderas —la de Estados Unidos pero también la de México— es delirante visto desde la ortodoxia nacionalista. Y, con todo, funciona y extiende para los inmigrantes y su familias un sentido de pertenencia a ese nuevo país tanto o más que el que les ha ofrecido el suyo propio, mal que pese a norteños y sureños.

A nosotros, que tendemos a ver con recelo estos íconos de la nación con su fuerza simbólica, no deja de darnos una mezcla de ternura y complicidad su aparición en lugares tan sorprendentes como un trapo de cocina, ondeando toda chueca en uno de esos hierros de segundos pisos nunca completados, en las embarradas playeras de trabajadores de la caña, como toalla-rebozo arropando a una mujer o en los costados de una camioneta enlodada.

La retiran de la estética del estiramiento, desde donde se autoproclama, para humanizarla. Y con ello, aunque sea sin querer, la van despojando de ese carácter sagrado. Es

como en la película de *En el valle de Elah* de Paul Haggis, donde el protagonista, ex policía militar, le explica a un inmigrante que está en una escuela preparando la subida de la bandera, el sentido profundo de izarla bien, con las estrellitas en la parte superior y no abajo. Al final de la película, cuando a través de un drama personal se destapa la podredumbre del sistema militar, nacional y político de Estados Unidos, el mismo protagonista coloca la bandera estadounidense al revés, simbolizando el estado de crisis del país. Pues es como que los inmigrantes tuvieran este gesto de forma intuitiva, no por una cuestión ideológica —aunque, como la guerra de Iraq, la estigmatización de los inmigrantes es otro campo crítico, enfermizo y sin resolver en Estados Unidos— sino porque su contenido es más emotivo y personalizado. Como las hormigas de Donna Conlon, fagocitan y mezclan los íconos del poder "total" —en su caso, representados por banderas, que son un ejemplo del orden nacional—, y los hacen "coexistir" de otra manera. Con ello muestran su paso por la experiencia de la migración y cómo están internalizándola sin mayores formalidades, aunque al mismo tiempo, insistimos, absorben la idea de bandera como símbolo nacional, como aquí no la han tenido.

En un amplio sector de gente, la migración al norte está suponiendo una experiencia de "guatemalquización" que antes ni habían soñado: allá es donde se descubren como guatemaltecos y sus banderas sirven para simbolizarlo. Lo que ocurre es que las muestran junto a las gringas. La imagen del cementerio de Todos Santos, en Huehuetenango, es elocuente: está lleno de tumbas pintadas con las dos banderas. Nos llama la atención la gringa, pero seguro que nunca antes había habido, en ese u otro pueblo, tantas banderas de Guatemala juntas, pintadas-portadas voluntariamente por la gente.

RC: Los cambios son abrumadores. Además de esa bandera, la arquitectura ha sido uno de los elementos más evidentes en la transformación del entorno. A unos les molesta, otros lo celebran. En todo caso, ¿qué nos aporta la llamada arquitectura de remesas, reconociéndola como algo que es parte de otras tantas transformaciones del paisaje?

Fotografía: Andrea Aragón

Fotografía: Moisés Castillo

MC y SB: Éste es otro tema que da para mucho. No es sólo en el área rural, como lo ha documentado muy bien Andrea Aragón con sus fotografías. Si nos damos una vuelta por las colonias populares y de clase media en la capital o cualquier otra ciudad, veremos una buena cantidad de casas construidas por los migrantes, que de la misma forma responden a la intención de prestigio, pero con unos cánones algo diferentes. Es todo un laboratorio simbólico para apreciar los cambios que se están dando en los imaginarios sociales.

Pero para poderlos medir, tenemos que darnos cuenta de que, tanto en la ciudad como en el campo, nos fijamos siempre en las casas más *kitsch,* como si la arquitectura producida por las remesas fuera sólo ésa. Por lo que sabemos, la mayoría lo que hace es readecuar sus viviendas previas; otros construyen pero conforme al material y los modos tradicionales, porque es más barato y funcional. Sólo los que cuentan con más capital y tratan de mostrar su estatus, lo hacen a través de formas de construcción que efectivamente son nuevas y por eso destacan. También hay otros factores. A veces tiene que ver con la "experticia" que han adquirido los emigrantes, como las redes de los que se insertan en la construcción y aprenden nuevas técnicas; otros en cambio no llegan a tener esta experiencia y no pueden reproducirla. Luego, hay modelos que se repiten, como ocurre en San Mateo Ixtatán, porque se ponen de moda, se aprenden a construir y se generalizan en una zona.

En fin, hay muchas situaciones. Lo cierto es que el paisaje se está modificando con estos productos mejorados para sus agentes, entre mixturas y mestizajes que, insistimos, son una muestra de los cambios que la migración está trayendo al campo y la ciudad. Estas viviendas reflejan la diferenciación social que está trayendo la migración junto a otras dinámicas; eso hay que recordarlo siempre. Pero, al mismo tiempo, esas casas suponen una búsqueda de mejorar la calidad de vida y disfrutar de servicios, tener más luz y espacios más privados, otro concepto de espacio habitacional. Todo esto nos remite al alcance del desarrollo por sí mismos; algo que el Estado nunca les ha facilitado y que tiene infinitamente muchos más costos que para poblaciones urbanas. Es tremendo que una vivienda digna y unas mínimas condiciones de comodidad tengan que lograrse con tanto esfuerzo. En este sentido, esa arquitectura es un monumento a la falta de vergüenza de las naciones centroamericanas y sus elites, que no han sabido canalizar estos ímpetus más que para sobreexplotarlos.

RC: Patricia Belli, una de las artistas participantes en *Mirando al Sur*, recupera la noción de la prueba y el error. Valora lo intuitivo como mecanismo genuino de aprendizaje y de construcción de estas nuevas representaciones, vertidas en esos edificios de remesas de los cuales hablamos. Si son productos con los cuales estamos interactuando cotidianamente, ¿por qué se tiende a separar estas experiencias de nuestras sociedades, como algo impropio?

MC y SB: Esta arquitectura introduce nuevos elementos decorativos, de materiales de construcción, de concepción de espacios, de técnicas, que incorporan terrazas, columnas, cristales azules y pórticos hechos con materiales prefabricados, lo cual generalmente se interpreta como que los migrantes están acabando con la "cultura propia". Es verdad que hay una destrucción del patrimonio cultural que supone el paisaje y la arquitectura popular, pero ésa ya se dio y con mucha más fuerza con el terremoto y sobre todo con la tierra arrasada, y nadie dijo nada. Y ahí es donde aparecen las actitudes de envidia y desprecio, de reproducción de la subordinación vía la desvalorización: viejas tácticas del poder para obstaculizar las transformaciones. Claro que en las comunidades se dan impactos internos con la diferenciación social que producen las remesas y que benefician más a unos que a otros, pero la volubilidad de estas situaciones de privilegio se muestra en el tiempo y hay que ver realmente hasta dónde se crean o no fuertes brechas de desigualdad interna. Se dan grandes tensiones entre quienes residen en los centros municipales o en las aldeas pero, de nuevo, en ello no solamente está incidiendo la dimensión migratoria.

Entre los "especialistas" del plano "cultural" hay una discusión que remite a estas transformaciones y que se ha hecho más patente en espacios fronterizos, como en la

Fotografía: Moisés Castillo. Control de paso. Frontera entre Petén, (Guatemala-México)

Fotografía: Manuela Camus

Fotografía página siguiente: Jesús Velasco, *El Vuke*. Productor de campo de la película *Coyote*, 2009

frontera norte de México. ¿Hasta dónde lo chicano es mexicano o estadounidense?, ¿hasta dónde se da la resistencia cultural frente a la cultura hegemónica y con ella una vuelta a los orígenes, la tradición, la pureza, los fundamentalismos?, ¿es más acertado referirse al hibridismo cultural?, ¿o al sincretismo?, ¿o al pastiche? Los que retornan, ¿traen sólo un fuerte influjo de la cultura de masas, del consumo, de la carne y el carro, del alcohol, de la huevonería, del higienismo? Hay argumentos y realidades para todos los gustos; lo único que podemos asegurar es que los distintos modelos de vida, los de todo están en transformación. Y como consecuencia, también lo está la cultura como esa guía que nos ayuda a vadear, entre pruebas y errores, entre tradiciones e innovaciones, entre recreaciones y tecnologías, los retos novedosos.

RC: Los movimientos migratorios generalmente se piensan como procesos colectivos. Sin embargo, la mayoría de las obras de esta exposición alude a la experiencia individual. Por ejemplo, Ángel Poyón Calí, artista de Comalapa, y Ronald Morán, de El Salvador, aluden al viaje como un tránsito existencial y de extravío individual. En el predominio de la imagen del movimiento colectivo, del éxodo de masas, ¿cómo se vislumbra el espacio privado, cómo se ve afectado?

MC y SB: Hablamos de un fenómeno social cuando una suma de comportamientos individuales acaba coincidiendo de tal manera que ya no se pueden entender desde esa individualidad. Y eso es cabalmente lo que ha ocurrido con la migración al norte. De ser una opción de carácter personal, pasó a ser algo que ya no lo podemos entender si no es en un marco más amplio.

Otra cosa es que, como hemos dicho, en Guatemala, y en parte en Centroamérica, el tránsito, el cambio residencial, las remesas, sean vividas en la cotidianidad como sucesos personales, historias familiares, anécdotas cercanas. Pero desde el momento en que el cementerio o la fiesta de Todos Santos, por ejemplo, se llenan de símbolos del norte, este fenómeno toma un carácter menos local. Por eso, más que la discusión entre público y privado que es preciso superar en Guatemala —como en México se ha hecho—, habría que señalar que ese tránsito existencial que los individuos viven en un proceso de transmigración, nunca es un proceso completamente personal: cada uno somos gente porque como animales gregarios cargamos en nuestra historia la de nuestra familia, amigos, comunidad, país, la de cada persona y grupos significativos que encontramos en esos tránsitos.

Al mismo tiempo, las acciones individuales, y la suma de varias de ellas, tienen efectos sociales y culturales compartidos más allá de los ámbitos cercanos. Cuando el mural que el emigrante mandó a pintar en Tacaná es visto por un muchacho o una muchacha que pasa por allá, está contribuyendo a conformar su imaginario sobre el norte de una forma que quizás él nunca imaginó. Y cuando nosotros nos dedicamos a hablar de él, estamos contribuyendo a crear una imagen de los tacanecos, los emigrantes, etcétera. Todos estos imaginarios inciden en el comportamiento de gente, al final, muy lejana del hecho que los provocó. Las influencias de tantas gentes en sociedad, de tantas relaciones, son las más difíciles de expresar en arte, en narrativa, en cine, en estudios de ciencias sociales, pero, si no las tenemos en cuenta, las ideas, las reflexiones, las interpretaciones que podamos desarrollar quedarían mudas, mochas, limitadas. En este sentido, ¿qué es público y qué es privado?

Los antropólogos Manuela Camus y Santiago Bastos son españoles que en 1987 marcharon a Guatemala, donde residieron hasta 2008. Desde entonces se han dedicado a la investigación social alrededor de la diferencia étnica en el país centroamericano, los efectos de la guerra interna, la movilidad territorial de su población y la movilización política de los mayas. Actualmente residen y trabajan en Guadalajara, México.

1 Tacaná se encuentra ubicado a 328 kilómetros de la ciudad de Guatemala, cercano a la frontera entre Guatemala y el sur de México.

2 En el contexto guatemalteco, es una palabra que se refiere a las personas vulgares, corrientes, sin gusto, con un sentido despectivo, clasista y racista al hacer el símil con pobres y/o oscuros y/o indígenas.

De la identidad como mapa
y algunos consejos prácticos

Claudia Reyes Toledo

En las acepciones que como país tenemos, a México le corresponde un símbolo que reproduce su figura. En algún momento entre la educación primaria y la secundaria todos aprendimos a identificar —y con menor o mayor destreza a dibujar— la figura de la República Mexicana como el trazo específico del territorio-nación al que pertenecemos, nuestro contenedor. Esta identificación dibujada con tiza en el pizarrón iba acompañada de la coletilla "…y ésta es la frontera con Estados Unidos, y al sur con Guatemala y Belice…", por lo menos hasta que la referencia ya era obvia. A primera vista y quizá por sus dimensiones, la frontera con el país del norte y las historias de desencuentros que la acompañaban —la "venta" de Texas, entre las más dramáticas— fueron reforzando la construcción de México como país noble, trabajador, "luchón", pero con la desventaja de estar ubicado al sur de una potencia mundial. Con el consuelo, tal vez, de que siempre hay más sur…

A partir de esta figura, empieza una historia de descontextualizaciones, de eventos puntuales, de suposiciones, de negaciones. Al norte, poder, riqueza e injusticia; al sur, guerrilla. En cualquiera de los dos extremos, sin continuación del trazo, sólo hasta las fronteras. Y cuando la mirada —la conciencia— es tan parcial, ¿qué implica salir del territorio conocido?

A principios del año 2005, la Secretaría de Relaciones Exteriores de México comenzó a divulgar el mensaje de alerta que emite año con año, sobre los peligros de cruzar la frontera México-Estados Unidos de manera ilegal. La peculiaridad del mensaje en esa ocasión fue que lo hizo en un formato impreso al que denominó *La guía del migrante mexicano*. Con un tiraje de dos millones de ejemplares, la *Guía* tenía la intención de ser distribuida en los consulados de México en Estados Unidos y en historietas como *El Libro Vaquero* y *El Libro Semanal*[1]. La distribución se enfocaba principalmente en los estados de la república con mayor índice de migración, como Zacatecas, Michoacán, Puebla, Oaxaca y Jalisco.

Algunas de las recomendaciones acompañadas de ilustraciones eran: "Cruzar por el río puede ser muy riesgoso, sobre todo si cruzas solo y de noche. La ropa gruesa aumenta su peso al mojarse y esto dificulta nadar o flotar" y "Si cruzas por el desierto, procura caminar en horas en las que el calor no sea tan intenso". Y sobre los polleros decía: "Pueden engañarte asegurando que te cruzan en unas horas por montañas o desiertos. ¡Eso no es cierto! Pueden arriesgar tu vida pasándote por ríos, canales de riego, zonas desérticas, vías de tren o carreteras rápidas. Esto ha causado la muerte a cientos de personas". La *Guía* proporcionaba además consejos de cooperación con las autoridades de Estados Unidos, incluyendo las órdenes judiciales de registro.

El argumento de la cancillería mexicana, a propósito de la controversia que la publicación causó en sectores del gobierno de Estados Unidos, fue que la intención con esta *Guía* era "tratar de brindar información directamente" a

Imágenes de la *Guía del migrante mexicano*.

los posibles migrantes pues "una vez que llegan a la frontera, es muy difícil que cambien de opinión". Y mientras los congresistas estadounidenses condenaban la *Guía* como un equivalente a recomendar el delito —entre otras cosas esgrimiendo que ni una sola vez se mencionaba cómo puede un emigrante mexicano entrar legalmente a Estados Unidos—, el entonces portavoz de la embajada mexicana concluyó diciendo que el único objetivo era salvar vidas, citando la estadística de muertos mexicanos —entre 300 y 400— en su intento por cruzar: "El Gobierno de México tiene la obligación de informar sobre los riesgos que implica".

La *Guía* no volvió a editarse[2]. La estadística que maneja el gobierno, reforzado por el mensaje de los medios de comunicación, durante mucho tiempo ha sido sobre los muertos mexicanos en su paso por el norte. El registro —cuando menos— de los centroamericanos lo reserva para los que van "cayendo" en el trayecto previo a llegar a aquella frontera.

El discurso migratorio en México apenas parece voltear al sur, a pesar de que las comunidades de tránsito van quedándose en territorio mexicano y van permeando culturalmente su nuevo sitio de residencia. El ejercicio de sobrevivencia no es privativo de los que logran cruzar, regresar y reconstruir sus identidades en las ciudades de origen; va retrazando el mapa que evidencia los flujos y los estancos en un país que funciona como filtro hacia el norte. Y aunque el primer impacto es cultural, la fricción entre lo legal y lo ilegal ha matizado de manera contundente esta historia de migración, como otras, como todas. Nos ha puesto en evidencia de omisión y de olvido.

Y a pesar de todo, en esta memoria de malos entendidos empieza a hacerse visible el laberinto. Poco a poco iremos identificando la complejidad de los procesos, para reconocernos, quizá con el pretexto de cruzar hacia el norte. Aunque sea bajo el yugo de la clasificación "migrantes ilegales".

Mirando al Sur como proyecto integral se planteó objetivos que consiguieran, a través de la cultura, extender los trazos para ir completando el mapa. Aquél que hace evidente la estrecha relación que México tiene con Centroamérica en su afán común de salir de sus contenedores, con la intención de conseguir en el norte lo que en sus países no tienen. Y la relación que México y Centroamérica mantienen con Estados Unidos, con más de 15 millones de inmigrantes viviendo en su territorio.

La intención de abrir canales conduce hoy a esta exposición, en la que provocamos diferentes reflexiones desde otra multiplicidad de puntos de vista, al igual que ha ocurrido a través de la danza, la narrativa y la música. Para sensibilizar, hacer visible, no olvidar lo que significa también ser parte de este fenómeno.

[1] Cómics mexicanos de distribución popular y bajo costo.

[2] Por lo menos no en ese formato ni auspiciada por la Secretaría de Relaciones Exteriores. Lo que actualmente mantiene y difunde —inclusive es accesible por internet— son las recomendaciones administrativas para estar informado sobre los derechos que el país de acogida tiene ante la presencia de inmigrantes indocumentados.

Migraciones: Mirando al Sur
Se terminó de imprimir en junio de 2009 en los talleres de Litoprocess de la Ciudad de México. La impresión se realizó en papel Magno Satin Mate de 135 gramos. Para su formación se utilizó la familia tipográfica Oranda. Se imprimieron 4,400 ejemplares.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

aecid

mirando al sur

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES Y DE COOPERACIÓN

aecid