

MIGRACIONES CON EL LENGUAJE DE LA DANZA (LOD)

MA. DOLORES PONCE GUTIÉRREZ



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

CITRU



MIGRACIONES CON EL LENGUAJE DE LA DANZA (LOD)

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

MA. DOLORES PONCE GUTIÉRREZ

MIGRACIONES CON EL LENGUAJE DE LA DANZA (LOD)

REPORTE DE EXPLORACIÓN (MAYO 2019)

Primera edición
MIGRACIONES CON EL LENGUAJE DE LA DANZA (LOD), 2020

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

© Ma. Dolores Ponce Gutiérrez

Responsable editorial / Rodolfo Obregón
Diseño y programación / Alberto Figueroa
Imágen de portada / Jonathan McIntosh

D.R. © 2020 de la presente edición
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / CITRU / CENIDID
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco, alcaldía Miguel Hidalgo, 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: [Repositorio Digital INBA](#).

ISBN: 978-607-605-656-1

Hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

 **INBAL**

ÍNDICE

Encuadre

Resultados de la exploración

Las exploraciones

Where We Come From (2001-2003)

Señales que precederán al fin del mundo (2009)

Paseo o pasaje de la humanidad (2004)

Las Patronas

Anexo 1. Seminario de actualización Cenidi-Danza

Anexo 2. Where We Come From

Anexo 3. Señales que precederán al fin del mundo

Anexo 4. Paseo de la humanidad

Fuentes

ENCUADRE

EL LENGUAJE DE LA DANZA (LOD)

En 1983 Ann Hutchinson publicó *Tu movimiento. Un nuevo abordaje para el estudio del movimiento y la danza*,¹ en cuya introducción asentaba que su materia era el movimiento en sí, independientemente de que incluyera símbolos de notación, y que su enfoque era universal: no se dedicaba a ninguna forma o estilo, sino que ofrecía una base para estudiar el movimiento de todos tipos. Sin embargo, el campo disciplinar en que se originaba, así como su propósito final, era la danza.

En una segunda edición de *Your Move* (2008)² colaboró Tina Curran. De nuevo, en la introducción Hutchinson asienta que el enfoque es universal, “aplicable a todo estudio del movimiento”, pero que el avance en la exploración conduce a la danza (p. xxiii).

No solo en sus dos versiones el libro se propone desembocar en la danza, sino que la especialidad y ámbito de trabajo de sus autoras es esta disciplina. Sin embargo, hasta la fecha, la investigación académica sobre danza ha recurrido muy escasamente al LOD (no así la práctica y la enseñanza de la danza, donde los conceptos de movimiento y la notación respectiva se difunden crecientemente).

EL SEMINARIO

Por otro lado, en el Seminario de actualización que desde 2012 desarrollamos en el Cenidi, a punto de concluir el programa de 2016, nos propusimos examinar el LOD con fines de observación y estudio de prácticas no dancísticas, que transcurren por fuera o a contrapelo de moldes disciplinares.

Para elaborar el programa partimos del objetivo de dar un panorama de acciones básicas, gestos, acciones direccionales, relaciones, destino y moción. Con base en la experiencia pedagógica y conocimientos del LOD, A. Ferreiro y yo seleccionamos los siguientes conceptos: Cualquier acción y pausa activa, Dinámica (acento, peso, fuerza, énfasis), Desplazamiento, Rotación, Flexión y extensión, Cambio de soporte, Salto, Equilibrio, Forma, Trayectorias de brazos y piernas, Reunir y diseminar, Inclinaciones, Situaciones al encontrarse, la mirada; Destino y moción. Después elegimos lecturas teóricas, así como prácticas y obras que nos permitieran observar cada concepto en el más amplio sentido posible, en un programa de un año.

En el trayecto fuimos modificando el programa de acuerdo con las experiencias de las sesiones. Hubo algunas monótonas debido a que los ejemplos elegidos nada más “ilustraban” los conceptos (y no quedaba sino constatar que un salto es un salto), lo que nos fue llevando a sustituir parte de los ejemplos previstos; otras causas de remplazo fueron el deseo del grupo de leer más ficción y la iniciativa de varios integrantes, que fueron aportando sus propios ejemplos. También, hubo frustración con ciertos conceptos, demasiado atados al salón de clases o escenario y, por ello, difíciles de extender más allá de la danza. Hubo sesiones en que la obra o práctica observada se llevó de calle al concepto, que quedó un poco al lado; y a su vez, hubo

conceptos que suscitaron mayores interrogantes y reflexiones. Cuando vienen al caso, en este reporte de exploración refiero a algunas de aquellas experiencias (véase el programa que seguimos en el **Anexo 1**, de octubre de 2016 a octubre de 2017).

EL PROYECTO

En la primera sesión del Seminario, aclaramos el carácter tentativo del programa, porque el LOD no considera el uso “figurado” ni extendido; no trasciende (ni tendría por qué) la idea de cuerpos humanos en movimiento y en el fondo, por más que no se quiera, danzando, y en un espacio *ad hoc*. Tan es así, que se llama Lenguaje de la Danza, no del movimiento.

A sabiendas de esa dificultad, ideé la exploración que aquí expongo, y que no sigue el mismo método del Seminario. En éste, la puerta de entrada de cada sesión era un concepto de movimiento; aquí, llevan mano las obras y prácticas cuyo movimiento he intentado enfocar apoyada en los conceptos del LOD.

Como ejemplo, para el concepto Gestos: trayectorias de brazos y piernas, en el Seminario observamos el video *The expression of hands* (1997), donde Harun Farocki, con primeros planos de manos tomados de películas (*found footage*), explora el simbolismo de este lenguaje visual, lapsus, automatismos y su música: “las manos suelen traicionar una emoción que el rostro trata de disimular; también pueden funcionar como conducto, al intercambiar dinero, o dar indicio de alguna competencia laboral”.³ Así, estaba bien perfilado que, después de una breve exposición del concepto de

gestos, observaríamos movimientos de las manos, y ya después en la conversación se manifestarían las discrepancias, desvíos, cuestionamientos y perplejidades.

En sentido contrario, esta exploración va de los movimientos observados en obras y prácticas en busca de los conceptos que puedan “atraparlos”, como explico a continuación.

En México ha sido poco visitada la ruta de trasladar conceptos construidos en el campo de la danza para abordar hechos de movimiento, artísticos, políticos, sociales. De otros países, Randy Martin, André Lepecki y Susan Foster son ejemplos de reconstrucción metodológica de los estudios de danza y de la imbricación de estos en investigaciones culturales, sociológicas y políticas. ⁴

El LOD está conformado por conceptos en toda la extensión del término. La “guía de viaje” de Mieke Bal (2009) sobre los conceptos viajeros ayuda a sustentar esta aseveración.

Uno, los conceptos tienen “capacidad fundacional”, es decir, “implican una nueva ordenación de los fenómenos dentro de los complejos objetos que constituyen un campo” (47). Ann Hutchinson realizó una ordenación como la descrita; así lo narra: en su carrera como bailarina y maestra de danza notó que “nunca se había codificado una lista lógica de las principales acciones en que se basa la danza (y otro tipo de movimiento)”; eso la llevó a investigar hasta establecer un Alfabeto (acciones principales o “verbos” y conceptos de que se compone el movimiento) y un Árbol genealógico (“el movimiento consiste en una acción –el verbo–, ejecutada por una parte del

cuerpo o por todo el cuerpo –el sustantivo–, con una cualidad dinámica particular u otro atributo de la ejecución –el adverbio” (2008: xxxiii-xli).

Dos, para Bal los conceptos son “sedes de debate, donde se toma conciencia de diferencias y se plantean tentativas de intercambios” (23) y “por encima de todo, el papel del concepto es enfocar el interés... no dejarnos indiferentes, implicarnos y obligarnos a tomar una postura” (47). Pienso que el intento de operar los conceptos del LOD no solo en su uso literal sino en el figurado, de ser posible, y en obras y prácticas que no son ni danza ni ninguna otra disciplina de movimiento (es decir, codificada), podría movilizarlos justo para cuestionar, precisar, aceptar o excluir la pertinencia de trasladarlos. Al respecto, Bal utiliza la metáfora de la elasticidad para valorar el uso particular que se les puede dar a determinados conceptos, pues lo elástico “sugiere tanto una estabilidad inquebrantable como una extensibilidad casi ilimitada” (25). Así, he tratado de someter a prueba no nada más su potencia para enfocar movimientos, sino la “extensibilidad” de los conceptos del LOD, sin subestimar un riesgo sobre el que advierte Bal: la propagación de un concepto puede ser productiva, pero también “diluyente”, y aunque “no se trata de reglamentarlo o de prescribir un uso purificado de éste”, es preciso “valorar su potencial y delimitar o asociar los objetos a los que se aplica” (52 y 54).

De acuerdo con lo anterior, la aspiración es que los conceptos del LOD permitan describir y comprender la especificidad del movimiento de una selección de obras y prácticas; así, de ninguna manera el propósito ha sido analizar obras. Y ya que se trata de migrar

conceptos, todas las seleccionadas tienen como tema u objeto las migraciones.

Sobra decir que las migraciones son fenómenos de movilidad y que en el planeta se está agitando una marea humana, como la llama Ai Weiwei,⁵ específicamente, de millones de personas desplazadas. Partí, entonces, del hecho de que las migraciones son movimientos (desplazamientos, palabra ambigua que puede especificarse con el LOD), y por tanto parecía apropiado mirarlas con los conceptos en cuestión.

Siguiendo tres criterios: (i) dar prioridad a la creación y prácticas sobre migraciones en México, (ii) abarcar una diversidad (caso dentro del régimen de obra y disciplinar, prácticas que ya no se dejan clasificar y una práctica no artística pero con cualidades estéticas) y (iii) observar aquello que para el sentido común resultara impertinente mirar con el LOD. En este reporte abordo *Where We Come From*, de la palestina Emily Jacir (2001-03); la novela *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera (2009); el mural *Passage of Humanity* de Taller Yonke (Alberto Morackis y Guadalupe Serrano), con Alfred J. Quiroz, instalado en la valla fronteriza de Nogales (2004); y la acción de Las Patronas, voluntarias que durante más de veinte años han cuidado a los migrantes que, procedentes del sur, atraviesan la República Mexicana en el tren de mercancías “La Bestia” con la esperanza de llegar a nuestra frontera norte y pasar a Estados Unidos. La inclusión de *Where We Come From*, que parece ajena al conjunto, obedece a que la mayor parte de los movimientos que implicó esta práctica no están ni estarán jamás a la vista de ningún observador, característica que no solo la singulariza, sino que

la haría impropio para mirarla con el LOD que, como anoté antes, estudia el movimiento (visible).

Sin que así estuviera programado, en el Seminario terminé exponiendo, en menor o mayor medida, aspectos de esta selección que fui haciendo. Como nuestro objetivo eran los conceptos, fueron usadas como ilustración: para desplazamiento, *Where We Come From*; forma, *Pasaje de la humanidad*; relaciones: situaciones al encontrarse, el documental sobre Las Patronas *Llévate mis amores*; y destino y moción, *Señales que precederán al fin del mundo*. Cuando es pertinente, comento reflexiones de mis compañeros, así como divergencias y coincidencias de esta exploración con lo visto con la camisa de fuerza que nos imponía un concepto predeterminado.

Por otro lado, el LOD es un aparato que propicia la observación ordenada, pero no tanto una reflexión que vaya más allá de la técnica y dé intensidad a la apreciación de las apuestas estéticas y políticas en las obras y prácticas elegidas. Así, he cobijado las exploraciones con distintas perspectivas teóricas e históricas, entre las que destaco las de André Lepecki, en particular, su versión sobre la época contemporánea como la del performance, el rendimiento y la competencia (el performance fagocitado por el neoliberalismo) y los traslapes y enfrentamientos entre logística y coreografía. También acudí a nociones de ese cuerpo teórico y práctico en formación, sobre “lo coreográfico” y el pensamiento coreográfico, una visión que en mucho debo a Zulai Macías.

En esta experiencia, en distintas etapas percibí un ceñimiento de los conceptos del LOD, que conducía a hacer afirmaciones obvias. Eso,

porque su origen y razón de ser están bien delimitados (más adelante lo comento). Considero que esa restricción fue, para esta exploración, una cualidad de los conceptos, pues resultó movilizadora: ¿de verdad a eso se reduciría lo que se podría decir sobre el movimiento? ¿Que aquí saltan y que aquí corren? ¿Que alguien extiende las manos para dar? El LOD funcionó como una proposición que exige dilataciones, propagaciones, notorias en la exploración que expongo y que posiblemente sean leídas como excesos, con todo y el esfuerzo por controlarlas.

-
- 1 *Your Move. A New Approach to the Study of Movement and Dance.* Londres y Nueva York: Routledge. Traducida en el Cenidi Danza por D. Ponce, por iniciativa de Josefina Lavalle y Alejandra Ferreiro, quienes orientaron y clarificaron la traducción, para impartir el primer Programa de Certificación del LOD en nuestro país.
 - 2 También traducida en el Cenidi Danza (D. Ponce), en 2012, para impartir el Programa de Certificación a una segunda generación de maestros, en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello. (Ambas traducciones, inéditas.)
 - 3 Nota de producción en harunfarocki.de
 - 4 Véanse obras de estos autores en el apartado de [Fuentes](#) al final de este texto.

5 Human Flow, documental de 2017.

RESULTADOS DE LA EXPLORACIÓN

La única manera de saber si el LOD podría servir para describir y arriesgar afirmaciones sobre los movimientos de las obras y prácticas observadas, fue revisar lo más ampliamente posible los estudios y comentarios críticos que estuvieran a mi alcance sobre cada una. Porque, sin conocer un conjunto crítico suficiente, ¿cómo saber si el viaje con el LOD estaba contribuyendo en algo y, si así era, en qué exactamente, o si eso que se pudiera enfocar con sus conceptos ya estaba dicho sin necesitarlos? Es decir, ¿cómo saber si el movimiento ya se había caracterizado, abordado de alguna manera, y entonces acudir al LOD sería redundante y ocioso? En justicia, debo destacar desde ahora el estudio de Navarro (2011) sobre *Señales que precederán al fin del mundo*, sobre el cual en el **Anexo 3.C** escribo que “aborda con más que suficiencia el movimiento de Makina y parecía dejarnos sin mucho más que decir”; a lo largo de la exploración correspondiente y en el mismo Anexo voy matizando esta afirmación. Algo similar sucedió con la crítica de Regan (2004) sobre *Paseo de la humanidad*. Aun así, al confrontar con ambos autores, el LOD permitió localizar y determinar otros movimientos, así como tomar postura ante los puntos de vista que ellos expresan.

Debido a que esa revisión de la crítica extendió este reporte, traslado a anexos mi rendición sobre el conjunto de críticas y comentarios, así como otras informaciones, sin que mandarlas a ese sitio signifique que no sean sustancia del método seguido ni fundamenten las conjeturas que escribo aquí en “Resultados”, donde conservo lo más

directamente implicado con el movimiento (hecho sucedido) y con la movilidad (cualidad de movable, posibilidad de moverse).

DESPLAZAMIENTO

Como lo mencioné, partí de que las migraciones son movimientos, en particular desplazamientos, palabra que calificué de ambigua, y por tanto había que especificarla.

Aunque no es nuestro tema de qué manera las organizaciones de defensa y estudiosos de los derechos humanos están entendiendo la gravísima crisis de los desplazamientos masivos en el mundo, apunto un mínimo estado de la cuestión que esclarece algunos términos. El derecho internacional distingue entre migrantes y desplazados, comúnmente vistos los primeros más como individuos y los segundos como grupos o poblaciones. Estos últimos han sufrido un proceso de desplazamiento inicial consistente en un largo tiempo de ser “empujados”, expulsados, obligados a salir de su lugar de residencia, y eventualmente llegan a una situación final: desplazado es un hecho sucedido, una condición en que se está después de un proceso (que, sin embargo, puede reactivarse en caso de no encontrarse acogida). Simplificando, pues la literatura es copiosa, la migración puede ser voluntaria (responde a expectativas de mejora más bien individuales, el destino o punto de llegada está previsto, la decisión de “irse hacia” fue tomada de antemano) o involuntaria (salir es necesario, el lugar de destino no se conoce, se emprende una ruta sin saber dónde podrá establecerse ni por cuánto tiempo ni en qué condiciones: muchas veces, para quedar detenido, enjaulado, encarcelado).

La posibilidad de retorno es otro factor de diferenciación: se supone que a los migrantes nada les impide regresar a sus lugares de origen, lo que es una “opción teóricamente abierta en todo momento y el gran objetivo tras una migración exitosa”;⁶ mientras que para los desplazados “el retorno es deseo-necesidad, pero condiciones políticas, territoriales o militares lo impiden de manera temporal o permanente” (Celis y Aierdi, 2015: 87). En ambos tipos, sin embargo, hay factores de vulnerabilidad, además de que la línea que separa a migrantes y desplazados no es tan definida, así que hace tiempo que se reconoce que hay “grados de forzamiento” y varios modos de entender la voluntariedad de irse: “estamos deformados en el sentido de que siempre asociamos las causas del desplazamiento a la persecución... [aun así] hay una persecución cuando alguien se ve forzado a llevar a cabo determinadas acciones que no asume libremente” (Favieres cit. en *Ídem*: 85).

Aparte está el estatuto de refugiado: la emigración forzada (el ser desplazado) obedece a razones de violencia; ese es un huir, temen por su vida y, para ser reconocidos como refugiados, el derecho internacional exige que demuestren que huyeron por un temor fundado. Se pugna además por el reconocimiento de que también razones económicas pueden lanzar a la huida, así que se tendrían que añadir los refugiados por razones de cambio climático y por desastres, aunque esto último se sigue debatiendo.

Más recientemente, (Carrasco, 2013: 170) se cuestiona el uso del término “migrante ilegal”, porque da pie a la criminalización de los migrantes, así que se prefiere “irregular”. Y dos, por las cuantiosas

víctimas de trata y tráfico entre las personas migrantes, se ha propuesto el concepto de “personas en movilidad humana”.

Algo de estas coordenadas va a salir a relucir en nuestras exploraciones.

Pasemos al concepto de desplazamiento en el LOD, donde dos ideas principales son el “tránsito, el acto mismo de desplazarse” y “la ubicación, el lugar particular del cual o hacia el cual uno se mueve”. A la danza le concierne adicionalmente “la naturaleza del trayecto recorrido, es decir, si en su mayor parte es recto o curvo, la sensación de ir por el espacio en línea recta o en una curva más tridimensional. Además, deben considerarse la velocidad del desplazamiento y el modo de locomoción. Pasos locomotores: esos que se desplazan” (27). 7

Las motivaciones para desplazarse son irse de donde se está (énfasis en la partida) o llegar a algún lado (énfasis en la llegada), aunque este lugar “también puede resultar indeseable, y entonces allá vamos de nuevo a movernos”, o quizá no haya ninguno de estos dos estímulos, sino “el simple disfrute de recorrer el espacio, el goce del *ir*” (27-28).

A pesar de que en la danza predominan los desplazamientos, dice *Your Move*, pocas veces percibimos su “potencial expresivo”. El cuerpo se prepara de manera diferente dependiendo de:

- a. que tenga un objetivo que alcanzar, una intención que comunicar, lo cual impone ir en trayecto recto;

- b. que se vaya a desplazar por el hecho de hacerlo, para gozarlo, así que no se necesita tener a la vista un destino ni necesidad de partir, solo el deseo de irse, de “explorar libremente el espacio disponible”;
- c. qué tipo de trayecto se vaya a recorrer, desde el “fortuito, por ejemplo si andamos inseguros, a la deriva o en las nubes [cuando tal vez vayamos errabundos]; hasta aquel que resulte de propósitos específicos o del deseo de experimentar diseños de trayectorias”. Entre los dos extremos (trayecto fortuito y directo), hay variaciones (28-30).

Más allá de que Hutchinson y Curran a veces ilustren con movimientos cotidianos, no dancísticos, ubican los trayectos recién mencionados en un salón, cuyo “espacio espera que lo llenemos, está ahí para ser usado y, al usarlo, cambia, nos llama, nos estimula”. Así que los puntos de partida y llegada, la forma del trayecto y las direcciones del desplazamiento se refieren a un “área de ejecución” (la notación, en un plano de piso). En consecuencia, un trayecto recto no puede durar indefinidamente, pues topa con pared, con el límite del área de ejecución, y hay que cambiar de dirección. “Los cambios fluidos de dirección de los pasos, así como de direcciones en el salón, generan diseños interesantes y disfrutables” (29-32).

Las direcciones posibles son hacia adelante, hacia atrás, hacia los lados o las diagonales que hay entre estas. No sobra decir que, desarrollado el concepto con un salón en mente, no hay dirección del desplazamiento hacia arriba ni hacia abajo: hacia arriba es salto (si

bien te puedes desplazar con uno o varios saltos, el concepto de entrada es “salto”), hacia abajo es caída.

En resumen, visto dentro de un salón o espacio escénico, nos podemos desplazar en línea recta (“que es económica espacial y temporalmente”); en zigzag; en círculos en contra o a favor de las manecillas del reloj, “en los que hay mayor complacencia en el uso del espacio y el tiempo que transcurra no importa”; en curvas “donde el ejecutante libremente disfruta del espacio” sin verlas ni sentir las como porciones de un círculo; y “azarosamente, con una forma libre, errabunda, que surge en el momento, no es planeada y es el trayecto más libre que existe” (36-42).

Sobre la velocidad se dice que cuanto más lenta sea la acción (correr, caminar, arrastrarse), menos directamente expresará la idea de desplazamiento (29). Aquí se asoma la presencia de un espectador dentro del concepto de desplazamiento.

Este es el esbozo del concepto del LOD que tomamos como base, y que, como se vio, tiene que ver fundamentalmente con el espacio (de tipo cerrado), con cómo se “cubre” (el trayecto) y con el cambio de peso para trasladarse. Sin que Hutchinson diga que el goce y la libertad sean la única naturaleza del desplazamiento, sus numerosas menciones a ellos nos dejan la sensación de un enaltecimiento del desplazarse, y hablando de danza o de pasear no tendría por qué ser de otra manera, pero más adelante abordaremos maneras nada gozosas, que ponen en cuestión el valor positivo tan asociado al movimiento. Adelanto que en el LOD no encuentro un concepto

definido de “ser empujado” o similar, así que aún no veo cómo abordar el desplazamiento forzado.

Para la segunda sesión del Seminario leímos varios textos sobre el caminar,⁸ sabiendo que en el LOD el desplazamiento no nada más se refiere a pasos dados con los pies (pero sí forzosamente a trasladarse con partes del cuerpo, y recordarlo no será ocioso para nuestros objetivos).

En *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Careri, 2009: 18-19), descubrimos una dilatación de la idea de andar, en una lista de acciones “recientemente incorporadas a la historia del arte... que podrían convertirse en un útil instrumento estético con el cual explorar y transformar los espacios nómadas de la ciudad contemporánea”. La lista, a tres columnas, comprende acciones muy específicas que no distinguiríamos de inmediato como traslado (columna izquierda), luego espacios que tampoco veríamos siempre como tales (columna de en medio) y luego acciones generales que engloban a las más específicas, y que son andar, orientarse, perderse, errabundear, sumergirse, vagar, adentrarse e ir hacia adelante (columna de la derecha). Para ilustrar, en la tabla reproduzco uno de esos conjuntos formados por tres columnas, que encabezó con las preguntas que en el Seminario le planteamos a esta enumeración poética, hecha para enmarcar una práctica estética y de investigación, la del “saber mirar”.

<i>¿Cómo que esta acción es andar?</i>	<i>¿El LOD diría que estos son espacios?</i>	<i>Acción que engloba</i>
-----------------------------------------------	-----------------------------------------------------	----------------------------------

Guiarse	Por los olores	Errabundear
Observar	Los espinos	
Escuchar	Las cavidades	
Celebrar	Los peligros	
Navegar	Por un desierto	
Husmear	Una floresta	

Francesco Careri es fundador de Stalker (1995) y de la red de investigación Osservatorio Nomade (2002, Roma), formada por arquitectos, artistas, activistas e investigadores que experimentan y realizan acciones para crear espacios y situaciones auto-organizadas.⁹ Es una especie de “arquitectura recorriendo”, el método de “transurbancia”, en lo que no nos detendremos aquí.

Profundizamos en esta dilatación de la idea de trasladarse (andar como acechar, *stalk*) observando la conferencia impartida por Careri en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia el 5 de junio de 2013.¹⁰ Una de las acciones allí relatadas es la investigación “Sui letti del fiume” (Por los lechos del río, 2007), donde él y sus alumnos de Artes Cívicas en Roma Tre (asignatura que se cursa exclusivamente andando) siguieron a pie el curso del Tíber desde la costa de Ostia hasta Roma. El maestro describe la acción: “tratamos de conocer la realidad de las personas que duermen junto al río. A lo largo de este, viven muchas más personas de lo que

Mapa elaborado tras la caminata *Sui letti del fiume* (esquina inferior izquierda, Francesco Careri).

Fotograma del video de la conferencia impartida en la Universidad de Murcia, 5 de junio de 2013 (canal de la Universidad: tv.um.es).

En el mapa están marcados los 54 asentamientos con los que se encontraron los caminantes. La línea azul es el río, que levantó polémica entre nosotros. Según el LOD, se dijo en el Seminario, el recorrido por las márgenes del río era errabundear, por “la forma caprichosa del trayecto, ese desplazarse sin más, como distraído, sin rumbo fijo, yendo de aquí para allá azarosamente”.¹² El problema es que podía verse al revés, justo en el otro extremo del errabundeo, en aquel tipo de trayecto “que resulta de propósitos específicos” (“trayecto directo”): ese grupo caminó durante días por la orilla del río siguiendo un trayecto “directo”, el de cumplir con una intención específica de su actividad; su plan previamente trazado quitaba todo sentido a fijarse en la forma de la línea del río así como a suponer ese “ir distraído, como sin rumbo”, pues estos andantes hicieron todo lo contrario, partir de un punto determinado hacia un punto de llegada fijado de antemano, e ir atentos a la realidad de los asentamientos en las orillas del río.

Ahora podemos agregar que los meandros no están “trazados” ni coreografiados y que, en cambio, el traslado del grupo, su específica “manera de cubrir el espacio” (LOD), exige un pensamiento coreográfico de la arquitectura que practica, como enseguida se explica.

Susan L. Foster repara en que hoy el término coreografía se utiliza ampliamente para referirse a la estructuración del movimiento, y no solo el humano: “Los edificios coreografían el espacio y el movimiento de las personas en su interior, las cámaras coreografían la acción cinematográfica, los pájaros ejecutan intrincadas coreografías y el combate es coreografiado. Los complejos multiprotéicos coreografían la reparación del ADN; los vendedores por teléfono improvisan una coreografía... e incluso la existencia está coreografiada”. ¹³

En efecto, parece que el término coreografía se está estirando tal vez desmedidamente con fines legítimos de dar imágenes, pero el río no coreografía nada. En cambio, podemos categorizar el plan de ir siguiendo los meandros como pensamiento coreográfico, aquel que “no se disocia del hacer y que intencionalmente organiza movimientos de cuerpos diversos en el tiempo y el espacio. Esta intención de accionar no es la de un autor, sino la de accionar en conjunto, del estar juntos, que da como resultado no solo danzas porque... desborda un medio exclusivo, a la disciplina artística y al campo del arte en general” (Macías, 2017: 19-20). Sobra decir que aquí son superfluos tanto el cuerpo sometido a cualquier técnica, como la idea de un espacio cerrado y “neutro”. De un espectador, ni hablar.

Dicho sea de paso, sin perder de vista la advertencia de Bal sobre la dilución de los conceptos cuando se les somete a una extensión desproporcionada, y en este ir tanteando, en el Seminario conjeturé que el concepto de “atravesar” complementaría la idea de desplazamiento en trayecto recto que cubrieron los practicantes de

“Por los lechos del río”. Caminado, relata Careri en su conferencia, encuentran “el inconsciente o zona más oscura de la ciudad”, en este caso, descubren que esos que Roma imagina como “gitanos” (asentados en las orillas del río) no son exclusivamente tales, sino personas de 16 nacionalidades sin conexión en absoluto con dicho pueblo, como ingleses, peruanos, brasileños (eso es lo que señalan las banderas que se ven en el mapa). Así, derrumbaron una tachadura (el uso peyorativo de “gitanos” para englobar a “marginales”). Dicho con el LOD: “atravesaron” un prejuicio. De hecho, en la tabla a tres columnas antes vista, la acción de “andar” engloba las prácticas de “atravesar un territorio” y “comprender valores simbólicos”. ¿No es eso todo un desplazamiento?

Se había asomado así en el Seminario, no sin cierto desengaño que allí quedó guardado, eso que hoy puedo llamar limitación fructífera del LOD, su potencial no necesariamente analítico (para fines como los de esta exploración) sino para funcionar como disparador. Esta dificultad se fue volviendo una presencia entre nosotros, incómoda – tal vez porque no lográbamos nombrarla bien– sobre todo cada vez que arriesgamos interpretaciones de lo observado en que parecimos prescindir categóricamente del concepto estudiado. Un ejemplo espinoso: para el concepto de Rotación, en general intercambiable con “revolución” y “giro” (Hutchinson), Zulai Macías se refirió – pensamos que muy oportunamente– al cambio político y social, porque implica un cambio de punto de vista, de perspectiva. Sin embargo, el hecho de que en el LOD solo esté referido a girar sobre el propio eje, parecía contradecir que se pudiera hablar de revoluciones políticas –que cambian el eje– a partir de este concepto. Sucedió algo similar con el concepto de Flexión, que a raíz de la lectura de *E/*

ruido del tiempo (Julian Barnes, 2016) asociamos con el tema del libro, el aplastamiento del espíritu de Shostakóvich perpetrado por el estalinismo. Estas discusiones, así como aquella sobre el desplazamiento, allí quedaron. Hacía falta tiempo para que aportaciones de esta calidad sedimentaran.

ESPACIO-TIEMPO

Discutido y ampliado el concepto de desplazamiento del LOD, y si no es en un salón o escenario, ¿en qué tipo de espacio transcurrirán los movimientos que buscamos enfocar?

Para cada uno de los casos observados es posible deslindar uno muy específico, geopolítico, material y simbólico, que preciso en su momento. Adoptamos como trasfondo la noción de “giro espacial”, por la que el espacio se comprende en un sentido relacional y performativo; ¹⁴ ninguno de esos espacios observados es vacío ni neutral, todos ellos parecen lotes de un solo territorio, globalizado: el del terror y la otredad, esa “pareja indisociable en nuestra cultura” que Roger Bartra estudió confrontando la defensa de los territorios culturales con la desterritorialización de las culturas en la posmodernidad (2013: 9).

Roger Bartra dibuja el plano de ese territorio globalizado inestable, un torbellino de incertidumbre, precariedad, vaivenes políticos y “derramas de población que provienen de remolinos caóticos en la periferia del mundo”, “inmenso bloque demográfico que se derrite sobre la sociedad” [los países desarrollados], donde forman “alteridades interiores” o “culturas líquidas”. Esas alteridades, nos

dice, ya no concitan esa imagen “casi heroica del Otro” de filósofos y psicoanalistas; al contrario.

La cosmografía de la alteridad líquida incorpora la imaginería de seis puntos cardinales:

Del Este, “esa extraña mezcla de imágenes románticas y monstruosidades políticas que vienen del pasado mítico... de allí vienen oleadas migratorias... la influencia del budismo zen, el yoga y los gurús indios, así como el miedo a los déspotas orientales”.

Del Sur, “las míticas figuras de los salvajes, seres primitivos que viven una existencia tosca y bestial... no sumergidos en la nebulosa fantasía del Oriente, sino en las oscuras y peligrosas selvas, los desiertos y las montañas. Pero también son un flujo de emigrantes africanos, con extrañas costumbres tribales y lenguas incomprensibles... O los miles de latinoamericanos que cada año llegan a Estados Unidos...”.

Del Norte “se descuelgan oleadas agresivas, donde rudos escitas y bárbaros germanos amenazan a la civilización...”.

La dirección hacia el Oeste “atraviesa en peligroso equilibrio por un punto –el ego occidental–... aquí el fulgor de la otredad proviene de supertecnologías desconocidas, de fenómenos cibernéticos hipersofisticados y de formas de robotización cuyas formas emblemáticas se encuentran... en Estados Unidos...”.

Hacia el cenit, “del cielo nos llueven místicos... iluminados... ilusos, melancólicos y profetas perdidos... formas blandas y aparentemente

benévolas de la locura se mezclan, en esa otredad angélica, con los fanatismos y fundamentalismos más radicales de ayatolas...”.

Y hacia abajo, “rumbo al nadir de las alteridades malignas, en las profundidades subterráneas, en el infierno, existe el imperio mítico del mal... un pozo que no sólo se traga a los pecadores, sino que desde sus cavernas emana la otredad malvada de los terroristas, los criminales, la locura furiosa y el hedonismo desenfrenado” (39-45).

Aquí encontramos el espacio que concierne a este trabajo, un espacio ocupado. Incluso, tenemos seis direcciones posibles del desplazamiento, de todas las cuales proviene un enemigo. Oleadas de enemigos de la seguridad, la normalidad y la estabilidad, inventados e hiperbolizados, claro está, y que desde hace algún tiempo, en países donde menos lo hubiéramos imaginado, son pretexto para revivificar supremacías raciales, irracionalidad, xenofobia y nacionalismos o regionalismos hiperbólicos; autoritarismo, intolerancia. O pretexto para enjaular a niños.

Con Zizek (2010, s/p) precisemos cómo se demarca políticamente este territorio global: en una crisis económica mundial permanente,¹⁵ el ejercicio del poder estatal se ha convertido en una “despolitizada administración técnica que se dedica a coordinar los intereses”, y la única manera de “apasionar” a los gobernados es inyectándoles miedo, “a los inmigrantes, a la delincuencia, a la impía depravación sexual, al exceso de Estado (que abrumba con unos impuestos y un control excesivos), a la catástrofe ecológica y, también, al acoso... Esa forma de hacer política siempre se basa en la manipulación de un *ochlos* [la multitud] paranoico, en la aterradora

concentración de hombres y mujeres atemorizados [...] No es extraño que el tema de los *seres tóxicos* haya ganado terreno [...] Lo *tóxico* es el propio *vecino extranjero*, el abismo que hay, por ejemplo, en sus placeres o creencias... el objetivo final de cualquiera de las normas que rigen las relaciones personales es poner en cuarentena o por lo menos neutralizar y contener esa dimensión *tóxica*".

Poner en cuarentena: apartar a los "extraños", aislarlos en un espacio que no sea el "nuestro", el que hay que defender, y cuanto más encerrados queden, mejor. Y entonces, podemos decir que *allá* es el otro nombre del espacio donde veremos los movimientos. Llamarlo *allá* parece contradecir la argumentación de Bartra, cuyo "torbellino heterogéneo" de culturas líquidas o "alteridades interiores" está en el corazón de las sociedades posmodernas: no *allá*, sino en todos lados. Puedo adelantar que se trata de un *allá* interior.

Esto no se conjuga bien con la idea de *Your Move* ya citada: que el "espacio espera que lo llenemos" con desplazamientos. El territorio al que nos referimos no es vacío, están allí (*allá*) derramadas unas muy conflictivas relaciones, por más que "la modernidad imagine su topografía haciendo abstracción de su fundamentación en un territorio previamente ocupado por otros cuerpos humanos, otras formas de vida" (Lepecki, 2009: 34). Las fantasías del suelo de la modernidad como el comienzo, como lo nuevo.

Con apoyo en Manning (2013: 76), podemos decir que el espacio que vemos en este trabajo ya está coreografiado: "La coreografía menos como aquello que es generado por el humano para el humano, que una práctica que pone en primer plano cómo el acontecimiento se

sintoniza con un entorno relacional que excede lo humano o donde lo humano es más ecológico que individual”, así, “lo que se confecciona coreográficamente no son cuerpos como tales, sino relaciones”.

Demos un último giro a los territorios de nuestra exploración. En sus ensayos sobre la producción cultural en el nuevo orden mundial, Emmelhainz (2012) desarrolla cómo y por qué la noción de alteridad tan cara a los años ochenta y noventa ha sido remplazada por “la noción espacio-temporal de un ‘allá’ [u “otro lado”] demonizado o idealizado”.¹⁶ Cita a Kapucinski, quien viendo las cosas desde Europa, predijo que si el siglo XX se había caracterizado por “la pulsión de ir al encuentro del Otro”, el XXI “se distinguiría por una frecuencia de encuentros con el Otro sin precedentes en un mundo ya multiculturalizado”. Pero, dice Emmelhainz, aquellos encuentros que habían sido mediados por la antropología, la ética y el periodismo, “fueron sustituidos por encuentros con *formas de vida* distintas *en el allá, en otros lados*”, facilitados por turismo, tecnologías de la información... El Otro se hizo transparente, específicamente por la intersección de “los géneros del documental, reportaje, crónicas de viaje, es decir, la conjunción de la estética y el periodismo” (85). Y así la visibilidad del “allá” se tornó “excesiva”: “tenemos un espectador que contempla la interminable catástrofe y el problema es que la compulsión de repetir el trauma provocado por la catástrofe hace que rompamos nuestro lazo con el mundo” (37-38). Los ensayos de la autora versan sobre estrategias estéticas que toman posiciones desde y sobre esos *otros lados*. Para nuestros fines, podemos conciliar la aparente contradicción mencionada con el “territorio del terror y la otredad” que Bartra ve inundando el planeta, si pensamos en nuestro espacio como el *allá* siniestro:

excesivamente conocido, radicalmente ajeno; exterior e interior al mismo tiempo. ¹⁷ O el allá que se vertió en el aquí.

DESENLACE

Escribo estas impresiones después de haber completado mi exploración pero antes de que la lectora la atravesara, pues no parecen alcanzar la categoría como para hacer pasar a nadie por tantas páginas y leer conclusiones hasta el final. Puede ser que de alguna manera ya se desprendieran de los dos apartados anteriores: *Desplazamiento y Espacio*.

El LOD es una herramienta sin duda muy útil para los fines que se plantea y, como sentencia *Your Move*, el estudio del movimiento solo alcanza su objetivo final cuando cada movimiento se ha comprendido intelectualmente y experimentado cinestésicamente (xxxiii). Esto es así por su dedicación a la práctica, análisis y notación de la danza. Tiene la virtud de aterrizar y descomponer en dimensiones concretas un término abstracto, "movimiento". No ha bastado, en cambio, para una exploración amplia en el sentido propuesto aquí, entre otros motivos, hasta donde hemos podido esclarecerlos, porque la descomposición del movimiento en unidades cada vez más pequeñas, donde se va describiendo y descendiendo hasta el menor detalle, obstaculiza reflexionar con una visión más global, y además, porque esta compartimentación parece acontecer en el vacío (véase última impresión). Aunque se llame "lenguaje", no se ve tan factible desarrollar un discurso basado en el LOD. Queda cierta tristeza de pensamiento, la sensación de haber rondado un

agujero, cosas que no hemos aprehendido, no atribuibles al cliché de lo inatrapable del movimiento y mucho menos al LOD.

Algunos conceptos y comentarios de *Your Move* echan un destello que nos lleva por una buena vía. Ayuda, por ejemplo, encontrar que en el LOD no es concebible desplazarse estrictamente hacia abajo ni hacia arriba (salvo una superficie del estilo de una rampa); en él priva la fuerza de la gravedad. O que no es posible caminar durante horas sin toparse con una pared. Especialmente gratos y dúctiles son los conceptos de Relaciones, que se prestan más a un tipo de exploración como la formulada en este texto, con un gran aunque: ese es un capítulo que ya había sondeado hace años, así haya sido con un enfoque totalmente distinto. Por lo tanto, los “descubrimientos” han sido marginales.

No encontré ninguna razón para tratar de circular por un punto intermedio entre afirmar lo irrefutable con algún concepto del LOD (por ejemplo, que aproximarse es “moverse hacia algo”) y acudir a otras construcciones conceptuales que se abren a un pensamiento más complejo sobre la movilidad, en especial, aquellas dedicadas al término y la práctica de la coreografía y la política. Así, en partes amplias de la exploración acudí más a estas últimas, lo que en sí mismo ha sido una demostración, para mí, acerca de qué permite y qué no permite el LOD, y cuánto su capacidad descriptiva enriquece a otros abordajes.

El uso figurado o retórico de los conceptos del LOD es una tentación; sin embargo, evité extenderlos tanto que los extirpara de su propio

sistema para ir a dar a un supuesto plano poético que les es totalmente ajeno.

Queda abierto a la discusión si las fisuras que se irán leyendo en las siguientes exploraciones provienen de la observadora, lo que es más probable; o si se deben a la visión disciplinar, estrecha, atada al modernismo, del LOD, que no concibe el movimiento sin cuerpos visibles, controlados e incuestionados, asépticos pero supuestamente libres, que se mueven en un espacio cerrado, y sin dejar de suponer y desear a un espectador. Y cuyo programa abreva en la ideología exclusivamente positiva del moverse. En una palabra, que no toma en cuenta la cinestesia social (no tendríamos por qué pedírselo). Cinestesia social, concepto de Randy Martin que impregna la presente exploración y que para él es la condición amplia dentro de la que existe la danza: “Antes de que haya movimiento... se requieren una sensibilidad compartida, una diversidad de presiones y aglutinaciones físicas que orienten y dispongan aquello que se pueda producir como práctica corporal. Este predicado del movimiento, esta disposición a reunirse, adherirse, atravesar, alinearse y moverse, los fundamentos físicos y el piso móvil de una coyuntura social e histórica, puede llamarse una cinestesia social” (Martin, 2011: 34).

Por último, este reporte deja como resultado la necesidad de indagar y aportar a la construcción del campo de estudio de la coreografía expandida y del pensamiento coreográfico, que no excluiría al Lenguaje de la Danza pero podría englobarlo en perspectivas teóricas y prácticas más amplias, con fines de investigación. Como punto de partida, remito a las preguntas con las que traté de operar en la exploración de Las Patronas, aquellas que plantea Susan Foster en

su estudio sobre protestas sociales (2003), y a las características del accionar de Las Patronas con los migrantes en el tren, una lúcida e imaginativa puesta en marcha de herramientas coreográficas (el trabajo o acción directa de los cuerpos, organizados y movilizados; aparición de singularidades en cada entrega-encuentro y de un sujeto colectivo con las repeticiones en el largo del tiempo; intervención en el espacio, que lo re-construye...).

-
- 6 Pongo “se supone que nada les impide regresar” porque nada más tenemos que pensar en cuántos mexicanos que emigraron a Estados Unidos, no importa cuándo, realmente encontrarían oportunidades de una vida digna o de una vida a secas si volvieran a México.
 - 7 A lo largo de este texto, todas las citas sobre el LOD, incluida esta, son de Hutchinson y Curran (2008), traducidas para el caso por DP; entre paréntesis solo voy apuntando las páginas de *Your Move*.
 - 8 La escritura de poetas, filósofos, artistas y urbanistas sobre el caminar, pasear y pensar es una tradición que celebra esa práctica. Pueden verse siete reseñas en Alejandro Hernández, “Siete textos para pensar la práctica de caminar (y detenerse)”. *Horizontal*, 30 de junio de 2016, horizontal.mx A esos agreguemos *Elogio del caminar* de David Le Breton (Madrid: Siruela, 2011).

Nota: Cuando anotamos en pie de página referencias bibliográficas completas, es porque queremos ponerlas más al alcance de las lectoras pero no han sido propiamente referencias de este trabajo, así que no serán enumeradas en el apartado de Fuentes.

- 9 El sitio de Stalker/ Osservatorio Nomade, donde se pueden ver sus trabajos y leer su manifiesto, es: digilander.libero.it
- 10 En el canal de la Universidad de Murcia: tv.um.es
- 11 Careri en entrevista con Jorge García de la Cámara (2007), en: epulare.wordpress.com
- 12 Registrar las sesiones al mismo tiempo que exponer, conducir y participar en los rodeos y divagaciones que acostumbramos es misión imposible, solo una grabadora me habría asegurado una reproducción fiel de las palabras tanto de mis compañeras como mías, pero no irrumpiría con semejante objeto en nuestras sesiones. Así que me fío de mis anotaciones apresuradas y de mi memoria, que seguramente aportará sus inventos.
- 13 En *Choreographing Empathy*. Londres y Nueva York: Routledge, 2011, págs. 2-3.
- 14 Puede verse Estévez Villarino, E. (2012) "La idea de espacio público en geografía humana. Hacia una conceptualización (crítica) contemporánea". En *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, vol. 58, núm. 1, España: Universidad Nacional de Barcelona, pp. 137-163.

- 15 Zygmunt Bauman y Carlo Bordoni dedicaron recientemente toda una conversación a argumentar que la crisis “actual” será permanente, así como sus consecuencias (*Estado de crisis*. Barcelona: Paidós, 2016).
- 16 Emmelhainz despliega esta idea especialmente en su capítulo 2, La geo-est(é)tica en la era del imperio: de subalternos, cosmopolitas y guerras culturales (27-41).
- 17 Es el sentido freudiano de lo ominoso, y también, el lacaniano de lo “éxtimo”.

LAS EXPLORACIONES

No está de más recordar que en lo que sigue no se ofrecen análisis de obras y prácticas, sino exploraciones sobre qué las mueve, cómo se mueven y qué o a quiénes mueven.

WHERE WE COME FROM (2001-2003)

Emily Jacir (Belén, 1972) es una artista palestina que trabaja con video, fotografía, instalación, performance, sonido y escritura. Se ha dedicado a las migraciones, a las historias silenciadas y la resistencia, específicamente, al problema de los palestinos desterrados y sus secuelas. En sus obras, siempre basadas en la investigación, combina los roles de archivista, activista y poeta (Guggenheim, s/f). En sus propias palabras, los temas que aborda con sus prácticas son el “movimiento, tanto el forzado como el voluntario, las narrativas históricas reprimidas, la resistencia, las divisiones políticas de la tierra y la lógica del archivo” (Laidi-Hanieh, 2009: 64).

Repaso algunas de sus obras para dar el entorno de la que nos ocupa, con énfasis en aquellas hechas con trabajo de archivo y métodos de colaboración, que usó en *Where We Come From*.

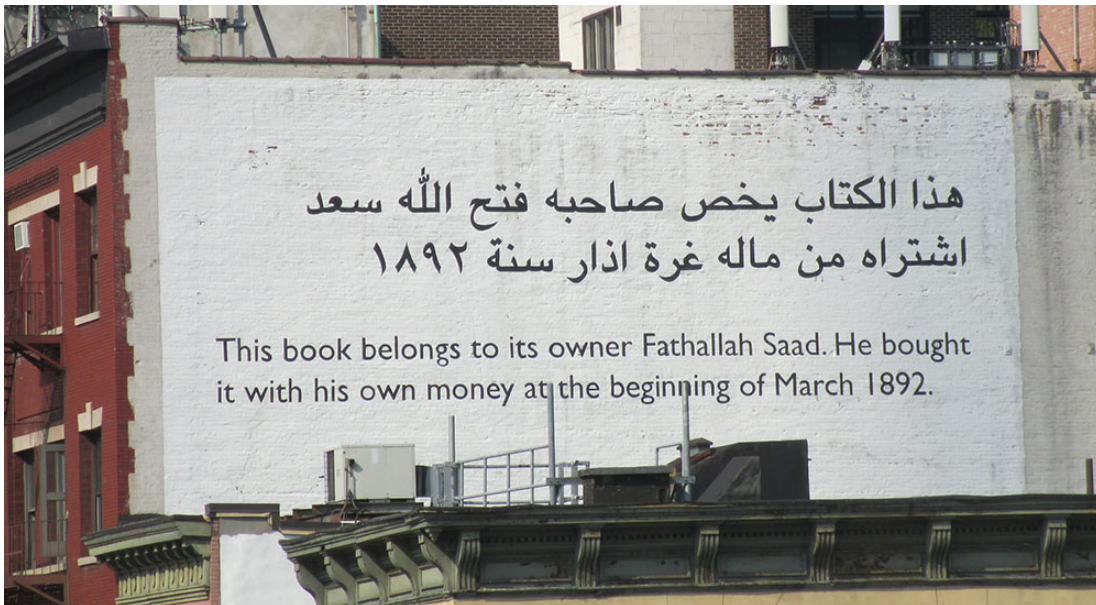
En *Memorial a 418 poblados palestinos destruidos, despoblados y ocupados por Israel en 1948*, elaborada durante la Intifada de 2000, en el exterior del techo y los lados de una tienda de campaña de arpillera como las que la ONU y la Cruz Roja dan a refugiados, escribió a mano los nombres de esas poblaciones destruidas y dejó vacío el espacio alrededor de la entrada de la tienda: desde aquellos lugares de 1948, podrían añadirse muchos más. Al comenzar a bordar con hilo negro grueso cada nombre y comprender cuánto tiempo se tardaría, abrió su estudio a quien quisiera participar en el bordado. Llegaron más de 140 personas, muchos palestinos justo de

En 2002, el video *from Texas with love*, tomado con cámara fija instalada en el parabrisas de su coche mientras Jacir manejaba por la carretera de Marfa sin interrupciones ni tráfico ni patrullas, fue musicalizado con las respuestas de habitantes de Palestina (que carecen de esa autonomía de movimiento, y menos continuo) a la pregunta que ella les hizo: "Si tuvieras la libertad de subirte en un coche y manejar durante una hora sin que nadie te detuviera (imagínate que no hay ocupación militar israelí, ni soldados israelíes, ni puestos de control, ni bloqueos de caminos...), ¿qué canción irías escuchando?". Este video no editado contrasta gravemente con la siguiente obra.

En 2003 se escribió que en parte el trabajo de Jacir respondía a la proliferación de puestos de control, límites y fronteras en Palestina, y que incluso a poseedores de pasaporte estadounidense se les sujetaba al esfuerzo por impedir la movilidad de las personas en el país (programa de mano de *Where We Come From*, galería Debs & Co, 2003). De allí *Crossing Surda, a Record of Going to and from Work* (2003), video de 190 minutos realizado por Jacir después de que fue detenida por tres horas a punta de pistola por un soldado israelí que arrojó su pasaporte al lodo. Entonces, aunque es ilegal hacerlo, secretamente videograbó una semana de sus idas y venidas por Cisjordania, de Ramallah a la Universidad de Birzeit.

Para *ex libris* (2010-12), hecha para Documenta 13, fotografió una parte de los alrededor de 30 mil libros árabes recogidos de casas e instituciones de palestinos desplazados en 1948, y que hoy alberga la Biblioteca Nacional Judía en Jerusalén, muchos catalogados como "AP" ("abandoned property"): "tomé fotos con mi celular Nokia en

repetidas visitas a la biblioteca. En las primeras me dediqué a documentar las inscripciones que encontraba en los libros, en particular, el nombre de los propietarios. Pero poco a poco me fui interesando más en los pequeños rastros dejados atrás en los libros... manchas, notas al margen, recortes de papel" (Jacir, 2013).²⁰ Las fotos se exhibieron en su conjunto en museos, pero algunas también en formato espectacular, en lo alto de edificios de Nueva York, Londres, Amán y Kassel, entre otras ciudades.²¹



De *ex libris*, mural en Nueva York.

Fotografía de Sherman Clarke (licencia CC 2.0 genérica). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/shermanclarke/)

EL ESPACIO-TIEMPO

El territorio de acción de *Where We Come From* es espacio prohibido, deseado y disperso: plagado de restricciones a la movilidad, anhelado por los pobladores desplazados, que forman el más numeroso pueblo

disgregado del mundo. Eso, un “pueblo derramado” o “cultura líquida” (Bartra).

En un extremo, se calcula que tres cuartas partes del pueblo palestino están desplazadas,²² más de la mitad de ellas, fuera de las fronteras de su hogar histórico. La explicación de israelíes y palestinos acerca de las causas originales de este desplazamiento es divergente. El punto inicial es 1947, cuando la ONU decide la partición del territorio de Palestina (hasta entonces ocupado por los británicos), resolución que da pie a la fundación del Estado de Israel el 14 de mayo de 1948 y, al día siguiente, la invasión del territorio por Israel, Egipto, Jordania, Siria e Irak, con el estallido de la primera guerra árabe-israelí.²³

Por un lado están quienes sostienen que los palestinos huyeron durante la guerra de 1948 por órdenes de los líderes árabes o que esta huida fue un daño colateral de una guerra contra el nuevo Estado Judío.

Para los palestinos, 1948 fue la *nakba* (catástrofe) por la cual cerca de 750 mil de ellos fueron expulsados por los militares israelíes y huyeron a países vecinos por miedo, pero con la esperanza de retornar cuando cesaran las hostilidades. Fue el primer éxodo, de cristianos y musulmanes. El sueño de regresar nunca se cumplió. Los espacios fueron ocupados paulatinamente por asentamientos israelíes en Cisjordania. Una segunda oleada de desplazamiento de palestinos de Cisjordania y la Franja de Gaza se dio durante y después de la guerra de 1967 (Rempel, 2007: 5-6). Quienes se quedaron, desde fines de los años cuarenta han vivido bajo una

ocupación que pone límites estrictos a la libertad de tránsito (lo mismo sucede con los refugiados en países vecinos desde entonces). El arco no ha dejado de tensarse hasta nuestros días, con la cumplida amenaza del traslado de la embajada estadounidense a Jerusalén, cuando ambos pueblos reclaman esa ciudad sagrada como su capital. ²⁴

Los dos territorios “de” los palestinos, la Franja de Gaza y Cisjordania, no son contiguos y corresponden a solo un octavo del área de la Palestina histórica; los palestinos fuera de su terreno original quedaron refugiados en Jordania, Siria, Líbano, Irak, y dispersos, en decenas de países del mundo. Así, forman la mayor comunidad sin Estado del mundo. (En el [Anexo 2.A](#) amplíe la exposición sobre los refugiados palestinos, la ocupación de territorios y la ubicación de campos de refugiados.)

No hay solución “neutral” ni plenamente satisfactoria a este conflicto, que en específico es de poder sobre el espacio y la movilidad.

Nos hemos encontrado repetidamente con una operación aterradora que equipara el lugar que ocuparon los judíos en cierto imaginario (como chivo expiatorio) con el que terminaron ocupando los palestinos para los judíos. Leámosla en voz de algunos escritores, porque eso sobrecarga, por decirlo así, nuestro mapa.

En 1989 Juan Goytisolo decía: “Los pasados crímenes del antisemitismo en Europa han provocado, por un vuelco de la historia, el desarraigo, expulsión y negación de los derechos humanos más elementales a más de cuatro millones de mujeres y hombres que no tuvieron parte alguna en ellos... Los israelíes se han implantado

paulatinamente en los territorios de Gaza y Cisjordania desalojando a poblaciones enteras, dinamitando casas, arrancando olivos y árboles centenarios, modificando nombres, forjándose como los falsificadores de genealogía nobles una nueva y flamante topografía... En Cisjordania y Gaza, centenares de miles de palestinos viven aglomerados, en condiciones precarias y a veces de abrumadora indigencia, en 28 grandes campos cercados de alambradas, con las calles y salidas tapiadas, angostos pasillos de control y atalayas militares de vigilancia. A estos refugiados en su propia tierra, hay que sumar la masa de desterrados... Privados del derecho de volver a su patria...".

"Por no haber encarado aún la verdad de lo ocurrido entre 1880 y 1948, Israel se condena a repetirlo indefinidamente... Simultáneamente, el pueblo palestino de la diáspora... ha adquirido poco a poco, en las últimas décadas, los principales rasgos y características de la bimilenaria diáspora hebrea: agilidad intelectual, conciencia aguda de su identidad en medio de una masa indiferente y a menudo hostil a su tragedia, recurso a la cultura y la técnica para hacerse indispensable y garantizar así su supervivencia". 25

Amos Oz, cuando creía en la inminencia de la solución de dos Estados, escribió en 2001 que europeos, izquierdistas, intelectuales y liberales bienintencionados siempre necesitan saber, ante todo, quiénes son los buenos y quiénes los malos de un conflicto, pero que las cosas no son tan simples con los conflictos palestino-israelíes: "No es una lucha entre el bien y el mal, más bien lo considero una tragedia en el sentido más antiguo y preciso del término: un choque entre derecho y derecho, entre una reivindicación muy convincente,

muy profunda, muy poderosa, y otra reivindicación muy diferente pero no menos convincente, no menos poderosa, no menos humana.

“Los palestinos están en Palestina porque ésta es la patria, la única patria de los palestinos... Los judíos israelíes están en Israel porque no hay otro país en el mundo al que, como pueblo, como nación, puedan llamar hogar. Sí como individuos pero no como pueblo... Los palestinos han intentado, a regañadientes, vivir en otros países. Fueron rechazados, a veces incluso humillados y perseguidos, por la supuesta ‘familia árabe’... no fueron aceptados como libaneses, ni como sirios, ni como egipcios, ni como iraquíes...

“Curiosamente, los judíos han tenido una experiencia histórica un tanto paralela. Fueron expulsados a patadas de Europa... Cuando mi padre era niño en Polonia, las calles de Europa estaban cubiertas de pintadas como ‘¡Judíos, a Palestina!’, y a veces menos amables: ‘¡Malditos judíos, a Palestina!’ Cuando mi padre volvió a Europa cincuenta años después, las paredes estaban cubiertas de pintadas como ‘¡Judíos, fuera de Palestina!’.

“... me temo que no hay ningún malentendido esencial entre judíos israelíes y árabes palestinos. Los palestinos quieren la tierra que llaman Palestina... Los judíos israelíes quieren exactamente la misma tierra por exactamente las mismas razones, cosa que entraña al tiempo un profundo entendimiento entre las partes y una tragedia terrible... Una de las cosas que hacen especialmente duro el conflicto palestino-israelí o árabe-israelí es que se produce entre dos víctimas del mismo opresor. La Europa que colonizó el mundo árabe – explotándolo, humillándolo, pisoteando su cultura, utilizándolo como

patio de recreo imperialista— es la misma Europa que discriminó a los judíos, los persiguió, los acechó en sueños para terminar asesinandolos en masa... los peores conflictos se dan precisamente entre víctimas del mismo opresor... Más urgente que la cuestión de las fronteras, más urgente que la disputa por los santos lugares... es la tragedia de los refugiados de 1948...". ²⁶

Y en su novela *El espejo roto, Sinalcol* (2015) el escritor libanés Elias Khoury hace decir a un personaje que la primera generación de desplazados palestinos padeció la epidemia de la nostalgia; en cambio, la segunda y tercera generación busca las raíces de su identidad: “La muerte de la nostalgia de la patria y la sensación generalizada de que el regreso era imposible habían sido las dos causas prioritarias de la fiebre identitaria, a la que, por otro lado, alimentaba el creciente racismo europeo contra los musulmanes. Es como si los musulmanes y los árabes se hubieran convertido en los judíos de la Europa actual [...] Parece como si las sociedades capitalistas necesitaran el antisemitismo como válvula de escape a sus tensiones internas. Los árabes y los musulmanes se están convirtiendo en los judíos de Europa y los palestinos se han convertido en los judíos de los judíos”. ²⁷

Cité en largo a estos tres escritores con el propósito de dar a ver que ese que aquí llamamos territorio de acción de *Where We Come From*, como espacio prohibido y deseado, es un limbo estancado, atascado: no son solo Gaza y Cisjordania, sino Líbano, Jordania, Siria, Irak... todos aquellos sitios donde los palestinos, en su mayoría, carecen de nacionalidad, por tanto de documentos (pasaporte incluido), por tanto, de libertad para transitar o de movilidad. Y no son solo

territorios geográficos, sino un limbo de violencia, saturado de odio, segregación y amenazas de deportación, entre otras. Basta con escuchar la rabia de Rafeef Ziadah, artista de la palabra hablada, palestina de tercera generación (nacida en Beirut), quien nunca ha pisado la tierra de sus abuelos, a pesar de lo cual, o debido a lo cual, en *Las tonalidades de la ira* exclama:

... Soy una mujer árabe de color,
y venimos en todas las tonalidades de la ira.
Todo lo que mi abuelo quiso en su vida fue
despertarse al alba y ver a mi abuela y rezar de rodillas,
en una aldea escondida entra Yaffa y Haifa.
Mi madre nació bajo un olivo,
en una tierra que, dicen, ya no es mía.
Pero yo atravesaré sus barreras, sus puestos de control,
sus malditos muros de apartheid, y retornaré a mi patria... 28

Pero si hemos encontrado un trazo irónico del mapa del freno a la movilidad y la captura de los cuerpos es en *Chic Point* (2003), cortometraje del palestino Sharif Waked (1964), que pone en escena el *allá* sin esa repetición del trauma provocado por la catástrofe que, como citamos, para Emmelhainz nos hace romper el lazo con el mundo, es decir, que ya no queremos saber.

La "locación" no podría ser más sarcástica (*sarkasmós*, arrancar la carne): una pasarela ocupada en el sentido militar. En un desfile de

modas, los supuestos modelos (palestinos) de una vez ya llevan descubiertas las partes del cuerpo que se revisan en los puestos de control fronterizos israelíes (*checkpoints*). Muy práctico, porque “el cuerpo individual palestino se ve como el arma más peligrosa que existe, y por ello se le sujeta a una vigilancia continua y humillante”. 29

En su video *Waked* imagina la moda para los *checkpoints* israelíes; dice: “cremalleras, redes, capuchas y botones dan unidad al tema de la carne expuesta. Las partes del cuerpo –cintura, pecho, abdomen– se asoman por hoyos, rendijas y cortes” de las prendas que “siguen los dictados de la moda al tiempo que los cuestionan”. Al terminar el desfile en la pasarela, el espectador va a dar a Cisjordania y Gaza. Ve fotografías tomadas de 2000 a 2003, de “hombres palestinos en el trance profundamente violento y tan común del *checkpoint*. Uno tras otro se alza la camisa, la túnica, la chaqueta. Algunos están arrodillados sin camisa; otros, desnudos, con armas apuntándoles”.

Chic Point propone el espacio de la pasarela para facilitar la labor en los *checkpoints* de Jenin, Ramallah, Belén, Kalandia, Jerusalén, Hebrón, Nablus y la ciudad de Gaza, y documenta “los miles de momentos diarios en que los palestinos son forzados a desnudarse ante el interrogatorio y la humillación, cuando intentan moverse por la intrincada y expansiva red de los puestos de control”. 30

No profundizaremos pero tampoco podemos omitir la explícita crítica política a los movimientos codificados, mercantilizados de los cuerpos fetiche de las modelos en las pasarelas, subrayada por el hecho de que, a todas luces, no todos estos “modelos” palestinos son

tales y, así, sus movimientos tienen algún efecto de remedo. Y también, por el hecho de que, a contracorriente, no son cuerpos femeninos sino masculinos los que son el objeto predilecto de la vigilancia (la mirada penetrante y el toqueteo) del otro, masculino (militar).

[Pueden verse fragmentos distintos del video *Chic Point* en: vdb.org y vimeo.com . Varios fotogramas y una crítica, en: journals.openedition.org]



Fotograma de *Chic Point* (con licencia CC 3.0). Tomado de: commons.wikimedia.org .

PRÁCTICA / INSTALACIÓN Y MOVILIDAD

Where We Come From fue comisionada a Emily Jacir por la Fundación Al-Ma'mal para el Arte Contemporáneo de Jerusalén. Su

ficha técnica: un pasaporte estadounidense [que no se exhibe], 32 fotografías de distintos tamaños, 30 textos enmarcados y un video de cinco minutos. Primero circuló impresa en Palestina; luego algunas partes se publicaron en la revista *Grand Magazine*, con una introducción por Edward Said. Finalmente Jacir creó una versión para museo, propósito para el cual sintió que “los textos debían estar enmarcados, capturados dentro de límites fijos, y que las fotografías no debían enmarcarse porque son un sueño” (Wilson-Goldie, 2008, s/p).

Se exhibió por primera vez en 2003, en la Bienal de Estambul y en la Galería de Arte Debs & Co. de Nueva York y, desde entonces, en museos de distintas ciudades del mundo, completa o parcialmente. ³¹

Como ha sucedido con varias de sus piezas, esta indignó a muchos. Al exhibirse en el Museo Ulrich de la Universidad de Wichita, algunos miembros de la comunidad judía consideraron que *Where We Come...* era antisemita. Cuando Jacir acudió al museo, se le entregó un folleto que acusaba: “La Universidad del Estado de Wichita está presentando esta exposición de Emily Jacir, que difama al Estado de Israel”. Con alarma, el Museo de Arte Moderno de San Francisco agregó una nota de pared: “El arte puede suscitar una valiosa discusión sobre toda una serie de temas, incluidos algunos difíciles y controvertidos, como el conflicto entre Israel y Palestina” (Dayal, s/f).

Tomaremos inicialmente la descripción debida a Edward W. Said (2003), pues es difícil que alguien más hubiera podido presentar esta obra con mayor conocimiento de la causa política,

independientemente de las controversias que haya alrededor de su persona.³² Pero sobre todo, la tomamos porque recurre a los polos de la movilidad y la parálisis para exponer la situación de los palestinos refugiados, polos a partir de los que comenta la obra de Jacir.

Escribe el teórico, crítico y activista palestino que la mayoría de las personas puede responder con una sola palabra a la pregunta ¿De dónde eres?, mientras que un palestino tendrá varias respuestas, “todas complicadas, que reconducen a un sitio que está fuera de su alcance o que ya no existe como poblado árabe”. Da como ejemplo el pueblo de Lydda, un día árabe, hoy israelí (llamado Lod, donde está el aeropuerto de Tel-Aviv), cuyos sesenta mil pobladores fueron expulsados en la guerra de 1948: “Cincuenta años más tarde, ¿cómo podría decir un joven nacido en Kuwait y hoy habitante de Detroit que proviene de Lydda? El punto es, claro está, que eso es cierto”.

Muchos palestinos, “como refugiados apátridas, tienen prohibido trabajar o viajar”, carecen de pasaporte; son aquellos menos afortunados, a quienes “se les prohíbe el movimiento, y permanecen paralizados”. “Sitiados, con sus casas demolidas, se les ha convertido en personas sin techo por una tercera o cuarta vez. Rodeados de restricciones diseñadas por la moderna burocracia... tienen que recurrir a la improvisación o a una tenacidad insistente para superar estos obstáculos. En su mayoría, esperan: esperan obtener un permiso, esperan que les sellen sus documentos, esperan para cruzar una línea, para tener una visa. Es tantísimo tiempo desperdiciado, que pasa sin dejar rastro”.

“La serie *Where We Come From* de Emily Jacir desbroza todo eso y reduce un desastre inextricable a una pregunta simple y humana: ‘¿Qué puedo hacer por ti en Palestina, donde no puedes ir pero yo sí?’. Después de haber hecho lo que se le ha pedido, reduce aún más la respuesta a una creativa yuxtaposición de deseo, cumplimiento de deseo y deseo encarnado en fotografía y texto: escritura e imagen elegantemente reunidas con una claridad que la mayoría de los palestinos no puede experimentar en el presente. Sus composiciones se escabullen entre las redes de las burocracias y de las fronteras, el tiempo y el espacio no negociables, no en búsqueda de sueños grandiosos o fantasías recargadas, sino de objetos rutinarios y gestos sencillos, como visitar, abrazar, regar un árbol, comer un platillo, ese tipo de cosas que quizá todos los palestinos tengan posibilidad de hacer algún día, cuando puedan emprender el camino a casa en paz y sin restricciones.” Hasta aquí Edward Said.

La pregunta exacta que planteó Jacir a personas palestinas residentes en territorios ocupados o en el extranjero fue “Si pudiera hacer cualquier cosa por ti, en cualquier parte de Palestina, ¿qué sería?”. Al contar con un pasaporte estadounidense y gozar de libertad de tránsito, ella viajó a distintos sitios para cumplir con las misiones solicitadas y registró su cumplimiento. El programa de mano de la Galería Debs & Co de Nueva York (2003) dio a conocer que algunas de las peticiones no se pudieron cumplir. Solo en Dawson (2003) encontramos pormenores sobre deseos frustrados: fue imposible fotografiar la casa de los padres de Ibrahim en Haifa, exiliados en 1948, porque se renombraron las calles y Jacir no pudo localizarla; tampoco pudo saborear una naranja del árbol de una

tumba familiar en Jericó porque no alcanzó a llegar en temporada de naranjas. 33

En la instalación están montados la pregunta primero y luego, uno a uno, los deseos, en paneles divididos en dos, del lado izquierdo en inglés, del lado derecho en árabe, y generalmente a la derecha del escrito, la o las fotografías del cumplimiento del deseo, salvo “Ve a la playa de Haifa cuando se asome la primera luz, respira hondo y enciende una vela en honor de todos aquellos que dieron su vida por Palestina”, que fue respondido con un video de cinco minutos y que pasa en una pantalla.

En la parte inferior de la petición en ambas lenguas, se lee el nombre del remitente, el complicado estatus de su ciudadanía (o de persona sin nación), dónde nació, dónde reside actualmente, qué pasaporte o cédula de identidad posee, cuándo salió su familia al exilio, si es el caso, por qué está impedido para entrar en Palestina. Por ejemplo, en el deseo “Siempre quise apreciar la vista de Palestina y el Mediterráneo desde lo alto del Monte Carmelo en Haifa”, la deseante explica: “No puedo ir a Haifa porque mis documentos asientan que soy de Cisjordania y no puedo entrar en Israel sin un permiso específico (que no se consigue ni fácil ni rápidamente, y eso, si se consigue)”. Firma Zina, de quien Jacir apunta: “Nacida en Amán, vive en París. Pasaporte jordano y cédula de identificación cisjordana. El padre de Jerusalén; la madre de Nablus. Padre exiliado en 1948”.



“Siempre quise apreciar la vista de Palestina y el Mediterráneo desde lo alto del Monte Carmelo en Haifa”, *Where We Come From*.

Fotografía tomada en la exposición Traduttore, traditore (2017). Cortesía de la artista y de Rhona Hoffman Gallery, Chicago (con licencia CC 2.0 Genérica). Tomada de [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/14811170@N00/2411111111/).

Jacir agrega notas. En “Visita la tumba de mi madre en Jerusalén el día de su cumpleaños, ponle flores y reza”: “Cuando llegué a la tumba de su madre, había un grupo de turistas alrededor de una tumba cercana; era la de Oskar Schindler... enterrado junto a una mujer cuyo hijo vive a unos kilómetros pero tiene prohibido visitarla en el cementerio sin un permiso. Muchas tumbas tenían las cruces hechas añicos y las estatuas de la Virgen María destrozadas. El vigilante me contó que unos extremistas judíos habían asaltado el cementerio y profanado muchas tumbas. Me enseñó algunas que él arregló”.

O en “Toma una fotografía de la casa de mi familia en Sha’ab”: “Las antiguas casas históricas de Sha’ab ya no existen. La última estructura que queda en el poblado es la pensión de la familia de Ziad

[el deseante]. Los actuales habitantes de la tierra de la familia de Ziad también son palestinos de Sha'ab. Conocí a varios de sus parientes, que me dieron sus números celulares para que Ziad pudiera hablarles y, con suerte, visitarlos". 34

Así, Jacir maquina sublevándose contra el hecho de que el Estado de Israel administra las visas de ingreso y los permisos de trabajo en el territorio ocupado para los miles de palestinos que no tienen identificaciones y también para los visitantes "extranjeros" (que pueden ser palestinos de segunda, tercera, cuarta generación). Israel controla el acceso de y hacia ese territorio, de y hacia los enclaves que ha establecido dentro de él, y tiene control total sobre el tráfico de personas y vehículos hacia y desde la Franja de Gaza. 35

Jacir (2004) escribió "la obra se basó en mi libertad de movimiento" porque su pasaporte estadounidense le permite ejercer ese derecho humano; por cierto, sus propios padres no tienen ese derecho, ya que su documento de identidad asienta que son de Belén, de donde no pueden salir. Desde los años setenta, los palestinos "fuimos testigos de la proliferación de asentamientos, puestos de control fronterizo y la calculada fragmentación de nuestro pueblo y nuestras tierras en espacios cada vez más pequeños... fragmentos basados en nuestras cédulas de identidad como jerosolimitanos orientales, cisjordanos, gazatíes, israelíes, jordanos, estadounidenses, etc.". En el momento en que escribía esto, mayo de 2014, ella misma no podría haber hecho *Where We Come From*, porque ni con su pasaporte podía atravesar ya libremente las fronteras, ya no se le permitía entrar en Gaza ni en algunos pueblos palestinos de Cisjordania.

Tratemos de especificar aquí “mi libertad de movimiento”. Digamos que es “movilidad”, una posibilidad de poner en obra sus recursos coreográficos para hacer circular los deseos. Que, como se lee en cada “solicitud”, no son incorpóreos. No hay deseo sin cuerpo. Esos son los que ponen las condiciones que la movilizan a ella, corporalmente. El texto con el que Jacir acompañó la publicación de su proyecto, en *What's Up* núm. 15, con el solo título nos dice eso, que no es tanto movimiento, sino movilidad e inmovilidad en un solo bloque, contradictorio, paradójico, unido en sus íntimos términos, separados al mismo tiempo por un paréntesis: “Where We Come From: (Im)mobility”.

Algunos comentarios críticos se refieren a la movilidad de *Where We Come...* utilizando los términos desplazamiento, expedición, mapeo... y empleando la retórica de la sustitución, viendo en ella un cumplimiento metafórico del deseo por intermediación de la persona de Jacir, donde la acción principal es que ella se desplaza por los territorios prohibidos en nombre de o en lugar de.

En este caso a veces se le llama a la artista hada madrina o genio; así lo hacen, por ejemplo, Dawson (2003) y Bittar (2004). Y así venimos a dar al primero de los puntos cardinales de Bartra, el Este y las fantasías orientalistas, que, por cierto, en *Las tonalidades de la ira* son una de las imágenes de la sumisión:

Disculpe, ¿no debería gritar?

¿He olvidado ser su orientalista sueño,
genio en una botella, bailarina del vientre,

joven de harén, mujer árabe de voz suave
que dice *Yes master, no master?*

De la acción de sustitución o ser “instancia de mediación”, del “hacer en lugar del que no puede”, Emmelhainz (2012: 40 y 37) opina que la estrategia de *Where...* refuerza la cartografía reinante en el régimen sensible, dividido entre quienes buscan dar voz a sufrientes y los propios sufrientes, de manera que con su “buen gesto” Jacir simplemente mueve a una compasión que tarde o temprano se desvanece.

Hay comentarios que van más hacia la otra parte, no tanto los desplazamientos de Jacir sino la sujeción de los palestinos. Así lo hace Demos (2017 [03]), al referirse a las restricciones de movimiento de los palestinos y de la instalación de *Where We...*; cuanto más la miramos –dice– más comprendemos la disyunción insuperable entre la representación escrita y fotográfica, entre la lengua del exiliado (árabe) y la que entiende el espectador (inglés).

Y hay quienes, a la manera de Said, toman los dos polos, movilidad/inmovilidad, como Dayal (s/f), para quien esta serie de enunciados performativos ³⁶ ha implicado acciones de Jacir pero también de una multiplicidad de entidades (autoridades, anfitriones...), al tiempo que los deseos escritos encarnan la ausencia.

Igualmente, esta obra se aborda desde el punto de vista de la memoria y la pérdida (Rahman, 2009).

(En el **Anexo 2.B** comento otras críticas revisadas para la exploración.)

Desplazamientos con énfasis en la llegada o destino, en trayecto recto (en el sentido en que lo desarrollamos al referirnos a la práctica de Careri), en dirección de los territorios ocupados y luego de regreso, a entregar la prueba de la misión cumplida. Parece ser que de allí no pasaremos con el LOD ... o tal vez operando con algo del capítulo de Relaciones. Vamos por una desviación.

La idea “viene de mi experiencia de pasarme toda la vida yendo y viniendo entre Palestina y otras partes del mundo”;³⁷ “me la paso llevando y trayendo cosas para otras personas” (Jacir en Rahman, 2009 y en Katharina, 2011). Jacir como mensajera.

Conjeturemos la disposición de una coreografía expandida (es decir, en el campo de lo social): a partir de esa experiencia de ir y venir, Jacir formula una primera proposición en modo de pregunta (¿qué quisieras que hiciera por ti en Palestina?). A cuántos y quiénes la envía o la entrega en mano, partiendo de qué posible elenco y siguiendo cuáles criterios de selección (¿importaron la edad, el sexo, el poblado o ciudad de origen, alguna situación socioeconómica, una relación familiar o de amistad...?), lo desconocemos. Del universo de los destinatarios, en qué porcentaje respondieron y, de ellos y ellas, si todos plantearon un deseo o hubo quienes contestaran “Nada gracias”, también lo desconocemos. De las respuestas recibidas que sí enunciaran un deseo (razonable, cumplible), ¿Jacir hizo una segunda selección o tomó el universo completo? No lo sabemos. Hay aquí, en el origen, zonas de invisibilidad que, sin embargo, no

cancelan que efectivamente existió toda esa movilización e intercambio de fuerzas, energías. Y allí, la configuración de un colectivo implicado que nos hace evocar el alegato de Pina Bausch: no importa cómo se mueven las personas, sino qué las mueve.

Recibidas y tamizadas (suponemos) las respuestas, se vuelven proposiciones a su vez. Cada una es el plan trazado de un trayecto, para llegar a un destino y trabar una relación. Juntas, forman una constelación, una comunidad movilizada en este dispositivo. Y es identificable: el nosotros de *Where We Come From*, los sujetos deseantes proponentes y generadores de esta coreografía expandida no son una masa pasiva, obediente al líder, sino una comunidad activada; nombres, circunstancias, documentos que se poseen, microhistorias, deseos y razones quedan registrados, como ya lo anotamos. ¿Conocen entre sí la constelación de proposiciones que han dispuesto? ¿Saben de sus confluencias en espacios específicos, Jerusalén, Haifa, Bayt Lahia...? ¿Saben de la vibración de sus deseos convergentes? Lo ignoramos, pero, visto así, están diluidas la coreografía como aparato de captura de la modernidad,³⁸ la ilusión de la autonomía subjetiva y concomitante negación de la multiplicidad, el sometimiento a una cadencia de órdenes, el poder autoral e incluso las jerarquías, porque si la coreografía se sigue creyendo sistema de comando, ¿quién tiene el poder aquí? O mejor, ¿cuál potencia se ha puesto en juego aquí? La de aquellos que, restringidos, atados, se movilizan.

Las cuestiones geo y biopolíticas “esencialmente coreográficas”, o políticas de la movilidad, de decidir *a quién* se le permite moverse, en qué circunstancias y sobre qué bases; decidir *hacia dónde* se le

permite que se mueva; definir cuáles son los cuerpos que pueden *elegir* una movilidad plena y a cuáles se les fuerza a desplazarse, transforman en privilegio el derecho de circulación, nos dice Lepecki (“Editorial...”, 2008: 1-2). Ante la activación hipercinestésica dictada por el Poder, ajustada al interés en producir, acumular y militarizar, los poderes [se refiere a quienes carecen del Poder] optan por una activación intensa, “que privilegia la microasociación y todo tipo de prácticas políticas y artísticas que disocian la movilidad del imperativo de desplazarse, lo cual lleva a modos de vida, de crear y de coreografiar inexplorados”.

El (o los) itinerarios que a partir de esa microasociación hayan sido trazados y seguidos por Jacir, para ir hacia el *allá* y hacer sus desplazamientos dentro de sus entresijos (en cuántos viajes, lo ignoramos; también sus peripecias), no son visibles. Mientras que conocemos el detalle de deseos y deseantes, los movimientos de ella no los vemos. La logística fabricada por Jacir, las gestiones que haya realizado, igualmente transcurren fuera de la mirada.

De manera análoga a la interpelación que se nos hace en toda frontera: “¿Alguien le dio algo para que lo introdujera al país?”, irónicamente, Jacir podría haber respondido no y sí. Es portadora de los deseos y va a atravesar territorios y *checkpoints* llevando unos encargos que no carecen de materialidad, pero es de tal tipo que le va a pasar de largo a la mirada vigilante.

Demos el paso con el concepto de Relaciones del LOD, que no discierne a estas en sí como acciones, sino que “pertenecen a la categoría de resultados producidos por distintos tipos de acciones”.

En “Formas de relación”: “el propósito de una acción puede ser mucho más importante que el tipo de movimiento utilizado para cumplirlo” (243-244).

Los pormenores del accionar quedan como enigma (exactamente como dice el LOD, eso no es lo importante); Jacir regresa con los propósitos cumplidos: las relaciones, los puntos que unió. Sabemos en qué lugares estuvo (en el LOD: *destination*, puntos de llegada), con quiénes y con qué objetivo, en parte por los textos de la instalación y en parte por las fotografías. Cada una de estas, escribe Paul Schmelzer (s/f), tomada desde la perspectiva propicia de Jacir [que pudo ir *allá*], “le permite a la persona [la que hizo la petición] proyectarse en espacios que tiene prohibidos, así sea virtualmente. La presentación de la obra es serena... en esta quietud la frontera entre mundos parece tan delgada como una fotografía y a la vez inmisericordemente infranqueable”. Dawson (2003) se ilusiona un poco más: “Jacir nos capta. Como espectadores... participamos, las fotografías nos invitan a ser también sustitutos [de los deseantes]”. Pero sabemos que nada sustituye la supresión del derecho humano a la movilidad, si bien, para Demos (2017 [13]) exactamente este fracaso es el logro de la pieza.

Asentamos arriba que el accionar queda como enigma y que solo vemos los propósitos cumplidos: las relaciones, los puntos unidos por Jacir. Ella (su imagen) se disimula, se encubre o de plano se ausenta de las fotografías. A contrapelo de la plaga del autoelogio de la subjetividad neoliberal y la compulsión narcisista a propagar la propia imagen en las redes sociales, Jacir relega su persona para poner en primer plano la relación donde se cumple el deseo. 39 Al

desterrarse, expatriarse de las imágenes, a sabiendas de que ella es la que “va y viene” y los palestinos desplazados están varados, cuestiona esa ilusión-obligación contemporánea de la movilidad ilimitada del sujeto (ir hacia arriba o ir hacia adelante como ideas del progreso, o estar en todos los sitios como producto y relanzamiento del ansia de ser competente).

En fotografías que parecen salidas de un álbum familiar, privadas, sin irrupciones, el deseante constata que la relación (con el objeto del deseo que haya manifestado) ha sido establecida por una “gestora” en cierto modo fantasmal. Jacir esparce imágenes de su cuerpo, que resulta “una colección de piezas, de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones”, “un cuerpo indicial: hay ahí alguien, alguien que se esconde, que asoma la oreja, alguno o alguna, alguna cosa o alguna señal... hay ahí algún modo de *ahí*, de *allí*, muy cerca o bastante lejos”. 40

En *Your Move* las Relaciones progresan desde una forma básica, la menos activa, que es el darnos cuenta (*awareness*) de que hay alguien o algo allí, pasando por la cercanía, hasta llegar a entrelazar, penetrar, cargar(se). El concepto toma en cuenta cuál es la parte activa de la relación, cuánto dura y cuándo se cancela. Al pie de la letra, aquí el LOD dictaría que la parte activa de la relación es Jacir; pero más bien nos parece que es el *We*, ese nosotros movilizad por los deseos.

El LOD sería una herramienta para describir detalladamente lo que sucede en cada fotografía; conocemos el valor técnico, pedagógico y de registro de ese tipo de descripciones, pero no dan una lectura muy

amena que digamos. Uso lo mínimo, ya que aquí ese valor no está en cuestión. Así, entre los indicios de Nancy y eso mínimo de los conceptos, conjeturo enseguida.

[Véanse al final de este apartado los enlaces que conducen a las imágenes de *Where We Come From*.]

En un caso único entre las fotografías, muy posiblemente para singularizar una relación de cercanía donde debe mostrarse el miramiento, el respeto debido, una *sombra* parcial flota sobre la inscripción de la tumba de la madre visitada. Las flores solicitadas ya han sido puestas y el rezo también pedido debe de haber tenido la duración del tiempo de recogimiento, que no está reglado. Se distingue la colocación de la mano que toma una fotografía. Qué contraste con la gula con la que el turista se autorretrata por todos lados.

Más que las relaciones específicas, de partes del cuerpo o los grados de relación, fijémonos en otras: en primer lugar, el deseante ha de depositar una confianza absoluta en que Jacir efectivamente es esos pedazos (unos pies), esas zonas (¿de dónde sale el chorro de agua que riega el árbol?), esas funciones (ella bebió el agua, ella mira desde el Monte Carmelo); y en segundo lugar, debe de haber un tercero implicado, que haya hecho varias de las tomas.

En algunas fotos está la figura de Jacir, completa o no, pero en ninguna de las dos modalidades se deja reconocer.

De cuerpo entero: (a) juega futbol de espaldas a la cámara, el niño de frente, sus miradas parecen encontrarse; el balón ha sido pateado y

va a llegar a los pies del niño. (b) Reza en la mezquita inclinada de frente hacia la cámara, tanto que no se le vea el rostro, cubierta la cabeza y el cuerpo, salvo las manos, así que solo vemos los dorsos, palmas posadas un poco por encima de las piernas sobre las que cae el vestido, ni siquiera los pies se asoman.

Fragmentos de cuerpo: (a) Donde más vemos (y por la acción ejecutada o deseo cumplido, no sería para menos), es en besar y abrazar a la madre, que está sentada, de perfil, rostro y dorso de la mano izquierda a la vista; de Jacir, que está de pie y se inclina abrazándola, el dorso de la mano derecha posada en el hombro de la madre, vemos un poco de su perfil, semioculto tras la cara de la señora. Hay contacto, las dos mujeres se entrelazan; (b) Camina por las calles de Nazaret: tomada desde atrás, vemos sus pies y piernas hasta las rodillas, en el acto de caminar en una sección de la calle donde las inscripciones de Nazaret son reconocibles; (c) En la firma del libro de condolencias, una parte de los dedos de la mano derecha, que toman la pluma y firman; (d) Igual, tramos de cuatro de sus dedos sosteniendo el vaso de agua del pueblo de los padres, a medio beber; (e) En el día normal en Haifa, de dos personas sentadas (una tiene que ser, debe ser ella), vemos las piernas con pantalones negros y calzados los pies también de negro, ante una mesita con cigarros, colillas, bebidas; y a un lado de los pies, unas bolsas de plástico que quizá contengan algunas compras modestas; seguramente estas personas disfrutaron también de la conversación de un "día normal".

En otras fotos no está su figura, llamémosle *ausencia*, aunque está ese "cuerpo indicial", sobre todo cuando hay relación con otra persona:

Para los que pidieron imágenes, Jacir está detrás de la cámara (de nuevo, tiene que ser, debe ser ella): (a) En las cuatro fotos de la familia y de los hijos del hermano, tomadas en el huerto, recolectando, sonrientes; (b) En las dos fotos de casas; (c) En la vista desde lo alto del Monte Carmelo (aunque este deseo fue enunciado de una manera particular, no como tráeme fotografía sino “siempre quise apreciar...”).

Para los que pidieron acciones, lo mismo, nada vemos de ella, pero está su indicio: (a) En la tienda de lona donde habitan quienes perdieron su casa en Rafah (desconocemos cómo ejecutó la acción de decirles algo que les diera esperanza; nada más deja registro de la visita); (b) Del día que disfrutó en Jerusalén fotografía el trazo en rojo de su recorrido en un mapa de la ciudad; (c) Las velas encendidas en el Santo Sepulcro y luego, el té a medio beber, las croquetas y el pan de sésamo mordisqueados, servidos en la mesa (plano cenital); (d) El plato de sayadieh consumido (plano cenital); (e) Los regalos llevados a la familia en Khan Yunis (se distinguen ropa, unos auriculares, un disco); (f) El árbol a punto de ser plantado; (g) El dulce kinafa menos un trozo que, suponemos, habrá comido siguiendo lo solicitado (plano cenital); (h) El video del mar de Haifa con la vela encendida en la orilla.

Sentimos más que allí está: (a) En la cita con la joven palestina, que mira directamente a la cámara como si empezara a sonreír, sentadas ambas a la mesa (la portadora de la cámara, de quien no vemos nada, y la joven), cada cual con su bebida a medio consumir, y atrás, desenfocadas, personas en el mismo café; (b) Pagando la cuenta de teléfono en Jerusalén, toma la fotografía formada hasta atrás de una

fila, y se ven también las ventanillas de atención; (c) En el chorro de agua sostenido desde arriba para regar el árbol del pueblo demolido.

Y finalmente están los encargos de traer objetos, donde la fotografía es el objeto tomado en primerísimo primer plano: (a) el melben, (b) el Arak.

Hemos escrito abundantemente de lo que no vemos, como la gestión de los participantes, las sucesivas selecciones que nos imaginamos; las operaciones administrativas, los desplazamientos de Jacir, a ella misma en las fotos, y tampoco vemos la madre de todos los objetos: el pasaporte, que es su capacidad o poder de acción.

Tomemos otro concepto para englobar eso que, ni para Jacir ni para las Relaciones en el LOD, es central: cómo se llegó a la relación. Todo eso sucedió fuera de campo, “espacio invisible que mantiene relaciones permanentes con la superficie visible del campo [en este caso, fotos y textos]... lo que se juega no se juega tan solo en el interior del cuadro, sino en relación con el afuera, el intercambio entre ambos es permanente... [hay un] movimiento de alternancia entre la presencia y la ausencia (personajes, voces e imágenes en el campo)... Esos otros son el afuera (del campo)... que es a su vez el espacio otro, el espacio de lo posible, o más exactamente... el otro del espacio, o sea, el tiempo en movimiento” (Laplantine, 2007: 317-318). Acontecimientos concretos e invisibles, los movimientos secretos podrían ser más en este trabajo de Jacir que los que hemos estado mirando, engañados por la instalación en un museo, con esas fotos y textos dispuestos en vertical, para que contemplemos-leyamos y

parezca pasada, cancelada, concluida, la coreografía expandida que les dio lugar.

NOTA: No se ha localizado un sitio único donde pueda verse el conjunto de imágenes de *Where We Come From* –con sus respectivas cartas y notas de Jacir. Salvo la que aparece en este apartado (“Siempre quise apreciar la vista de Palestina...”), las fotografías no tienen permiso de publicación. Anotamos enseguida los vínculos que conducen a ellas:

1. [“Si pudiera hacer cualquier cosa por ti, en cualquier parte de Palestina, qué sería?”](#)
2. [Visita la tumba de mi madre en Jerusalén el día de su cumpleaños, ponle flores y reza.](#)
3. [Ve a Haifa y juega fútbol con el primer niño palestino que veas en la calle.](#)
4. [Ve a Jerusalén y enciende una vela en la tumba de Cristo en la Iglesia del Santo Sepulcro; luego ve a la mezquita de al-Aqsa y rézale a Dios por la distensión y ayuda a los necesitados de ambos lugares.](#)
5. [Visita a mi madre, dale abrazos y besos, dile que son de parte de su hijo. Ve al mar en la puesta del sol, huélelo por mí y camina un poco... suficiente. ¿Soy demasiado ambicioso?](#)
6. [Ve a Bayt Lahia y tráeme una foto de mi familia, especialmente de los niños de mi hermano.](#)

7. Toma fotos de la casa de mi familia en Jerusalén, junto con la dirección y el nombre de los ocupantes. También, entrégales una carta.
8. Toma fotos de la casa de mi familia en Jerusalén...
9. Pasa un día disfrutando libremente de Jerusalén; siempre quise ir sin miedo, sin sentir que me podrían detener y pedirme mi identificación... simplemente disfruta de Jerusalén todo lo que puedas.
10. Firma un libro de condolencias de Faisal al-Husseini, quien fue mi héroe y mi ídolo.
11. Tráeme melben
12. Toma una foto de la casa de mi familia en Sha'ab.
13. Recolecta naranjas de la tumba familiar en Jericó y cómetelas allí mismo.
14. Enciende velas en el Santo Sepulcro como acostumbrábamos mi abuela y yo, luego camina a la panadería Musrara para comprar ka'ek y falafel, y cómetelos con un té de menta.
15. Haz algo en un día normal en Haifa, algo que yo haría si estuviera viviendo allá.
16. Ve a Gaza y come sayadieh.
17. Visita a algunas de las familias que perdieron su casa en Rafah. Cuento contigo para decirles algo que les dé esperanza. Quisiera

que supieran que la demolición de casas en Gaza es un castigo colectivo, pero en Jerusalén es limpieza étnica.

18. Llévale ropa y regalos a mi familia en Khan Yunis, a la que no he visto en cinco años.
19. Ve a una cita con una joven palestina de Jerusalén oriental con quien solo he hablado por teléfono.
20. Bebe el agua del pueblo de mis padres.
21. Ve a la oficina postal israelí en Jerusalén y paga mi cuenta de teléfono.
22. Tráeme Arak.
23. Riega el árbol de mi pueblo, que fue demolido.
24. Camina por las calles de Nazaret.
25. Planta un árbol.
26. Diles a mis hermanos y hermanas que viven en la Palestina ocupada: Siento su dolor. Quiero estar con ustedes y compartir la lucha...
27. Come kinafa de Jafar Sweets, en Jerusalén
28. Ve a la playa de Haifa cuando se asome la primera luz, respira hondo y enciende una vela en honor de todos aquellos que dieron su vida por Palestina.

29. [Vista de la instalación en Künstlerhaus Bremen \(2004\)](#)

- 18 Puede verse imagen del *Memorial a 418 poblados palestinos destruidos, despoblados y ocupados por Israel en 1948* en el sitio de Art, Theory, Practice Department, Northwestern University:
art.northwestern.edu
- 19 Aprobada en 1950 y obviamente no aplicable a los palestinos. La Ley y sus enmiendas pueden consultarse en el sitio de la Agencia Judía para Israel:
jewishagency.org
- 20 En el sitio de la galería Artecontemporanea de Alberto Peola, Turín: albertopeola.com
- 21 Pueden verse imágenes de la instalación de *ex libris* en la Galería Alexander and Bonin, Nueva York, 2014, en Daily Art Fair, dailyartfair.com
- 22 Según la estimación del Centro de Recursos para Derechos de Residencia y Refugio de los Palestinos BADIL, el número total de palestinos desplazados supera los siete millones (en Rempel, 2007: 7).
- 23 Una narración que cubre desde la *nakba* hasta el inicio del siglo XXI: Pappé, Ilán (2017). *Los palestinos olvidados*. Madrid: Akal/Reverso (Historia Crítica). Una síntesis periodística didáctica: "8 preguntas para

entender por qué pelean israelíes y palestinos”. Redacción BBC Mundo, 15 de febrero de 2017. En: bbc.com (c. 1/II/2018).

24 De hecho, tras la anexión israelí de la parte oriental de Jerusalén en 1980, la ONU llamó a la comunidad internacional a retirar sus legaciones de la ciudad, de modo que ningún país tuvo allí su embajada. Ahora, 2018, Estados Unidos abre la suya en Jerusalén, con las conocidas consecuencias.

25 Juan Goytisolo, guion y Rafael Carratalá, dir. (febrero de 1989). “Alquibla”, video, Televisión Española. En: rtve.es

26 *Contra el fanatismo* (2015). Ensayo “Sobre la necesidad de llegar a un compromiso y su naturaleza”, Madrid: Siruela (Biblioteca Ensayo 17, serie menor), trad. del hebreo de Daniel Sarasola. La conferencia citada es del 23 de enero de 2001, en el marco de *The Tubingen Lectures*.

27 Barcelona: Alfaguara, trad. del árabe Jaume Ferrer Carmona. Capítulo 13.

28 Puede verse este poema performado por Rafeef Ziadah (*Shades of anger*, 2011) en youtube.com

29 Video Data Bank. School of the Art Institute of Chicago. En este sitio pueden verse fragmentos del video: vdb.org

30 Texto del artista en *Nafas Art Magazine*, marzo de 2005: universes.art

- 31 Como en San Francisco, Estocolmo, Ramallah, Venecia, Bremen, Washington. Se exhibió una selección de las imágenes (cuatro), por ejemplo, en el Moderna Museet de Malmö en 2016, dentro de la exposición *Hacia un mundo más grande*, al lado de Ai Weiwei, entre otros artistas.
- 32 Premio Príncipe Asturias de La Concordia junto con el músico Daniel Barenboim, por haber fundado la Orquesta Diván Este-Oeste, que reúne a jóvenes israelitas y árabes (2002). Nació en Jerusalén el 1º de noviembre de 1935; al iniciarse la primera guerra árabe-israelí, en 1948, fue trasladado junto con su familia a un campo de refugiados. En 1978 publicó *Orientalismo*, el libro por el que más se le conoce y por el que se le considera uno de los fundadores de los estudios poscoloniales; en 1979, su primero de muchos escritos sobre el conflicto árabe-israelí, *La cuestión de Palestina*. En 1968, por las repercusiones de la Guerra de los Seis Días (1967), se convirtió en activista defensor de la causa palestina y nunca dejó de serlo. Murió en 2003.
- 33 Dawson vio la instalación en Provisions Library de Washington, D.C.
- 34 El Comité Israelí Contra la Demolición de Viviendas es un grupo de acción directa que resiste la demolición israelí de casas palestinas, la expropiación de tierra, la expansión de asentamientos, construcción de carreteras de circunvalación y políticas de ‘cerradura’ y ‘separación’. Tiene miembros de muchas organizaciones israelíes para la paz y derechos humanos. Su trabajo se coordina con las

organizaciones palestinas locales. (*Revista Migraciones Forzadas* núm. 26, marzo de 2007, pág. 29.)

- 35 Pormenoriza todo tipo de combinaciones de traslado, documentos y riesgos Jennifer Loewenstein. "Control de movimientos e identificaciones en el OPT", *Revista Migraciones Forzadas* núm. 26, marzo de 2007, págs. 24-25.
- 36 Enunciados performativos o realizativos: no describen una realidad, no son verdaderos ni falsos, sino que, en el momento de ser dichos, se realiza una acción. Es decir, el enunciado no representa el acto, sino que las palabras mismas lo llevan a cabo (como el "sí acepto" en una boda). Su definición se debe a J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*.
- 37 Nació en Belén, pasó su niñez en Arabia Saudí, estudió en Roma, Texas y Tennessee; hoy vive entre Nueva York y Ramallah.
- 38 Sobre el arte de codificación y exhibición del movimiento disciplinado y el proyecto de la modernidad, véase André Lepecki (2009).
- 39 Me inspira aquí Lepecki (2016), quien observa que, en esta época de recrudescimiento del ego, los coreógrafos, en el límite, están "borrando por completo de la representación la presencia visible de los bailarines" ["Power, self(ie)-performance, and the (a) personal dance", págs. 9-11.]

40 Indicios 36 y 56 de Jean-Luc Nancy, *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires, Eds. La Cebra, 2007, págs. 23 y 33 (trad. Daniel Álvaro).

SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO (2009)

Yuri Herrera (Actopan, Hidalgo, 1970), estudió Ciencias Políticas en la UNAM, Creación Literaria en la Universidad de Texas en El Paso y Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de California en Berkeley. Maestro de la Universidad de Tulane, Nueva Orleans, ha publicado cuentos, artículos, crónicas y ensayos en América y España. Fundador de la revista literaria *el perro*, su obra ha sido traducida a más de diez idiomas.

Su primera novela, *Trabajos del reino* (Periférica, 2008) recibió el Premio Binacional de Novela Border of Words (2004) y en España fue nombrada mejor novela en castellano de 2008 (I Premio Otras voces, otros ámbitos).⁴¹ Al narrar la vida de un capo del narcotráfico y de un compositor de corridos, dice el escritor, su intención no fue “denunciar el narcotráfico ni crear conciencia sobre este fenómeno, sino que es un libro sobre las relaciones de poder, y el narcotráfico es uno de los ámbitos donde se dan este tipo de relaciones”.⁴²

La transmigración de los cuerpos (Periférica, 2013), su tercera novela, muestra la devastación del país por una epidemia; Herrera “toma esos elementos para construir un mundo propio, y, por sobre todo, una lengua rítmica, expresiva, electrizante, con chispa e inventiva, para narrar las peripecias de El Alfaqueque, una suerte de detective privado, de mediador, que se encarga de intercambiar rehenes y también cadáveres entre familias poderosas o clanes rivales” (Capelli, 2013).

La migración, las situaciones fronterizas, ante todo la de la lengua, son la materia de la narrativa de Herrera.⁴³ Más hoy, cuando Estados Unidos se cuenta a sí mismo su cuento más y más agresivo y explícito de país monolingüe donde hablar español es afrenta y abuso.⁴⁴

Christopher Domínguez Michael (2011, s/p) lo caracteriza: en medio de la discusión mexicana sobre la “narcoliteratura”, si la violencia que desde hace lustros fustiga al país ha llegado a producir “novelas casi líricas” como las de Herrera, es porque va “consumándose el proceso habitual que conforma al realismo y lo rebasa: desde su nacimiento a la novela le tocó ser sierva de la actualidad política y social, pero liberándose de esa servidumbre, sublimándola, es como ganó su autonomía como crítica de lo moderno”. En este sentido, Yuri Herrera sería el final de un camino: “el imperio narco reducido (como sólo la buena prosa puede y debe hacerlo) a la mirada falsamente idiota de un bufón arrimado en palacio, la travesía al otro lado protagonizada por una superheroína, una figura moral”.

En su segunda novela, seleccionada para nuestra exploración, *Señales que precederán al fin del mundo* (Periférica, 2009), la protagonista “superheroína” es una migrante reticente. La joven Makina es enviada por su madre con un mensaje; con ayuda de varios capos,⁴⁵ cruza ilegalmente la frontera siguiendo la huella de su hermano, quien permanece sin documentos en Estados Unidos y hace tiempo que no se comunica con ellas.

¿Por qué una protagonista? Yuri Herrera: “como en todas las otras actividades de la vida, específicamente con la migración las mujeres

se la pasan mucho peor” (en entrevista con Mazzei, 2011).

EL ESPACIO-TIEMPO

Fronterizo si los hay, en *Señales...* parecen confluír y barajarse todas las dimensiones del espacio y tiempo del terror.

Es el Norte, los Estados Unidos del siglo XXI, hacia donde irá Makina y donde toma cuerpo la observación de Bartra sobre las culturas líquidas: que adoptan la forma del vaso que “las contiene, la sociedad en que se alojan” (2013: 51). Debemos recordar que Bartra coloca a Estados Unidos en el Oeste, el “Extremo Occidente”, y que allí la otredad fulgura en supertecnologías, robots, enclaves militares y de inteligencia. Así que aquí podemos decirle el Norte-Occidente. Y en lugar de ciborgs puede ser que lo habiten espectros. O sombras.

Allá mismo, el Sur derramado: Mexamérica.⁴⁶ Se reconocen a sí mismos como mexicanos 31 millones de residentes en Estados Unidos, y 4.2 millones de niños y niñas nacidos entre 2000 y 2010 fueron registrados en el censo estadounidense como *mexican-american*s, “una comunidad enorme, casi invisible” en nuestras obras culturales, dado el “desinterés casi unánime del campo cultural mexicano” por las creaciones de los migrantes (Lemus, 2012: s/p).

Y más acá pero dirigiéndose hacia allá: el Sur derramándose, de donde se cruza del Pueblo a la Ciudadcita, de la Ciudadcita al Gran Chilango, luego a la frontera y, por fin, al otro lado. Del pueblo recóndito, a la Ciudadcita sin nombre “cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera” (*Señales* 12), descripción en que reconocemos a Pachuca (en la Comarca Minera

de Hidalgo); y al Gran Chilango y el otro lado, que por sus nombres sí sabemos cuáles son.

Pero es el Sur de hoy y de nosotros, atestado de violencia y de traficantes adueñados de cada tramo y cada cruce; tanto, que Christopher Domínguez (2011) anticipa que *Señales...* será novela canónica de este periodo de la historia mexicana, la de la criminalidad, “o una de las pocas que soporte el paso del tiempo”.

Y es el nadir, hacia abajo, las profundidades subterráneas, el pozo que traga personas y expelle esa “otredad malvada” (Bartra, 2013: 45).

Sin embargo, ese nadir es prehispánico, de allí que simultáneamente sea el Norte y el *más allá*: el Mictlán, que “se imaginaba situado al norte, en el cuadrante negro del universo, o bien, por debajo y en el centro de la tierra... un extraño lugar donde por las noches alumbraba un sol negro, un astro muerto y de luz fría” (Rohde, 1989: 48).

Aquí hay una concepción compleja en la que es necesario detenernos. Don Miguel León-Portilla explica la imagen espacio-temporal de los mexicas: “La superficie de la tierra es un gran disco situado en el centro de un universo (*tlaltícpac*) que se prolonga horizontal y verticalmente. Alrededor de la tierra está el agua inmensa (*teo-atl*) que, extendiéndose por todas partes como un anillo, hace del mundo ‘lo enteramente rodeado por agua’. Tanto la tierra como su inmenso anillo de agua no son algo amorfo e indiferenciado. El universo se distribuye en cuatro grandes cuadrantes o rumbos, que se abren [convergen] en el ombligo de la tierra y se prolongan hasta donde las aguas que rodean al mundo se juntan con el cielo... Los cuatro rumbos del mundo implican enjambres de símbolos. Los

mexicas los describían colocándose de frente al poniente y contemplando la marcha del sol: allá, por donde éste se pone, se halla su casa, es el país del color rojo [para nosotros, el Poniente]; luego, a la izquierda del camino del sol, está el sur, el rumbo del color azul; frente a la región de la casa del sol está el rumbo de la luz, de la fertilidad y de la vida, simbolizadas por el color blanco [el Oriente]; finalmente, a la derecha de la ruta del sol se extiende el cuadrante negro del universo, el rumbo del país de los muertos [el Norte].

“Tal era el aspecto horizontal de la imagen del universo. Verticalmente, arriba y abajo de este mundo... había trece cielos y nueve pisos inferiores. Estos últimos son planos cada vez más profundos, en donde existen las pruebas que deben afrontar durante cuatro años *los descarnados* (los muertos), antes de descansar por completo”.

En cuanto a los ciclos del tiempo, nos basta saber que para la época de los mexicas han pasado cuatro edades, en que predominó uno de los soles (y uno de los elementos, agua, aire, tierra, fuego), y que están viviendo la edad del Quinto Sol (el Sol de Movimiento), cuando ejercen su influjo los cuatro rumbos, no solamente en el universo físico sino en la vida de cada mortal. León Portilla les llama “años *especializados*” (años del rumbo de la luz o de la región de los muertos, años del rumbo de la casa del sol o de la zona azul). “El destino final de nuestra edad será también un cataclismo, habrá movimientos de tierra, habrá hambre y con esto pereceremos.” Persuadidos de que el cataclismo se podía evitar fortaleciendo al Sol con víctimas, los mexicas tomaron el camino del “misticismo guerrero”, los sacrificios y la guerra florida (2004: 309-310).

La suerte después de la vida dependía de la causa del deceso. Por ejemplo, los guerreros caídos en combate, los sacrificados y las mujeres muertas de parto acompañaban al Sol en una parte de su recorrido. Los muertos por causas naturales iban al Mictlán, donde habían de atravesar nueve lugares o escaños; según el Códice Vaticano 3738: uno, la tierra; dos, el pasadero de agua; tres, el lugar donde se encuentran los cerros; cuatro, el cerro de obsidiana; cinco, el lugar donde tremolan las banderas; seis, el lugar donde es flechada la gente; siete, donde son comidos los corazones de la gente; ocho, de obsidiana de los muertos, y nueve, aquel sin orificios para el humo (Matos, 1998: 52).⁴⁷ No sobra decir que, al contrario de la creencia de los frailes conquistadores, este sitio no corresponde a la idea del infierno católico: no es un lugar de tortura, sino un tránsito. (En [Anexo 3.A](#), Algo más sobre Mictlán.)

Cito libremente a Yuri Herrera (de Cátedra Alfonso Reyes 2015), quien platica que para su novela tomó el descenso al Mictlán y sus símbolos, así los estudiosos no se hayan puesto de acuerdo sobre las condiciones de ese viaje. Destacamos su afirmación de que recogió el Mictlán como “objeto encontrado”, lo que no es cualquier cosa, porque eso lo inscribiría como creador andante.⁴⁸ Si pudimos decir que la práctica de Stalker y el Osservatorio Nomade es una especie de “arquitectura recorriendo”, ahora hablaríamos de una “escritura recorriendo”, que se dirige hacia ese allá de Estados Unidos y al más allá del cuadrante negro del universo, para descender nueve pisos y afrontar las pruebas de *los descarnados*. Una escritura “geológica”.⁴⁹

De los tres lugares a donde iban a dar los muertos, el escritor eligió aquel que le tocaba a “toda la perrada” –así dice–; ni guerreros ni

parturientas ni muertos por agua, sino los de “muerte telúrica” (enfermedad, accidente, vejez), en cada uno de cuyos nueve inframundos la persona iba abandonando un poco de su humanidad (sensaciones, olores, emociones...).

Tenemos así las coordenadas espacio-temporales, desbordadas, en donde observar el movimiento, que casi todo el tiempo es “de paso”. La intención de esta historia es que pueda ser leída tal vez como el viaje de una muerta y tal vez como el viaje de una mujer al otro lado, durante el que se recrea a sí misma como les sucede a tantos migrantes, que abandonan todo, a su familia, su país, su lengua, su identidad, en “una especie de fin del mundo” (de Cátedra Alfonso Reyes 2015).

Un último deslinde sobre el *allá* de *Señales...*: Mora (2012) analiza cuatro novelas de fronteras ⁵⁰ con base en conceptos acerca del viaje que no corresponden plenamente a la que estamos explorando; sin embargo, rescatemos que nota la repetición del indicativo [deíctico] “allá” en las novelas, lo cual fija el punto espacial específico hacia donde va el traslado, una dirección cargada de sentido: “El norte es, en el plano espacial de las significaciones, un ‘allá’ imaginado como el paraíso donde se puede hallar trabajo...” (284). Debemos asentar que esto tampoco se aplica a *Señales...*, donde “allá” no es una palabra que aparezca más de un par de veces y, más aún, llega a ser la dirección contraria, el Sur: los paisanos que Makina descubre a pesar de que tratan de pasar desapercibidos, “estaban *ahí* para recibir órdenes. Eran como *allá* [México] pero menos chifladores, y ninguno pordioseraba” (*Señales* 63). Es el Sur adonde a ella le urge regresar, y

no porque no haya encontrado sino desventuras que le destruyeran las ilusiones, sino porque es el lugar suyo y donde la necesitan.

META Y MOCIÓN

Tan exprimido ya el concepto de desplazamiento, para esta observación tienen más pertinencia los de moción y *destination*.⁵¹ Moción es el “ir”, la partida, “el repentino deseo de irse y partir hacia algún lado”. *Destination*, la meta, la llegada (459). El asunto aquí es el grado en que se puntualice el destino, y esa es una de las dificultades del viaje de Makina, porque “ve a Estados Unidos a buscar a tu hermano” es desproporcionadamente impreciso. Pero sigamos con el LOD.

Cuando la meta es clara, se toman trayectos directos para llegar; no habría razón para desviarse si uno conoce su objetivo. La trayectoria no es lo importante, sino llegar. En las acciones que tienen un punto de llegada definido (*destinational actions*), prevalecen las actitudes de la ambición, el propósito, la intención, la determinación y la decisión. La meta es deliberada, se ha definido antes de iniciar el movimiento. Lograr una posición en equilibrio o una transferencia de peso son ejemplo de acciones con meta definida (461-464).

Por su parte, la moción tiene los atributos de explorar, sentirse libre para moverse, errabundear, no tener objetivos, disfrutar el pasaje por el espacio, entregarse al darse cuenta del moverse en sí mismo. En una sociedad orientada a cumplir con objetivos, se espera que planeemos, que el movimiento tenga metas, es decir, que no sea lo que el LOD llama moción, que “también puede dirigirse hacia algún

punto pero sin llegar a él". Entre otras, las acciones de girar, saltar, caer, tienen la naturaleza de la moción, concepto afín a los trayectos indirectos. Hay dos clases de moción: hacia o alejándose de un punto direccional, de algo o alguien, de un estado, etc. Reiteremos que, a la inversa de la acción con meta, aquí lo que vale es ir, no llegar (471-475). La moción parece todo lo contrario de la imposición en nuestras sociedades, donde el éxito es forzoso (llegar a una meta tras otra, o si no, vivir de costado o desaparecer en los márgenes); donde cada movimiento, cada relación, debe ser una inversión que sume competitividad y rinda beneficios; como lo expresa Lepecki (2016: 10), "para la subjetividad neoliberal, nuestros gestos, movimientos, palabras, nuestro performance cotidiano y disposiciones corporales son, todos, inversiones en... uno mismo [el Yo]... como si invirtiéramos en unas promisorias acciones en la bolsa de valores".

Situación inicial: "Estoy muerta se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron... Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo. Pinche ciudad ladina, se dijo, Siempre a punto de reinstalarse en el sótano. Era la primera vez que le tocaba locura telúrica" (*Señales* 11).

Situación final: "El antro era como el cuarto de un sonámbulo... todos fumaban, y aunque no se veían troneras ni se percibían corrientes el aire no era hediondo... sólo el sonido de agua corriendo... el correr enérgico de ríos subterráneos... Tenga, le ofreció un legajo, Ya todo está arreglado. Makina tomó el legajo y miró su contenido. Ahí estaba

ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su fotografía, nuevos números, nuevo oficio, nuevo hogar. Me han desollado, musitó... lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria... y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio" (*Señales* 118-119).

En los dos párrafos anteriores se leen las primeras y últimas líneas de la novela, donde quizá podamos enfocar cuándo estamos ante movimiento con meta [*destination*] y cuándo ante moción.

Sobre la situación inicial, más adelante en la historia el lector se enterará de que Makina ya salió de su pueblo para cumplir el encargo de su madre Cora y, estando de paso por la Ciudadcita en su camino al Gran Chilango, un terremoto abre el suelo. Ese "batir los pies desesperadamente hacia atrás" es una reacción para apartarse del hoyo que se va abriendo en la tierra: moción alejándose de algo.

Podría decirse que serán moción esos movimientos "incidentales" que no tengan que ver directamente con cumplir la meta de llegar al hermano, sean saltos, giros, caídas u otros, siempre que tengamos presente que también se han de cumplir metas "intermedias", cada cruce en esta vida terrenal, por ejemplo: Chucho arrastra a Makina con ambas manos para sacarla del río cuando han llegado a la orilla del otro lado.

Pero si la novela admite dos lecturas ("una más llana, que es el viaje de una mujer en busca de una persona querida que descubre un mundo. Y otra, el viaje de un muerto que no sabe que está muerto"),⁵² también serán moción aquellos movimientos no directamente relacionados con la llegada a cada uno de los niveles

del inframundo. En ese caso, se toma al pie de la letra el “Estoy muerta” que es la afirmación inicial de la novela. Y se cumplen por igual “metas intermedias”, que se leen en clave subterránea, y eso no quiere decir arrastrándose, no importa cómo, puede ser hasta volando, dependiendo del nivel del inframundo, por ejemplo, cuando recibe las señas de la casa a donde fue a parar su hermano, “Makina voló; literalmente sentía que sus pies no tocaban el piso, que flotaría tijereteando las piernas hasta encontrar a su hermano... siguió su camino rumbo al poniente, y al cabo de muchas cuerdas divisó otra conglomeración de banderas... muy alineadas y todas de un solo tamaño. Había llegado a donde los soldados” (*Señales* 91). El quinto escaño del camino al Mictlán: “el lugar donde tremolan las banderas”.

En la situación final, tras haberle entregado el mensaje a su hermano, Makina ya llegó a su última meta: en una lectura, sigue siendo Estados Unidos, donde le han cambiado la identidad (y tanto el “antro” como la sustracción de documentos nos suenan a tráfico de personas); en la otra lectura, es el noveno y más hondo nivel del inframundo, llamado “lugar sin orificios para el humo”, donde no es la identidad lo que le han quitado, sino la piel (“Me han desollado”). En cualquiera de los dos casos, dice Sánchez Becerril (2016: 109), “El periplo de cuatro años que se inicia cuando los ‘distintos componentes del cuerpo se disgregan’⁵³ se convierte en desprendimiento de lo propio en *Señales*”, sea la identidad, sea la piel. Las señales del título “pueden ser... las que le indican a Makina que el mundo en el que ha crecido está desapareciendo” (Yuri Herrera, entrevista digital con sus lectores, 2009: s/p).

En ambas lecturas, el ir hacia el punto final de llegada es hacia abajo, y culmina en este descenso: la joven se agacha para caber por una “puertecita estrecha y chaparra”; baja por una escalera de caracol y llega al antro ya descrito; de pronto comprende “Estoy lista”, y se hace un silencio terminante. 54

Así y así podríamos rebuscar en toda la novela metas y moción. Nada ganaríamos, solo hay que anotar que el escritor va sembrando en el camino los símbolos del Mictlán en signos de apariencia unívoca, en muchos casos relativos a tráfico organizado de influencias, sustancias y personas y, por eso, cuyo destino es ser movidos. Por ejemplo, uno de los capos, el señor “Hache”, para ayudarla a cruzar, le da a Makina un paquete para que lo pase por la frontera: “un bultito envuelto... pequeñín, como si contuviera un par de tamales” (si va *allá*, pensaríamos en una sustancia ilegal; si al *más allá*, un corazón, o unos sesos, “Frescos”...) (*Señales* 18 y 68).

De igual modo, son polisémicas las formas y medios del traslado, en general, referidas a “cruzar”. Polisémicas, porque pueden leerse como desplazamientos horizontales, por el piso, y a la vez como descensos. Por ejemplo, ya en el Gran Chilango, en el nivel dos del inframundo o “pasadero de agua”, Makina va hacia el norte, de la Ciudad de México hacia la frontera, y viaja “bajo tierra para llegar a la otra central camionera” (27), el metro, y en la frontera, la ayuda a cruzar el río “Chucho” (se creía que el río se cruzaba con la ayuda de un perro xoloitzcuintle), pero la corriente voltea la cámara de llanta en la que van y Makina, sumida en el torrente, ya no ubica dónde está la superficie, se debate confusamente, “hasta que el pánico se le pasó e

intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debía llegar" (*Señales* 43).

E igualmente lo son los migrantes y mexamericanos, o bien (otros) muertos en tránsito. Habíamos citado de Bartra que las culturas líquidas adoptan la forma de la sociedad en que se alojan, y eso se aplica a ambas lecturas: el hermano se ha convertido en soldado de una guerra en la que efectivamente participó pero que ni entiende, porta su uniforme militar y hasta condecorado está (*Señales* 100-1); y, al mismo tiempo, se ha vuelto un fantasma: al encontrarse, ni Makina ni el hermano "reconoció de inmediato al espectro que tenía enfrente", ella levanta la mano "para tocar a la aparición que era este hombre" (96), al que le han cambiado los documentos, el nombre, la identidad.

El concepto de pérdida de equilibrio, la caída, ha sido tentador para observar el movimiento en el destino de Makina; sin embargo, ni ella viene caída del Sur hacia un Norte idealizado (todo lo contrario, en sus tratos con los capos y otros hombres ha sido valiente, persuasiva, sagaz y, de ser necesario, ruda), ni al Norte ni al Mictlán propiamente se cae (solo enfocaríamos el ser engullida por el hoyo abierto por el sismo), ni la novela pinta a unos mexamericanos caídos: "Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa... Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos... Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa

entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe" (*Señales* 73).

Yuri Herrera califica su novela de fronteriza más en un sentido epistemológico (en entrevista con Diego Erlán, 2011: s/p). Eso, porque no es que la historia transcurra en la frontera (espacio que aparece solo en un capítulo), sino que el texto es fronterizo: su lengua. Y Makina, como encarnación de ello, es una mensajera: aparte de llevar el recado a Estados Unidos, está a cargo de la centralita de teléfono de su pueblo, sabe tres lenguas ("lengua" – indígena–, "lengua latina" –español– y "la nueva" –de quienes llaman del gabacho) y traduce a quienes se comunican. "Conforme está viajando, añade el novelista, su identidad, que ya es inestable, se modifica. La frontera es un espacio de intercambio donde se está gestando otro universo".

Wolfson (2010: s/p) se aproxima a la "fuerza estética" ⁵⁵ de *Señales...* y define su potencia verbal "fundada, en principio, en una voluntad de decir las cosas simples del mundo como nunca se han dicho: no la invención verbal desligada de la materia... sino la originalidad que se sigue de la necesidad de precisión y del compromiso de instalarse dentro del mundo narrado para hablar desde ahí, desde sus especificidades léxicas y sintácticas. De esa voluntad surgen términos inusitados... [y] una íntima capacidad de síntesis, un novedoso apretujamiento".

Dentro de esas palabras insólitas, para esta exploración hay que subrayar el verbo de movimiento *jarchar*, creado por Herrera a partir del sustantivo árabe jarcha: "en su origen, las jarchas, las 'salidas' de

las moaxajas, poemas en lengua mozárabe”, convertido en un verbo “tremendamente plástico, que parece recoger las sonoridades predilectas y más resistentes de nuestro español, y que, fácil de conjugar, vale tanto para ‘salir’ como para ‘partir’, ‘marchar’, ‘atravesar’, quizás ‘escapar’, quizá ‘rasgar’ y quizá más significados que irán apareciendo más allá del libro” (Wolfson, 2010: s/p).

Podemos inscribir a *jarchar* entre esos modos expresivos detectados por Navarro (2011: 108), “cuyo ánimo es desautomatizar las palabras propias del tema (*migración, narcotráfico, frontera, drogas, corrupción, clandestinidad, chicanos...*)”, solo que no es un sustantivo como los que enumera Navarro, sino un verbo de movimiento.

No siempre quiere decir absolutamente lo mismo, es un verbo que va caminando. Dice Yuri Herrera: “lo fronterizo me interesa más allá de la frontera... me sirve para hablar de lo que está en transición. Y eso puede aplicarse tanto a la manera en que concebimos nuestra nacionalidad como a la manera en que utilizamos y recreamos la lengua” (Entrevista digital, 2009).

Con todo y los matices de significado que menciona Wolfson, *jarchar* significa “irse”: moción alejándose de. Así, descontextualizado, tuvimos que explicarlo y trasladarlo a un concepto del LOD. Es una muy buena sorpresa para nuestro trabajo que el autor cree un verbo de movimiento que se vuelve emblemático de la novela, tan así, que Navarro (2011: 121, n. 49) apunta que “puede leerse casi en cada una de las páginas del libro”, una exageración pero no inmotivada, pues esa es la impresión que da: la omnipresencia de “*jarchar*”. Como acción aparece 21 veces en la novela; como sustantivo (*jarcha*), tres

(aunque deja la duda de que sea el verbo conjugado en modo imperativo: ¡jarcha!). Estas tres que podrían ser sustantivos u órdenes, suceden al final, cuando se anuda el significado “irse de”, alejándose Makina para siempre de la vida que tuvo en el Sur (si es que quedó atrapada en una red criminal) o de todo tipo de vida (si es que llegó al Mictlán): es desaparecer, en sentido simbólico y real. En el último lugar al que llega y desciende por la escalera de caracol, hay otra puerta, por la que entrará al antro: “Sobre la puerta había un cartel que decía *Jarcha*. Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de sus lenguas pero no lo consiguió. Ésta era la única palabra que se le venía a los labios. Jarcha” (*Señales* 117).

Del ejercicio de perseguir este nuevo verbo de movimiento, resulta: (a) jarchar es en general “irse”, no tiene la forma pronominal, no usa el pronombre reflexivo “se” (“había jarchado para no volver”, no “se había jarchado...”); (b) casi nunca significa “ir hacia”, sino alejarse de; (c) a veces es salir de: “jarchó del agua”, “jarchó del baño”, pero a veces usaríamos cualquiera de los dos verbos, salir, irse, como en: “los socios comenzaron a jarchar [salir, irse] por los túneles”. Y muy interesante, porque es el único caso en que se usa para un objeto (criminal) que se mueve: “La bala le había penetrado y jarchado entre dos costillas”.

Esas son las formalidades, pero el verbo revela algo especial sobre las acciones de cruzar fronteras de todo tipo e irse. En opinión de Sánchez Becerril (2014: 112) la novela postula la imposibilidad de regresar al lugar de origen, origen en el sentido de “tiempo e identidad, no espacio”. El cruce va en un solo sentido, sin retorno, sea del Mictlán o de la vida subterránea, clandestina, del ser

indocumentado. ¿Quiénes jarchan? Los migrantes y los integrantes del crimen organizado que los “ayudan” y se aprovechan de ellos: exclusivamente Makina, su hermano y otros “paisanos” en Estados Unidos; Chucho el pasador, los llamados esbirros y socios de los capos. Caso único y perteneciente al mismo campo de la violencia: una bala jarcha.

En contraste, los gabachos ni una sola vez jarchan y, además, ellos sí regresan. Al jugar béisbol, “Uno pega un palazo, luego se va así [obsérvese que no jarcha] como a recorrer el mundo por cada una de las bases que tienen, usté sabe que los gabachos tienen bases por todo el mundo, ¿no?, bueno, pues el que pegó el palazo las recorre mientras otros siguen golpeando para distraer a los enemigos, y si no se lo devuelven *regresa* a casa y su gente lo recibe con abrazos y fiesta” (*Señales* 66). O la familia que vendió la casa: “Nos vamos a otro lugar... Y se marcharon” [obsérvese que no jarcharon] (102). O el policía patriota: “se dio media vuelta... y se *largó*” (110). (Véase en **Anexo 3.B** la tabla “Jarchar en *Señales que precederán al fin del mundo*”.)

Makina tiene su reputación de perseverante, inteligente, compasiva, entre otras muchas cualidades; varias críticas la describen “avanzando” y eso es exacto: es una heroína “de leyenda al atravesar etapas, al batallar con las sombras espectrales del presente con esa ansia de llegar hasta su hermano” (Obiol, 2009: s/p); ella va siempre hacia adelante, en nueve “jornadas mitológicas... va sorteando las más diversas pruebas y va vencién dose a sí misma y a las circunstancias” para cumplir con la misión que se le encomendó (Crenes, 2010: s/p). **56**

En la sección sobre *Desplazamiento*, al exponer la práctica del andar “Sui letti del fiume”, cité a Susan L. Foster sobre el uso extendido que se está dando al término coreografía, pero me reservé un reparo sobre la parte final de su cita: “incluso la existencia está coreografiada”,⁵⁷ que ahora recupero en relación con esas alabanzas a los movimientos de “ir hacia adelante” y “cumplir”, aun aceptando que no tengo claro qué exactamente quiere decir Foster con “existencia”.

Durante el Foro Económico Mundial de Davos de 2004, se reportó que algún presidente de gran empresa mencionó “la magnífica sinergia de relaciones públicas y recursos humanos” de Al Qaeda; nada nuevo, apuntó el periodista, “pues una parte de la estrategia empresarial se inspira en la militar”.⁵⁸ Y Bartra (2014: 51): es revelador que el carácter “líquido, viscoso y elástico de la organización terrorista que encabeza Bin Laden pueda ser un modelo de eficacia para las grandes corporaciones que necesitan estrategias flexibles”.

Sinergia: acción conjunta, por tanto, se mueve. Flexibilidad: suena muy bien para el salón de práctica, pero no si en el mercado de trabajo significa zozobra, casi terrorista. Ambos términos forman parte del emblema e imperativo de la contemporaneidad: la movilidad continua.

¿Qué tiene que ver? Podría sostenerse que el viaje al Mictlán está coreografiado (aquí sí, *destination* y *fate* a la vez, en una narrativa prehispánica movilizada por Yuri Herrera). Pero en el trayecto desde su pueblo hasta un sótano en Estados Unidos, Makina más bien está sometida a una logística impuesta de manera dominante, no

exclusiva, por las organizaciones criminales. Sabemos que ambos trayectos son confluyentes o son uno solo, pero si se bifurcan en dos lecturas posibles, convendría distinguir entre coreografía y logística de mercado. Mucha distancia separa, por un lado, a las pautas del viaje de un cadáver a Mictlán hasta quedar reincorporado a la tierra, y por el otro, el sometimiento (en el terror) a los pagos y condiciones exigidos por una red de traficantes enseñoreados en todos los tramos del territorio que ha de atravesar una migrante y luego, lo mismo al enfrentarse con la violencia racista del otro lado. No necesitamos muchos ejemplos. ¿En serio diríamos que, al vociferar las instrucciones que enseguida transcribimos, un policía “patriota” estadounidense está coreografiando?

“¡Tú también! Adopta la posición!... ¿Estás sorda? Ponte en fila. [Media docena de hombres está de rodillas y mirando al suelo...] hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección. Ésta es la primera: acostúmbrense a estar en fila. Si quieren venir, se forman y piden permiso... si quieren dirigirme la puta palabra, se forman y piden permiso. ¡Así hacemos las cosas aquí...! No brincádonos bardas ni haciendo túneles.” (*Señales* 107-108)

En esta escena, ¿no estamos viendo más bien un tramo de la gestión de inventarios, la planificación de la oferta y la demanda, la organización de los cuerpos mercancía / trabajo / desechables? No por nada esa cada vez más presente inmovilidad en la danza actual,

esa reconsideración de bailarines y coreógrafos acerca de su “participación en la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía” (Lepecki, 2009: 38). Peor aún, en la trasposición del mito prehispánico del viaje de los muertos en la novela, ¿no leemos ante todo una necropolítica de la migración?

(En el [Anexo 3.C.](#) comento otras críticas revisadas para esta exploración.)

-
- 41 Esta novela fue publicada originalmente por Conaculta, Fondo Editorial Tierra Adentro, en 2004, pero no encontró la difusión, resonancia mundial y traducciones logradas con la edición de *Periférica* de Cáceres.
- 42 S/a. “Yuri Herrera, ganador del I Premio Otras voces, otros ámbitos”. *El País*, 21 de diciembre de 2009. En: [elpais.com](#)
- 43 Por ejemplo, los cuentos “La fiesta del sábado” sobre “la vuelta al terruño” (*Letras Libres*, 23 de enero de 2012, [letraslibres.com](#)) y “Aztlán, D.C.” sobre la toma de posesión del primer presidente mexicano de Estados Unidos (*Letras Libres*, 31 de julio de 2010, [letraslibres.com](#)).

- 44 Puede leerse una vivencia de Yuri Herrera como habitante de Nueva Orleans que va leyendo en el camión un libro en español, en “Después del ruido blanco”, *Revista de la Universidad de México*, mayo de 2018. En: revistadelauniversidad.mx
- 45 Palabra que jamás aparecería en esta novela, pues ya sabemos que Yuri Herrera elide términos y clichés (como “drogas”, “narco”, “relato fronterizo”), para no alertar al lector: una invitación a leer sin prejuicios.
- 46 Mexamérica, término popularizado por Joel Garreau en 1981 [*Las nueve naciones de América del Norte*], pero hoy “convertido en el nombre de un espacio cultural en expansión, una sociedad soterrada, una geografía incierta –como la llama Juan Villoro– que con el paso del tiempo ha adquirido más y más protagonismo en las conciencias”. (Guadalupe Nettel, “Editorial”, *Revista de la Universidad de México*, mayo de 2018. En: revistadelauniversidad.mx).
- 47 Sobre los nueve pasos, la hipótesis de Matos es que los mexicas sabían que el embarazo duraba nueve meses, así que el viaje al Mictlán era el retorno al vientre materno (la tierra): “... en oposición a los niveles celestes que son masculinos... la tierra es una deidad femenina... antes del nacimiento surgía agua [“el pasadero de agua”], el interior de la matriz era un lugar oscuro, sin ventanas [lugar sin orificios para el humo]. No es de extrañar que a los difuntos se les colocara en posición fetal...” (1998: 52).
- 48 El escritor también le dice “especie de polizonte histórico” a su uso de la estructura y narrativa del

descenso al Mictlán (entrevista con Nayeli García, 2017: s/p).

- 49 Quizá también “desapropiativa”, en los términos de Cristina Rivera Garza, esa que abraza a las escrituras de otros y, así, genera “capas sobre capas de relación con lenguajes mediados por los cuerpos y experiencias de otro... escrituras geológicas... Cuando escribimos desapropiativamente decimos no (en)cubriremos la deuda, la descubriremos”. (“Desapropiación para principiantes”, *Literal Magazine. Latin American Voices/Voces Latinoamericanas*, 31 de mayo de 2017. En: literalmagazine.com)
- 50 Aparte de *Señales...*, *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, *El corrido de Dante* de Eduardo González Viaña y *Al otro lado* de Heriberto Yépez.
- 51 *Destination* no tiene las connotaciones que tiene destino en español (en general, ligado a la intervención de fuerzas desconocidas). La palabra en inglés sí apunta sin lugar a dudas a un lugar de llegada, mientras que destino tiene la resonancia de *destiny* o *fate*. A la pareja conceptual del *motion*, en el *Cenidi* la hemos traducido como “destino” (culpa mía), pero ahora la llamaré meta o de plano punto de llegada. Por supuesto que la ambivalencia se anula si se dice “destino turístico” o si se anota “origen” y “destino” en un boleto de avión...
- 52 Yuri Herrera en *Erlán*, 2011: s/p.

- 53 Sánchez está citando a Alfredo López Austin. *Cuerpo e ideología: las concepciones de los antiguos mexicanos*. México: UNAM, 1980.
- 54 Sobre cómo se iba trasladando la persona y cómo se vería cada uno de los niveles del inframundo, Mónica Luna López hizo un ejercicio fantástico, al pedirle a Farid Ramírez Jasso que hiciera dibujos a partir de las descripciones que ella compuso basada en los principales estudios del tema. ("El camino al Mictlán: ¿ruta al tormento o al origen?", *Vita Brevis, Revista electrónica de estudios de la muerte*, año 6, núm. 11, julio-diciembre de 2017, en especial págs. 165-171.)
- 55 Basado en cómo la define Harold Bloom en *El canon occidental*, compuesta primordialmente de la amalgama del dominio del lenguaje metafórico, la originalidad, el poder cognitivo, la sabiduría (Wolfson la pone a un lado) y la exuberancia en la dicción.
- 56 Podría extenderme para decir de qué está hecha Makina, joven autónoma, trabajadora trilingüe, migrante involuntaria, asediada sexualmente y amenazada en sus trayectos, capaz de tratar con capos sin ensuciarse las manos y capaz también de escribir, bajo la presión de un corrosivo patriota, unos renglones que no solo lo dejan sin habla, a él que no sabe más que gritar ofensas racistas, sino que salvan a unos paisanos que ya tiene arrodillados y sobre quienes el lector teme lo peor. En el Seminario sobre el LOD, por fortuna participó José Luis Reynoso, investigador de la Universidad de California Riverside, quien con su ímpetu constantemente nos advertía de que no hay movimiento ni cuerpo ni escena neutros y

que siempre y ante todo habría que desentrañar al sujeto social específico y explicitar las marcas de clase social, raza, género y demás. Muy cierto, pero si me abriera espacio para el elogio de Makina, mejor se lo dedicaría al paisano José Luis. Remito a su ponencia con elementos performáticos “La coreografía como metodología teórica para el análisis crítico de la corporeidad y la subjetividad”, *Interdanza* núm. 45, agosto de 2017, págs. 87-91. Mejor en video:

vimeo.com

- 57 En *Choreographing Empathy*, Londres y Nueva York: Routledge, 2011, pág. 3.
- 58 Andrés Ortega, “Los empresarios aprenden de Bin Laden”, *El País*, Sección Internacional, 23 de enero de 2004.

PASEO O PASAJE DE LA HUMANIDAD (2004)

Guadalupe Serrano y Alberto Morackis, Taller Yonke; y Alfred Quiroz

EL ESPACIO-TIEMPO

La caída del Muro de Berlín avivó la ilusión de que aparecía un mundo abierto y sin fronteras; sin embargo, asistimos a un furor de construcción de muros: hoy existen unos 70 en el planeta, frente a la decena que había hace un cuarto de siglo.⁵⁹ Esos, fronterizos. Agreguemos que, por ejemplo, al mismo tiempo que 600 millones de turistas viajaron en los primeros seis meses de 2017⁶⁰ y que cada año tres mil millones de pasajeros toman un vuelo, alzamos cercas y barreras también cotidianamente entre ciudades, colonias y hasta en nuestras calles: estamos levantando un ominoso espectáculo en que nos decimos unos a otros “No pase”, por todo tipo de motivos y pretextos.⁶¹ Incluida la estrategia comercial: El muro en la juguetería de Gaia, Portugal: fotografía y tuit del futbolista Miguel Layún, 25 de febrero de 2017 (“Qué triste... Optamos por salir cuando vimos esta broma”). twitter.com/Miguel_layun

Enorme y omnipresente signo de vulnerabilidad y voluntad de encierro en que se van acumulando dispositivos tecnológicos de vigilancia; recurso que responde a un miedo justificado o sembrado o avivado por motivos electorales. Lo seguro es que los muros y las alambradas acentúan el inevitable hecho de las grandes migraciones.⁶² Igualmente constatable es la multiplicación de obras y prácticas artísticas que intervienen y subvierten los muros,

para Watkins, “un intento de sanación, de contrarrestar las divisiones nacionalistas, de clase y étnicas... arte de reconciliación para sanar la herida abierta de la frontera” (2015: 189 y 202), observado en Belfast como en Cisjordania, en México como en Berlín.

El muro fronterizo entre México y Estados Unidos está ahí desde hace años, aunque sus materiales y su longitud han ido cambiando. Entre 1993 y 1994 las autoridades estadounidenses comenzaron a levantar una valla metálica de 22 kilómetros “colocando verticalmente las placas de acero que el ejército utilizó en la guerra” [del Golfo] para que sus aeronaves aterrizaran. Luego, paulatinamente el Congreso de Estados Unidos fue aprobando leyes para ampliar a mil kilómetros (de los 3,152 de frontera) el cerco que hoy “protege” casi completos a California, Arizona y Nuevo México (de nuestro lado, Baja California, Sonora y Chihuahua), más tramos cortos en Texas; la altura varía entre tres y seis metros, y en algunos trechos hay doble y hasta triple cerca (Tania Montalvo, 2016: s/p).

En agosto de 2011 la corresponsalía de El *Universal* reportaba que se había concluido la valla metálica para dividir a las dos Nogales, la mexicana en Sonora y la estadounidense en Arizona, con una longitud de 4.6 km, misma longitud de la que se estaba remplazando, formada por aquellas láminas sólidas de hierro que habían servido de pistas de aterrizaje en la primera guerra del Golfo Pérsico, y por lo tanto, impedían ver al otro lado. Esas láminas estaban vulneradas de muchas maneras, con sopletes o con la excavación de pequeños túneles de 30 cm de hondo para pasar al otro lado (la valla tenía tres metros de altura). En aquel 2011, se terminaban de colocar los tubos de metal de ocho pulgadas de diámetro separados entre sí unos

cinco centímetros para que la patrulla fronteriza pudiera vigilar nuestro lado. La profundidad era de casi dos metros con base de cemento; la altura, de entre seis y nueve metros. En abril de 2018 las autoridades estadounidenses continuaban sus trabajos de colocación de malla metálica para reforzar la valla de su lado, justo en la calle Internacional, entronque con Fenochio. 63

Retrató el paisaje político de Nogales Pablo de Llano (2013: s/p): “es un municipio dividido entre dos países, como Berlín durante la Guerra Fría... Al sur está la Nogales mexicana, una ciudad sube y baja construida sobre colinas y en crecimiento constante, en parte por los migrantes deportados que se quedan a vivir aquí. El ayuntamiento calcula que ya son 320,000 habitantes. Al norte está la Nogales de Arizona, que se ve mucho menos habitada a través de los barrotes del muro de acero que recorre los nueve kilómetros fronterizos del municipio. El muro en Nogales es como una cuchilla que se ondula de cerro en cerro. Parece imposible de saltar para un humano. Pero resulta que es posible si ese humano tiene una especial necesidad de saltarlo”. Y así es: desde la Gran Muralla China (s. V a.C.), pasando por el Muro de Adriano en la isla de Britania (122 d.C.) y hasta los muros contemporáneos, la historia demuestra que no hay ninguno infranqueable, sea para invasores, traficantes, terroristas o migrantes. Aun así, se siguen alzando para materializar líneas imaginarias y protegerlas, al tiempo que se exhibe el poder; los muros son, por lo tanto, discurso político.

Zorayda Gallegos (2016: s/p) pinta de cuerpo entero a las dos Nogales: las separa una valla pero las une la delincuencia. De su reportaje recuperamos la siguiente información.

La frontera entre Arizona y Sonora es una de las mayores puertas de entrada de droga a Estados Unidos. Vicente Paco, vocero de la patrulla fronteriza en el sector de Tucson, dijo a la reportera que, a pesar de que “el cerco mide 30 pies de alto” [nueve metros], a diario escalan la valla hombres cargados con bultos de hasta 20 kilos de marihuana”; en Nogales hasta fines de 2016 se habían descubierto 107 túneles transfronterizos, así que se le conoce como la capital del túnel. Agrega el agente: “Al ser Sonora un estado minero, existe la tecnología para construir ese tipo de infraestructura [...] En otros puntos se han encontrado catapultas, escaleras o rampas recargadas en la valla de metal”.

La Avenida Internacional (qué nombre paradójico) recorre el centro de Nogales y va a dar a la valla, en una de las más conflictivas colonias, la Buenos Aires, de ubicación estratégica pues colinda con Arizona, “Ahí, frente a los comercios de la zona y a unos pasos de la garita, todos los días hombres trepan los barrotes rectangulares con mochilas cargadas de droga”. Las autoridades municipales calculan que 40 por ciento de la población es flotante, porque los cientos de migrantes que intentan cruzar y no lo consiguen o son deportados se quedan por periodos largos o permanentemente. La principal actividad económica de Nogales es la industria; fue una de las primeras ciudades fronterizas donde se instalaron maquiladoras y ensambladoras.

En su estudio sobre la transformación de las condiciones del encierro y sus significaciones políticas contemporáneas, para Amilhat (2012) una cuestión decisiva es el “giro visual”, que comprende la renovada fuerza de las imágenes en los procesos de territorialización (que

hacen visibles los límites y el control del espacio) y por otro lado en las artes visuales, “cuya fuerza parece subvertir la sombría realidad de los muros” (69). El paisaje teorizado como fruto del poder hace que la geógrafa se interrogue acerca del sentido del gesto de dominio: “fabricar un paisaje, sea que se tome una fotografía o se construya una muralla, es proyectar una intención sobre una porción del espacio visto. Así, el paisaje será susceptible de expresar (¿de traducir?) a la vez el poder y la pertenencia, los dos polos estructurantes de las territorialidades fronterizas” (75-76).

La valla en nuestra frontera perturba el paisaje, pero en ella misma emerge un espacio de creación artística, otro paisaje, como si el “cierre de una frontera reactivara la producción cultural sobre el límite internacional y transformara su sentido” (Amilhat, 2012: 77). En el panorama artístico de nuestra zona fronteriza (incluido el performance), Amilhat indaga si aparece la valla o el muro en sí (cuando se trata de arte figurativo) y, en efecto, se encuentra con la “puesta en escena de dos temáticas principales: las alambradas y el cuerpo” (80), a menudo sufriente.

La valla, intervención geopolítica para hacer visible en lo real una línea trazada solo en los mapas, es intervenida a su vez. Específicamente en el segmento de Nogales, junto a obras artísticas bien planeadas y realizadas, se superponen mensajes e imágenes “difusos, espontáneos y eclécticos. El artefacto invasivo es, a su vez, invadido”, con lenguajes e intenciones divergentes. Por esa profusión y diversidad (que igualmente se encuentra en las partes de Tijuana, Mexicali, etc.), en su ensayo fotográfico sobre la porción del muro de Nogales Maribel Álvarez lo llama “La pared que habla”, regida por “una

estética de alarde desvergonzado. 'Queremos ver y que nos vean', parecen proclamar estas obras..."; con sus capas y capas de intervenciones espontáneas o bien planeadas, "El muro exhibe la ropa sucia de la familia" (Álvarez, 2008: 285 y 283).

"En un corto segmento de esta valla que va de la estación de entrada hacia el borde noroeste de las ciudades gemelas de *Ambos Nogales*, tres artistas de Sonora y Arizona han instalado obras de arte público del lado mexicano. Las obras de Alberto Morackis, Guadalupe Serrano y Alfred J. Quiroz transforman una simple pieza de metal en un archivo visual estrafalario (*outlandish*) y proscrito (*outlawed*) que controvierde la supuesta racionalidad de la valla. Al funcionar en parte como lienzo de arte y en parte como escandaloso tabloide, a través de las obras de estos artistas la valla fronteriza adquiere un nuevo poder de enunciación" (Álvarez, 2008: 280).

Alberto Morackis (Nogales, 1959-2008) fue un muralista, pintor e ilustrador, obrero de la industria maquiladora (Davidson, 2000: 33-34). Sus obras son parte del patrimonio cultural del Instituto Sonorense de Cultura y de la Universidad de Sonora. Guadalupe Serrano (Choix, Sinaloa), muralista, pintor e ilustrador, y ganador del concurso de artes plásticas del Instituto de Cultura del Estado de Sonora en 1996 y 1997. Ambos autodidactas, miembros del Consejo Municipal para la Cultura y las Artes de Nogales (1999-2000), fundaron el Taller Yonke, que ellos mismos presentan así:

"El Taller de Arte Público Yonke se inició en 1994, integrado por Guadalupe Serrano y Alberto Morackis; a partir del 2009 el taller se integra por Guadalupe Serrano y Luis Diego [Amaya] Taddei. El

objetivo del taller es proponer y rescatar espacios públicos, contaminados visualmente por propaganda comercial y política, y plantea la integración del arte público para darle una plusvalía humana y cultural a la ciudad. Experimentar con el arte visual en los espacios de uso cotidiano del ser humano, arte para las masas, donde los elementos principales del proceso de creación es la relación del espacio o sitio, y las personas que cotidianamente lo usan [...] Un proyecto que nos dignifique, pero que también nos ayude a educarnos y reflejarnos como una ciudad que puede afrontar los retos de la globalidad y su situación geográfica en el mundo, la frontera entre México y Estados Unidos de Norteamérica, pensar global, actuar local.”⁶⁴

En su registro del “activismo social-cultural” de Nogales, donde Taller Yonke cumple una función primordial, Cantero (2016: 2) apunta que es “difícil concebir la trayectoria social, cultural y patrimonial del arte nogalense sin hablar del Taller Yonke”, cuyo trabajo es reconocido cotidianamente por los habitantes, que colaboran para preservar las obras.

Adoptaron su nombre del regionalismo “yonke”, de *junk yard*, el cementerio de automóviles, el taller de chatarra. “Hay muchos deshuesaderos en Nogales –decía Morackis hace tiempo– y México es el deshuesadero de Estados Unidos”.⁶⁵ Al principio se llamaron Entre Paréntesis, pero al pasar de los años se cambiaron el nombre por “el reciclaje de las imágenes que manejaban en los murales”, explicó Serrano. Sus primeras creaciones fueron cuatro murales, ubicados en la preparatoria municipal, en el Cetis 128 y en la calle Pierson (Gastélum, 2015: 5A).

Antes de *Paseo de la humanidad*, Serrano y Morackis habían creado *Border Dynamics* (enero de 2003), planeada para instalarse a ambos lados de la frontera pero prohibida por las autoridades estadounidenses, supuestamente por miedo a que se aprovechara la inclinación de las esculturas hacia la valla para usarla como tobogán y que alguien saliera lastimado.⁶⁶ Los artistas colocaron de manera temporal las cuatro figuras (de 4.2 metros de alto cada una) en el campus de Tucson de la Universidad de Arizona, en 2007 (bajo la supervisión de Alfred J. Quiroz). Dos figuras humanas o detienen o empujan de un lado el muro que se improvisó para ese efecto; dos más, del otro lado. En interpretación de Watkins (2015: 200), *Border Dynamics* “nos invita a mirar cómo los muros dentro de los que vivimos y que les imponemos a los otros son sostenidos por nuestro peso al darles la espalda... nos apremia a reconocer en qué grado nuestro peso a menudo ha sostenido silenciosamente los muros en nuestras comunidades, así como en la frontera, al tiempo que miramos hacia otra parte”. Para Regan (2004: s/p): “el mensaje era ambiguo. O estaban tratando de tirar la pared empujándola, o de escalarla, o de contener a la multitud del otro lado”.



Border Dynamics en el Edificio Harvill de la Universidad de Arizona.

Fotografía de Daniel Lobo (licencia CC 2.0 genérica), 10 de junio de 2007. Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/daniel_lobo/)

Por su parte, Alfred J. Quiroz (1944, Tucson), mexamericano de segunda generación, es profesor de pintura en la Universidad de Arizona, ha instalado varias obras en la valla y son muy reconocidos sus cuadros, “mezclas de historia idealizada y sátira mordaz”, como *No soy chicano, soy aztlano!* (1998), *El encomendero* (1991), de la serie de 18 pinturas, dibujos, litografías y construcciones de “Happy Quincentenary” o su “Serie de los presidentes” (2000) (Briggs, s/f). 67

En 2010, seis años después de *Paseo de la humanidad*, Quiroz volvería a colaborar con Yonke para volver invisible el muro instalando una fotografía de la vegetación de Nogales, Arizona del lado mexicano de la valla, en el lugar exacto donde se tomó la fotografía. Así nos remontaban al tiempo en que no hubo división física; también, a un futuro utópico, sin separaciones.

EL MURAL

Esta obra se inscribe en una relación socioespacial con el fenómeno artístico global de intervención visual de vallas o muros. Desde dibujos, letreros y pintas, cruces y altares que recuerdan a los migrantes muertos en el intento, hasta obras conceptuales. Como ya se mencionó, la lista es interminable, podría decirse que siempre hay alguien interviniendo el muro; como ejemplos de arte público, en 1994 Silvia Gruner instaló 111 Tlatoztléotl de yeso en las láminas de Tijuana/San Diego (*La mitad del camino*); en 2014 Ana Teresa Fernández pintó de azul y color arena una parte de la valla de Tijuana que entra al mar, con el efecto de borradura de una sección de la valla y la recuperación de la vista hasta el horizonte (*Borrando la frontera*), gesto que repitió en octubre de 2015 en Nogales, con la participación de asociaciones de ambos países y de habitantes del municipio; en 2017 el fotógrafo y artista callejero francés JR instaló en Tecate una fotografía de 18 metros de un niño de año y medio, que parece tomarse de la valla con las manos y se asoma hacia el otro lado...

Alfred J. Quiroz relata que el proyecto de *Passage of Humanity* comenzó en 2004, en colaboración con los dos creadores de arte público nogalense, Morackis y Serrano. Decidieron distinguirse de otros murales montando en la valla objetos metálicos; él, 16 “milagros”,⁶⁸ especialmente por la preocupación compartida de los migrantes que mueren en el desierto. Los artistas del lado mexicano, dice, trabajaron su propio proyecto, piezas de aluminio sobre el cruce de la frontera y el comercio implicado. Como la mayoría de los mexicanos es católica y usa los milagros, Quiroz los utilizó por su referencia a los aspectos religiosos de cruzar la frontera; algunos son

reproducción a gran escala de los comúnmente utilizados por la gente, otros son inventados, como una cabeza de coyote (en referencia a los pasadores de migrantes). La idea era instalarlos en distintos puntos de la frontera; hasta la fecha de la narración que cito (abril de 2011), habían estado en Nogales y Agua Prieta. 69

Interpreta Regan (2014: s/p): “Difícilmente podría decirse que *Pasaje de la humanidad* es amable”; sobre los milagros, a los que califica de “advertencias estáticas”: “Con sus feroces coyotes, corazones flameantes, una pierna que corre y un camión retacado de cráneos, brama sus advertencias a los viajeros que nada saben de la travesía que les espera. Y colérico culpa al capitalismo inclemente de forzar a los seres humanos a aventurarse al traicionero pasaje... Quiroz se pone más literal con su gigante signo de dólar volador y va todavía más al grano, si se considera lo que alcanzan a ganar los trabajadores ilegales: un signo de centavos”.

“Fijada a un marco portátil de metal que está soldado al muro, la pieza monumental abreva de múltiples fuentes artísticas. Los brillosos milagros de Quiroz, que flanquean a las figuras humanas de Morackis y Serrano, toman su forma de los populares iconos religiosos de metal... El devoto mexicano usa estas pequeñas piezas al rezar, que refuerzan su petición de curarse, por ejemplo de una enfermedad cardíaca, con un milagro en forma de corazón... Dice Quiroz: ‘Utilizo el elemento religioso no porque yo sea particularmente religioso, sino porque estos iconos son para salvarnos’...”

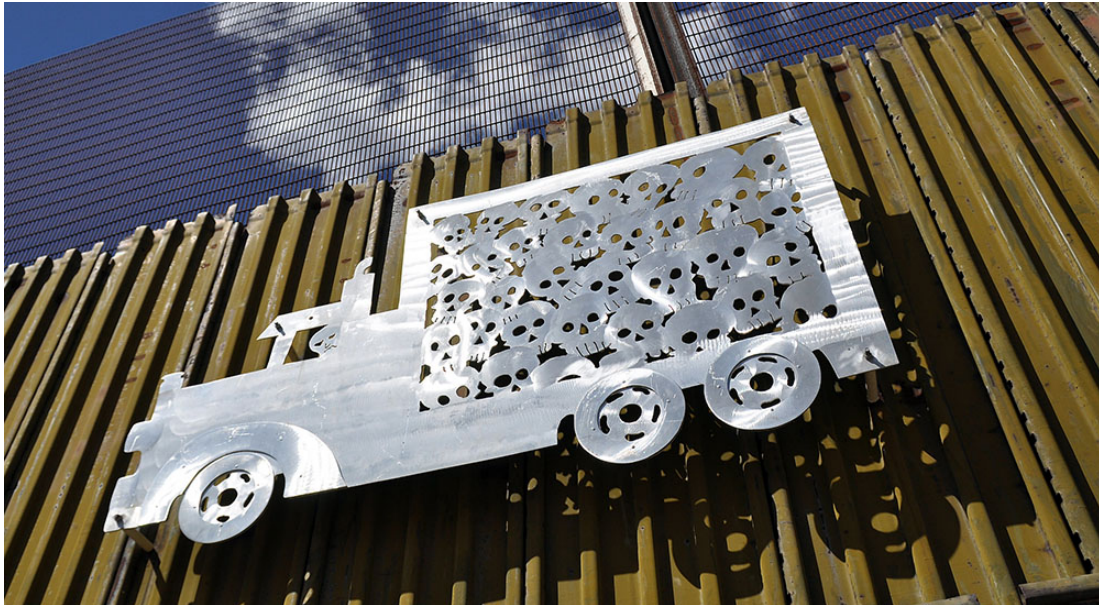
“Se deben leer en secuencia. Un conjunto comienza con un corazón ardiente, un incendio que expulsa al viajero de su hogar. Luego, una

rugiente cabeza de coyote, suplente de los *coyotes* humanos que, por un pago, pasan de contrabando a los migrantes. Luego, una gran pierna, otro milagro tradicional, pero este equipado con jeans y un tenis para cruzar la frontera. Y va corriendo. Más adelante, un camión cargado de cráneos; dos galones de agua inútilmente situados cerca de un cráneo que lleva un sombrero ahora igualmente inútil y, finalmente, el trío de cráneos que yace a los pies del saguaro.”

Hasta aquí, en la descripción de Regan contamos ocho milagros: corazón, cabeza de coyote, pierna, camión, dos galones de agua y cráneo con sombrero, trío de cráneos y saguaro; todos están del lado izquierdo de la parte del mural –que es la central– elaborada por Taller Yonke. Hemos visto que al lado derecho el primer milagro es una nopalera dentro de la cual hay medio esqueleto: cabeza, torso y brazos. No encontramos fotografías del resto.

En total, fueron 16 milagros de aluminio pulido de 152 x 249 cm. En 2011 se expusieron seis en la Galería Davis-Domínguez de Tucson, con nombres asignados por Quiroz, quien detalló: “La lengua del coyote”, un coyote crispado con lengua viperina, refiere a los coyotes que pasan a los ilegales por la frontera; “Corriendo recio” es una pierna que corre sola, sin cuerpo, en referencia al migrante que se escapa a toda velocidad; el “Brazo de trabajo” sostiene un azadón; “Te miro” es una máscara reproducida de un milagro común y corriente, solo que con los ojos agrandados, para referir a las cámaras de vigilancia fronteriza; “Mano por centavo”, una palma extendida con el signo de centavos impreso; y también está “La razón del corazón” (en Salmon, 2011, s/p). Una pierna, un brazo, una mano, un corazón

atravesado por un puñal, un animal... son formas tradicionales de los milagros a las que Quiroz les dio un giro.



Un milagro de Alfred J. Quiroz, en el flanco izquierdo del mural, valla de Nogales. Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia CC 2.0). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jmcmintosh/)



Milagros de Alfred J. Quiroz, valla de Nogales.

Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia CC 2.0). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jmclintosh/)



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Sección izquierda con vista de milagros.

Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia Creative Commons). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jmclintosh/)

Recién instalado el mural, escribiendo desde Tucson, Regan (2004: s/p) daba instrucciones a sus lectores arizonianos: “Para visitar *Passage of Humanity*, cruce la frontera en el Punto de Entrada De Concini, en Nogales. Gire a la derecha a la Calle Internacional y camine varias cuadras a lo largo de la valla. La obra está cerca de la Avenida Ingenieros”.

Además del sitio exacto para visitarlo, les trazaba una visión del cerco en el momento en que se montó *Pasaje...*: “El muro de metal [...] es una horrible herida cortada a lo largo de unos cinco kilómetros de

Nogales. Empotrado en concreto, lleno de cicatrices de grafiti, se eleva al menos cuatro metros y medio... la malla metálica de la parte superior se inclina hacia México, lo mejor para disuadir a los escaladores con iniciativa. Desde lo alto las cámaras vigilan, equipadas con tecnología de visión nocturna que convierte la noche en día y detecta el movimiento de los cuerpos en la maleza de la medianoche. Sentados en todoterrenos blancos estacionados a intervalos a lo largo de la valla, los agentes de la patrulla fronteriza miran fijamente hacia México... De un feo color moretón, su enfermizo verde se mezcla con el gris metálico de las armas. En otras palabras, el lienzo perfecto para una gigantesca pieza de arte político”.

Sabemos que esta obra ha trashumado pero es difícil seguirle el rastro. Watkins (2015: 197) afirma que estuvo en la valla de 2004 a 2010. En entrevista con el canal 7 de televisión de Nogales, en abril de 2014 Serrano informaba de que estaban listas las gestiones para devolver *Pasaje de la humanidad* de la Universidad de Tucson (donde “la tuvimos resguardada” –ignoramos desde cuándo) y para mayo volverla a montar, aunque por fuerza de manera distinta, en el mismo sitio que originalmente había ocupado.⁷⁰ Y en julio de 2015 una nota periodística acusaba “Dañan trabajadores de constructora obra *Paseo de la humanidad*”: durante los trabajos de repavimentación de la calle Internacional, desmontaron el mural; al día siguiente le avisaron a Guadalupe Serrano, quien al revisarlo vio que estaban dañada la estructura, rayada la pintura y roto un panel. La obra quedó en resguardo de la compañía constructora, que se responsabilizaría de arreglarla y reinstalarla. Nos quedamos sin saber qué pasó después;⁷¹ en la fotografía de satélite de Google Earth (mayo de

2015) ya se veía desmontado, colocado en el piso. Sin embargo, el hecho de que en 2017 Sandra Barba haya escrito en tiempo presente sobre el mural podría indicar que se reinstaló y allí seguía. De última hora: según nota de Rubén A. Ruiz en *El Imparcial.com* del 9 de julio de 2018, actualmente el mural está colocado en el piso frente a la valla, y en la fotografía de la nota lo veo incompleto y maltrecho. 72

EXPLORACIÓN

En el Seminario, en una de las sesiones sobre la forma observamos de pasada el mural, pero no resultó pertinente en ese contexto, porque, fuera de la forma de un trayecto (por ejemplo, en zigzag) o de “Llegada a una forma” (corporal), el LOD realmente no profundiza en ese concepto (la forma). En su capítulo sobre *destination* y moción, al exponer la cuestión del espacio en relación con la llegada a una meta, dedica un párrafo a las “poses en una *forma* o diseño... que se dan en muchas danzas asiáticas donde es predominante la idea del despliegue, de presentar imágenes estilizadas y a menudo complicadas. La hechura de imágenes es el principal objetivo de algunos coreógrafos, para el bailarín individual y para las formaciones de grupo. El movimiento sucede al cambiar de una forma a otra. La Compañía Pilobolus ha explorado este aspecto del movimiento con resultados asombrosos” (465).

En cuanto a la “Llegada a una forma”, dice: “la intención de un movimiento puede ser llegar a determinada forma corporal estática. Para producirla, la persona tiene que dejar de moverse, de modo que la acción tiene una meta (*destination*)” (20).

Si describiéramos desde ese punto de vista el mural, sería al precio de verlo como movimiento detenido y como si los cuerpos que van allí “ya hubieran llegado” a su meta, en este caso, no un lugar sino una “pose”. Todo lo contrario, aquí vemos a personas durante el acto de desplazarse de tres maneras: caminando, corriendo o arrastrándose. Cada cual se relaciona en lo individual con objetos, destacadamente, cargándolos; y todas ellas, como conjunto, tienen una relación con ciertos objetos que dominan este pasaje (como le diríamos si nos concentráramos en el pasadizo, el espacio) o desfile (como le diríamos si viéramos más bien los cuerpos).



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Secciones izquierda y central.

Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia Creative Commons). Tomada de:

[flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jonathanmcintosh/)



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Sección derecha. Fotografía de Realbrvht (con copyright pero uso permitido para cualquier propósito). Tomada de: [wikipedia.org](https://www.wikipedia.org)

Aquí sí, con el LOD podemos describirlas como si estuvieran al frente de un escenario. Son 18 personas desplazándose (más una que va cargada, un bebé). Todas tienen flexionados piernas y brazos en grados ligeramente distintos, en la acción locomotriz. El mural las agrupa en tres, ocho personas en el lado izquierdo (espectador), otras seis al centro, cuatro a la derecha.

Por los grados leves de flexión de las extremidades, la rectitud de su torso y el contacto con el piso, se ve que las ocho personas de la izquierda van caminando con cierta calma; la mayor inclinación hacia el frente de algún torso se debe al peso extremo de la carga que lleva.

De las seis personas del centro, en el extremo izquierdo un hombre empuña un garrote contra quien va inmediatamente enfrente de él, de modo que este último flexiona más las piernas y se inclina un poco

más hacia el frente, en actitud de echarse a correr; sigue una mujer que se inclina ligeramente hacia atrás mientras el niño que la lleva de la mano parece jalarla para que se apresure; de hecho, los pies del niño no tocan el piso, como tampoco lo tocan los de la figura que va delante de él. Finalmente, hasta la derecha de este grupo, un esqueleto se arrastra sobre codo y rodilla. Así que aquí hay menos calma y menos uniformidad en las posiciones de desplazamiento.

De las cuatro personas del extremo derecho, nuevamente el hombre que va hasta atrás esgrime una macana con el brazo derecho, pero con un mayor grado de flexión hacia arriba, más amenazante; por eso, las tres personas que van enfrente de él corren; incluso, por la inclinación hacia la dirección en que van, diríamos que dos de ellas se van tropezando y quizá caigan al piso.

La cabeza de todos es humana, redonda, con un frente que es la cara pero que no necesariamente tiene ojos, nariz, boca, como ya se verá. Los rostros miran hacia el espectador, no en la dirección del desplazamiento, así que las catorce personas que van hacia la derecha de este "escenario" han rotado la cabeza hacia la derecha y las cuatro que avanzan en sentido contrario de las demás han rotado la cabeza hacia la izquierda. Gracias a que han realizado este movimiento de rotación, a todas les vemos la cara.

Por arriba de cada uno de estos cuerpos hay un objeto, como si los identificara; les flota por encima sin tocarlos. Además, once personas hacen distintas formas de contacto ("Relaciones") con algo o alguien (de izquierda espectador a derecha): el hombre número uno flexiona el brazo derecho para colgarse del antebrazo un sarape; la mujer

número cuatro porta a las espaldas a un bebé; las personas cinco y seis llevan juntas un cadáver amortajado, posado sobre el hombro derecho de cada una y sostenido con la mano izquierda; el hombre número ocho carga a la espalda una lavadora, cuyo peso lo hace inclinarse más que el resto de su grupo; como ya dijimos, el hombre número nueve toma con la mano izquierda un garrote; el hombre número diez lleva un bulto a la espalda con una virgen de Guadalupe; las personas once y doce van tomadas de la mano (mano izquierda de la mujer, mano derecha del niño –“Guía”– que jala a la mujer); el hombre número trece lleva en un bulto a la espalda sus instrumentos musicales; y el hombre catorce, también como ya dijimos, sostiene en lo alto una macana con la mano derecha.

Se va sintiendo ya un agotamiento para describir más del mural con el LOD sin soltar un palabrerío con minucias imposibles de captar con la lectura, o sin pasar a la notación, que por algo existe. ¿Qué más diríamos? Parecería que nada sugestivo: por ejemplo, que los movimientos que hacen los brazos con el garrote y la macana son una extensión con un movimiento intencional, hacia un punto de llegada (*destination*); con el concepto de “Relaciones”, que quienes blanden esas armas se van aproximando a las personas que van adelante de ellos, que a su vez “sienten la presencia”, se han dado cuenta de que alguien los persigue y se mueven alejándose; o que el girar de las cabezas para cambiar su frente natural, que sería la dirección hacia la que se desplazan las personas, es la “rotación de una unidad”...

Para procurar alguna elasticidad en los conceptos, trasladémonos por ahora del escenario teatral que supusimos, al espacio de la valla

fronteriza y a algún cruce peatonal de México a Estados Unidos. De Nogales a Arizona está el punto de entrada De Concini sobre la misma calle Internacional, a unos minutos caminando del lugar donde se instaló el mural en 2004. Y en lugar de mirar los cuerpos como si estuvieran colocados lado a lado (de lo cual se lee en el *LOD*, en “Relaciones: situaciones al encontrarse, la mirada”, que es “una relación que expresa igualdad o pertenencia a lo mismo, un compartir, una postura en común frente al mundo”, 415), mirémoslos uno detrás de otro, trasladándose en dos direcciones opuestas, no de izquierda a derecha, sino, dando un cuarto de giro al mural, cuatro yendo y cuatro regresando (esto último, las únicas cuatro personas que vienen en sentido contrario de las demás). Tendremos así una fila (donde no puede sostenerse a rajatabla la interpretación que da el *LOD*: “la colocación uno detrás de otro expresa una relación desigual. Puede ser una situación en que se sigue a un líder, en que la persona que va al frente conoce el camino y por tanto es la dominante. El de hasta adelante quizá no le haga caso al otro o esté actuando como protector. El de atrás tal vez esté en una posición más débil, subordinada... sin embargo, comparten un interés, pues dan al mismo frente y tal vez vayan en la misma dirección”, 416). Resulta que, al girar el mural para volverlo una fila, los hombres con garrotes van hasta atrás de su grupo. Y por lo visto, son los más poderosos. (En justicia, en los marcadores “puede ser”, “quizá”, “tal vez”, reconocemos el tono de conjetura con el que se dan ciertas interpretaciones en *Your Move*.) Si el cuarto de giro al mural es hacia la izquierda, la fila más larga (14 personas) va entrando a Estados Unidos y cuatro personas, a México. Es al mismo tiempo el desfile y el pasadizo en la frontera.

La noción de lista visual nos agrega propiedades de ese desfile, al proyectarlo a un *más allá* de lo que es posible contar.

Umberto Eco (2009) contrapuso la poética del “todo está aquí” (la forma, ejemplificada con el escudo de Aquiles) a la poética “del etcétera” (la lista, elenco o catálogo, ejemplificada con la enumeración de las naves en *La Odisea*). Además de las enumeraciones literarias, Eco emprende una búsqueda de listas figurativas: los “etcéteras” visuales.

La poética del etcétera se observa en obras que hacen pensar que, más allá de sus límites materiales, se extiende una totalidad difícilmente abarcable o de plano inconmensurable: “el *topos de la indecibilidad*. Frente a algo inmensamente grande, o desconocido... el autor [de la obra artística] nos dice que no es capaz de decir y, por tanto, propone una lista como *specimen*, ejemplo, alusión...” (49). Así vemos el *Pasaje de la humanidad*, no tan solo por su formación (la fila que va, la fila que regresa), sino porque es una alusión, sugerencia de que la cantidad de personas podría extenderse hasta ser incontable, e incluso, “romper filas” en una turbulencia de movimientos, hasta volverse una multitud desordenada, desobediente por supuesto al policía de *Señales*... por más que grite “¡se forman y piden permiso!”.

La retórica de la lista se engloba en la figura de la acumulación, una de cuyas formas es la *congerie*, “secuencia de palabras o frases que significan todas lo mismo, en la que se reproduce el mismo pensamiento bajo distintos aspectos” (Eco: 134). Aunque, como ya citamos, los milagros de Quiroz son una “advertencia estática” y no

los estamos considerando en esta exploración, así los podríamos ver, como acumulación: todos, iconos y advertencias para salvarse de los peligros de cruzar el desierto, “bajo distintos aspectos”.

Aparte de sugerir cantidades indecibles, las listas pueden referirse a infinitas propiedades de un mismo objeto; “raramente damos definiciones por esencia... todas las listas que definen una cosa mediante una serie no finita de propiedades, aunque aparentemente caóticas, se aproximan más al modo como definimos y reconocemos las cosas en la vida diaria, y no en los departamentos científicos... la lista por propiedades puede hacerse asimismo en sentido valorativo”, como el elogio (*El nacimiento de la Virgen* de Ghirlandaio) y la vituperación (*El Aquelarre* de Goya) (Eco: 221-227). También así miramos el mural de Taller Yonke: una multitud de migrantes vista desde *allá* como si fuera una masa homogénea, un mismo “objeto”; pero en realidad cada migrante es uno, y además, es una lista “por exceso coherente”, porque reúne “entidades que mantienen entre sí cierto parentesco” –contrapuesta al exceso de la enumeración caótica, “ensamblaje de cosas deliberadamente carentes de relación entre sí” (Eco: 254).

La misma valla de Nogales, todos los muros fronterizos, se insertan en el *topos* de lo indecible. Infinitamente largos y altos, excesivos, numerosos; quisiéramos derrumbarlos, al menos atravesarlos, buscar por encima el más allá, al otro lado.

Por el espacio donde se instaló el mural, esa valla que “protege” a Arizona del dinámico contrabando desde Nogales, “la ciudad que duerme sobre túneles” ⁷³ por los que atraviesan droga y personas,

como también cruzan por el drenaje cercano a la garita De Concini, o en compartimentos secretos en vehículos, o por encima de la valla con mochilas que contienen las pertenencias humildísimas del migrante, o llenas de drogas, los “burros” que usan cuerdas o escalan a mano limpia, o se lanzan en catapultas. Y porque *Pasaje...* tiene una tan manifiesta concepción coreográfica, en los comentarios y análisis revisados leímos numerosas menciones de movimientos. Ahora las vamos retomando e introduciendo nociones que nos amplíen la mirada, pues hay dos elementos del mural que pautan en formas distintas la movilización de relaciones por y con el espacio que tan tranquilamente hemos estado llamando “frontera”: son una puerta y el desierto.

Veamos dos filas, sin olvidar nunca la alusión al etcétera.

En la primera, cuatro personas van al Norte y cuatro vienen al Sur. Morackis y Serrano han colocado una puerta de marco rojo que organiza las salidas y las entradas, tal como la que está en la misma calle, en el punto de entrada a Arizona. Aunque a primera vista se creería que las dos filas van a chocar, la puerta lo impide. La puerta tiene su cristal y es giratoria, el movimiento circular no se detiene, porque metafórica y literalmente “la frontera es una puerta giratoria” (Morackis en Regan, 2014: s/p). (Es difícil notar la puerta en las fotos; donde mejor se podría distinguir es en la siguiente. De hecho, se ve que ya entran por ella los pies del cadáver embalsamado que llevan en hombros.)



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Sección izquierda.

Fotografía de Steev Hise (licencia Creative Commons). Tomada de: [tikkun.org](https://www.tikkun.org)

Ya habíamos reparado en que estas personas caminan con cierta calma, qué diferencia del arrastramiento y de las carreras en la otra fila. Es que, a diferencia de las personas de la primera, que transitan por piso urbano y cruzan por un lugar a final de cuentas reglado, quienes van hasta atrás de la segunda fila están atravesando el desierto; los pies se les queman en esa arena llena de fuego y de huellas humanas. Un suelo flameante que, allá arriba, se une al sol o desciende de él. El esqueleto que va a cuatro patas encabeza a esta parte de la fila: parece mostrar que es muy posible que así (no) salgas de *allá*, esa “enorme máquina de matar” que es el desierto de Sonora. ⁷⁴ Y los que van hasta adelante ya están del otro lado, por eso todos corren, tanto el policía fronterizo que los persigue así como los que lograron entrar.



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Sección central: el desierto.

Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia Creative Commons). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jonathanmcintosh/)



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Sección derecha con vista de milagros.

Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia Creative Commons). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jonathanmcintosh/)

Con Margaret Regan (2014; s/p) estamos ante una escritora diestra, sensible, conocedora de arte y de la frontera. ⁷⁵ Sería inaceptable no darle sitio a su relato sobre la recepción de la obra recién instalada; sobre todo porque hablan con ella personas que van a atravesar y que tienen claro que hay dos distintos territorios por donde ir:

Dos migrantes que van pasando por la Avenida Internacional “de repente notan las figuras soldadas al muro. Se detienen, se ríen, señalan al policía fronterizo de piel verde que persigue a los migrantes con un garrote, y a uno que viene de regreso a México cargando una lavadora en la espalda. Pero dicen que no se preocupan por las esculturas más serias, aquellas que advierten de los peligros del desierto, el saguaro que crece de un montón de cráneos, el fiero desierto que se curva como serpiente de cascabel bajo los pies, los mexicanos que traen cargando el cuerpo de un compañero muerto. ‘He cruzado muchas veces, presume en español José Antonio Hernández, un fornido hombre de 37 años... he vivido en L.A., Phoenix, Salt Lake City, Reno. Ahorro y luego regreso a mi casa, a Veracruz. Siempre cruzo por la ciudad. No me preocupa el desierto’.”

“Su joven acompañante de 18 años, Ricardo Arellano de la Ciudad de México, está igual de optimista. Se escapó de su casa, dice sonriendo, y sus padres no tienen ni idea de dónde anda. Nunca ha atravesado la frontera ni por la ciudad ni por el desierto, pero desea hacerlo, incluso, jugar al gato y el ratón con la Migra...”.

Luego, dos residentes de Nogales, Noel González y su hijo, se detienen a admirar el mural y en su opinión reparamos en cómo les jala la mirada el trayecto más riesgoso: “Me gusta, está bien

diseñado. Aborda los peligros del desierto. Es duro, no encuentran agua. Esta obra se trata de la muerte”.

Citemos también al “Flaco”, que desde hace más de tres décadas ha llevado a personas y drogas a Estados Unidos: “Más que detener el contrabando, las bardas solo lo han llevado más allá: a lo más profundo del desierto, hasta las profundidades de la tierra, a sofisticados compartimientos secretos en autos y a las manos de los cárteles de las drogas... los cárteles se han quedado a cargo del contrabando humano [...] los coyotes solían trabajar por su cuenta o en pequeños grupos. Ahora tienen que trabajar para el cártel, que se queda con la mayor parte de las ganancias. Si los migrantes tratan de cruzar la frontera sin pagarles, se arriesgan a ser golpeados o asesinados por los matones del cártel”.⁷⁶ Son la valla y el recrudecimiento de las medidas contra la migración las que empujan a cada vez más personas a ir a rastras por el desierto.

Con esta pauta que demarca el territorio en tres espacios (la garita, el desierto, el otro lado), demos otra vez un vistazo, porque no son solo modos de desplazarse los que están diferenciados, sino que hay una mescolanza de signos y símbolos que indica una multiplicidad de movilizaciones, cargas y circulaciones: una coreografía de relaciones sin solución.

De las cuatro personas que caminan hacia el Norte, le toca entrar por la puerta, porque encabeza la fila, a la mujer que carga a un niño en la espalda; su rostro es de calaca, tal vez de azúcar, está toda floreada de nochebuenas, su brazo derecho es una mazorca; el brazo y la pierna derechos del niño son vainas de frijol; su torso, un saco de

Maseca; su carita, tal vez olmeca. De los tres hombres, en orden detrás de ella, el primero es amarillo, en sus brazos y piernas leemos “México” con la tipografía de la Olimpiada del 68; por si fuera sospechosa la marca de su nacionalidad, en el torso se le ha estampado el sello de Hecho en México, cuyo pronunciamiento oficial no podría chocar más con este hombre que, sin lugar en el “mercado interno”, sin lugar en la ponderada industria maquiladora, toma rumbo al Norte;⁷⁷ todo su rostro es un gran ojo. El que sigue es verde, completamente mazorca de maíz, y tiene su voluta pero no sabemos qué diga. El último es rojo, quizá sea un tamal con su sarape de Saltillo colgado del antebrazo derecho. Estas cuatro personas llevan consigo hacia *allá* costumbres y tradiciones.

Cuatro vienen para acá, al Sur, y no todos son migrantes que vengan de regreso: encabezan los dos que traen cargando a un amortajado, el que está en el umbral de la puerta giratoria tiene como rostro una boca; como cuerpo, tal vez fuego, y en el torso, estampado algún ídolo indígena. El hombre que comparte su carga tiene cuerpo de chiles, cabeza de ajo. Luego viene una mujer, y nos hace notar que esta fila no ha de ser solo del “retorno”: sus piernas, brazos y torso son bombas, algunas ya centellean; su rostro es el de la Estatua de la Libertad y de la boca le sale un globo de cómic que dice algo parecido a la plantilla del *Lorem Ipsum*,⁷⁸ “aunque la versión de Serrano y Morackis tiene una dificultad añadida: es el segundo revoltijo del latín ya revuelto que es el *Lorem Ipsum*. Uno se percata de ello en el intento inútil de la traducción: *lorem* es un pedazo de la palabra *dolorem* y a *luptatum* le hace falta una sílaba para que diga *voluptatum*; los vocablos que parecen tener traducción no la tienen y los que sí existen no son más que palabras sueltas” (Barba, 2017;

s/p). Qué tal que esta no es una migrante que regresa, sino una contrabandista de armas. Qué tal que por eso dice cosas tan raras. ⁷⁹ Además, salvo en el caso del hombre rojo con sarape (bandera alrevesada), por encima de todos flotan figuras que remedan o podrían ser indígenas; en cambio, esta mujer bomba tiene por encima de la cabeza un peculiar botín color de rosa. El último tiene su voluta, que le sale de la cabeza olmeca pero no sabemos qué dice; está hecho de tornillos, tal vez sus materiales de trabajo, y carga su lavadora, por lo menos en algo le fue bien.



Passage of Humanity en la valla de Nogales, Sonora. Taller Yonke. Detalle de sección izquierda.

Fotografía de Jonathan McIntosh (licencia Creative Commons). Tomada de: [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/jonathanmcintosh/)

Por encima de la puerta giratoria, Yonke ha colocado un mapa de lo que fue México pero está detrás de malla de alambre; lo flanquean

águilas, al Sur la mexicana, el águila real con su cabeza café, y al Norte la calva o americana, con su cabeza blanca. Se miran una a la otra a través de la alambrada pintada sobre el mapa. Para Barba (2017) “un mapa de ambos países detrás de una reja sugiere... un no-lugar, una geografía cancelada”.

Volvamos a ver a las personas que van por el desierto, pero comenzando por el hombre que va hasta atrás de la fila y que sigue a las demás. Su rostro es un sombrero, no por casualidad es el único que ha sabido que esta travesía no se emprende sin ir cubierto del sol; del garrote con el que espolea a los demás ya hablamos; de cuerpo azul, en el torso tiene estampado a Jesús Malverde de Culiacán, a quien se atribuyen milagros, uno de esa casta de supuestos ladrones generosos convertidos en santos por el pueblo, como Juan Soldado de Tijuana y Chucho el Roto de la Ciudad de México. Patrono de los narcos, con el tiempo se ha convertido en protector de todo tipo de causas, así que por qué no proteger a los coyotes. Se le invoca, igual que a Juan Soldado, cada vez que se está a punto de pasar la frontera con un cargamento de drogas. Esta aclaración no es vana, nos sirve para detectar la unión entre el negocio del tráfico de personas y el de drogas. 80

Por este mismo camino de fuego, enfrente del coyote va un hombre café con una familia tatuada en el vientre y que carga en la espalda un bulto con su Virgen de Guadalupe. Una mujer nos da de frente con todo el cuerpo y rostro, un volcán hace erupción en su vestido azul, tal vez esté pariendo; su niño la jala de la mano, con la cabecita inclinándose hacia el allá y su rostro con la N de Norte. Adelante de ellos, un hombre es todo mariachi, en su traje, en su columna

vertebral que es una trompeta y en el bulto que trae en la espalda, del que sobresalen los extremos de más instrumentos musicales. Allí asciende el piso del desierto y toca el sol: es el lugar más abrasador de la jornada; y ya lo sabemos, hay quien lo atravesó pero no camina, se arrastra y es un esqueleto. Por encima de él flota un cadáver amortajado: muerte sobre muerte. (Véase en [Anexo 4.A](#) una toma de postura sobre las danzas macabras y el mural.)

En el otro lado, el agente fronterizo verde persigue con su macana a tres migrantes; por encima de su cabeza, el logotipo de Master Card. Su rostro es un mapa de Estados Unidos en el que se lee US Border Patrol; es el único otro de todo el mural que habla en un globo de cómic, lo que nos confirma la nacionalidad de la contrabandista de armas; igual habla palabras en un supuesto latín. “Escupe latín que, en lo que concierne a la gente a la que va persiguiendo, igual podría ser inglés”; su pecho está confeccionado del mismo metal corrugado de la valla fronteriza (Regan, 2014: s/p).

Inmediatamente enfrente de la *migra* un hombre rojo corre rapidísimo, tiene su voluta; como rostro, una estrella, y en la espalda, la imagen de Juan Soldado; en su brazo, en un mapa tatuado están señalados tres lugares: “asco trabalenguas vergüenza”.⁸¹ Adelante, corre una mujer de azul, es toda agua; su rostro, una mano abierta hacia nosotros; en su vestido cuatro manos hacen cuatro letras en lenguaje de señas, que forman la palabra vida; en la mano derecha, en la misma lengua de señas mexicana tal vez diga “B”; por encima de su hombro izquierdo flota una jarra con agua. Le vemos las plantas de los pies, descalzos. El que ha corrido más rápido y va hasta adelante es un hombre verde, su rostro es un cerebro; le vemos

los intestinos; sus piernas y brazos se han llenado de ojos (por efecto del acecho de la *border patrol*, “su ser se ha reducido a alguien que es visto y cazado”, Watkins 2015). Por encima de este grupo, un pez echa agua por la boca hacia el Norte. Qué extenuante la persecución, qué reconfortante el agua.

La triple pauta en que Taller Yonke organiza la circulación en estos espacios ya estaba impuesta: “El poder que le da existencia a la valla es el mismo poder que nos llama a someternos a un orden superior de las cosas [...] una visión del mundo como un lugar donde cada cosa permanece en su sitio” (Álvarez, 2008: 279). Cada “cosa” en su sitio: hay que circular por el pasadizo y esperar ante la puerta a ser aceptado o rechazado; pero sucede que las represas rebosan. Y no queda más que el desierto, dejar derramadas por allí las huellas, las pertenencias exiguas o los huesos.

La represa de la frontera revienta, y con su iconografía compleja, desbordada de signos, imágenes, referencias y códigos; de sarcasmo, melancolía, y sufrimiento humano; de desenfado y alegría en sus colores brillantes, en sus flores, en sus nopales, el mural hace estallar los sueños de armonía, de entendimiento y de comunicación. Esto lo aborda Sandra Barba (2017) en su ensayo: Serrano y Morackis no repiten en su mural el cliché de las culturas hermanadas, “prefieren problematizar el encuentro entre México y Estados Unidos (para pensarlo, incluso, como desencuentro)... no sentimentaliza[n] la migración”.

En la anterior descripción de la obra, que ni siquiera hicimos exhaustivamente, es notorio el “vértigo de referencias indescifrables;

símbolos e imágenes que saltan desordenados entre épocas y en medio del cruce de los idiomas intraducibles, *Passage of Humanity* evita complacerse en el melodioso discurso de la diversidad y a cambio recrea la sensación abrumadora del desencuentro entre culturas. La frontera México-Estados Unidos es Babel: tanta sobrecarga de signos puede terminar en un corto circuito” (Barba, 2017).

Más que los cruces y la circulación, más que el cruce de Barba, preferimos la idea de derrame, donde no es posible fijar un centro ordenador. Por eso aquí tampoco el concepto de cruce de direcciones de LOD nos haría mucho bien. Ni pensar que vaya a surgir alguna síntesis “melodiosa”; los movimientos principales de *Passage...* son un derrame de sugerencias de habla, de silencios y de gritos (vírgulas, globos o bocadillos); lenguaje de señas, latín alrevesado, símbolos (la Virgen, los “santos” de los traficantes, la Estatua de la Libertad), logotipos (Hecho en México, Mastercard, Maseca), imágenes típicas de la mexicanidad (los chiles, el maíz, las nochebuenas, el sarape). Un mural articulado “entre señales que parecen ser y no son... Uno cree que entiende, se esperanza con la impresión de que entiende a medias y al final no entiende nada. Entre glifos que no dicen, señales incomprensibles, el falso latín, la palabra ‘trabalenguas’ en el mapa que lleva tatuado uno de los migrantes y una bandera que colocada al revés tampoco refiere a un país específico, los signos de *Passage of Humanity* se fingen lenguaje: son la apariencia de la comunicación” (Barba, 2017).

No va a haber comunicación, no nos entendemos, dice el mural, y en esto nos hace señas el tiempo-espacio en que ocurren sus

movimientos: “Los significados ambiguos procrean mejor en sitios transicionales” (Álvarez, 2008: 285). ⁸²

Con las formas de las personas inspiradas en la señalética ⁸³ y tan emparentado el mural con el Códice Boturini o Tira de la Peregrinación (en parte, de allí la profusión de imágenes indígenas), ⁸⁴ estamos viendo el tráfico permitido y prohibido, el largo migrar, de personas cuyos rostros no humanos y a la vez humanos podrían indicarnos un último giro sobre este movimiento de la incomprensión. Veamos qué nos dice el LOD sobre el rostro.

En los conceptos de Dirección y Definición del espacio: “la expresión de la dirección de un movimiento se debilita o fortalece cuando los gestos van acompañados por un punto focal del rostro” (125). Y en los conceptos de Relaciones: Situaciones al encontrarse, la mirada: “Al rotar la cabeza, quizá esa rotación no sea lo que importe, sino su efecto: mirar hacia un lado... La mirada es una forma significativa de ‘dirigirse a’... Vemos con los ojos, pero no es lo único que movemos al mirar; en la mayoría de los casos es todo nuestro rostro el que se orienta hacia la dirección, la persona u objeto. Nos sentimos más cómodos cuando los ojos y nariz dan hacia el mismo lado. Esto es lo que sucede cuando no tenemos nada que esconder. Cuanto más sigilosa la mirada, más se vuelve un movimiento únicamente de los ojos”, de ahí la distinción entre mirar [*look*] y mirar fijamente o contemplar [*gaze*]. Y en relación con las direcciones: “Un cambio en el foco del rostro puede modificar el significado de una acción... Usualmente, el punto de interés de un movimiento es indicado con claridad por el lugar hacia donde mira el ejecutante; sin embargo,

puede haber otro punto de interés indicado por otra parte del cuerpo” (424).

Ese es el caso. Las personas del mural se dirigen con todo el cuerpo hacia el Norte o el Sur, salvo que sus rostros no dan hacia ese frente, sino hacia nosotros (sería el Oeste). Y, salvo aquellas personas que tienen ojos nariz boca de una cara ajena, hecha de piedra (la Estatua de la Libertad, la cabeza olmeca), las demás muestran su rostro ajo, rostro mano, rostro estrella, rostro sesos... En sus excesos de información, se apartan de las caras vacías de las señales que regulan el tránsito, cuya misión es evitar confusiones; entonces, démosles la categoría opuesta, la de máscaras: “atavío, atuendo engañoso, amplificación, desconcierto, la máscara... anula la razón y marca el tiempo del símbolo” (Jacob, 2007: 552).

Con el LOD: no hay duda de que rotan la cabeza para mirarnos, con o sin ojos visibles, da igual; si no giramos su dirección hacia el Norte o hacia el Sur, tienen un segundo punto de interés: se dirigen a quien se detenga ante la valla de Nogales para mirarlos de frente con sus máscaras, impuestas por el control político del espacio: restricción a la movilidad, perturbación de los mensajes, borradura del rostro, “ilegalidad”, estereotipos, racismo. Porque en el rostro se fundan “el sentimiento de identidad y el reconocimiento mutuo. Por sus rasgos toda persona es nombrada, identificada, amada o menospreciada”, allí se encarna la singularidad del individuo, así que cuanto más “una sociedad dé importancia a la individualidad, más enaltecerá el valor del rostro”, al tiempo que el odio al extraño pisotea el rostro, lo niega imponiéndole términos despreciativos que lo reducen a un tipo, a

unas “facciones”, y al individuo, a “elemento intercambiable de una categoría injuriada” (Le Breton, 2007: 974-5).

Efectivamente indescifrable, en conjunto estamos en el tránsito multitudinario por el territorio del asco vergüenza trabalenguas, de las personas marcadas en esta torre de Babel, o en el topos de lo indecible.

NOTA: Pueden verse más imágenes del mural y milagros en:

- Facebook [Taller Yonke](#)
- [Alamy.com](#)
- En fachada de Universidad de Arizona, [Tucson Museum of Art](#)
- Y la posible colocación actual de partes del mural, según nota (¿y foto?) de Rubén A. Ruiz, 9 de julio de 2018, en [E Imparcial.com](#)

⁵⁹ Puede verse el reportaje “En el mundo hay 70 muros fronterizos (más el que quiere construir Trump con México)”, en *Animal Político*, 28 de febrero de 2017: [animalpolitico.com](#)

⁶⁰ Dato de la Organización Mundial de Turismo.

61 “Al tiempo que el número de migrantes internacionales se ha duplicado desde 1994 [hasta 2015], nos hemos vuelto testigos de la multiplicación de muros fuertemente militarizados, construidos entre grupos, naciones y regiones. Sus funciones son múltiples: dividir a la gente, evitar la entrada de víctimas de migraciones forzadas, preservar injustas distribuciones del ingreso, crear trabajo barato en la frontera y más allá, e inscribir los derechos nacionales por encima de los derechos humanos” (Watkins, 2015: 189).

62 Lo comenta Elisabeth Vallet, directora del Observatorio de Geopolítica de la Universidad de Quebec, en un video que, aunque breve, vale la pena por sus vistas aéreas del muro ya existente entre México y Estados Unidos: [youtube.com](https://www.youtube.com)

63 Una nota periodística dice: “La malla de acero que colocaban medía aproximadamente tres metros y avanzaba desde la parte inferior de la valla metálica que conforma el muro hacia casi la mitad de su altura total... es el tercer tramo en los aproximadamente dos kilómetros del casco urbano de Nogales, Arizona y Nogales, Sonora, que se coloca en los últimos poco más de dos años”. (Rubén A. Ruiz, “Refuerzan el muro fronterizo en Nogales”, *El Imparcial.com*, 19 de abril de 2018, [elimparcial.com](https://www.elimparcial.com)).

64 [facebook.com/taller.yonke](https://www.facebook.com/taller.yonke)

65 En entrevista con Margaret Regan (2004: s/p).

66 Adame, el vocero de la Border Patrol, dijo que la preocupación con *Border Dynamics* era la seguridad, que los habría obligado a hacer guardia las 24 horas e iluminar la instalación en las noches: “No queríamos que los extranjeros indocumentados saltaran la valla y luego se deslizaran por las esculturas. Y siempre hay niños jugando en la calle. Lo último que queríamos es que alguien se lastimara” (Regan, 2004: s/p).

67 Una semblanza, donde nos enteramos de que Quiroz sirvió en la Fuerza Naval en la guerra de Vietnam, está en avenue50studio.org

68 Esas artesanías religiosas de hojalata o latón, colgadas en estatuas e imágenes de la virgen o los santos para agradecer o pedir justo un milagro, una cura, un retorno a salvo...

69 Del video en que Quiroz comenta la obra, el 4 de abril de 2011: borderbybryan.wordpress.com

70 youtube.com

71 *Infonogales*, noticias locales. infonogales.com

72 elimparcial.com

73 Según nota reciente, desde 1990 se han descubierto más de cien túneles en la frontera de Arizona, en su mayoría, en Nogales, la “capital nacional de los narcotúneles”. (S/a. “Encuentran nuevo túnel en Nogales, la ciudad fronteriza que duerme sobre túneles”, *Noticias Arizona*, Univisión, 27 de noviembre,

2017. En: univision.com .) Hay cálculos aún mayores: “Entre 1990 y 2016 se descubrieron 224 túneles, algunos con ventilación, rieles y luz eléctrica” (Ioan Grillo, “Aplauden muro contrabandistas”. *Periódico am*, 8 de mayo, 2017. En: am.com.mx .)

- 74 Así calificado por el investigador Jason de León. Pueden leerse sus descripciones dolorosas de las variedades de la muerte que acechan en el desierto y de los experimentos que ha realizado para conocer qué les pasa a quienes mueren o desaparecen en él, en bbc.com
- 75 Escribe para *Tucson Weekly* desde 1990; sobre temas de la frontera, desde 2000. Ganadora de varios premios de periodismo por sus críticas de arte, sus reportajes sobre la frontera y sus historias sobre la inmigración irlandesa. Autora de dos libros premiados, *Detained and Deported: Stories of Immigrant Families Under Fire* (2015) y *The Death of Josseline: Immigration Stories from the Arizona-Mexico Borderlands* (2010). Muy importante: sabe español.
- 76 Entrevistado por Ioan Grillo, “Aplauden muro contrabandistas”. *Periódico am*, 8 de mayo de 2017. En: am.com.mx .)
- 77 “El logotipo Hecho en México es un distintivo establecido por el gobierno federal, a través de la Secretaría Economía, para identificar los productos hechos en nuestro país frente a los productos provenientes del extranjero. El objetivo es fortalecer el mercado interno, favorecer la competitividad de los

productos nacionales y fomentar su consumo” ([2006-2012.economia.gob.mx](#))

78 Utilizada en diseños de páginas de libros y sitios web, o marcador de posición para ver maquetas. Véanse orígenes, primeros usos y usos actuales en:

[loremipsum.io](#)

79 Porque a ella le tocaría decir, como la Estatua de la Libertad, “... Mother of Exiles... Give me your tired, your poor, your huddled masses yearning for breathe free...”.

80 Mejía y Ortiz Monasterio (2000) niegan que Malverde sea un “bandido generoso” (o especie de Robin Hood, como lo ve Regan, 2014): “Es hoy el ‘narcosanto’ más conocido, a tal grado que la policía de Phoenix, Arizona, tiene entre sus procedimientos habituales detener a cualquiera que lleve ‘un arete, collar, hebilla o distintivo de Malverde’... Juan Soldado, quien fue acusado por un padre de familia de haber violado y asesinado a su hija cuando él mismo era el responsable, es la encarnación de la injusticia de las leyes. Ninguno de los dos fue un bandido social. De ellos se rescata su fiereza y cierta justificación mítica de la ilegalidad”. Daniel Sada reconstruye la leyenda de Jesús Malverde en “Todo deseo es una piedra” (véase en [fuentes](#)).

81 No tenemos toma de cerca de este brazo; vimos el mapa con las inscripciones en el ensayo fotográfico de Álvarez “La pared que habla...” (2008).

- 82 No es fácil seguir el embrollo de lenguajes y símbolos del mural; Watkins (2015: 197) recuperó la idea de que esta “obra transgresora... toma elementos de la iconografía maya, azteca y católica, con lo que afirma la fuerza generadora de las culturas y tradiciones del pueblo mexicano”. No nos propusimos hacer un seguimiento exhaustivo del mural, pero nos preguntamos cuáles serán esos elementos mayas.
- 83 Inspiración que, tan solo con la mirada de pasada que le dedicamos al mural en el Seminario, Ariadna Yáñez, tan sensible para la iconografía, nos descubrió inmediatamente.
- 84 Véanse notas e imágenes sobre el Códice Boturini y sobre el muralismo mexicano y Taller Yonke, en relación especial con *La marcha de la humanidad* de Siqueiros, en [Anexos 4.B.](#) y [4.C.](#)

LAS PATRONAS

EL ESPACIO-TIEMPO: DE UN LADO

Somos lo que se llama un “corredor de tránsito”: un vasto puente para cruzar... Somos el Sur, aquí bullen esos remolinos caóticos de la periferia de los que habla Bartra, y entre nosotros como corredor se quedan o atraviesan, según temporadas, posibilidades e infortunios, segmentos de ese “inmenso bloque demográfico” que se va derramando hacia el Norte Occidente.

Una red de ferrocarriles de carga, manejada por empresas privadas, atraviesa el sur de México desde la frontera con Guatemala y más al norte se bifurca de nuevo en las franjas occidental y oriental del territorio mexicano (Solís, 2016; s/p). El recorrido desde cualquiera de los dos puntos de salida dura más de dos semanas. Sale de Tenosique, Tabasco, o de Arriaga, Chiapas. Pasa por poblaciones de Puebla y Veracruz (en este último estado, pasa por La Patrona, en Amatlán de los Reyes). La primera ruta finaliza en Tamaulipas, cruza Tampico y llega a Reynosa. La otra, Arriaga-Nogales-Tijuana, es la más larga, recorre Guanajuato, Querétaro, estado de México, Jalisco, Nayarit, Sinaloa, Sonora y Baja California (Juárez, s/f). 85

Hacinados en los techos de los vagones todos los días viajan miles de personas en pobreza extrema, que huyen de persecuciones y violencia de sus lugares de origen; centroamericanos transmigrantes, hombres en 85 por ciento, la mayor parte, jóvenes entre 15 y 29 años

(Senado, 2015: 47). Pero también van muchachas, y hay quienes llevan a sus niños, incluso, de brazos.

Juárez (s/f) enfoca un movimiento inicial: “Las primeras exhalaciones del tren se escuchan anunciando su próxima salida y los cientos de inmigrantes corren para alcanzar las escaleras del tren. Guatemaltecos, salvadoreños, hondureños, nicaragüenses y caribeños buscan una vida distinta, pero incierta, a bordo del tren del sueño americano”.

Por lógica, no se dispone de cifras oficiales sobre la migración indocumentada ni en México ni en el mundo. Se ha recogido este dato: para 2010, la Comisión Nacional de los Derechos Humanos calculaba en 500 mil las personas sin documentos que cruzaban el territorio mexicano cada año (cit. por Carrasco, 2013: 173). Pero atención: no todas ellas atraviesan en el tren. 86

Desde finales de los años setenta, las crisis políticas y guerras civiles en Guatemala, El Salvador y Nicaragua habían arrojado a las personas, y el flujo de centroamericanos “en tránsito” por México aumentó de manera constante. De acuerdo con un estudio del Senado, el flujo de migrantes centroamericanos indocumentados mantuvo una tendencia creciente desde 1995 hasta 2005, cuando alcanzó un máximo histórico desde la década de los setenta (entre 390 mil y 430 mil personas), a pesar de que la guerra civil de El Salvador había concluido en 1992 y la de Guatemala en 1996. Los cálculos hasta 2012 reflejaron un repunte, para llegar a 183 mil migrantes. Es que hay que añadir la desigualdad y la pobreza, los desastres naturales, el crecimiento de la delincuencia (las Maras).

Así, el mismo estudio acepta que el promedio anual podría alcanzar las 400 mil personas, una cifra no tan alejada de la calculada por la CNDH (Senado, 2015: 44-46).

Debemos a la periodista uruguaya Gilet (2018: s/p) y al fotógrafo Ernesto Álvarez uno de los reportajes más recientes e intensos acerca de esta marea humana que viene desde el Sur, cuya crecida explican por la militarización tanto de El Salvador, desde 2005, a punta de leyes antiterroristas contra las pandillas, como de Honduras, tras el golpe de Estado y el terremoto de 2009; en Guatemala, por la gran movilización popular y huelgas masivas que a fines de 2015 llevaron a la dimisión del presidente Pérez Molina, acusado de corrupción; y en la Nicaragua sandinista, por la dictadura de la familia Ortega, perpetuada en el poder, país este último donde en abril de 2018 se iniciaron las protestas que han sido reprimidas y a raíz de las cuales los asesinados se cuentan por decenas.

Esas son las fuerzas impulsoras, materiales y políticas, de la salida. Pero esta historia, masiva, habría que escucharla de una en una: “¿Por qué saliste?... María te responde que ella dejó Guatemala cuando llegó a casa de trabajar y encontró el cuerpo desmembrado de su hija, por no pagar tributo a una pandilla. Daniel salió de El Salvador porque mataron a su hermano. Jasser, que es de Honduras, porque su esposa embarazada fue fusilada de un tiro en la cabeza y otro en la panza. Por eso nadie duda cuando te dice que el muro de Trump es el menor obstáculo que van a tener que sortear” (Gilet, 2018: s/p).

Entre el ingreso a México y el trayecto para cruzar nuestro territorio, no sabemos decir dónde es peor la penumbra. Por el río Suchiate, que marca la frontera occidental entre México y Guatemala, un balsero pasa a cada persona por 20 pesos. “Como te acomodes, te quedas durante lo que dure el viaje, cinco minutos en que nadie parece respirar porque el equilibrio de la embarcación más precaria del mundo depende de eso.” Llegan a Ciudad Hidalgo, Chiapas, donde se alza el edificio del Instituto Nacional de Migración, “El paso del coyote”. Se toma un autobús para llegar al centro de Tapachula, donde “no puedes quedarte mucho... te dicen, porque la policía municipal, o la estatal, o los federales pueden detenerte y la migra te puede deportar. Y están por todos lados. Lo mejor es caminar y caminar por donde veas más gente, pasar desapercibido”. En el albergue de Belén podrán quedarse tres días para luego volver a salir. ⁸⁷

El periodista español Jon Sistiaga asumió los mismos riesgos que los transmigrantes centroamericanos y saltó “A lomos de La Bestia” ⁸⁸ “como un polizón más”. Hizo el cruce por el río: “Es una de las fronteras más porosas del mundo. Frente al puente internacional que delimita las aduanas de ambos países, decenas de pequeñas balsas hechas con neumáticos de camión pasan todos los días, a todas horas, todo tipo de mercancía... Es un río de apenas doscientos metros de ancho que no tiene profundidad. Un cartel gigante en el lado mexicano dice que esa ruta ilegal de contrabandistas se llama “Paso del coyote”. Un nombre muy apropiado [...]”.

El balsero con el que hace el trato “tiene una extraña filosofía existencial construida durante toda una vida viviendo en los

márgenes de la ley. Cuando le pregunto si le puedo llamar traficante o contrabandista me responde que no, que él es 'una persona legal que se gana la vida honradamente haciendo un contrabando ilegal'... le pregunto si me pasaría ilegalmente a Guatemala y después me devolvería a México. 'Son 20 pesos'... me dice... Y me monto en su balsa...".

A los "ilegales", continúa Sistiaga, "se les distingue perfectamente. Llevan... una mochila pequeña, por si tienen que salir huyendo de los controles de migración. Pero sobre todo llevan en el rostro la incertidumbre de un viaje largo, peligroso e incierto. Van cabizbajos, como queriendo pasar desapercibidos. O quizás están perdidos en sus propias dudas. Muchos de ellos no llegarán a su destino... Ninguno sonrío. Están serios. Más bien tristes... Cuando vuelvo a pisar Chiapas alguien me dice: 'Bienvenido a México, ahorita le toca subirse a la Bestia'."

Gilet recogió testimonios (2018: s/p): "Si llegas a la Ciudad de México habrás alcanzado el oasis donde no hay controles migratorios. Si subes un poco más, ya vas a necesitar dinero para pagar a las organizaciones criminales que controlan las rutas al norte. Si vas por el Golfo, cruzando Veracruz y Tamaulipas, los Zetas te pedirán 40,000 pesos mexicanos por darte la clave que te permite cruzar. Su negocio no es la venta de drogas, sino el cobro por traslado de cualquier mercancía o persona que atraviese su zona de control territorial. Además, necesitas otros 3,000 dólares para pagar a los funcionarios de Estados Unidos al cruzar".

Obviamente, no solo provienen de Centroamérica los aspirantes a cruzar por México hacia Estados Unidos. Como estamos dedicándonos a Las Patronas y sus migrantes, nos referimos a ellos como centroamericanos, aunque vayan junto a personas de otros países, incluido el nuestro mismo, que tienen como punto de partida estados del sur de la República. Para todos (qué importa la nacionalidad) el tren es un medio de transporte vital que los lleva del Sur al Norte. Para nuestro enfoque en el movimiento importan las condiciones del desplazamiento por esa “ruta sin ley” en el techo del tren que ellos mismos bautizaron como La Bestia. Primero, no es uno sino muchos trenes.⁸⁹ En esta cadena, de frontera a frontera los migrantes se habrán subido y bajado de unos diez trenes a lo largo de por lo menos dos semanas (Ultreras, 2014).

El tren “no es gratuito [pero los pagos no son formales u oficiales, sino exigidos por maquinistas, coyotes, guías, entre otros]; ni fácil ni libre de peligros... los indocumentados sufren extorsiones, asaltos, secuestros...” (Carrasco, 2013: 177), a lo que debemos agregar violaciones, lesiones, mutilaciones y muerte por distintas causas (desde homicidio hasta caída por empujones, accidental o por otros motivos). Notemos el “será” positivo con el que Carrasco da por sentado que, “Una vez en marcha, el ferrocarril *será* asaltado por el mismo crimen organizado, esta vez, bajo la faceta de ladrones armados. Para algunos migrantes, el sufrimiento consistirá en verse despojados de lo poco que les quedaba... Las violaciones a sus derechos humanos son *desenfrenadas*” (2013: 177).

El incremento de secuestros masivos y el hallazgo de fosas clandestinas en Tamaulipas⁹⁰ hicieron inocultable el drama y

obligaron a revisar la legislación en la materia. El 29 de abril de 2011 se aprobó en México una nueva Ley de Migración, con cambios a una iniciativa original proclive a criminalizar y quebrantar (aún más) a los migrantes de paso en nuestro país, y con la intención de crear un marco de garantía para ellos.⁹¹ A partir de entonces, supuestamente el Estado mexicano garantizaría el derecho a la seguridad personal de los migrantes (sin importar la manera en que hubieran entrado al país), evitaría que las autoridades migratorias los extorsionaran y maltrataran, así como atacaría el tráfico de personas, etc.

No habría manera de abarcar en estas páginas cómo se han agravado las cosas, a despecho de la ley mencionada.

La crisis de niños y adolescentes migrantes no acompañados (documentada en Senado, 2015: 51-56), desatada a fines de 2011, hizo que el gobierno mexicano pusiera en marcha el Programa Frontera Sur (julio de 2014), para salvaguardar “los derechos humanos de los migrantes que ingresan y transitan por México, así como ordenar los cruces internacionales para incrementar el desarrollo y la seguridad de la región” (presidente Peña Nieto), persiguiendo, entre otros objetivos específicos, “Evitar que los migrantes pongan en riesgo su integridad al usar un tren que es de carga y no de pasajeros”.

A partir del Programa se incrementaron las detenciones; a seis meses de iniciada su aplicación, el presidente estadounidense agradecía al mexicano su “colaboración” y ponderaba el papel de México en la “contención” del flujo de menores no acompañados que

iban hacia el norte. Por eso, el trabajo de investigación que al respecto llevaron a cabo *Animal Político* y el CIDE (2015) lleva el nombre “Cacería de migrantes”. Entre otros, descubre que “El Programa Frontera Sur volvió a ‘invisibilizar’ al migrante. Que los operativos, los retenes y los obstáculos para subir a La Bestia los han llevado a caminar por rutas aún más peligrosas”. Que libró a los migrantes a las manos de los delincuentes, “El aumento de retenes de seguridad en la frontera sur ha provocado que los migrantes tengan que pagar más dinero a las autoridades y criminales para poder continuar su camino hacia el norte”. Que las detenciones aumentaron en 50 por ciento. Que “Con armas largas y el rostro cubierto, guardias contratados por la empresa Ferrosur vigilan los vagones para impedir que los migrantes suban al techo”. Pero claramente, nada ha logrado impedir ese uso del tren; los hallazgos de la investigación citada lo demuestran: “Un migrante narra cómo el crimen organizado los lanza desde el techo del tren andando”; y activistas denunciaban que el Grupo Beta, “la unidad de ayuda humanitaria del Instituto Nacional de Migración... también participa en la ‘cacería’ de migrantes a través del ‘espionaje’ de los movimientos que hacen los indocumentados”.

(Gilet, 2018: s/p) caracteriza al Programa Frontera Sur: “es primo hermano de la Iniciativa Mérida y juntos son cuñados del Plan Colombia. Todos fueron promovidos y financiados por Estados Unidos”; lo que hizo el Programa para contener el flujo “fue militarizar la zona de entrada de los centroamericanos a México. En los hechos, esto pasó a funcionar como una válvula de presión que el gobierno mexicano usó a su favor en las negociaciones con el vecino de arriba”.

Las noticias sobre La Bestia siempre han sido incesantes; las de volcaduras y descarrilamientos en distintas localidades abundan a lo largo de los años, con y sin heridos, mutilados y muertos, más crecientes evidencias de sabotaje, robo de rieles, y con y sin Programa Frontera Sur. Con y sin leyes y programas, en 2018 seguimos leyendo esas noticias.

Especialmente hay que citar el “Viacrucis migrante”, la famosa caravana de entre 1,200 y 1,500 centroamericanos en busca de asilo que llegó hasta la valla fronteriza de Tijuana y que tanto “aterró” al presidente de Estados Unidos (Univisión la llama “la odisea que sacó de sus casillas al presidente Donald Trump”). El periodista Pedro Ultreras,⁹² ducho en viajar en La Bestia, se unió a ellos desde el sur y dejó testimonio de que el tren se sigue usando: en Arriaga no pudieron abordarlo, así que caminaron, “Transportados en autobuses hasta Lechería, en las afueras de la Ciudad de México, los migrantes se suben finalmente a La Bestia” (Univisión 2018).

Un paréntesis: en el apartado “Desplazamiento” hicimos un mínimo estado de la cuestión sobre cómo se categoriza a las migraciones. En este caso de La Bestia, es necesario mencionar una línea de investigación que se está desarrollando sobre el llamado despoblamiento forzado, distinto de la migración forzada que referimos: la hipótesis es que estamos ante una de tantas técnicas necropolíticas para despoblar geografías ricas en recursos naturales, fundamentalmente, minerales e hidrocarburos. En un estudio del movimiento esto tendría que enfocarse como un empujar deliberado con ejecutantes localizables, con nombre y apellido y con un objetivo

estratégico, el de erradicar la vida humana en geografías con actividad extractiva intensa.⁹³

La Bestia acechada y sus vías tendidas por este “espacio interfaz”, “territorio enclave” o “país frontera”, denominaciones⁹⁴ todas de esta región de tránsito dentro de la cual el lugar de destino, el Norte Occidente, ejerce sus presiones y acciones de “control periférico”. Esa es una mitad de nuestro espacio-tiempo, el terror móvil por el territorio de paso; la vulnerabilidad del transmigrante, esa “extrema carencia de poder” estructural y cultural⁹⁵ en todos lados: en su lugar de origen, en el de tránsito y en el país destino.

EL ESPACIO-TIEMPO: EN OTRO LADO

El tren pasa a un lado del caserío de Guadalupe (La Patrona), ranchería de menos de cuatro mil habitantes clasificada oficialmente con nivel de marginación medio. Pertenece al municipio de Amatlán de los Reyes, zona de cañaverales del centro del estado de Veracruz, habitado en total por unas 42 mil personas. De las 76 localidades del municipio, 42 tienen nivel de marginación muy alto y alto, así que ese es el contexto.⁹⁶

En la orilla de la vía habita un pequeño grupo de mujeres voluntarias, “Las Patronas”, que desde 1995 dan alimentos, agua y asistencia a los migrantes que pasan a bordo de La Bestia. No solo eso, sino que sus esfuerzos contribuyeron a que dejara de ser delito ayudarlos (no por eso son vistas con buenos ojos por todo mundo). El artículo 72 de la Ley de Migración de 2011 antes citada pretende dar seguridad jurídica a las organizaciones de la sociedad civil que despliegan

esfuerzos humanitarios en casas de refugio y prestan ayuda a los migrantes en tránsito por México, y que habían sido criminalizadas por las autoridades, con el pretexto de que era ilegal prestar auxilio a un “ilegal”.

De hecho, cuenta Norma, una de las Patronas, “algunas decidieron retirarse [...] agobiadas por las amenazas del crimen organizado [...] Otras lo hicieron porque durante un tiempo fueron acusadas de *polleras*, de traficantes de personas. ‘Hasta que la Corte Suprema cambió la ley, cualquiera que ayudara o cobijara a migrantes, aunque no obtuviera beneficio económico, podía ser acusada de tráfico de personas, por eso algunas abandonaron’” (Sistiaga, 2012).

Entre otros reconocimientos, estas mujeres han recibido el Premio Nacional de Derechos Humanos 2013, la presea Corazón de León de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Guadalajara (2017) y el Doctorado Honoris Causa de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (2018). Este último, de manos de Rigoberta Menchú, Premio Nobel de la Paz, quien en la ocasión (20 de junio) hizo una semblanza de Las Patronas (“preparan y entregan diariamente 300 almuerzos diarios y desde 1995 han apoyado a más de dos millones de personas”) y las llamó “heroínas” (Olvera, 2018). Esta es la otra mitad de nuestro espacio-tiempo.

EL ARTE DE ENTREMEZCLAR UN GESTO

Adoptamos el nombre de este apartado, donde reportamos la exploración con el LOD, de Tania Bruguera: “el arte del performance es el arte de entremezclar un gesto entre las coordenadas políticas del

momento para transformar la acción en formas de ciudadanía insurrecta” (Sanromán y Kantor, 2018, 11-12). Quizá no veamos si Las Patronas han aportado –como sí Bruguera– una “conceptualización del gesto no teatral adecuado para confrontar una circunstancia sociopolítica”; lo que es seguro es que ellas han respondido colectivamente, han articulado y sostenido una capacidad de actuar, en desobediencia al Estado, en desafío a las redes criminales y en contra de la jerarquía católica, al margen de la cual hacen su labor, lo que contraría a la institución, que ha intentado cooptar y sujetar la potencia de estas mujeres (“Ahí estaba el servicio... no en la iglesia, sino en las vías”, dice Norma Romero en el documental *Llévate mis amores*).⁹⁷ A veces bajo amenazas y sometiéndose al peligro físico, el tiempo de su performance ha sido inusitadamente largo, ya podemos calificarlo de permanente. Busquemos cómo encuadrar su gesto.

ALLÁ ARRIBA

Ultreras (2010) graba a un centroamericano que se resiente, y en la suya oímos miles de voces: “somos un negocio para todos y somos blanco de todo”: Maras, Zetas y otras bandas criminales, toda una red, pero no nada más, también sacan provecho de ellos autoridades mexicanas, los guardias de Ferrosur incluidos.

Gilet (2018) narra cómo deben bajar de La Bestia en marcha a cada operativo de la migra, “que se sube a bajarlos a todos a los golpes”. Y así se cuenta con el dinero para pagar un autobús, “te interceptarán retenes de las policías y de la migra. Se suben y miran a cada uno de los pasajeros a los ojos... El que te paró es un policía estatal y tu

padre consigue pagar 200 pesos para que los dejen ir. Media hora más adelante, el que sube es un inspector del Instituto Nacional de Migración y va directo hacia tu asiento. Te bajan y te meten en la perrera”, luego, a una de las 32 “estaciones migratorias” o cárceles para migrantes, “todas denunciadas por las violaciones cometidas contra quienes tienen ahí presos”.

Con mayor concentración en el movimiento, miremos qué pasa encima del tren. Hemos citado testimonios de transmigrantes, pero también de quienes han resuelto vivir en carne propia la experiencia en La Bestia para regresar a contarla. Mencionamos ya a Pedro Ultreras, cuyo documental (2010) transcurre desde la despedida de la familia y el cruce de la frontera con Chiapas hasta la llegada a Estados Unidos o el regreso a los países de origen, y que recoge las experiencias de 29 migrantes. De allí extraemos estas narraciones:

El recorrido desde Ciudad Hidalgo (frontera con Guatemala) hasta Arriaga, Chiapas, que, como ya citamos, es mayor a 200 kilómetros, los transmigrantes lo cubren a pie, pues ser indocumentados los “ahuyenta de la carretera... minada de estaciones migratorias” y, por tanto, del transporte público. El trayecto es por el monte o siguiendo las vías.

Montan a los trenes cuando empiezan a moverse. A lo largo de sus varias semanas de travesía de una frontera a la otra, van sentados o acostados en el techo, o parados, cogidos de fierros oxidados (“agarrado a una pequeña barandilla metálica roñosa que es mi único asidero entre estos dos vagones” describe Sistiaga 2012), o colgados o trepados en barrotes de las escalerillas. Los movimientos bruscos

del tren los pueden tirar en cualquier momento, por eso y por los asaltos es tan peligroso quedarse dormido. Van sedientos y hambrientos, a veces enfermos, a veces heridos, “picados”, violadas. Lastimados en su dignidad, asaltados y vejados.

En el tramo del trayecto que experimentó,⁹⁸ Sistiaga (2012) vivió los zarandeos, del tren y de quienes han hecho de este su negocio:

“Hay que subirse en marcha. Correr un poco hasta ponerte a la misma velocidad que el tren y entonces saltar a la escalerilla del vagón procurando que la inercia que provocan las ruedas de acero no te succione. Decenas de migrantes han fallecido o han sido amputados de esa manera... Las sacudidas de los vagones nos mueven de un lado a otro. Hay que agarrarse a cualquier manivela, tuerca o saliente que encuentres. El tren aúlla y coge velocidad. Saltar o caerte es morir...”.

Si llueve, el techo de los vagones se vuelve resbaloso y el riesgo de caer aumenta. A veces no queda más que saltar, cueste lo que cueste: “Entramos en territorio de los Zetas’, me suelta un guatemalteco... Si el tren se para de repente, salte, porque van a subir las Maras o los Zetas. Salte y corra hacia el bosque si quiere seguir vivo”.

Aparte del carbón “depositado en las vías y aventado por la velocidad del tren”, el cemento transportado vuela “y se mete por todos lados”. Eso, más el viento, irrita ojos y mucosas. Además, “el traqueteo del tren se convierte en una tortura sónica”. “De noche no te puedes asomar para intentar distinguir por dónde va el tren, porque cualquier rama de un árbol pegado a la vía te puede golpear y tirarte abajo.”

El pavor: “el tren se queda casi parado. La Bestia calla y suena una especie de disparo... es el maquinista que ha desenganchado un par de vagones... vuelve a arrancar. De improviso. Sin avisar... Nos tambaleamos y a punto estoy de resbalar del techo del vagón. Me agarro a la manivela de una especie de chimenea redonda. Mi cámara, Mario Lastra, me sujeta y consigo levantarme. El tren coge velocidad y es mejor bajarse de ahí. El amanecer al menos nos permite ver las ramas de los árboles que peinan al tren a lo largo de la vía. Hay que agacharse constantemente. Tirarse literalmente al techo del vagón”.

Cuando pasan por La Patrona, “se produce algo impresionante por su peligro y por su altruismo. Decenas de migrantes se asoman de maneras imposibles por los huecos de los vagones. Se sujetan con la pierna a las escalerillas o se atan con cinturones a un pestillo del tren, todo con tal de escorzar al máximo sus cuerpos y alcanzar la comida que les dan Las Patronas. Es una especie de avituallamiento en velocidad [...] Mucha de la comida queda desparramada por el suelo porque los migrantes no consiguen asirla [...]”.

“El tren se detiene en la estación. Llegan los *garroteros*, los guardias de seguridad de la Compañía de Ferrocarril Chiapas-Mayab. Gritos de que nos bajemos. Pitidos con el silbato y amenazas con sus porras. Algunos salen corriendo. Rodearán la estación para volver a cogerlo cuando salga el tren por el otro lado...”.



Fotograma del video de Andrea Corner "De frontera a frontera" (licencia Attribution: Non-Commercial). En: vimeo.com



Fotograma del video de Andrea Corner "De frontera a frontera" (licencia Attribution: Non-Commercial). En: vimeo.com

ALLÁ ABAJO

Una combinación de descripciones de reportajes con las nuestras, más concentradas en los movimientos, dará los pormenores suficientes para la exploración del LOD.

En su reportaje, Manu Ureste (2013) nos dice sobre las mujeres: “Doña Leónida Vázquez, de 75 años, a la que llaman La Patrona Abuela”, recuerda el día en que comenzó la ayuda a los migrantes: había mandado a sus dos hijas por el pan; “cuando regresaron vieron que el tren venía cargado de gente. En ese momento se detuvieron frente a ellos y los migrantes les pidieron que les dieran la bolsa de pan porque traían mucha hambre”. Dieron la bolsa y la leche.

Bernarda Romero, de 48 años, la mayor de las hermanas Clementina, Rosa y Norma (41 años): “Cuando éramos pequeñas lo llamábamos El tren de las moscas, porque veíamos que venía mucha gente pegada a los fierros del ferrocarril”.

Ureste cuenta a 12 mujeres; hasta entonces, Norma decía que ningún hombre se había querido integrar a sus labores. Sin embargo, a veces algún migrante se queda unos días con ellas y les ayuda en su trabajo. Y en el documental *Llévate mis amores* (Arturo González Villaseñor, 2014) vemos a un marido incorporado al trabajo de las mujeres en su tiempo “libre”, porque trabaja en una fábrica.

En 1995 empezaron a preparar comida, narra la “líder del grupo”, Norma Romero, pero en los 18 años de práctica acumulados para 2013, a esa actividad se habían sumado las de asistir a cursos y talleres, tener pláticas con la CNDH, con “Migración” y otras dependencias del gobierno y organizaciones de atención al migrante. Así obtuvieron un pequeño albergue ecológico donado por una

fundación de Francia, abierto a “estudiantes que quieran realizar labor social y para los migrantes que van de paso y que, en caso de emergencia, requieran primeros auxilios”. Atienden a enfermos y heridos también, a partir del día en que una mujer centroamericana tocó a la puerta de Norma, quien al abrir la vio arrodillarse para decirle que había un muchacho gravemente herido en las vías. Acudió, pero cuando vio el tren en ese momento detenido, “que venía cargado con más de 500 personas, sí sentí miedo. Porque muchos se bajaron y me rodearon la camioneta...”. Solo buscaban ayuda. Hasta entonces únicamente habían repartido comida, pero ese día se comprometieron en las otras labores.

Los horarios de La Bestia rigen la vida de estas familias. Han organizado sus tareas “como un trabajo: en una de las paredes de la cocina cuelga una pizarra con un calendario de actividades”, donde anotan los turnos y la rotación de labores: a quién le toca hacer el arroz, a quién los frijoles, a quiénes lavar botellas, llenar y atar las bolsas, ir a recoger el pan... Cada Patrona tiene un día designado para hacer la comida; a las ocho de la mañana van por el pan; las encargadas de la cocina llegan a las nueve y deciden qué van a preparar dependiendo de las donaciones recibidas; las ollas son inmensas, se cocina en el piso, con leña. ⁹⁹ Otras investigan con sus contactos cuántas personas vienen en el tren y a qué hora saldrá, de ahí cuentan tres horas para salir a esperarlo con el número adecuado de paquetes de comida (“lonches” les llaman ellas).



Fotograma del video de Crónica Errática "Las Patronas, dos décadas velando por los inmigrantes". (licencia Creative Commons) En: [youtube.com](https://www.youtube.com)

Manu Ureste (2013) mira a partir de que el silbato anuncia la llegada del tren: "La Patrona se estremece. Doña Leónida, que ya tiene los oídos diestros y los pies sensibles al temblor que origina la llegada del convoy, abandona sus quehaceres y en una maniobra automatizada, agarra con fuerza, a pesar de sus 75 años, una carretilla con botellas de Coca-Cola llenas de agua.

"Tras ella, su hija Norma y una hilera de voluntarias enfilan el camino de tierra arcillosa que lleva hasta el cruce... el ferrocarril dobla la última curva pronunciada y enfila, agónico, una recta de varios kilómetros de piedras, rieles y durmientes, que diseccionan de un tajo limpio en dos la localidad".

Las Patronas están colocadas a lo largo de la vía; su propósito es cubrir la mayor parte de vagones posible.

Norma le grita al maquinista “¡Bájale tantito!” para poder entregar las botellas de agua unidas por el cordón y las bolsas con pan, arroz, frijol, atún y algo de fruta que en esos días les donó una cadena de supermercados.

“Deja las bolsas en el suelo junto a otro montón y agita los brazos al viento una y otra vez tratando de llamar la atención del operario de Ferrosur para que reduzca la velocidad, y poder repartir las provisiones sin poner en peligro sus vidas, ni la de cientos de indocumentados que vienen abrazados a los hierros de La Bestia. Pero el tren no aminora la marcha.” Ellos reciben sus bolsas de comida aferrándose a los hierros del tren.

“Hay veces que los maquinistas le bajan la velocidad, explica Norma, pero casi preferimos que no lo hagan porque cuando los migrantes se bajan en marcha es un riesgo muy grande para ellos.” Olvera (2018) da el dato de que también le dan comida al maquinista para que les permita alimentar a sus pasajeros, “hay quienes sí bajan la velocidad, pero hay algunos que están muy salvajes todavía”.

¿Qué deja la jornada? Doña Leónida: “Cuando no puedes darles a todos te quedas con una sensación amarga”; Julia Ramírez: “Desafortunadamente, a todos no les toca”. Norma “viene con el gesto exhausto, un ligero destello de sudor en la frente y los pómulos, y una leve sonrisa desgastada en los labios”, y dice “con la respiración todavía algo entrecortada: ‘Siempre pido que los muchachos puedan agarrar las bolsas’”.

Con base en el cortometraje de Prieto y López (2010) y nuestras propias observaciones: un día vieron caer a una muchacha y su novio

se aventó del tren en marcha porque “no la podía dejar sola... –habla Leónida Romero– una se pone a pensar que es mucha valentía como mujer ir en ese tren... Vienen acostados en esas ‘góndolas’, vienen pasando sed, hambre, asaltos, violaciones las muchachas. No se puede comparar con lo que un mexicano vive de aquí de Córdoba a la frontera de Ciudad Juárez... vienen desde el río Suchiate tren tras tren tras tren...”.

Mujeres de cuatro generaciones se turnan para cocinar arroz y “frijolitos” en enormes ollas que ponen en fogones de leña, en sus patios; “o si hay verdura, nos ponemos a picar las acelgas, la cebolla”. Otras llenan de agua botellas de pet previamente lavadas por ellas mismas (y por el marido que ya citamos), y las amarran de dos o tres, para que los migrantes las tomen del cordel.



Fotograma del video de Crónica Errática “Las Patronas, dos décadas velando por los inmigrantes”. (licencia Creative Commons) En: [youtube.com](https://www.youtube.com)



Fotograma del video de Crónica Errática "Las Patronas, dos décadas velando por los inmigrantes". (licencia Creative Commons) En: [youtube.com](https://www.youtube.com)

Llenan bolsas de plástico de arroz y frijoles, las anudan y a su vez las meten en otras bolsas que también anudan, donde, cuando hay, meten algunos panes, tortillas, totopos. Estas bolsas mayores van atadas de dos en dos o de más. Acomodan todo en cajas que llevan a la orilla de las vías cargándolas o en carretilla. Las botellas las transportan en carritos del supermercado.

Cuando se asoma el tren pitando, las mujeres empiezan a agitar los brazos anunciándoles su presencia a maquinista y migrantes; se ponen de frente en el sentido contrario al que avanza el tren para ver cara a cara a los pasajeros, e inmediatamente empiezan a agacharse para tomar de uno, de dos, de tres, los hatillos de bolsas y botellas. Los sostienen con un brazo extendido hacia el tren, de donde los migrantes reciben extendiendo un brazo mientras con la otra mano se sostienen, hasta quedar colgados. O lanzan los paquetes y los

migrantes los atrapan. Muchas veces falla la sincronización y el paquete cae a la tierra; la Patrona corre hacia atrás para recogerlo y persevera para entregarlo. Tiene que ser a toda prisa, pues en cuestión de minutos los vagones terminan de pasar.

La técnica de entrega es agotadora: dar con la mano derecha e inmediatamente con la izquierda tomar del piso más bolsas y botellas, correr en retroceso hacia la caja donde están los “lonches” y luego correr hacia adelante para aproximarse lo más posible al tren. A veces el brazo derecho sufre el jalón de la mano que sale y arrebatada el paquete; Leónida Vázquez le resta importancia: “te dan el manotón... nos quedan arañoncitos nada más”. A pesar de ser extenuante, por cada entrega lograda asoma una sonrisa en la Patrona; también, sonríe desde que hace contacto visual con los migrantes que cuelgan del tren con el brazo extendido. Este es un componente fundamental de la práctica: se ejecuta sonriendo, a pesar del cansancio que se va asomando en los rostros, que enrojecen y se empapan.

La jornada también incluye lo que expresa la Abuela: al terminar de pasar el tren, “Me siento mal porque no les di a todos... como que el corazón se me ataca y quiero llorar; cuando se les da a todos, me siento contenta, siento hasta calor”.

Hay intercambio, un dar de ida y vuelta: “Que adiós madre, que adiós abuelita, y me siento contenta... todos dicen adiós abuelita y entonces yo también, Adiós mijos que les vaya bien...”. Norma Romero lee una de las tantas cartas que les envían los centroamericanos que logran llegar a Estados Unidos: “a ustedes no les importa si soy un hipócrita o un asesino o un ladrón, siempre me dieron pan y agua, y no se

imaginan cuánto les agradezco...”; ella misma añade que el abrazo de un migrante “no se puede pagar con nada. Porque siendo los indocumentados los que realmente necesitan más el abrazo y la bendición, todavía son ellos los que te dicen ‘Gracias por todo lo que estás haciendo por mí’”.

En 2010, fecha del cortometraje *El tren de las moscas*, entregaban en promedio 200 paquetes al día. Eran en ese año 14: Leónida Vázquez la Abuela. Apellidadas Romero: Norma, Rosa, Clementina, Francisca, Leónida, Juana Anais, Lourdes y Bernarda. Lidia Laura Reyes. Apellidadas González: Guadalupe (nuera de Leónida), Fabiola y María del Pilar. Y Mariela Nájera. El reportaje de Ureste (2013) nombra además a Julia Ramírez. Todas estas mujeres tienen sus propias labores: trabajan en el campo y en sus casas, así que con lo que hacen para los transmigrantes tienen una triple jornada.

EL GESTO

Descritos el trabajo diario implicado en la preparación de los paquetes, así como los angustiados movimientos para montar el tren y para mantenerse entre sus sacudidas, el LOD nos enfila hacia el gesto y a las relaciones en el instante de la entrega: “La mirada fija en el objetivo. La concentración más absoluta: un error puede traer graves consecuencias para ellas o los viajeros. Estos apoyan sus pies en las escaleras del vagón y con la mano izquierda se sostienen; dejan libre la otra para tomar el bastimento. Durante fracciones de segundo, dos intenciones se encuentran... Gracias, gritan los migrantes en medio del inmenso estruendo provocado por La Bestia: la bolsa con arroz, frijoles, pan y totopos o tortillas ha llegado a su

destino. También las botellas de agua amarradas con hilo de vinil” (Solís, 2016).

El director de teatro Martín Acosta encara en una obra ese momento de alcanzar la meta: *Dos personas se tocan brevemente*. Su primer parlamento: “él viene en un tren a unos 40 kilómetros por hora, ella está esperándolo para darle una bolsa con comida o unas botellas con agua. Durante unos instantes es muy probable que se produzca un pequeño roce entre sus manos, un arañazo o una pequeña fricción. De acuerdo con la teoría del caos, este contacto podría cambiar el curso de la historia”. 100

Lo que hacen Las Patronas es un gesto en varios sentidos. Su localidad “es uno de esos lugares que a diario ve pasar miles de sueños... Un punto de un camino jalonado de dolor y muerte, pero también de manos extendidas a diario”, inicia Teresa Mora su video reportaje (2016), frase cuya clave de movimiento son esas manos que se extienden y dan una primera lectura del gesto: como acto de generosidad.

Si nos atenemos al concepto del LOD, en la entrega de los alimentos hay una extensión, pero no propiamente de la mano sino del brazo, lo cual es intrascendente en cuanto a las palabras de Mora recién citadas, que invocan una imagen del dar y recibir.

La extensión, “estirar, alargar, *reaching out* [contactar, llegar a], expandir y *spreading* [propagar]” (157), es una acción que hace pareja con la flexión, porque una suele venir después de la otra; a la vez, son anatómicamente opuestas (155). Hace pareja con la flexión de la misma extremidad, pero en el caso de Las Patronas y sus

centroamericanos, veríamos la pareja como extensión-extensión: de brazo a brazo.

Cuando solo se extiende una extremidad es difícil decir si la acción es una extensión o más bien indica una dirección hacia la que se extiende: un punto de llegada (165). En lo que estamos explorando, la extensión es para alcanzar, es un gesto que se alza hacia los brazos igualmente extendidos de los viajeros, que son la meta del gesto (punto de llegada). Más adelante afinamos este alzamiento o levantamiento.

En “Espacio en relación con los puntos de llegada [*destination*]” un párrafo nos lleva justo a cómo entregan Las Patronas: “El movimiento que tiene una meta es directo por naturaleza... de manera automática tiende a ir directamente adonde quiere llegar. Los gestos que parten del centro del cuerpo en un trayecto recto tienen un límite final, que es la extensión de la extremidad en esa dirección. El trayecto se puede extender, la extremidad se puede llevar más allá en el espacio si se incluye un movimiento del resto del cuerpo, como una inclinación del torso [es lo que hacen los muchachos del tren]. Parecerá que el brazo se sigue moviendo en el espacio si el gesto extendido conduce a un desplazamiento... el movimiento del brazo en sí ha cesado, su punto de llegada físico ha sido alcanzado, solo se sigue moviendo en el sentido de que está siendo transportado” (464): las carreras de Las Patronas.

En cuanto a la Dinámica en relación con el punto de llegada, “En una acción con meta, un ligero aumento de la energía en el momento de la llegada sirve como puntuación y da énfasis a la terminación. Tiene

el efecto de 'sellar' la finalización del movimiento": es el acento al final de una acción, un movimiento de impacto que, "para ser expresivo, para asentar un mensaje claro, fuerte, requiere un punto espacial de llegada definido" (465-6). La energía: el grito de saludo, de gracias, los buenos deseos, adiós hijo, la sonrisa, que acentúan una entrega conseguida y donde vamos viendo que lo relevante de la extensión que estamos observando es la unión de dos puntos: la relación que alcanzan ambas partes, la que se pone al lado de la vía, la montada en el tren. En efecto, en "Dinámica, intensidad emocional" se da la advertencia de que ha de distinguirse entre los usos funcionales de la energía (la energía física para sacudir ropa o cavar un hoyo) y los cambios del nivel de energía que resultan de los sentimientos (433), cambios ambos que se entremezclan en el esfuerzo para alcanzarse y en el alcance mismo.

Esta relación de breve contacto también puede detallarse con el LOD. Son trayectos que se cruzan en una "línea de encuentro" (419); podríamos localizarla en un punto de la orilla de las vías, pero sería más exacto decir que se cruzan miradas y deseos.

Las relaciones "no son en sí acciones, pertenecen a la categoría de resultados producidos por distintos tipos de acciones. El objetivo de una acción puede ser mucho más importante que el tipo de movimiento ejecutado para conseguirlo. Para alcanzar y tocar podemos usar la extensión. Si el objeto o persona está demasiado lejos, deberá haber desplazamiento", sin que necesariamente haya conciencia de cómo, en qué forma, nos desplazamos (243).

La propuesta de doña Leónida después de que sus hijas regalaron el pan y la leche partió ya de un tipo de relación, la de menor grado de cercanía o involucramiento, el “darse cuenta” que localizamos en las tres exploraciones anteriores y que aquí distinguimos como “ser consciente” (*awareness*). La persona retira su atención o sale de sí misma o de lo que la esté ocupando, para atender otra cosa, es “como un radar, casi podemos ver los impulsos energéticos que emanan” de quien podría moverse hacia el otro. Es la forma menos activa de una relación, donde quien tal vez se vaya a mover y el llamado punto de interés “simplemente están allí” (245). Tenemos nuestras dos partes, la de los migrantes que pasan y la que “toma conciencia”, cuya energía aumenta al disponerse su impulso, como el de doña Leónida: “Nos juntamos todas mis hijas y dijeron ‘ora amá ¿qué hacemos?, tienen hambre los muchachos, y también van muchachas’. Pues vamos a cooperarnos. Al día siguiente me fui a Córdoba, me traje dos carretes de bolsa nylon de a kilo para echar el arroz y bolsa grande para amarrarla y así...”). 101 Y al decir “así”, extiende el brazo hacia arriba:



Doña Leónida: "Y así...".

Fotograma de Las Patronas, reportaje de Karyna Martínez Gómez con imágenes de Mauro Pérez, RTV Noticias, 2012, (licencia Creative Commons) En: [youtube.com](https://www.youtube.com)

Como se ve en la imagen, al recordar cómo les transmitió a sus hijas la acción pensada, doña Leónida repite el gesto de entrega hacia arriba que desde entonces se imaginó y que no necesitaba palabras: ¿no es una "conceptualización del gesto no teatral adecuado para confrontar una circunstancia sociopolítica"? No forzaremos, dejamos planteada la pregunta.

La relación activa comienza cuando el que "es consciente" se dirige al otro con un movimiento: es el "dirigirse a" (*addressing*), ir hacia él (y ya iba la imaginación de Leónida y sus hijas tras de las personas en el tren). La más obvia forma es mirarlo, hacer gestos o apuntar hacia él. El siguiente grado, el ir uno hacia el otro (*mutual addressing*) implicará ya un reconocimiento recíproco (246) que, en el paso de los años, se ha sostenido.

Planeada la relación, decidida, el desplazamiento espacial (aproximarse) no implica aún el contacto con la persona o punto de interés; así como tampoco la moción de alejamiento es desertar del contacto (“uno puede retroceder para mirar mejor”, 251, o inclinarte alejándote del tren para evitar que te arrolle, o agacharte para eludir un jalón que te disloque una articulación, o correr lejos pero solo para recoger más alimento que dar). En el aproximarse y retroceder y aproximarse y retroceder, pero corriendo, está la efectividad de la relación entre Patronas y transmigrantes: esa partitura posibilita, al fin, la llegada. Después de la cercanía o la proximidad en distintos grados que clasifica el LOD, están la posibilidad del contacto y del asir con esa “energía repentina”, el momento cumbre.

¿Partitura? ¿No exige este término un documento, un escrito, un “arte”? No es así; las partituras están por todos lados, en todo ámbito de la actividad humana, y adquieren todas las formas; son “el producto de una actividad cultural específica, de una construcción, de un juego extremadamente elaborado de intervalos, de puntos de referencia desmultiplicados... La palabra construcción no se emplea aquí al azar, pues abre el campo semántico del trabajo” (Louppe, 2013: 194-195); la experiencia del trabajo duro encarnada en cada Patrona y cada migrante se pone a prueba, las técnicas del cuerpo utilizadas cada día parecen las mismas, aunque vistas de cerca, no son uniformes, se adhieren a la partitura pero llevan la impronta subjetiva de cada cual frente al otro y la adaptación a las circunstancias de cada entrega. Una por una. Sucede, desaparece; sucede, desaparece.

La espera, los cuerpos puestos a punto para verse y tocarse brevemente, y así consumir la relación, son mutuos y cotidianamente repetidos. Hacen coreopolítica: “no tanto predicados de un sujeto sino de un movimiento, definido por la acción intersubjetiva que, encima, debe aprenderse, ensayarse, nutrirse y, sobre todo, experimentarse con, practicarse. Otra vez y otra vez y otra vez y otra vez, y... a través de cada repetición, renovarse... ¿Y cuál es esa práctica que necesita practicarse para asegurar que lo político no se esfume del mundo? Precisamente esa cosa llamada libertad” (Lepecki, 2013: 14-15). La libertad de tocarse, sin que haya casi nunca un toque piel con piel, y daría igual. Una modalidad del tacto muy intensa que suscita profundos afectos en los implicados, establece un espacio íntimo que trasciende el instante y que contrasta vivamente con la sobrepoblación en el techo del tren y con la ruptura del espacio por otro contacto, el de la violencia que desmantela toda proxémica (Le Breton, 2007: 936).

“Y ASÍ.”

En su ensayo sobre protestas sociales (“Coreografías de la protesta”), Susan L. Foster cuestiona la distinción entre acción simbólica e intervención física “abordando el cuerpo como un vasto reservorio de signos y símbolos, y considerando su capacidad tanto de persuasión como de tenacidad” (2003: 395). Y lo hace sin la pretensión de ver danza por todos lados, sino formulando las preguntas sobre la “interferencia física” que, para ella, debería plantearse una investigadora de danza, como “¿qué están haciendo estos cuerpos? ¿Qué y cómo significa su moverse? ¿Qué coreografía, sea espontánea o predeterminada, ponen en acción? ¿Qué clase de

significación e impacto tiene en su entorno social el colectivo de cuerpos? ¿Cómo la coreografía teoriza la identidad corporal, individual y social? ¿Cómo construye la etnicidad, género, clase y sexualidad? ¿Cómo han sido entrenados estos cuerpos y cómo ese entrenamiento ha dominado, cultivado o facilitado sus impulsos? ¿Qué es lo que comparten, que les permite moverse uno con el otro? ¿Qué clase de relación establecen con aquellos que están mirando sus acciones? ¿Qué clase de conexiones se puede trazar entre sus rutinas diarias y los momentos especiales de su protesta? ¿Cómo se pueden reconstruir y traducir en palabras las acciones evanescentes de estos cuerpos?" (Foster, 2003: 396-397).

No seguiremos la lista de preguntas como si fuera programática, de hecho algunas han sido contestadas de algún modo; intentaremos rematar con el pensamiento coreográfico de Las Patronas.

¿Cómo la coreografía teoriza la identidad corporal, individual y social?

Tiene como premisa una doble operación de personificación: al tren, que como propulsor de la movilidad simboliza la modernidad, se le atribuyen cualidades humanas al llamarlo La Bestia. Humanas: sarcásticamente (recordemos el *sarkasmós*, arrancar la carne) y por metonimia, se le adjudican el cúmulo de crímenes que en él se cometen y también los "accidentes", que deben entrecomillarse porque muchos no son tales sino acciones intencionales, como la de empujar a personas para tirarlas del tren.

También los migrantes tuvieron que ser personificados. Recordemos a La Patrona Bernarda Romero contando que cuando eran niñas lo llamaban "El tren de las moscas" porque eso les parecía tanta gente

pegada a los fierros del ferrocarril: insectos; no tenían idea de hacia dónde iban y desde dónde venían esas manchas en el techo y mucho menos tenían noción de lo que era un migrante. La operación fue indispensable para establecer el gesto: pasar de ver moscas a ver personas.

Personas desdeñadas por las instituciones, aventadas ahí, cuya genealogía se remonta al principio y primera tecnología que ató al capitalismo con el colonialismo, el esclavo, tecnología de subjetivación “que captura el sistema entero de concepción de la vida y de valores”, y los transforma todos en “valor de abuso”; la conexión cinética emergió en la logística, la conducción y control de todo movimiento, sea de personas [o moscas] u objetos, por los canales del capitalismo (Lepecki, 2016: 4 y 5). Como lo es esa Bestia. No se escapan de la captura ni la danza ni la coreografía, previene Lepecki, salvo que rechacen las conductas ajustadas a la norma, las formas reconocibles, incluidas las manifiestamente “transgresoras”. Es decir, si no se desidentifican hasta volverse irreconocibles. Una de las maneras es hacer coreopolítica.

La proposición coreopolítica inicial ya la observamos como gesto corporal; después de que sus hijas salieron a comprar el pan y en el camino lo dieron a unos migrantes, doña Leónida creó su acción con el brazo. Y todas se entendieron. Mujeres conspirando, no necesitaron permiso, algunas terminaron abandonando porque “nos podían acusar de polleras, de traficar con migrantes”, (Norma Romero); ¹⁰² otras machacaron “¿Y qué?”.

Los transmigrantes participan en la práctica con movimientos plenamente codificados; nunca son los mismos individuos, sino una “sangría de gente que silenciosamente gotea y se mueve por los subterráneos” (Gilet y Álvarez, 2018, s/p), pero la trayectoria que recorrerán y cómo será, aunque nunca la hayan experimentado, a fuerza de repetirse en unos tras otros que pasan por allí todos los días está incorporada, tiene su partitura ultraconocida en el “ambiente”, así como todo aquello que los va a acechar y asaltar, redes que también están perfectamente organizadas.

Esta es una colaboración de una colectividad que es movida y se mueve en la parte superior del espacio con otra, que acciona en la parte inferior. Un grupo viene hacia el otro, que espera. Cuando la tierra tiembla, se cambian los papeles: ahora quienes esperaban son las que se dirigen hacia los otros con sus gestos de levantamiento; los que venían, en su paso fugaz se extienden hacia el nivel inferior para consumir la ejecución. Y ambas partes reciben lo que la otra les da. Es una coreografía del reunirse. Recalquemos que en esta “interferencia física” hay un cruce: “Los movimientos hacia arriba pueden expresar una gran añoranza, alegría, éxtasis, quizá una plegaria, aspirar a lo inalcanzable. Hacia arriba es la dirección del orgullo. Arriba se aleja de los grilletes de la gravedad... Los gestos hacia arriba pueden sugerir pensamientos nobles, la comunicación con seres superiores, ideas espirituales”. Y el nivel de abajo, “expresivamente, es la dirección de la humildad, del pesar, de la desesperación... Es la dirección de lo terrenal” (La expresividad de los niveles en el LOD, 137).

Cada una de Las Patronas y de los centroamericanos entrevistados en reportajes y documentales, narra una historia de pobreza y de pérdida y dolor. Citamos ya a migrantes. Las mujeres que hablan en *Llévate mis amores* cuentan del esposo desaparecido o del alcohólico muerto en un acto violento, o de los que las golpeaban, una de ellas cuenta, incluso, de una promesa de matrimonio traicionada por un hombre que migró. Hablan de impedimentos para estudiar por ser mujeres (a doña Leónida su papá la apuntó de nueve años a la escuela pero no terminó el año escolar, “iba adelantada y me gustaba, comenzaron a poner vacunas... le dijeron a mi papá que eran para que no tuviera una familia y ya no nos mandó a la escuela... me dio el burro” y la puso a darle en el campo, porque “el estudio no les sirve a las mujeres”; no regresó a estudiar, pero “si mi padre no me hubiera puesto a trabajar, ¿qué sería de mí?”). Hablan de su modesto trabajo como campesinas, que realizan hasta la actualidad cuidando sus chivos y puerquitos, recogiendo café, “produciendo nuestras cañas”. Las de mayor edad, mujeres que fueron sometidas a la voluntad del padre y del marido; las más jóvenes, llenas de aspiraciones pero con muy escasos recursos para cumplirlas, por ejemplo, ser abogada o, claro, migrar. *¿Cómo han sido entrenados estos cuerpos y cómo ese entrenamiento ha dominado, cultivado o facilitado sus impulsos?* A golpe de doble y triple jornada, a golpe de ser relegadas a las labores “del hogar” y saber cocinar y componer una comida con lo que haya (“nosotros como sea, con unas gordas ya comimos”); a trancazos hacerse aguantadoras, fuertes y resistentes (desde chicas caminaban más de hora y media para ir a recoger el café... “le dábamos la vuelta el cerro”). Esto es un buen entrenamiento, en *conexión directa con sus rutinas diarias*, en las que

incorporaron ese “vivir pendientes del silbato del tren” (Patrona Norma Romero: 2016). Son los ritmos de su vida cotidiana que se imbricaron en los de una “extracotidiana” y borraron límites entre ambas.

Un día en la vida de una Patrona, Guadalupe González Herrera: diario se levanta a las cuatro para darle el desayuno a su hijo que sale a trabajar; si le toca ir por el pan, “me tengo que seguir corrida con el trabajo [dejar todo preparado en su casa] para poder estar lista a las ocho de la mañana para ir a traer el pan... regresar y seguir en el comedor (orita todos los días estoy en el comedor). Mi día es el jueves, que me toca hacer el arroz y la responsabilidad de tener listos los lonches para salir a darlos; orita se cocinan diez kilos de arroz, igualmente los frijoles y el empacar, y a los migrantes que nos llegan caminando, también tenerles comida. Aparte la del tren y aparte la del comedor... no tiene horario el tren, puede pasar a las doce, a las tres o a las seis o a las siete... salimos corriendo... regresamos y nos descansamos tantito, nos tranquilizamos porque ya se les dio y a los comentarios, que si llevaba tantos... el horario de irme a la casa es a las nueve de la noche, si es que no hay visitas. Así son todos los días” (entrevista Chelis López, 2016). Entrenadas para ocuparse ante todo de qué comer y cocinar, que en las regiones pobres, como esta de Veracruz y Centroamérica, plagadas por la desnutrición, constituyen actividades que dominan y consumen el tiempo cotidiano (véase Corbeau: 2007).

¿Y el *impulso*? Los cuerpos fuertes. Lo que sienten con estos muchachos, que algunas tratan de expresar pero no les salen las

palabras (“Ya mejor apaga eso –la cámara– por favor...”); mejor lanzan sus lonches [...] El impulso para alzarse.

Como uno de los imprevistos *impactos que tiene en su entorno social el colectivo de cuerpos*, conforme pasan las generaciones, hombres se van incorporando al trabajo de Las Patronas, diluyendo, rehaciendo poco a poco la división tradicional del trabajo entre los sexos. Así, la repetición coreográfica sedimenta un aprendizaje transformador; no idealicemos, pero “empezamos a hablar con nuestra familia para tenerla siempre a nuestro lado, a concientizarla, a hacerle ver que ellos tenían un trabajo y una casa y una familia, y que los que iban montados en el tren no lo tenían. ¿Por qué empezamos a hacerlo? Porque sabíamos que la gente les iba a empezar a meter ideas a nuestros esposos, ‘¿cómo dejas que tu mujer se esté con un montón de hombres que te la van a enamorar y se la van a llevar?’...” (Patrona Norma Romero: 2016). Además, han tocado conciencias o no sabemos qué, y concitado la participación de supermercados, tiendas, personas de los alrededores de Amatlán, estudiantes de otros estados de la República y de otros países; aunque el cuerpo lo siguen poniendo básicamente ellas y los centroamericanos.

Las Patronas y los transmigrantes se movilizan en la frontera de su eficiencia, al máximo de sus fuerzas y medios, y al margen de la rentabilidad. Maximizan sus tiempos y acciones en una partitura que se hace y rehace en las limitaciones de su humildad. *¿Qué es lo que comparten, que les permite moverse uno con el otro?* El saber del hambre (“aquí en Córdoba lo que te pagan es como para no ir muriéndonos de hambre”, Patrona de tercera generación). El cuerpo

hecho al trabajo. El territorio del terror, el capitalismo salvaje. La voluntad de movilizarse.

¿Qué y cómo significa su moverse? Se interpreta mucho como movimiento de compasión, solidaridad, caridad cristiana. El director de *Llévate mis amores* va más lejos: “las Patronas han iniciado una revolución de resistencia civil pacífica, la difusión de su obra va inspirando a muchos a sumarse, la revolución se sigue trasladando en diferentes artes que exponen uno de los hechos más trascendentales de solidaridad contemporánea que jamás yo haya visto” (entrevista Chelis López, 2016).

Productoras de cañas, las cosechan con un machete muy filoso y grande, nada fácil de manipular; en movimientos que deben ser rápidos, el brazo se extiende hacia arriba y en trayecto curvo hacia abajo golpea la caña. En su recolección del café, las vemos igualmente con los brazos extendidos.

El brazo alzado del trabajo rural y del “así” imaginado por doña Leónida, el gesto que impele una partitura, un accionar colectivo de extender brazos con una intensidad inextinguible y que podríamos inscribir en la serie de *Sublevaciones* comisariada por Didi-Huberman. ¹⁰³ Traen a la mente sus *Fragmentos sobre lo que nos levanta*: ante la pesadez de los tiempos, uno puede doblegarse “en la inercia mortífera de la sumisión” o levantarse. Pero esto requiere cierta energía “y hay que saber darle forma”; “incluso antes de afirmarse como actos o acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales”. “Levantarse sería el gesto por el que los sujetos del impoder hacen suceder en

ellos –o sobrevenir o volver a ocurrir– una especie de potencia fundamental... caracterizada por un impoder persistente [...]” (2018: 9, 15, 28 y 39).

“Una vez alguien me preguntó ¿Tú crees que con darle de comer a la gente vas a cambiar el mundo? Y yo le dije ¿Y quién te dijo a ti que yo quiero cambiar al mundo? Quiero cambiar yo” (Norma Romero: 2016). Sacudirse el miedo y sublevarse.



Doña Leónida y los muchachos se agitan los brazos. Fotograma del documental *La Patrona*, Producciones Sacbé (2009). Licencia Attribution: No Derivatives. En: [youtube.com](https://www.youtube.com)

85 Hasta antes de 2005, el tren salía de Tapachula, pero en ese año el huracán Stan inhabilitó la estación de la

ciudad, así que la siguiente estación para abordar La Bestia es Arriaga, adonde se llega caminando entre la selva; son 228 kilómetros y los caminos, clandestinos y sembrados de peligro.

Puede verse el mapa “Las rutas del inmigrante” Infografía elaborada por Raúl Cambron López, subido al sitio de *News Page Designer* el 24 de julio de 2012. En: api.ning.com .

- 86 Se calcula que 80 por ciento viaja en autobús y la restante quinta parte, en el ferrocarril. Pero, independientemente del tren o el camión, el 40 por ciento “hizo parte de su tránsito a pie –de acuerdo con datos de centroamericanos devueltos por Estados Unidos” (Senado, 2015: 48).
- 87 Pueden verse fotografías del Paso del coyote y de los cruces en balsa desde Tecún Umán en dirección del lado mexicano, Ciudad Hidalgo, en Manu Ureste, *Diario de la Frontera Sur* (1), 6 de agosto de 2014. Blog Vivir para contarlo, vivirparacontarloco.blogspot.com
- 88 Es el nombre de su reportaje de 2012. En *El blog del migrante* puede leerse la experiencia completa en cuatro partes, comenzando por: elblogdelmigrante.wordpress.com . En video, está en: youtube.com .
- 89 También llamado La bestia de hierro, El tren de la muerte, El caballo de Troya o El tren asesino. Operado por cuatro compañías privadas, como resultado de la privatización de Ferrocarriles Nacionales de México en septiembre de 1999 (Iturralde, 2010: s/p). En agosto de 2016 la SCT retiró la concesión sobre las

vías del sureste a la Compañía de Ferrocarriles Chiapas-Mayab.

- 90 Al menos dos en San Fernando, 2010 y 2011, con decenas o cientos de cadáveres de centroamericanos (las cifras difieren; no entro en los pormenores).
- 91 En el capítulo “Política migratoria en México” de Carrasco (2013: 186 ss.) puede leerse la propuesta de la iniciativa original, que, entre otras acciones xenófobas y autoritarias, pretendía la realización de redadas y la utilización de denunciadores anónimos; también resume los principales contenidos de la ley y reglamentos aprobados.
- 92 Dirigió el documental *La Bestia* (2010, Visiones Films), que puede verse en [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=Ug3111111111), y ha hecho otros reportajes subido en el tren, además de escribir sobre el tema.
- 93 La base teórica de esta hipótesis es el concepto de necropolítica de Achille Mbembe y el necrocapitalismo de Bobby Banerjee. Ariadna Estévez aborda el problema en el territorio mexicano en su conferencia “¿Migración forzada o despoblamiento forzado?: derechos humanos, movilidad y capitalismo necropolíticos”. Impartida en El Colegio de la Frontera Norte, sede Tijuana, el 24 de enero de 2017. En: [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=Ug3111111111)
- 94 Denominaciones recogidas por Silva Quiroz (2014: 30-31).

- 95 Construye esta categoría nuestro sobresaliente estudioso de las migraciones Jorge Bustamante, en “La migración de México a Estados Unidos: De la coyuntura al fondo”. Blanca Torres y Gustavo Vega (coords.). *Los grandes problemas de México. Relaciones Internacionales*, vol. XII, México: El Colegio de México, 2010, págs. 205-239.
- 96 Sedesol, Catálogo de localidades (datos a 2010): microrregiones.gob.mx
Índice de marginación: mide la intensidad de esta a través de nueve formas de exclusión agrupadas en cuatro dimensiones, educación, vivienda, distribución de la población e ingresos monetarios.
- 97 Denuncia el Padre Solalinde que las han “desautorizado” por su negativa a “sindicalizarse” con la jerarquía, “no trabajan para el obispado de Córdoba... no son una feligresía dócil” (Paris Martínez. “Iglesia acosa a Las Patronas y a curas que defienden migrantes”. *Animal Político*, 20 de agosto de 2013. En: animalpolitico.com)
- 98 Se subió desde la frontera con Chiapas y se bajó en Veracruz, después de haber visto a Las Patronas, para seguir su camino por avión hacia Ciudad Juárez y luego hacia San Fernando, Tamaulipas, donde proseguiría con sus investigaciones.
- 99 Ahora cuentan con una cocina y el Comedor La Esperanza del Migrante.
- 100 Translímite [alternativa escénica]. Proyecto apoyado por el FONCA a través del Programa de Creadores

Escénicos 2014-2015.

- 101 Narración de la Abuelita Patrona en *Las Patronas*, reportaje de Karyna Martínez Gómez con imágenes de Mauro Pérez, RTV Noticias (2012).
- 102 De aquí en adelante, las palabras que citamos de Patronas provienen de *Llévate mis amores*, salvo indicación en contrario.
- 103 Exposición transdisciplinaria sobre las emociones colectivas y los acontecimientos políticos, que se va adaptando a cada país. Inaugurada en el Jeu du Paume, Concorde, París (18 de octubre de 2016 al 15 de enero de 2017); en el MUAC de la UNAM, del 24 de febrero al 29 de julio de 2018.

ANEXO 1

SEMINARIO DE ACTUALIZACIÓN CENIDI-DANZA PROGRAMA: CONCEPTOS DE MOVIMIENTO (OCTUBRE 2016- OCTUBRE 2017)

Objetivo: Examinar una selección de conceptos de movimiento (del Lenguaje de la Danza, Ann Hutchinson) y, tomándolos en sentido propio y metafórico, explorar su capacidad reflexiva y analítica sobre distintas prácticas, manifestaciones y acciones artísticas y sociales contemporáneas. *

Participaron: Cenidi Danza: Alejandra Ferreiro, Rocío Hidalgo, Zulai Macías, Dolores Ponce, Sylvia Ramírez, Margarita Tortajada, Ariadna Yáñez; Citru: Guillermina Fuentes Ibarra y Gabriel Sánchez Roviroso; University of California Riverside, en estancia posdoctoral en Cenidi-D: José Luis Reynoso; Academia de la Danza Mexicana: Sandra Monzoy; invitada externa: Claudia Cabrera. **

Programa efectivamente seguido		
#	Fecha	Concepto de movimiento y objeto de observación
1	4 Oct.	Panorama sobre el Lenguaje de la Danza y sus propósitos (Hutchinson y Curran, 2008. <i>Your Move</i> , 2ª ed., Routledge).

		Introducción, primera parte Cualquier acción y pausa activa <i>Hotel Dance</i> , Alexander Ekman (2013).
2	18 Oct.	Introducción, segunda parte Dinámica (acento, peso, fuerza, énfasis) <i>Dido y Eneas</i> (ópera acuática, fragmento), Sasha Waltz (2005).
ACCIONES BÁSICAS		
3	1 Nov.	1. Desplazamiento Exposición y precisiones sobre el concepto Reflexiones sobre el caminar -Gilles A. Tiberghien (2009). "La ciudad nómada" (pp. 10-17). -Francesco Careri (2009). "Walkscapes" (pp. 18-27). Ambos en <i>Walkscapes: el andar como práctica estética</i> , Barcelona: Gustavo Gili. -Frédéric Gros (2014). Capítulos: sobre Gérard de Nerval y Libertades. <i>Andar una filosofía</i> . España: Taurus.
4	15 Nov.	-... <i>et les autres à vieux-Condé</i> . Compagnie Quai de Valses (2012) - <i>Noticias de América</i> . Paulo Nazareth (2011). [Exposición Claudia Cabrera.]
5	29 Nov.	<i>Where We Come From</i> . Emily Jacir (2001-03).

6	6 Dic.	<p>2. Rotación</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>-<i>Epílogo</i> (cortometraje). Tom Tykwer (1991). -<i>She lies</i> (instalación flotante en Oslo). Monica Bonvicini (2010).</p>
7	10 Ene.	<p>3. Flexión y extensión</p> <p>Exposición y precisiones sobre los conceptos (tres formas de flexión, tres de extensión)</p> <p>Julian Barnes (2016). <i>El ruido del tiempo</i>. Barcelona: Anagrama.</p>
8	24 Ene.	Continuación <i>El ruido del tiempo</i> .
9	7 Feb.	<p>4. Cambio de soporte</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>Amos Oz (2013). <i>La bicicleta de Sumji</i>. México: Siruela.</p>
10	21 Feb.	<p>-Instalaciones Cildo Meireles: <i>Babel</i> (2001), <i>Desvío al rojo</i> (1967-84), <i>Cruz del Sur</i> (1969), <i>A través</i> (1983-89), <i>Misiones: cómo construir catedrales</i> (1987). -<i>Una y tres sillas</i>. Joseph Kosuth (1965). [Aportación de Zulai Macías.]</p>

11	7 Mar.	<p>5. Salto</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>-<i>Jumpology</i>. Philippe Halsman (fotografías de saltos).</p> <p>-El parkour (videos).</p>
12	21 Mar.	<p>Carlos Fuentes (1995). <i>La frontera del cristal</i>. México: Alfaguara.</p>
13	4 Abr.	<p>6. Equilibrio</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>-Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1990). Equilibrio. En <i>El arte secreto del actor</i>. México: Pórtico de la Ciudad de México/Escenología, pp. 105.126.</p> <p>-<i>Touch</i>. Janine Antoni (2002).</p> <p>-Móviles de Alexander Calder.</p>
14	24 Abr.	<p><i>Where do we go now?</i> (largometraje) Nadine Labaki (2011).</p>
15	9 May.	<p>7. Forma</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>Reflexiones sobre la forma:</p> <p>-Tatarkiewicz, Wladislaw (2001). La forma: historia de un término y cinco conceptos.</p>

		<p><i>En Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.</i> Madrid: Tecnós.</p> <p><i>-Passage of Humanity.</i> Taller Yonke (2004).</p>
GESTOS		
16	23 May.	<p>8. Trayectorias de brazos y piernas</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p><i>The expression of hands.</i> Harun Farocki (1997).</p>
17	6 Jun.	<p><i>Ana Karenina</i> (largometraje). Joe Wright (2012).</p>
18	20 Jun.	<p>9. Reunir y diseminar</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p><i>Final cut: ladies and gentlemen</i> (largometraje). Györgi Pálfi (2012). [Aportación de Ariadna Yáñez.]</p>
ACCIONES DIRECCIONALES ESPECÍFICAS		
19	15 Ago.	<p>10. Inclinaciones</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p><i>-La mezquita</i> (instalación en Venecia). Christoph Büchel (2015).</p>

		- <i>Two and two</i> (cortometraje). Babak Anvari (2011).
RELACIONES		
20	29 Ago.	<p>11. Situaciones al encontrarse, la mirada</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>David Olguín (1994). <i>La representación</i>. [Aportación de Gabriel Sánchez Rovirosa.]</p>
21	12 Sep.	- <i>Llévate mis amores</i> (documental). Arturo González Villaseñor (2014).
DESTINO Y MOCIÓN		
22	3 Oct.	<p>12. Destino y moción</p> <p>Exposición y precisiones sobre el concepto</p> <p>Yuri Herrera (2009). <i>Señales que precederán al fin del mundo</i>. España: Periférica.</p>
23	10 Oct.	Conclusiones

* Periodicidad: quincenal; duración de las sesiones dos horas y media.

Salvo indicación en contrario, selección y exposiciones a cargo de A. Ferreiro y D. Ponce, después de las cuales el grupo aportó sus comentarios y reparos.

★★ No todos estos investigadores y maestros participaron durante todo el año.

ANEXO 2

WHERE WE COME FROM

2.A. DESPLAZADOS, DISPERSOS, ESPACIO DISCONTINUO

Existen distintos cálculos sobre el número de refugiados palestinos (que ya son de cuatro generaciones), por ejemplo: se registra que alcanzan más de siete millones, el grupo de refugiados más antiguo y más grande del mundo, que incluye a 4.5 millones de refugiados de 1948 registrados con la UNRWA (Agencia de la ONU para los Refugiados de Palestina en Oriente Próximo); 1.5 millones de refugiados de 1948 no registrados con la UNRWA; 950 mil desplazados de 1967 y 350 mil desplazados internos en Israel. ¹⁰⁴

De acuerdo con la ONU, son entre siete y ocho millones de palestinos que viven en zonas administradas por la Autoridad Palestina o están refugiados en territorios cercanos, más una “gran cantidad” dispersa en el resto de Oriente Medio, América Latina, Europa y Estados Unidos. Más de un millón todavía vive en campamentos establecidos para ellos hace más de 50 años en la zona de Jordania, Siria y Líbano. ¹⁰⁵ Por supuesto, la solución de refugiar a los palestinos se había pensado como temporal, no para más de medio siglo, así que las presiones en estos países son crecientes.

Cruz (2014) da una lista actual de campos de refugiados: en la Franja de Gaza hay ocho, con 1,220,110 refugiados registrados; en

Cisjordania, 19 con 741,409 personas; en Siria, trece, con 499,189; en Líbano, diez, con 448,599; en Jordania, diez, con 2,034,641.

2.B. SOBRE OTRAS CRÍTICAS REVISADAS EN LA EXPLORACIÓN

Para Dawson (2003) *Where We Come From* es la crónica de una sustitución de los imposibilitados para ir a Palestina, por lo cual llama a Jacir una “especie de hada madrina”. Imagen afrancesada de la fórmula del genio de Oriente, cumplidor de deseos.

Bittar (2004) afirma que el hilo conductor del trabajo de Jacir es la generosidad, virtud “evidente y esperada en la cultura del Medio Oriente... que a menudo se muestra haciendo pequeñas y grandes tareas para otros; suele involucrar el reconocimiento y agradecimiento a los demás”. Y nos reencontramos con esto: califica la actividad desplegada por Jacir... de “coreografía tipo genio”, en alusión al cumplimiento de deseos.

El fotógrafo palestino Steve Sabella (2008, s/p) persigue las estrategias visuales y lingüísticas que fueron adoptadas por Jacir para investigar y crear sus temas recurrentes: fronteras, movimiento, dislocación, desplazamiento radical y resistencia, con el “factor político como el principal componente de sus obras”. Sabella comenta juntas *Memorial to 418 Palestinian Villages...* y *Where We Come...*, que “dan forma a la actitud política de Jacir ante el conflicto árabe-israelí” y cuya presentación no es tanto la portadora del significado, sino “el contexto o incluso el concepto”. Ambas son resultado de la colaboración, así como nostálgicas, con el problema de que “los artistas que ubican su trabajo en el tiempo lineal se

arriesgan a ser tachados de ‘meramente’ nostálgicos... la nostalgia sugiere sentimentalismo”, y, para Sabella, eso avasalla al concepto al ir adquiriendo una forma por sí misma, y “le quita al arte una parte importante de su fuerza”. De tal manera, para Sabella era necesario que Jacir se liberara del sentimentalismo, de las “experiencias colaborativas nostálgicas”, y así abordara el problema central, no sus “nostálgicos efectos colaterales”, hasta resultar más inquisitiva (lo que, a su parecer, logró en *Material for a Film*, de 2006). Sabella no comenta el movimiento específico de *Where We Come...*

En cierto modo, Jacir había afrontado este dilema del sentimentalismo: “reconoce ciertas paradojas: ‘*Where We Come From* es de alguna manera un fracaso. No estoy segura de cómo reconciliarme con la idea de que nuestros sufrimientos y sueños están entreteniéndolo a personas no palestinas” (en Rahman, 2009).

Para Demos (2017 [03]), las estrategias neoconceptuales de Jacir (“la presentación de fotografía-texto, la dimensión lingüística, el performance basado en tareas, el sondeo estadístico de respuestas, la puesta de anuncios en el periódico, el artista como proveedor de servicios”) ¹⁰⁶ quizá se deriven de la complejidad del exilio palestino, que surge dentro de su obra “yendo a la deriva entre medios [de creación], produciendo dislocaciones materiales, requiriendo el viaje físico, conduciendo a la colaboración con las comunidades de la diáspora”. De allí que *Where We Come...* no sea para un sitio específico, porque no hay tal cosa para los exiliados, que tampoco tienen posibilidad de moverse.

También, Demos subraya que en esta obra el movimiento, “sea migración, intercambio, viaje o traducción” es “profundamente dificultoso”, y también en la instalación, donde para algunos es infranqueable la transición visual de los deseos, datos y notas que se leen del lado izquierdo, a las fotografías a la derecha: “el terreno entre texto y fotografía, descripción y realización, representa un abismo insalvable, una imposibilidad sobre la cual se ha construido un conglomerado de deseo”. Así, la pieza funcionaría cumpliendo el deseo, donde está comprendido el de la creadora, identificada con sus sujetos, y el del espectador, que surge frente a la pieza. Sin embargo, lo que se observa es la “imposibilidad trágica” de que el exiliado cumpla por sí mismo su deseo: “A diferencia del genio que sale de la botella para cumplirnos tres deseos (cliché orientalista con el que la pieza juega conscientemente), aquí no hay final feliz. El ‘servicio’ realizado por Jacir es mostrar el *pathos* del deseo... cuanto más miramos, más comprendemos la disyunción insuperable entre los dos paneles, entre las condiciones de representación escrita y fotográfica, entre la cámara de la artista y el ojo del exiliado”. La disyunción se hace aún más evidente en las dos lenguas que miramos: la del exiliado (árabe) y la que entiende el espectador (inglés), “o ambas juntas, el sujeto del desplazamiento dividido en dos lenguas”.

Masters (2011) afirma que la colección de deseos es el inicio de un mapeo de las muchas restricciones al movimiento impuestas a los palestinos en los territorios ocupados. Llama “expediciones” a la actividad realizada por Jacir para la obra, y describe el espacio en que tuvieron lugar: “Cuando uno se desplaza por la retacería que hay entre el Área A (bajo control pleno de los palestinos, 18 por ciento de

Cisjordania), el Área B (bajo control civil de la Autoridad Palestina, con supervisión militar israelí, 22 por ciento) y el Área C (bajo total control israelí, 60 por ciento), la jurisdicción puede leerse viendo la calidad y presencia de la infraestructura”.

Rahman (2009) aborda *Where We Come...* desde el punto de vista de la memoria y de la búsqueda de una forma en la que surja la pérdida no como algo que pasó, sino como algo continuo y abierto al futuro. La ubica dentro de la producción estética de la diáspora palestina, bullente en la última década.

Schechter (2017) escribe que *Where We Come...* es una “respuesta ingeniosa” a las restricciones para viajar impuestas a los palestinos.

Dayal (s/f) lee el proyecto de Jacir como una serie de enunciados performativos que, después de realizados, el espectador ve como una instalación de la situación registrada: promesa y acción. Interesa desde el punto de vista del movimiento que la autora detecte que no es solo Jacir (la principal o primera hablante) quien ejecuta las acciones, sino un conjunto de entidades: “todo un elenco de otros... funcionarios gubernamentales que deben aprobar los planes de viaje, anfitriones que la tienen que recibir en Palestina, miembros de las familias que deben aceptarla como sustituta para cumplir con la acción”. Esto es muy claro en recibir besos, aceptar una invitación al café, jugar fútbol. De allí que Dayal considere la instalación como los “residuos” del proyecto, y a este, como un proceso de comunicación e intercambio.

A pesar de que para J. L. Austin es indiferente que los enunciados performativos sean hablados o escritos, para Dayal sí es significativo

que sean escritos, pues subrayan la ausencia (se apoya en Derrida), además de que el enunciado performativo hablado actúa una vez, mientras que el escrito nunca deja de actuar. De este modo, los escritos de los solicitantes palestinos encarnan la ausencia.

Para Emmelhainz (2012: 40 y 36-37) la estrategia de Jacir en *Where...* “refuerza en vez de desestabilizar la cartografía reinante en el régimen sensible” en el que el mundo se divide en dos, los que buscan dar voz a sufrientes y los sufrientes, a quienes estos “desplantes públicos” les dan cierto consuelo moral. Nada más. “Podría decirse que las prácticas estéticas que hablan o actúan ya sea desde el lugar del subalterno o de la víctima, o aquellas en las que se intercede en su nombre, se dirigen a aquellos que todavía no han sido anestesiados a la vulnerabilidad del otro” Y le dicen al poder (que no escucha) verdades que todo el mundo conoce. “Un gesto perfectamente integrado al mercado... voces aceptadas como el ‘otro’ de la hegemonía”.

Para esta autora, Jacir lleva a cabo “literalmente una instancia de mediación en el sentido de *Vertreten*, que es la forma de representación que implica *ponerse en el lugar de alguien más...* para realizar simples acciones siguiendo la fórmula conceptual de antemano que guía la obra: ‘Pregunté, él/ella deseó, actué, documenté’... Con esta serie de acciones, Jacir se aleja del ‘realismo traumático’,¹⁰⁷ ya que no busca denunciar la situación ni dar testimonio de la violencia y el sufrimiento causados por el conflicto de manera directa. En cambio, expone la situación activando al deseo y a la nostalgia como lugares posibles en común con el espectador... la pieza es un documento de la dolorosa realidad de la

fragmentación, de la restricción del movimiento y del exilio forzado. Usando estrategias neoconceptuales (que implican que la obra se genera por medio de una fórmula propositiva dada de antemano), Jacir da un paso más allá del sitio discursivo del 'subalterno' que denuncia en primera persona, recurriendo a la intervención por medio de su 'buen gesto'. El problema es que igual que en el realismo traumático, al universalizar el sufrimiento, la nostalgia y el deseo, Jacir se dirige al espectador a nivel sentimental, incitando a la compasión por medio del shock afectivo, exaltando la victimización: la compasión como sentimiento efímero que se desvanece si no mueve a la acción inmediata”.

-
- 104 CSCA Web (Comité de Solidaridad con la Causa Árabe). “Refugiados palestinos”, Informe mayo 2008. En: nodo50.org (c. 1/II/2018).
- 105 ONU. Conflicto en el Medio Oriente. Refugiados palestinos (c. 2000). En: unrwa.es (c. 1/II/2018).
- 106 Se refiere a las estrategias usadas en el conjunto de la obra de Jacir, no nada más en *Where We Come From*.
- 107 El género de las expresiones que abordan la catástrofe palestina, documentales visuales y literarios que registran sufrimientos y crímenes antes silenciados (Emmelhainz, 2012: 36).

ANEXO 3

SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO

3.A. ALGO MÁS SOBRE MICTLÁN

Núñez y Martínez (2009: 55) explican que al país de los muertos se accedía penetrando en la tierra (*Códice Florentino*); que la primera etapa del viaje al inframundo se llamaba talticpac, “la tierra” (*Códice Ríos*), y que las pruebas que debía sortear el muerto antes de llegar a su morada final implicaban la pérdida de la carne: “el Mictlan es también Ximoayan, ‘el lugar de los descarnados’ (*Códice Florentino*)”. Reúnen los datos sobre los al menos siete rituales funerarios que existieron, determinados por la causa de la muerte y el rol social del muerto. Para nuestra investigación del movimiento en *Señales...*, interesaba la muerte común, *tlalmiquiliztli* o “muerte de la tierra”, cuyo entierro va ataviado o adornado con los símbolos de *Mictlantecuhtli*, deidad del inframundo (60). Eran “inhumados en los patios de sus casas o debajo de los pisos de éstas, en las sementeras y en los ‘sacrificaderos de los montes’” (62).

3.B. JARCHAR EN SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO

En el último lugar al que llega Makina y desciende por la escalera de caracol,

“Sobre la puerta había un cartel que decía Jarcha. Trató de recordar cómo se decía jarcha en alguna de

<p>llega a otra puerta (por la que entrará al antro)</p>	<p>sus lenguas pero no lo consiguió. Ésta era la única palabra que se le venía a los labios. Jarcha." (117) = Puede ser imperativo: "Vete"; o sustantivo: "Salida".</p>
<p>Makina en el baño de vapor del primer capo al que debe ver, que mandará un mensaje para que "su gente se encargue de pasarla" (por la frontera)</p>	<p>"[Makina] Dio las gracias, el señor Dobleú dio el de qué mi niña, y jarchó" (15) = se fue</p>
<p>Makina en la pulquería del señor Hache, segundo capo, que le entrega el bultito para que lo pase por la frontera</p>	<p>"El señor Hache se inclinó hacia uno de los esbirros .38 y le dijo algo al oído. El esbirro se levantó y jarchó del privado" (18) = salió, se fue.</p>
<p>Makina en el casino del señor Q, tercer capo, que le advierte como una orden que va a cruzar y que se va a mojar y a rifársela</p>	<p>"Makina dio las gracias y jarchó de ahí" (23) = salió, se fue.</p>
<p>Se narra que Makina había evadido a su novio del Pueblo cada vez que notaba que él "va a declararse"</p>	<p>[Él:] "Sí, sí, otra vez me estás metiendo la lengua en la boca, para luego volverse y jarchar con el cansancio de quien sabe que le están mintiendo" (31) = irse</p>

<p>Se narra cuando el hermano se fue a Estados Unidos</p>	<p>“... él dudó por un instante antes de jarchar... antes de dejar que afloraran [las lágrimas] ya se había dado la vuelta y había jarchado para no volver” (32) = se había ido</p>
<p>Una mujer con la que Makina coincide en el baño público de un hotel de la frontera</p>	<p>“La mujer sonrió, dijo Gracias, nena, devolvió el lápiz labial al morral y jarchó del baño” (38) = salió, se fue</p>
<p>Makina, después de bañarse en ese hotel</p>	<p>“Jarchó a la calle” (38) = aquí sí, definitivamente, salió</p>
<p>Un hombre que Makina ve salir del río de la frontera (Chucho, que la ayudará a pasar)</p>	<p>“Qué pues, dijo apenas jarchó del agua” (41) [Se saludan de mano] “La piel del hombre estaba ... tibia aunque acabara de jarchar del agua” (41) = aquí también, en ambos casos, salió”</p>
<p>Makina del otro lado con Chucho, recién cruzaron</p>	<p>“En cuanto jarcharon, el rancharo se les acercó empuñando el revólver” (52) = se fueron</p>
<p>Makina y Chucho en fuego cruzado de policías y lugareños</p>	<p>[A Makina] “La bala le había penetrado y jarchado entre dos costillas” (55) = salido</p>

<p>Makina en la primera ciudad estadounidense</p>	<p>“se le quitó algo del miedo que se le había ido acumulando desde que había jarchado de casa” (61) = se había ido</p>
<p>Makina en un supermercado</p>	<p>“nomás magulló latas y olió botellas y mejor jarchó de allí” (63) = se fue</p>
<p>“El gabacherío” en el supermercado</p>	<p>“Y al jarchar a la calle volvían a compensar...” (63) = salir</p>
<p>Makina en el baño de un negocio de flores</p>	<p>“Cuando jarchó del baño el viejo ya estaba de pie” (65) = salió</p>
<p>Makina con el cuarto capo, el señor P, en los pasillos de un estadio de béisbol (el cerro de obsidiana)</p>	<p>“paulatinamente los socios comenzaron a jarchar por los túneles, hasta que Makina se quedó sola” (69) = irse, salir</p>
<p>Makina ante instrucciones para llegar a donde su hermano</p>	<p>“El papel que le había deslizado el viejo tenía una dirección de otra ciudad, mas al parecer no había que jarchar de ésta para ir a ésa” (75) = irse</p>
<p>Makina guarecida del frío en un cajero automático, la</p>	<p>“abrió la puerta del cajero y jarchó” (81) = se fue</p>

despiertan los gritos “Bolsa de escoria”, de un “gabacho pelirrojo, enorme...”	
Makina toca en la casa donde supuestamente saben del hermano, pero los dueños ya se mudaron	“Makina sintió que se le iban todas las fuerzas... que se apagaba, que de este último callejón no podría jarchar” (87) = salir
Makina encuentra a su hermano en la base militar	“Él la cogió del brazo, dijo al otro militar Vuelvo ahora mismo y jarchó a la calle con Makina” (96) = salió

Entre paréntesis el número de página de la edición de Periférica, 2010.

3.C. SOBRE OTRAS CRÍTICAS REVISADAS EN LA EXPLORACIÓN

Wolfson (2010: s/p) menciona la “borradura de la posibilidad –y [de] la noción– de retorno” en el viaje de Makina. Detecta tres verbos emblemáticos: cruzar (incluidas las “cruzas” de lenguajes), desgranar (acostarse con alguien) y jarchar.

Navarro (2011: 121) localiza en *jarchar* el dinamismo de los flujos migratorios y le inspira una pregunta de movimiento: “¿estamos ante una salida de la que no se sabe si representa el final irreversible, la partida o acabamiento definitivos, o ante el inicio de una nueva etapa vital, en un punto de inflexión desde el que Makina emprenderá el retorno a su país natal, una vez cumplido su cometido y por lo demás después de haberse transformado en una persona distinta de la que

era?”. Estudia la estructura y la configuración lingüística de la novela. Establece el “enfoque elusivo” de *Señales...*, que consiste en plantear la violencia de forma oblicua, “en sordina”. Aborda con más que suficiencia el movimiento de Makina y parecía dejarnos sin mucho más que decir. Destaca que el viaje de Makina es mítico (el de una muerta a raíz de un sismo) y la coincidencia “entre las descripciones del acceso gradual al Mictlán –tal como las reconstruyó la antropología– y la trasposición literaria de motivos, imágenes, términos literales y pruebas iniciáticas de aquel relato mitológico que realiza Yuri Herrera” (100). Sin embargo, dice, la novela autoriza la lectura de que Makina sobrevive al sismo, así que es un discurso “disémico” (o anfibología sostenida) que “permite la intelección simultánea de dos hipótesis supuestamente incompatibles” (105). En cuanto al movimiento, “en un primer acercamiento al texto, todo parece estar dando cuenta del desplazamiento en vida de Makina, aun si se lo quiere dotar de características míticas, entendiéndolo como un viaje de iniciación... Sin embargo, en una segunda lectura, después de advertir la estructura subyacente... es lícito preguntarse... si no estaremos asistiendo literalmente al viaje de ultratumba de Makina” (105-106). Podría ser incorpórea: el balazo no le duele ni sangra; y en el antro final *no estaba sucia ni olía mal –no olía a nada–* (118 de *Señales*). El propio título indica que está muerta: las etapas del viaje final. En su comparación de descripciones del “acceso gradual al Mictlán” con “la trasposición literaria” de la novela (100), ¹⁰⁸ observamos que las acciones siempre son atravesar, cruzar, pasar, hasta finalmente llegar, alcanzar, encontrar (la morada de los difuntos). Menciona el “hipotexto” de la novela, que es *Pedro*

Páramo, y señala varios de sus ecos en frases de *Señales...* hasta llegar a Mictlán-Comala como inframundos.

Sin que se ocupe expresamente del movimiento, Christopher Domínguez (2011), nos dio coordenadas: en la evolución de la narcoliteratura hasta su arribo al realismo “casi fantástico” de Yuri Herrera, ve en la prosa de *Señales que precederán al fin del mundo* una mezcla y depuración del “habla de la frontera y los chilanguismos con algo de Cormac McCarthy (que forma parte más de la poesía de los Estados Unidos que de su narrativa) y mucho de la tradición hispanoamericana de la novela lírica, basada en la épica del yo”; “un discreto perfil ético” y una apuesta por “el libre albedrío de sus personajes, en la libertad aventurera”, pues “Makina, inmaculada tras ser herida de bala, presa en una nueva identidad, ha llegado a ella como resultado de una elección demostrada en ese momento de la novela en que empieza a escribir, fugazmente, un libro capaz de trastornar a sus captores”. Ante la poca confianza del crítico en que lleguemos a leer la “Gran Novela mexicana” sobre la criminalidad de nuestro tiempo, propone que la solución de Herrera es muy “acorde con el lirismo seco de Rulfo, homenajeados de manera eficaz en *Señales...*”. A su parecer, con esta novela estaríamos ante el Azuela o el Guzmán de la novela de la Revolución Mexicana.

Lemus (2012: s/p) asienta el “dato curioso” de que “esos millones de migrantes –legales o ilegales– tampoco atraviesan con frecuencia el marco de la así llamada literatura del norte”, que se dedica muy poco al tránsito fronterizo. Así enmarca el crítico su elogio de *Señales...* como excepción, que expresa con una imagen de movimiento: “es un salto al otro lado. Literalmente, rebasa los límites de la narrativa del

norte y se cuela en territorio estadounidense”. Lemus no ve a estos personajes como sujetos híbridos (“ya no”), “sino de plano desarraigados –los paisanos que viven y trabajan y negocian su identidad del otro lado”, retratados de la manera más amorosa, entre otras razones, porque contribuyen “a desestabilizar los discursos hegemónicos sobre la identidad nacional”.

Con un enfoque de estudios culturales y por tanto en la función comunicativa del texto, Mora (2012) indaga los vínculos de *Señales...* y de otras tres novelas sobre migrantes ¹⁰⁹ con la realidad extraliteraria, con el propósito de “interpretar claves de sentido que sustenten el imaginario colectivo sobre el espacio fronterizo mexicano-estadounidense” (270). Toma la idea de distopía para referirse a unas condiciones latinoamericanas reales, enfrentadas a la utopía propia del sueño americano, el cual “se resquebraja a medida que los inmigrantes sufren el desencuentro con el espacio opuesto al preconcebido en su imaginación” (292). Afirma Mora que en estas novelas la ruina (la pobreza y las nulas oportunidades) es la situación límite que impele al abandono del espacio propio para ir en busca del imaginado. Para *Señales...* no concordamos con esta afirmación, pues la protagonista emprende el viaje por encargo de su madre; no deja su pueblo por necesidad económica ni desesperación, todo lo contrario, trabaja en la “centralita” telefónica y es muy útil con sus talentos de mensajera y traductora, “sólo ella hablaba las tres lenguas y dominaba la cara de tabla de las noticias malas o el descuido con el que tenía que anunciar ciertos nombres, ay, tan largamente esperados” (*Señales* 27-28). De hecho, el hermano a quien Makina va a buscar a Estados Unidos tampoco se fue por

desesperación, sino “a reclamar lo nuestro”, que es un terrenito que les dejó allá un señor, posiblemente su padre (*Señales* 31).

De este modo, no parece aplicable a la novela de Yuri Herrera lo sostenido por Mora acerca del viaje, por ejemplo: “Entre el reconocimiento de la realidad –la imposibilidad de sobrevivir– y la decisión de la partida, hay una fase que define el impulso final hacia la búsqueda. Podríamos ubicarla como la franja en la que la desesperanza de los personajes revela la señal de alerta y explica a su vez el porqué del desplazamiento de éstos hacia el norte” (277).

Aunque Makina sí comparte con los personajes de las otras novelas analizadas por Mora ese irse contra su voluntad, obedeciendo a una fuerza externa (en su caso, un encargo, no la desesperanza ni la corrupción ni la pobreza), tampoco le son aplicables la pertenencia a “grupos sociales marginados en las ciudades fronterizas” (285) ni un segundo momento que Mora ubica después de la toma de “conciencia sobre la espiral de la pobreza” (280), que consiste en formularse expectativas acerca del sueño americano o “visualizar la utopía” (imagen utópica que Makina ni necesita ni acaricia). En todo caso, el hermano es el que se fue persiguiendo un terreno, de acuerdo con Mora, “aferrado a ese sueño infundado, excusa para irse de inmediato al otro lado” (284-5), afirmación un poco exagerada. Y en cuanto al “para qué” o justificación del viaje de los personajes, sí, como los demás, el hermano de Makina hasta cierto punto se ha topado con el “sueño desmoronado” (la distopía que choca con el soñado progreso), no así Makina, que no sale con ninguna fantasía de su pueblo, si bien sí vivirá todo tipo de violencias y finalmente irá a dar a un sótano.

Wong (2013: s/p) sitúa a *Señales...* en la herencia literaria que parte de la Revolución Mexicana y su desencanto: *Los de abajo*, *Pedro Páramo*, *La región más transparente*, al estar construida sobre “la migración, fenómeno del siglo XX que expone el fracaso de la Revolución”, con la cualidad de que no se vale de esos “lugares comunes que se repiten en múltiples éxodos a otros países: la violación, las *mulas*, el delirio en el desierto”. Destaca el movimiento de atravesar: “hay una serie de Rubicones que cruzar” y esos cruces son “ritos de paso que internan a Makina en la trama”.

En su reflexión sobre la acción de cruzar (citada en Resultados), Sánchez Becerril (2014) se refiere a que Makina “espacialmente trashuma... y después a la búsqueda del hermano, la incertidumbre, la muerte” (110). El cruce puede leerse en sentido mítico-alegórico e histórico. Pero en segundo lugar, la acción de cruzar afecta al mismo texto (y es uno de los casos que Sánchez llama “migración simbólica”): “Herrera moviliza, para tematizar la migración hacia Estados Unidos, tanto la cosmovisión náhuatl de la muerte como la tradición literaria nacional... el paradigmático viaje al inframundo de *Pedro Páramo...*” (118).

Desde una perspectiva de género, Demeyer (2016) constata el aumento de mujeres protagonistas de novelas sobre el mundo fronterizo, “caótico y cada vez más al borde del abismo. La heroína, ya no solo como víctima sino también como actriz de la violencia” (428), y caracteriza a Makina como una mujer valiente que sabe defenderse, poseedora del saber de la comunicación en tres lenguas, realzado por su comprensión del silencio. Tiene dos armas, una es la palabra, “contrapunto al poder de la fuerza física de los hombres.

También la hace diferente de los demás y la dispone al altruismo... le permite vencer los distintos obstáculos que tendrá que sobrellevar. Sabrá persuadir, defender, torear e ironizar” (435). La otra, “su conciencia de las debilidades de la sociedad machista” (439). Por estas cualidades, Makina le parece a Demeyer una reactualización de la Malinche... Su recepción de nuevos documentos de identidad funciona, para la autora, “a modo de renacimiento simbólico” (439), con lo cual de verdad no podemos congeniar.

108 Navarro (2011: 100-105) compara el relato con los de *Historia general de las cosas de Nueva España* de Bernardino de Sahagún, *Diccionario de mitología náhuatl* de Cecilio A. Robelo y el artículo “Mictlán” de Wikipedia. Pero Sánchez Becerril (2014: 109) muestra que Yuri Herrera retomó principalmente la descripción del *Códex Vaticanus 373* e incorporó elementos de Sahagún.

109 *La frontera de cristal* de Carlos Fuentes, *El corrido de Dante* de Eduardo González Viaña y *Al otro lado* de Heriberto Yépez.

ANEXO 4

PASEO DE LA HUMANIDAD

4.A. LAS DANZAS MACABRAS Y EL MURAL

A Margaret Regan (2014: s/p) el mural le inspira una referencia a la danza, y no podemos pasar de largo: “los dos artistas mexicanos han creado una procesión itinerante de la humanidad, reminiscente de la danza de la muerte de las pinturas medievales, donde seres humanos de todos los órdenes de la vida retozaban codo a codo como si se les condujera inevitablemente a la muerte; el *Paseo* actualiza este tema al desorden que hay a lo largo de la frontera”.

En la composición del mural puede verse reminiscencia; sin embargo, como lo repiten en entrevistas Morackis y Serrano, la calavera, el esqueleto que se arrastra y los dos cadáveres amortajados (uno cargado hacia el Sur, otro que flota encima del esqueleto) son “advertencias” sobre la muerte que amenaza a los migrantes en el desierto (no la Muerte “genérica” que se llevará a todos los seres humanos, y esto es lo fundamental: la danza macabra iguala, el mural diferencia).

Desde luego que este y todo tema se puede “actualizar”, si bien aquí nadie está bailando. Repasemos los cuatro tópicos presentes en las danzas medievales, pensando en *Paseo de la humanidad*:

Ubi sunt (tópico literario por el que se pregunta dónde están los que han muerto): una postura metafísica que no encontramos por

ninguna parte en la obra.

Memento mori, “recuerda que morirás” (que eres mortal, la fugacidad de la vida): un recordatorio moral, a veces religioso, que cumple una función reflexiva y de regulación de la conducta. La ética política del mural lejos está de hacer admoniciones piadosas o de aconsejar exámenes de conciencia.

Vanitas vanitatum, “vanidad de vanidades”, uno de los tópicos más recurrentes de la cultura occidental, no relativa al orgullo o presunción, sino a la nimiedad, la insignificancia, lo superfluo (frase del libro sapiencial del *Eclesiastés*); en relación con el mural, se aplica igualmente el comentario anterior.

Y mundus inversus, “el mundo al revés” carnavalesco.

En lo anterior es clara la dimensión moral de la danza macabra, cuya composición la refuerza: “... una serie de vivos que bailan con muertos, emparejados e intercalándose. Cada imagen suele ir acompañada de textos rimados... muy fáciles de entender, en un lenguaje muy comunicativo... un doble código (iconográfico y literario) perfectamente integrado y complementario. Los textos son alusivos a la fugacidad de la vida, a la brevedad de los placeres e incluyen sentencias sapienciales y refranes populares [...] tenía[n] la intención teórica de consolar a quienes las leían con la idea de que la Muerte era la única que trataba por igual a todos los humanos, pero la lectura de los epígrafes, al final, más que un consuelo, resultaba ser demoledora y contundente... Los muertos arrastran a los vivos, como si los sacaran a bailar, y los vivos se resisten o se quedan petrificados ante una farándula de la que son, tristemente y a su pesar,

protagonistas. Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento de pertenencia, o de la categoría socioeconómica, el denominador común es que, por el hecho de estar vivos, la Muerte los tiene que llevar. Los artistas [medievales] aprovecharon la ocasión para fijar las muy diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: unas veces se queda petrificado, otras es arrastrado por la fuerza y obligado a moverse, frecuentemente llora y está triste, pero a veces aparece dialogando y bailando con agilidad, moviéndose al compás que le marca la Muerte, e incluso existen ejemplos hedonistas en los que vivo y muerto coquetean” (González Zymla, 2014: 24).

4.B. TIRA DE LA PEREGRINACIÓN (CÓDICE BOTURINI) 110

Taller Yonke comenzó por “el concepto de los códices aztecas, que no tenían un lenguaje fonético, sino símbolos e ideogramas. Los estudiamos y los mezclamos con el arte contemporáneo” (Morackis cit. en Regan, 2014: s/p). Las siguientes imágenes hablan por sí solas; después comentamos brevemente.



Códice Boturini o Tira de la Peregrinación. Lámina 2 tomada de: INAH (2015), edición digital. codiceboturini.inah.gob.mx



Códice Boturini o Tira de la Peregrinación. Lámina 4 tomada de: INAH (2015), edición digital. codiceboturini.inah.gob.mx

Este documento “fundacional” registra la historia de los mexicas desde su salida de Aztlán en “peregrinación” hacia el sur, guiados por su deidad tutelar Huitzilopochtli, hasta unos años antes de la fundación de Tenochtitlán. Así, narra una migración que duró unos 150 años (INAH, 2015: Introducción).¹¹¹ Para nuestro objetivo, es más que suficiente saber que en el Códice “la historia se ‘abstrae’ de su contexto geográfico visualmente aprehensible para elaborarse sobre un eje lineal de progresión. La sucesión de imágenes y la secuencia narrativa que se establecen en el espacio gráfico así configurado generan un sistema específico que confiere a los espacios, glifos y formemas que lo conforman un sentido inherente al

género y a su espacio específico” (INAH, 2015: La escritura pictográfica náhuatl prehispánica).

¿Qué resalta en relación con el mural? La actualización de los recursos narrativos y visuales de los mexicas para contar de quienes pasan al otro lado (la combinación del procedimiento pictográfico con la “escritura jeroglífica”).¹¹² Las listas visuales, horizontales y verticales. La condensación de toda una colectividad en una sola persona: cada una de las ocho personas en fila vertical en la lámina dos es un barrio; la caminata y las dificultades encontradas en el camino; la carga de envoltorios o “bultos”, también de un niño (Huitzilopochtli); las huellas explícitas que dejan los pasos; los cuerpos marcados o tatuados. Los muertos sacrificados.

4.C. SOBRE EL MURALISMO MEXICANO Y TALLER YONKE

Para Álvarez (2008: 284-285) no es de sorprenderse que los nogalenses hayan escogido diversas formas de arte monumental, dada la larga tradición muralista de las civilizaciones mesoamericanas y en la primera parte del siglo XX, los murales de la Revolución Mexicana debidos a “Los tres grandes”, Rivera, Orozco y Siqueiros. Las prácticas muralistas se siguen dando por todo el país y normalmente documentan problemas sociales y políticos: “Tienen consideraciones estéticas, pero no las ata el esteticismo. Más bien, las conduce una especie de impulso performativo, el despliegue de tácticas de provocación en los campos sociales de los que –y con los que– quieren hablar”. Todo lo cual es aplicable a las prácticas artísticas en la valla de Nogales, que son “competentes en el vocabulario de la expresión visual de la Escuela Mexicana, y, por otro

lado, experimentan con el medio y lo desacralizan de su origen autoritario”.

Barba (2017; s/p) exclama: “Quién podría haber imaginado que una nueva etapa del muralismo brotaría en la frontera México-Estados Unidos. Lejos de Rivera, Siqueiros y Orozco, lejos también de las fachadas de los edificios de gobierno y los interiores de los exconventos de la capital, el desierto liminar no se antoja un lugar propicio para el arte de grandes miras. Mucho menos si se considera que la policía fronteriza de Estados Unidos, empeñada en mantener su lado de la barda calladito y limpio, vigila la zona para que a nadie se le ocurra acercarse con mensajes subversivos y una lata de pintura en aerosol escondida bajo la chamarra.”

“A pesar de tantas condiciones no desfavorables sino adversas, una nueva forma de arte público ha surgido en nuestra parte del muro. El arte fronterizo trabaja con chatarra sobre lámina y metal (no en paredes de cal y yeso como acostumbraban los muralistas), echa mano de la escultura improvisada y rápida, de los memoriales y el grafiti y hace tiempo que dejó de repasar las planas de la historia de la Independencia y la Revolución para mejor dedicarse a atender la épica de la migración”.

Y como los anteriores, hay más comentarios críticos que mencionan el muralismo mexicano y lo confrontan con las prácticas en la valla fronteriza.

Por muchos rasgos (el arte colectivo, público y combativo, el compromiso político, el uso de personajes e imágenes prehispánicas), Paseo de la humanidad nos evoca a Siqueiros,

específicamente su *Marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el cosmos. Miseria y ciencia*, en el Polyforum (1965-1971), donde el muralista plasmó la utopía de la liberación. Llamativamente para nuestro tema de movimiento, el empresario Manuel Suárez, quien le solicitó la obra, la anunció en la entrada del Casino de la Selva (para cuyo centro de convenciones se encargó originalmente) como “la historia de la humanidad andando, en movimiento”; finalmente Suárez decidió un cambio de sede, al lado del Hotel de México que se construía en el Distrito Federal.

La primera de sus cuatro zonas, ubicada en el muro sur (“La marcha de la humanidad hacia la revolución democrático-burguesa”), nos recuerda el mural de Taller Yonke: hambrientos hombres, niños y mujeres caminan cargando a sus hijos; pero, a diferencia del mural de Nogales, este grupo tiene un guía: el demagogo. También como diferencias, esta multitud en movimiento es una lista visual caótica, y va unida a otro grupo, que igualmente camina pero alzando los brazos: “lucharán hasta la victoria y sus derrotas son transitorias”. Siqueiros pintó al negro linchado, el esclavo de los regímenes racistas; y como símbolo del mestizaje, dos figuras que protagonizan el encuentro violento de las culturas que forman al mexicano. Aparecen después grupos armados, los liberadores. El tema de la segunda sección, donde la humanidad llena de entusiasmo marcha hacia su futuro, no tiene análogo en el mural de Nogales, quizá porque hoy no se asoman grandes esperanzas (tomo la información sobre el mural de Siqueiros, no sobre el de Yonke, del excelente estudio de Guadarrama, 2010: 171-182).

Guadarrama (2010: 171-182) ubica *La marcha de la humanidad en la Tierra y hacia el cosmos. Miseria y ciencia* en la etapa de “integración plástica: concepto totalizador” de la obra de Siqueiros, por ser suma de sus experimentos plásticos y por su intención de integrar todas las artes.

A pesar de su nombre, no era una historia de la humanidad a secas. Siqueiros especificó que trataría “la lucha de la humanidad”, la de los pueblos de América Latina “representada como una multitud miserable que gime por las enfermedades y las guerras...”. Dividió el mural en cuatro zonas: La marcha de la humanidad hacia la revolución democrático-burguesa; La marcha hacia la revolución del futuro; Paz, cultura y armonía; Ciencia y tecnología.

110 Tira de amate doblada en 22 láminas, que miden en promedio 19.8 por 25.5 cm, y unidas conforman un biombo de 5.49 m. de longitud. Trazada de un solo lado sin colores; posible fecha de elaboración: primera mitad del siglo XVI (INAH, 2015: Introducción).

111 En la edición digital del Códice debida al INAH (2015) se pueden encontrar diversas aproximaciones a su estudio, la ruta seguida por esta larga migración, una narración oral y el códice mismo, descargable en 22 láminas.

112 Prem, Hanns J. "La escritura de los mexicas".
Arqueología Mexicana núm. 70, noviembre-diciembre
2005, págs. 40-43.

FUENTES

UTILIZADAS EN DISTINTOS CAPÍTULOS

BAL, Mieke (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: Ad Litteram/CENDEAC [University of Toronto Press, 2002].

BARTRA, Roger (2013). *Territorios del terror y la otredad*. México: Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Zygmunt y Carlo Bordoni (2016). *Estado de crisis*. Barcelona: Paidós.

CAPASSO, Verónica (2013, 2º semestre). Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas. *Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada*, año IV, núm. 10, Buenos Aires, págs. 45-54.

CARRASCO González, Gonzalo (2013, enero-abril). “La migración centroamericana en su tránsito por México hacia Estados Unidos”. *Alegatos* núm. 83, Sección Artículos de Investigación, págs. 169-194. En: <http://www.corteidh.or.cr/tablas/r32330.pdf>

CELIS Sánchez, Raquel y Xabier Aierdi Urraza (2015). “¿Migración o desplazamiento forzado? Las causas de los movimientos de población a debate”. *Cuadernos Deusto de Derechos Humanos* núm. 81. Bilbao: Universidad de Deusto.

GARCÍA, María Eugenia (2015). *Paisajes coreográficos. Para una ecología de la co-presencia*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.

GIROUX, Henry (2006, verano). "Reading hurricane Katrina: Race, class, and the biopolitics of disposability", *College Literature* vol. 33, núm. 3, págs. 171-196.

HUTCHINSON Guest, Ann y Tina Curran (2008). *Your Move*. Nueva York: Routledge (2a edición).

LEPECKI, André (2016). *Singularities. Dance in the Age of Performance*. Londres y Nueva York: Routledge.

--- (2013). "Choreopolice and Choreopolitics". TDR: *The Drama Review* 57:4, invierno.

--- (2009) *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego, Universidad de Alcalá, Mercat de les Flors. (Trad. Antonio Fernández Lera.) [Routledge, 2006.]

MACÍAS Osorno, Zulai (2017). *Trío A, Cover y Videoclip: la expansión de la danza hacia un pensamiento coreográfico*. Tesis doctoral en Ciencias Sociales y Humanidades, México: UAM Cuajimalpa.

MANNING, Erin (2013). *Always More Than One. Individuation's Dance*. Durham y Londres: Duke University Press.

--- (2009). *Relationscapes. Moving, Art, Philosophy*. Cambridge, Mass. y Londres: The MIT Press.

MARTIN, Randy (2011). "Between intervention and utopia: Dance politics". Gabriele Klein y Sandra Noeth (eds.). *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*. Nueva York: Columbia University Press, págs. 29-45.

--- (1998). *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*. Durham: Duke University Press.

NICELY, Megan (2014, marzo). "On choreographic thinking". *In Dance*. En: <http://dancersgroup.org/2014/03/on-choreographic-thinking/>

ZIZEK, Slavoj (2010, 23 octubre). "Barbarie con rostro humano". *El País*. En: https://elpais.com/diario/2010/10/23/opinion/1287784810_850215.html

EXPLORACIÓN DE *WHERE WE COME FROM*

ALLSOPP, Ric y André Lepecki (2008). "Editorial: On Choreography". *Performance Research. A Journal of the Performing Arts*, vol. 13, núm. 1, págs. 1-6.

BITTAR, Doris (2004, invierno-primavera). "Lenses of Emily Jacir document human reality of ordinary Palestinians". *Al Jadid*, vol. 10,

núm. 46/47. En: <http://www.aljadid.com/content/lenses-emily-jacir-document-human-reality-ordinary-palestinians>

COTTER, Holland (2003, 9 mayo). "Art in review: Emily Jacir". *The New York Times*. En: <https://www.nytimes.com/2003/05/09/arts/art-in-review-emily-jacir.html>

CRUZ, Cynthia (2014, 7 julio). "Silence is enough: On Emily Jacir". *Hyperallergic Newsletter*, Brooklyn, En: <https://hyperallergic.com/142225/silence-is-enough-on-emily-jacir/>

DAWSON, Jessica (2003, 30 octubre). "Emily Jacir, making wishes come true", *The Washington Post*. En: https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/2003/10/30/emily-jacir-making-wishes-come-true/c465d5ed-0724-455a-b7d3-95e9f262750f/?noredirect=on&utm_term=.0b1d31e45b7b

DAYAL, Mira (s/f). After Austin: Jacir's art of failure, 21 págs. En: http://www.academia.edu/25566913/Jacirs_Art_of_Failure

DEBS AND CO., New York (2003). "Emily Jacir *Where We Come From*" (programa de mano). En: <http://homepages.gac.edu/~lwren/AmericanIdentitiesArt%20folder/AmericanIdentitiesArt/JacirEmily.html>

DEMOS, T. J. (2017, marzo). "Desire in Diaspora: Emily Jacir". San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/essay/desire-diaspora-emily-jacir/> (Primero publicado en *Art Journal* 62, núm. 4, invierno de 2003, págs. 68-78.)

EMMELHAINZ, Irmgard (2012). *Alotropías en la trinchera evanescente. Estética y geopolítica en la era de la guerra total*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

GELARDIN, Chiara (s/f). Memories in Exile. En:
<http://homepages.gac.edu/~lwren/AmericanIdentitiesArt%20folder/AmericanIdentitiesArt/JacirEmily.html>

JACIR, Emily (2004, mayo). "Where We Come From". En:
http://beirutblues.typepad.com/photos/art_in_amman/3_where_we_come_from_arabic.html

"KATHARINA" (2011, 26 octubre). The idea of (im)mobility in the work of Emily Jacir. *Travel and Arts*.
https://travelandarts.wordpress.com/2011/10/26/the-idea-of-immobility-in-the-work-of-emily-jacir/#_ftnref

LAIDI-HANIEH, Adila (2009, invierno). "Destination: Jerusalem Serves. Interview with Emily Jacir". *Jerusalem Quarterly*, núm. 40, Washington: Institute for Palestine Studies, págs. 59-67. En:
http://www.palestine-studies.org/sites/default/files/jq-articles/40_Destination_10.pdf

LAPLANTINE, François y Alexis Nouss (2007). *Mestizajes. De Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MASTERS, H. G. (2011, julio-agosto). "No occupation without representation. Artists in Palestine". *Art Asia Pacific Magazine*, núm. 74. En:

<http://artasiapacific.com/Magazine/74/NoOccupationWithoutRepresentationArtistsInPalestine>

RAHMAN, Najat (2009, 2 julio). Against erasures: Memory and loss in the art of Emily Jacir and Eman Haram. Washington: Middle East Institute. En: <http://www.mei.edu/content/against-erasures-memory-and-loss-art-emily-jacir-and-eman-haram>

REMPEL, Terry M. (2007, marzo). "¿Quiénes son los refugiados palestinos?". *Revista Migraciones Forzadas* núm. 26, Centro de Estudios sobre Refugiados/Consejo Noruego para los Refugiados, págs. 5-7.

SABELLA, Steve (2008). Engaging the Viewer: Emily Jacir and Palestinian Conceptual Art. En: <http://virtualgallery.birzeit.edu/media/artical?item=422497>

SAID, Edward W. (2003, octubre). "Emily Jacir *Where We Come From*". *Grand Street*, núm. 72, pág. 95. En: <http://connection.ebscohost.com/c/literary-criticism/11460747/emily-jacir-where-we-come-from>

SCOBIE, Iain (2007, marzo). "¿Está aún ocupado el territorio de Gaza?". *Migraciones Forzadas* núm. 26, Centro de Estudios sobre Refugiados/Consejo Noruego para los Refugiados, pág. 18.

SHEARER, David (2007, marzo). "Fragmentación territorial de Cisjordania". *Migraciones Forzadas* núm. 26, Centro de Estudios sobre Refugiados/Consejo Noruego para los Refugiados, págs. 22-23.

SCHECHTER, Joel (2017, 20 marzo). "A Palestinian Artist, with Camera". *Jewish Currents*. En: <https://jewishcurrents.org/writings-grid/a-palestinian-artist-with-camera/>

SCHMELZER, Paul (s/f). "Memory and Exile: The Borderless Art of Emily Jacir". En: <http://homepages.gac.edu/~lwren/AmericanIdentitiesArt%20folder/AmericanIdentitiesArt/JacirEmily.html>

THE GUGGENHEIM Museums and Foundation. "Artists. Emily Jacir". En: <https://www.guggenheim.org/map-artist/emily-jacir>

WILSON-GOLDIE, Kaelen (2008, 10 julio). "Her dark materials". *The National. Arts & Culture*. En: <https://www.thenational.ae/arts-culture/art/her-dark-materials-1.231616>

ZEMEL, Carol (2014, primavera). "Emily Jacir: The place beyond". *AJS Perspectives* En: <http://perspectives.ajsnet.org/the-land-issue-spring-2014/emily-jacir-the-place-beyond/>

EXPLORACIÓN DE SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO

CAPELLI, Matías (2013, 6 octubre), "Reseña *La transmigración de los cuerpos* de Yuri Herrera". *Los Inrockuptibles*. En: <https://medium.com/los-inrockuptibles/rese%C3%B1a-la-transmigraci%C3%B3n-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera-9a125888971b>

CRENES Castro, Pedro (2010, 2 marzo). "*Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera". *Revista de Letras*. En:

<http://revistadeletras.net/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-de-yuri-herrera/>

DEMEYER, Lise (2016, julio-diciembre). "Frontera, narcotráfico y género: las heroínas alternativas de la ficcionalización de la violencia en México". *Anuario de Estudios Americanos* vol. 73, núm. 2, Sevilla, págs. 425-456. En:

<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/684/684>

DOMÍNGUEZ Michael, Christopher (2011, 30 marzo). "Sobre la prosa de Yuri Herrera". *Letras Libres*. En:

<http://www.letraslibres.com/mexico-espana/una-nueva-novela-lirica>

ENTREVISTA digital con Yuri Herrera (2009, 28 octubre). *El País*, Ciclo "Babelia". En:

https://elpais.com/cultura/2009/10/28/actualidad/1256749200_1256755065.html

ERLÁN, Diego (2011, 9 septiembre). "Entrevista a Yuri Herrera: El lenguaje como frontera". *Clarín Revista* Ñ. En:

https://www.clarin.com/rn/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_BJKMGU6nDXx.html

GARCÍA Sánchez, Nayeli (2017, septiembre). Entrevista a Yuri Herrera. "Escribir es responder a nuestros hallazgos del mundo". *Literal Magazine. Latin American Voices/Voces Latinoamericanas*. En:

<http://literalmagazine.com/yuri-herrera-escribir-es-responder/>

LEMUS, Rafael (2012, 4 enero). "Paisanos invisibles", *Letras Libres*. En: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/paisanos-invisibles>

LEÓN-PORTILLA, Miguel (2004). Obras, tomo II. *En torno a la historia de Mesoamérica*. "La religión de los mexicas". México: UNAM-El Colegio Nacional

MATOS Moctezuma, Eduardo (1998). *Vida y muerte en el templo mayor*. México: FCE.

MAZZEI, Marcela (2011, 25 octubre). Entrevista a Yuri Herrera: "La literatura pone problemas abstractos en una escala humana". *Clarín Revista Ñ*. En: https://www.clarin.com/rn/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_r1XwujhvQx.html

MORA Ordóñez, Edith (2012). "Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos". *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, México, Distrito Federal: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, núm. 54, págs. 269-295. En: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64023055011>

NAVARRO Pastor, Santiago (2011, invierno). "La violencia en sordina en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera". *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex*, año I, núm. I, págs. 93-126. En: <https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/Navarro.pdf>

NÚÑEZ, Luis Fernando y Roberto Martínez González (2009). "Viaje al Mictlán: una revisión crítica sobre el destino de las almas y los ritos funerarios en las fuentes tempranas y los contextos arqueológicos del Posclásico". *Anales de Antropología*. Revista del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, vol. 43, págs. 51-68. En: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/20342>

OBIOL, María José (2009, 10 octubre). "La fábula y su belleza". *El País*. En: http://elpais.com/diario/2009/10/10/babelia/1255133540_850215.html

ROHDE, Teresa E. (1989, marzo). Mictlantecuhtli, dios mexicana del inframundo. *Chicomoztoc*, boletín del Seminario de Estudios Prehispánicos para la Descolonización de México, UNAM, núm. 2, págs. 39-53. En: http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch2_4_Mictlantecuhtli.pdf

SÁNCHEZ Becerril, Ivonne (2014). México nómada: *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera y *Efectos secundarios* de Rosa Beltrán. En: Silvana Serafín (ed.). *Escrituras plurales: migraciones en espacios y tiempos literarios*. Milán: La Toletta, págs. 107-121. http://www.academia.edu/7324359/M%C3%A9xico_n%C3%B3mada_Se%C3%B1ales_que_preceder%C3%A1n_al_fin_del_mundo_de_Yuri_Herrera_y_Efectos_Secundarios_de_Rosa_Beltr%C3%A1n

SUÁREZ Noriega, José Manuel (2015, 23 octubre). "Conversación con Yuri Herrera sobre su obra literaria". Cátedra Alfonso Reyes.

Tecnológico de Monterrey, Atizapán de Zaragoza, estado de México.
Enlace video: <https://www.youtube.com/watch?v=dAXUQNwMYxg>

VILLALOBOS-Ruminott, Sergio (2015, abril). "Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición". *Lobo suelto!* En: <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2015/04/las-edades-del-cadaver-dictadura-guerra.html>

WOLFSON, Gabriel (2010). "¿Camellos en el Mictlán?". *Crítica*, Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla, núm. 137. En: <https://criticabuap.blogspot.com/search?q=camellos+en+mictl%C3%A1n>

WONG, Roberto (2013, 23 abril). "Señales que precederán al fin del mundo - Yuri Herrera". *El Anaquel*, blog literario: <https://el-anaquel.com/2013/04/23/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-yuri-herrera/>

EXPLORACIÓN DE PASAJE DE LA HUMANIDAD

ÁLVAREZ, Maribel (2008, otoño). "La pared que habla: A Photo Essay about Art and Graffiti at the Border Fence in Nogales, Sonora". *Journal of the Southwest* vol. 50, núm. 3, págs. 279-304.

AMILHAT Szary, Anne-Laure (2012, marzo). "Que montrent les murs? Des frontières contemporaines de plus en plus visibles" *Études internationales*, vol. 43, núm. 1, Institut québécois des hautes études internationales, págs. 67-87. En:

<https://www.erudit.org/fr/revues/ei/2012-v43-n1-ei5009237/1009140ar.pdf>

BARBA, Sandra (2017, 2 febrero). "La frontera México-Estados Unidos es Babel". *Letras Libres*. En:

<http://www.letraslibres.com/espana-mexico/arte/la-frontera-mexico-estados-unidos-es-babel>

BAUTISTA, Megan Gisela y Ana Patricia Robelo (2014, 23 abril). "Junkyard Flowers". Border Studies Program. En:

<https://borderstudiesblog.wordpress.com/2014/04/23/junkyard-flowers/>

BRIGGS, Peter S. (s/f). Recent American History Painting; Alfred J. Quiroz's Sordid, Nasty, Peculiar, and Matter-of-Fact Tributes. Museum of Texas Tech University. En:

<http://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Ferencik2/subor/3.pdf>

CANTERO Meza, Gustavo (2016). "La trayectoria social del arte y cultura nogalense: artistas, colectivos, circunstancias, reflexiones y oportunidades". *Polis, Revista Latinoamericana*, núm. 43, págs. 1-17. En:

<https://journals.openedition.org/polis/11670>

DAVIDSON, Miriam (2000). *Lives on the Line: Dispatches from the U.S.-Mexico Border*. Tucson: University of Arizona Press.

DE LLANO, Pablo (2013, 29 junio). "Entre más alto pongan el cerco, más alta será la escalera". *El País*. En:

https://elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372564390_213043.html

Eco, Umberto (2009). *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen.

GALLEGOS, Zorayda (2016, 2 noviembre). "Viaje al túnel de la droga a Estados Unidos". *El País*. En:
https://elpais.com/internacional/2016/11/02/mexico/1478046368_620942.html

GASTÉLUM, Diana (2015, 24 marzo). "Taller Yonque recicla arte en la frontera". *El Diario de Sonora*, pág. 5A.

GONZÁLEZ Zymla, Herbert (2014). "La danza macabra". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. vi, núm. 11, págs. 23-51. En:
<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>

GUADARRAMA Peña, Guillermina (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México: Cenidiap/INBA/Conaculta.

IGLESIAS Prieto, Norma (2007). "Le mur à la frontière entre le Mexique et les États-Unis: flux, contrôle et créativité de l'esthétique géopolitique". *Outre-Terre*, vol. 1, núm. 18, págs. 123-141. En:
https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=OUTE_018_0123

INSTITUTO Nacional de Antropología e Historia (2015). *Códice Boturini o Tira de la Peregrinación*, edición digital. México.
<http://www.codiceboturini.inah.gob.mx>

JACOB, Pascal (2007). "Masque". En Michela Marzano. *Dictionnaire du corps*, París: Quadrige/PUF, págs. 551-555.

LE BRETON, David (2007). "Visage". En Michela Marzano. *Dictionnaire du corps*, París: Quadrige/PUF, págs. 974-980.

MEJÍA Madrid, Fabricio y Pablo Ortiz Monasterio (2000, 31 de marzo). "Drogas de la frontera". *Letras Libres* núm. 15, El poder de las drogas. En: <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/drogas-la-frontera>

MONTALVO, Tania (2016, 7 diciembre). "De la barrera natural al doble muro: así ha crecido la separación fronteriza entre México y Estados Unidos". *Animal Político*. En: <https://www.animalpolitico.com/2016/12/la-barrera-natural-al-doble-muro-asi-ha-crecido-la-separacion-fronteriza-mexico-eu/>

PONTON, Bryan (2011, 4 abril). "Border art: Alfred J. Quiroz". <https://borderbybryan.wordpress.com/>

REGAN, Margaret (2004, 13 mayo). "A group including Tucsonan Alfred Quiróz hopes to send a message about border-crossing deaths with their gigantic Nogales border art". *Tucson Weekly*. En: <https://www.tucsonweekly.com/tucson/artistic-warning/Content?oid=1076154>

--- (2003, 16 octubre). "Being Alfred Quiroz". *Tucson Weekly*. <https://www.tucsonweekly.com/tucson/being-alfred-quiroz/Content?oid=1074391>

S/A (2011, 10 agosto). "Levantam muro contra migrantes y drogas". *El Universal*. En:

<http://archivo.eluniversal.com.mx/primer/37472.html>

SADA, Daniel (2000, 31 marzo). "Cada piedra es un deseo". *Letras Libres* núm. 15, El poder de las drogas. En:

<http://www.letraslibres.com/mexico/cada-piedra-es-un-deseo>

SALMON, Howard (2011, 22 abril). Alfred Quiroz: New work at Davis Dominguez Gallery. *Tucson's Art Exhibits Reviewed*. En:

<http://tucsonartexhibit.blogspot.mx/2011/04/alfred-quiroz-new-work-at-davis.html>

WATKINS, Mary (2015). The Un-Doing of Hard Borders. Art at the US Wall against Mexico. En: S. P. Moslund, A. R. Petersen y M. Schramm (eds.), *The Culture of Migration: Politics, Aesthetics, and Histories*. Londres y Nueva York: I. B. Tauris Press, págs. 189-204.

EXPLORACIÓN DE LAS PATRONAS

ANIMAL Político y CIDE, División de Estudios Internacionales y Maestría en Periodismo y Asuntos Públicos (2015). *Programa Frontera Sur: una cacería de migrantes*. Investigación en tres entregas (Fundación Ford).

<http://www.animalpolitico.com/caceriademigrantes>

ARGÜELLO, Lizette (dir., 2009). Documental *La Patrona*. Mex: Producciones Sacbé.

CORBEAU, Jean-Pierre (2007). "Alimentation". En Michela Marzano. *Dictionnaire du corps*, París: Quadrige/PUF, págs. 39-42.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2018). *Sublevaciones*. México: MUAC, UNAM. París: Jeu de Paume.

FOSTER, Susan Leigh (2003, octubre). "Choreographies of protest". *Theatre Journal*, vol. 55, núm. 3, págs. 395-412.

GILET, Eliana (2018, 6 febrero). "El camino de La Bestia". *Revista Lento*. En: <https://lento.ladiaria.com.uy/articulo/2018/2/el-camino-de-la-bestia/#!>

GONZÁLEZ Villaseñor, Arturo (dir., 2014). *Llévate mis amores*. México: Outsider Pictures, Acanto Films, Pimienta Films y UAM Xochimilco.

ITURRALDE, Mikel (2010, 13 septiembre). "La Bestia: El tren que conduce al 'sueño americano' o al infierno". Blog *Treneando*: <https://treneando.com/2010/09/13/el-tren-que-conduce-al-sueno-americano-o-al-infierno/>

JUÁREZ, Luis (s/f). "La ruta de La Bestia, un viaje que tú también puedes hacer sin tren". *El Souvenir*. En: <https://elsouvenir.com/ruta-la-bestia-viaje-puedes-sin-tren/>

LE BRETON, David (2007). "Techniques du corps" y "Toucher". En Michela Marzano. *Dictionnaire du corps*, París: Quadrige/PUF, págs. 914-917 y 933-936.

LÓPEZ, Chelis (2016). Entrevista con la Patrona Guadalupe González; y de *Llévate mis amores*, Arturo González Villaseñor (dir.) y Antonio Mecalco (dir. fotografía). California: Community Media Center of Marin, Marin TV. En: <https://www.youtube.com/watch?v=KFZ1Onu5Nk4>

LOUPPE, Laurence (2013). Partituras. Isabel de Naverán y Amparo Écija (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Universidad de Castilla La Mancha / Artea, págs. 194-205.

MORA, Teresa (2016). "El paso de la Bestia", video reportaje *En Portada*, Corporación Radiotelevisión Española. En: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/en-portada/portada-paso-bestia/3770001/>

OLVERA Zurita, Carlos (2018, 20 junio). "Festeja Autónoma de Aguascalientes 45 aniversario con entrega de doctorado Honoris Causa a Las Patronas". *La Jornada Aguascalientes*. En: <http://www.lja.mx/2018/06/festeja-autonoma-de-aguascalientes-45-aniversario-con-entrega-de-doctorado-honoris-causa-a-las-patronas/>

--- (2018, 19 junio). "Las Patronas reciben doctorado Honoris Causa de la Autónoma de Aguascalientes". *La Jornada Aguascalientes*. En: <http://www.lja.mx/2018/06/hoy-las-patronas-reciben-doctorado-honoris-causa-de-la-autonoma-de-aguascalientes/>

PRIETO Tassier, Nieves y Fernando López Castillo (2010). "El tren de las moscas", Alokatu, cortometraje en *ElPaís.com* 21/I/2011. En: https://elpais.com/cultura/2011/01/21/videos/1295564401_870215.html

ROMERO, Norma (2016, 19 de noviembre). Ponencia en La Ciudad de las Ideas, Auditorio Metropolitano de Puebla. En: <https://www.youtube.com/watch?v=7WQtI1B73lc>

SANROMÁN, Lucía y Susie Kantor (2018). "Las instituciones transicionales y el arte de la especificidad en el tiempo político". *Tania Bruguera. Hablándole al poder*. México: MUAC, UNAM; San Francisco: Yerba Buena Center for the Arts, págs. 6-24.

SENADO de la República, Centro de Estudios Internacionales Gilberto Bosques (2015, noviembre). México en la encrucijada: implicaciones internas e internacionales de la migración. Serie Documentos de Análisis núm. 1. En: http://centrogilbertobosques.senado.gob.mx/docs/Documento_Analisis.pdf

SILVA Quiroz, Yolanda (2014). *Transmigración de centroamericanos por México: su vulnerabilidad y sus derechos humanos*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales con especialidad en Estudios Regionales. Tijuana, B.C.: El Colegio de la Frontera Norte.

SISTIAGA, Jon (2012, enero). "A lomos de La Bestia" (reportaje en cuatro partes), *El País*. En el blog del migrante: <https://elblogdelmigrante.wordpress.com/2012/01/21/a-lomos-de-la-bestia-i/>

SOLÍS Gadea, Héctor Raúl (2016, 12 diciembre). "Las Patronas de Veracruz". *Milenio*. En: <http://www.milenio.com/opinion/hector-raul-solis-gadea/atrevimientos/las-patronas-de-veracruz>

ULTRERAS, Pedro (dir., fotografía y guion, 2010). *La Bestia*. Visiones Films. Documental en: <https://www.youtube.com/watch?v=1siX-00LfU8>

--- (2014, 17 julio). "La Bestia sigue dejando inmigrantes muertos". Univisión. Reportaje en: <https://www.youtube.com/watch?v=cYVpwNHhv34>

UNIVISIÓN (2018, 6 mayo). "Diario de la caravana de centroamericanos que llegó a Estados Unidos". En: <https://www.univision.com/noticias/inmigracion/diario-de-la-caravana-de-centroamericanos-que-llego-a-eeuu>

URESTE, Manu (2013, 30 y 31 marzo). "La Patrona, esperanza del migrante" (partes 1 y 2). *Animal Político*. En: <https://www.animalpolitico.com/2013/03/la-patrona-la-esperanza-del-migrante-parte-1/#axzz20IZ5rSYO>



SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
SECRETARIA

Marina Núñez Bepalova
SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

Natalia Toledo
SUBSECRETARIA DE DIVERSIDAD CULTURAL Y FOMENTO A LA LECTURA

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez
DIRECTORA GENERAL

Claudia del Pilar Ortega González
SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

Arturo Díaz Sandoval
DIRECTOR DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN TEATRAL RODOLFO USIGLI

Ofelia Chávez de la Lama
DIRECTORA DEL CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE LA DANZA JOSÉ LIMÓN

Lilia Torrentera Gómez
DIRECTORA DE DIFUSIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

Producción digital de ePub a cargo del Centro Nacional de
Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

México 2020.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

CITRU

