

MIRADAS DESDE EL CRUCE DE FRONTERAS

Migración, cultura y
derechos humanos

DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN
EDUARDO HUARAG ALVAREZ

Coordinadores



Universidad Autónoma
del Estado de México





Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Rectora de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctora en Ciencias Computacionales
Arianna Becerril García
Secretaria de Ciencia

Doctor en Ciencias Agropecuarias y Recursos Naturales
Francisco Herrera Tapia
Secretario Académico

Doctora en Estudios Latinoamericanos
Cynthia Ortega Salgado
Secretaria de Identidad y Cultura

Doctor en Ciencias Sociales
Jorge Alejandro Vásquez Caicedo
Secretario de Gobernanza Universitaria

Doctora en Farmacia y Tecnología Farmacéutica
Mariana Ortiz Reynoso
*Secretaria de Vinculación, Extensión
y Promoción de la Empleabilidad*

Maestra en Administración
Miriam Liliana Padilla Mora
Secretaria de Gestión y Administración Universitaria

Maestra en Hacienda Pública
Miriam Sierra López
Secretaria de Finanzas

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Secretaria de Desarrollo y Fortalecimiento Institucional

Doctora en Geografía
Norma Baca Tavira
Secretaria de Igualdad Sustantiva y Cuidados

Doctor en Ciencias e Ingeniería de Materiales
José Guadalupe Miranda Hernández
*Secretario de Centros Universitarios
y Unidades Académicas Profesionales*

Maestrante en Derecho
Evangelina Sales Sánchez
Consejera Jurídica Universitaria

Doctora en Diseño
María Fernanda Valdés Figueroa
Directora General de Comunicación Social Universitaria

Doctor en Políticas Públicas
Bernardo Jorge Almaraz Calderón
Jefe de la Oficina de la Rectoría

MIRADAS DESDE
EL CRUCE DE FRONTERAS
Migración, cultura y derechos humanos

Dirección de Publicaciones Universitarias
Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México

Doctora en Ciencias Sociales
Martha Patricia Zarza Delgado
Rectora

Doctora en Estudios Latinoamericanos
Cynthia Ortega Salgado
Secretaria de Identidad y Cultura

Maestra en Diseño
Ixchel Edith Díaz Porras
*Encargada del Despacho de la
Dirección de Publicaciones Universitarias*

MIRADAS DESDE
EL CRUCE DE FRONTERAS
Migración, cultura y derechos humanos

DIANA ELISA GONZÁLEZ CALDERÓN
EDUARDO HUARAG ALVAREZ

Coordinadores



Universidad Autónoma del Estado de México

*"2026, Conmemoración del ingreso de la científica y académica
Elena Cárdenas Guerrero al Instituto Científico y Literario"*

Este libro fue positivamente dictaminado con el aval de dos revisores externos, conforme al Reglamento de la Función Editorial de la UAEMEX, y fue sometido a un proceso de identificación de duplicidad de la información mediante un *software* especializado.

Primera edición, marzo 2026

MIRADAS DESDE EL CRUCE DE FRONTERAS

Migración, cultura y derechos humanos

Diana Elisa González Calderón

Eduardo Huarag Alvarez

Coordinadores

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote., Col. Centro

Toluca, Estado de México

C.P. 50000

Tel: (52) 722 481 1800

<http://www.uaemex.mx>

Registro Nacional de Instituciones y Empresas Científicas y Tecnológicas (Reniecyt: 1800233)



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 4.0 Internacional. Los usuarios pueden descargar esta publicación y compartirla con otros, pero no están autorizados a modificar su contenido de ninguna manera ni a utilizarlo para fines comerciales. Disponible para su descarga en acceso abierto en: <http://ri.uaemex.mx>

ISBN: 978-968-9718-66-6

Hecho en México

Director del equipo editorial: Ixchel Edith Díaz Porras

Coordinación de diseño: Luis Alberto Maldonado Barraza

Corrección de estilo: Talía Tijero

Formación: Elizabeth Vargas Albarrán

Diseño de portada: Martha Eugenia Díaz Cuenca



Esta publicación contó con el apoyo editorial del **Instituto Riva-Agüero** de la **Pontificia Universidad Católica del Perú**, institución a la que se agradece su respaldo.

INSTITUTO
**RIVA-
AGÜERO**



CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
LA MIRADA DE LOS MIGRANTES EN DISTINTAS ÉPOCAS Y CON MOTIVACIONES DISTINTAS <i>Eduardo Huarag Álvarez</i>	13
SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS EXPERIENCIAS MIGRATORIAS DE JULIO RAMÓN RIBYERO (1929-1994) Y MARIO VARGAS LLOSA (1936) Y EL IMPACTO DE ELLAS EN SUS PRODUCCIONES LITERARIAS Y EN SUS RELACIONES INTERPERSONALES <i>Antonio González Montes</i> <i>Eliana Vásquez Colichón</i>	27
GLADYS BASAGOITIA DAZZA, ENTRE EXILIO DE LA LENGUA Y CANTO UNIVERSAL <i>Elena Ritondale</i>	47
NARRATIVAS LATINOAMERICANAS DE LA FRONTERA. DE LA TRAVESÍA OCEÁNICA A LA FRONTERA NORTE <i>Emilia Perassi</i>	61
EN LAS HUELLAS DEL PORVENIR <i>Leonardo Pinto de Almeida</i>	95
EL MURO Y LA IDEA DE FRONTERA: APROXIMACIONES DESDE LOS ESTUDIOS DE LA IMAGEN <i>Diana Elisa González-Calderón</i>	109
UN LUGAR EN LA CIUDAD: UN RELATO DE MIGRACIÓN EN LA PELÍCULA MANCO CÁPAC DE HENRY VALLEJO <i>Miguel Ángel Torres</i>	131

CINE CHILENO, VIAJE MIGRATORIO E IDENTIDAD DIASPÓRICA: POÉTICAS Y ESTÉTICAS
DE LA MIGRACIÓN EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO

Roberto Trejo Ojeda

Manuel González

Michel Toledo

149

YA NO ESTOY AQUÍ. DE LA FENOMENOLOGÍA A LA SUBLIMACIÓN DE LA MIGRACIÓN

Juan José López Flores

177

MIGRACIÓN E INTERCULTURALIDAD: UNA MIRADA DESDE LA ACADEMIA

Christian Karel Salgado Vargas

193

INTRODUCCIÓN

El volumen que aquí se presenta ofrece una aproximación amplia y crítica a las migraciones latinoamericanas contemporáneas, entendidas no solo como desplazamientos físicos, sino como procesos culturales, históricos y simbólicos que configuran la vida social del continente. A través de diversas representaciones —literarias, visuales y cinematográficas—, este libro invita a reflexionar sobre la manera en que América Latina narra, imagina y resignifica sus movimientos humanos a lo largo de los siglos XX y XXI.

La migración constituye un fenómeno estructural que exige herramientas interdisciplinarias para su comprensión. Por ello, las contribuciones reunidas aquí proceden de los estudios literarios, artísticos y culturales, así como de enfoques filosóficos y de análisis transnacional, incorporando siempre la perspectiva de los derechos humanos como eje rector. Esta pluralidad metodológica permite observar la movilidad humana desde sus múltiples dimensiones: identitaria, histórica, estética, política y emocional.

Los capítulos iniciales se concentran en el ámbito literario. En “La mirada de los migrantes en distintas épocas y con motivaciones distintas”, Eduardo Huarag compara dos momentos claves de la migración peruana: la salida de intelectuales hacia Europa en la primera mitad del siglo XX y los desplazamientos actuales hacia Estados Unidos. Su lectura destaca cómo la narrativa literaria revela las continuidades y rupturas del fenómeno migratorio, convirtiendo a los personajes en huellas de procesos históricos mayores.

En “Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa: escritores migrantes por antonomasia”, Antonio González Montes y Eliana Vásquez Colichón examinan cómo la experiencia del exilio y la vida en París configuran la identidad literaria de ambos autores. A partir de elementos autobiográficos, muestran que la migración opera como un principio estructurante de su obra.

La reflexión literaria continúa en “Gladys Basagoitia Dazza, entre exilio de la lengua y canto universal”, donde Elena Ritondale analiza la poética de Basagoitia Dazza desde su condición de escritora peruana residente en Italia. La elección del

italiano, vivida como un “doble exilio”, revela la profunda simbiosis entre vida e identidad poética, configurando una escritura que trasciende fronteras lingüísticas y culturales.

El libro avanza hacia una mirada filosófica y semiótica en “Narrativas latinoamericanas de la frontera. De la travesía oceánica a la Frontera Norte”, de Emilia Perassi, quien concibe la frontera como un dispositivo biopolítico que regula la inclusión y la exclusión. Su análisis conecta las migraciones Europa–Argentina con las rutas centroamericanas hacia Estados Unidos, destacando el papel de los artistas y la representación de la frontera como un espacio donde se detiene el tiempo y se radicaliza la vulnerabilidad.

La memoria y la violencia aparecen en “En las huellas del porvenir”, de Leonardo Pinto de Almeida, donde la lectura de *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, despliega una reflexión sobre el exilio, el desarraigo y las tensiones entre recordar y olvidar, mostrando la potencia ética y política de la escritura testimonial.

Desde los estudios visuales, Diana Elisa González Calderón, en “El muro y la idea de frontera: aproximaciones desde los estudios de la imagen”, analiza el muro México–Estados Unidos como un elemento semántico y performativo del paisaje fronterizo. Intervenido por artistas y activistas, el muro se convierte en un soporte de resistencia y en un escenario donde se negocian significados comunitarios y políticos.

La sección cinematográfica del volumen inicia con “Un lugar en la ciudad”, de Miguel Ángel Torres, dedicado a la película *Manco Cápac* de Henry Vallejo. Su análisis ilumina la migración interna en el Perú y el desarrollo del cine regional, destacando la elección de Puno como destino migratorio y proponiendo una cartografía alternativa a la centralidad limeña.

En “Cine chileno, viaje migratorio e identidad diaspórica”, Roberto Trejo Ojeda, Manuel González y Michel Toledo estudian cuatro películas del cine chileno contemporáneo, mostrando cómo el sujeto migrante se construye desde la precariedad laboral y la identidad de clase en un contexto neoliberal.

La reflexión audiovisual continúa en “Ya no estoy aquí. De la fenomenología a la sublimación de la migración”, donde Juan José López Flores analiza la película de Fernando Frías a partir del concepto de anomia, destacando que, más allá del desplazamiento geográfico, la obra plantea un profundo proceso de construcción identitaria.

Finalmente, Christian Karel Salgado Vargas, en “Migración e interculturalidad: una mirada desde la Academia”, examina la movilidad académica entre México y Japón como forma de migración transnacional controlada. Su análisis evidencia cómo estos intercambios generan procesos de aculturación, cooperación y formación intercultural que amplían las posibilidades de comprensión del fenómeno migratorio.

En conjunto, los trabajos reunidos aquí muestran que la migración es un fenómeno complejo cuya comprensión se enriquece al dialogar con sus representaciones culturales. La diversidad disciplinaria y geográfica de sus autores confirma que ningún discurso aislado puede capturar por sí mismo la riqueza del movimiento humano. A ello se suma la procedencia internacional de quienes participan en este volumen —formados en universidades y contextos académicos diversos—, lo que refuerza la pluralidad interpretativa y aporta una mirada comparativa especialmente valiosa. Este libro aspira, así, a fortalecer la discusión académica y a ofrecer herramientas críticas para comprender las implicaciones históricas, simbólicas y políticas de la migración en América Latina, invitando al lector a explorar un territorio donde cultura y desplazamiento se entrelazan de manera inseparable.

CAPÍTULO 1

LA MIRADA DE LOS MIGRANTES EN DISTINTAS ÉPOCAS Y CON MOTIVACIONES DISTINTAS

Eduardo Huárag Álvarez

Pontificia Universidad Católica Del Perú

INTRODUCCIÓN

La migración es uno de los acontecimientos sociales más significativos del siglo XX. Aunque haya existido también en otras épocas, en las últimas décadas, el problema se ha convertido en un fenómeno con raíces económico-sociales. En otros tiempos, las migraciones se producían por pestes o epidemias. Tampoco puede desconocerse que la migración también pudo ser consecuencia de guerras o luchas tribales.

En la actualidad, el problema parece tener como motivo primordial las diferencias económico-sociales entre las naciones más desarrolladas del norte y los países emergentes de las regiones del sur, es decir Latinoamérica y África. A diario, nos enteramos de que centenares de migrantes, que viajaban en balsas, terminaron naufragando. Pobladores del norte de África, hacen el intento de llegar a las costas de los países europeos. A ello hay que agregar a la población mesoamericana que hace largas marchas en su afán de tener facilidades o algún decreto que les permita ingresar a Estados Unidos de América.

Si en el siglo pasado la migración, especialmente en Latinoamérica, se debía a razones políticas (presencia de dictadores que deportaba a los políticos de la oposición), actualmente son las motivaciones económico-sociales las que provocan los desplazamientos masivos. Wihtol de Wenden considera que:

En los albores del siglo XXI, las migraciones ya se han mundializado. Con una cantidad de 214 millones de migrantes internacionales en 2009, es decir, casi el 3% de la población mundial (un número que se ha triplicado desde hace 40 años), puede decirse que todas las regiones del mundo se están viendo fuertemente implicadas, ya sea en la salida, en la llegada o bien el tránsito, mientras que hace 30 años solamente unos cuantos países formaban parte de este proceso. (Wihtol de Wenden, 2013, p. 20).

I. PARÍS: EL MÍTICO CENTRO CULTURAL DEL MUNDO

La migración ha tenido varias épocas y distintas motivaciones. En el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, París era el centro cultural más importante de Europa. Allí se gestaron movimientos literarios como el romanticismo y el realismo a través de novelistas como Víctor Hugo, Honoré de Balzac, Emily Zolá, Gustav Flaubert, Stendhal, entre otros. Pero París del siglo XIX e inicios del XX da paso también a innovaciones artísticas. Destacan en las artes plásticas, Renoir, Cézanne, Monet, Manet, Degas, Toulouse Lautrec, Van Gogh, Gauguin; y en la literatura, causa gran impacto el movimiento surrealista que predicaban André Bretón y Tristán Tzara.

En la segunda década del siglo XX, más exactamente, en 1923, un poeta peruano y universal, César Vallejo, llega a París. Pese a las dificultades que encuentra como migrante latinoamericano, Vallejo se mantendrá por el resto de su vida en la capital francesa. La ciudad mítica está presente en sus poemas como podemos apreciar en uno de los Poemas humanos, publicado años después de su muerte y transcrito a continuación:

Me gusta la vida enormemente
pero, desde luego,
con mi muerte querida y mi café
y viendo los castaños frondosos de París (Vallejo, 1997, p. 107).

No es nuestro propósito analizar toda la poesía de Vallejo escrita en París. Nos basta con señalar que fue uno de los autores que mejor expresó las raíces hondas del dolor humano, tanto en su dimensión metafísica, como en su conexión con la realidad social concreta.

Años después, en las décadas de 1950 y 1960, París seguiría siendo una atracción para los escritores latinoamericanos, cuya labor es influida por la filosofía existencialista y la presencia literaria de Sartre. En este marco, se produce la migración de una buena cantidad de escritores latinoamericanos. Podríamos convenir en denominar este proceso como “autoexilio”. Se quedan en París, en cierto modo, porque en las ciudades de Latinoamérica no encuentran el ambiente cultural y la tranquilidad necesaria para dedicarse a la creación literaria.

Entre los escritores que se establecen en París, por largos periodos, están Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa y García Márquez. Unos años después, Bryce estará también en la ciudad mágica y escribirá un conjunto de relatos, que publicó bajo el título *Guía triste de París*. Por la relevancia para el tema aquí tratado, comentaremos un par de relatos de Bryce. El primero se titula “Machos caducos y lamentables”. El relato empieza cuando el padre se despide del hijo que viajará a París para estudiar cooperativismo. Como buen padre, cree necesario darle buenos consejos:

No olvides, mijito mío de mi alma, que yo soy la voz de la experiencia y que también viví mi París de soltero, allá por el año veinticinco. Y créeme que un invierno en París es cosa seria y que con gonorrea el asunto se pone ya de necesidad mortal. Y recuerda siempre que, por más de la puta madre (con el perdón de aquí tu señora madre) que esté una franchutita, en el fondo de su alma no es más que una pe (Bryce, 1999, p. 13).

Naturalmente, Remigio González, el hijo aludido en la cita, que se aprendió algunas frases en francés, como para enamorar, no tuvo éxito. Luego, intentó cortejar algunas mujeres árabes y recibió una paliza que le hizo ver que el París que encontró era muy distinto al París que conoció su padre.

Bryce descubre el cambio del París de 1950 al París de fines de 1960. Recordemos que la rebelión de los jóvenes hace historia en el Mayo del 68 cuando toman las instalaciones de las universidades, y las llenan de pintas y frases ingeniosas. Ello se puede comprobar en “Último round”, de Cortázar. Aquello fue un cuestionamiento a las estructuras trasnochadas que aún se mantenían en las universidades. Y el ingenio y las ansias de libertad quedaron impresas en frases como: “Amaos los unos sobre los otros”.

En el cuento “Ser y querer ser del gato Antúñez”, se escribe:

Su obra crecía silenciosa y ocultamente, cuando estalló Mayo del ‘68 y, de la noche a la mañana, aquel muchacho que parecía haberse entregado en cuerpo y alma a la literatura, amaneció convertido en un revolucionario. En el cuartucho en que vivía, las obras de Proust, de Céline o de Vallejo desaparecieron, como por encanto, y su lugar, en los altos estantes, fue rápidamente ocupado por las obras de Marx, Lenin, Engels o de Mao. Y sobre su mesita de trabajo apareció, sujeto con cuatro pequeños clavos, aquel póster del Che Guevara mirando a la eternidad que dio la vuelta al mundo, por aquellos años (Bryce, 1999, p. 39).

Esta es una tendencia y motivación generacional que volveremos a encontrar en la novela *Travesuras de la niña mala*, de Vargas Llosa. El novelista testimonia en su novela:

En esos años sesenta París vivía la fiebre de la Revolución Cubana y pululaba de jóvenes venidos de los cinco continentes que como Paul, soñaban con repetir en sus países la gesta de Fidel Castro y sus barbudos y se preparaban para ello, en serio o en juego, en conspiraciones de café (Vargas Llosa, 2006, p. 27).

Cabe señalar que el protagonista, Ricardo Somocurcio, es un intelectual, cuya aspiración fue siempre vivir en París. Esta vez lo había conseguido. En su juventud, vivió en Miraflores, Lima, y estuvo muy enamorado de una joven a la que conocía como la chilena. Lo curioso es que, años después, en París, la vuelve a encontrar. Ella ha cambiado bastante y la llaman la camarada Arlette. En ese reencuentro, Ricardo le comenta los acontecimientos vividos en Miraflores y ella lo niega todo, lo que causa cierto desconcierto. No obstante, se dan las condiciones para que se haga realidad ese romance de juventud. La diferencia es que ella ahora es una mujer sensual. Ricardo, en París, la lleva a pasear por los lugares más atractivos de la ciudad:

Nos vimos todos los días y yo quemé en ellos todo el dinero que me quedaba de los giros de la tía Alberta. La llevé al *Louvre* y el *Jeu de Paume*, al museo Rodin y las casas de Balzac y de Víctor Hugo, la Cinémathèque de la *rue d'Ulm*, a una función del Teatro Nacional Popular [...] y, el domingo, tomamos el tren a Versalles (Vargas Llosa, 2006, p. 37).

Ahora bien, Arlette es un personaje que aspira a tener las mejores condiciones de vida que alguien pueda imaginar. Por eso, se alejará de Ricardo Somocurcio y pasará de una pareja a otra. Ricardo es un migrante sin muchas aspiraciones. Se conforma con obtener su trabajo de traductor. Eso le permite quedarse en París. Arlette le encara su falta de emprendimiento:

- Tú eres buena gente, pero tienes un terrible defecto: tu falta de ambición. Estás contento con lo que has conseguido, ¿no? Pero eso es nada, niño bueno. Por eso no podría ser tu mujer. Yo nunca estaré contenta con lo que tenga. Siempre querré más. (Vargas Llosa, 2006, p. 81)

2. LA MIGRACIÓN DE LOS MARGINALES O LOS DESPLAZADOS POR EL SISTEMA

La migración es un fenómeno social que suele originarse en un estado de crisis y en pobreza extrema, con todos los efectos colaterales que ello supone. Ya no se trata de intelectuales o exiliados por razones de pugna política. La migración supone ahora el desplazamiento de miles de ciudadanos que pugnan por cruzar la frontera. En el caso del Perú, la ciudadanía emigró a Norteamérica y, cuando Venezuela estaba en su mejor momento económico, hacia esa nación. Irónicamente, en la última década, han venido al Perú, como migrantes forzados, más de un millón de venezolanos. Para Teófilo Altamirano:

La creciente migración internacional y la movilidad del capital humano, calificado, semicalificado y no calificado han desbordado las fronteras territoriales de los países emisores y receptores (Altamirano, 2009, p. 21).

Las naciones latinoamericanas tienen en común el haber sido raíz de culturas originarias, tanto en Mesoamérica como en la zona andina, que han pasado por un periodo de colonización española que no permitió el ejercicio pleno de la democracia. Obtenida la independencia, las naciones latinoamericanas instalaron sus repúblicas, lo que supuso largas décadas de inestabilidad política y de explotación económica por parte de esos países industrializados que querían sus materias primas.

La brecha se ahondó en favor de los países del norte. Lo que dice Altamirano del Perú bien se puede aplicar a otros países de nuestra región. El destacado investigador considera que el Perú es:

“[...] un país de grandes desigualdades sociales, de gran heterogeneidad cultural, de pobreza extrema, de conflictos internos generados por el narco-dólar, la violencia política, la delincuencia común...” (Altamirano, 1996, p. 55).

Un aspecto que no refiere Altamirano es el fenómeno de la subversión armada, que asoló el país en la década del 1980. Primero, la acción de acoso, amenaza y violencia fue promovida por el grupo subversivo denominado Sendero Luminoso, y que se propagó –inicialmente– en la sierra central del país. Después, la violencia militar asoló las aldeas andinas en busca de subversivos, pero que, en su brutal represión, dejó

miles de muertos y heridos. Como para que se tenga una idea de la dimensión de la violencia armada, bástenos saber que, según la Comisión de la Verdad, la década de violencia dejó 60,000 muertos, aproximadamente.

Es otras palabras, de un lado, tenemos a los países de mayor desarrollo que toman distancia de los países emergentes, es decir, aquellos en los que la pobreza y la inseguridad prevalecen. Se puede observar que hay una actitud discriminatoria en la identificación de los ciudadanos:

[...] según estos dos bloques en los que se divide el mundo, a los países cuyos inmigrantes están obligados a tener visas y aquellos que pueden circular libremente en la Unión Europea o hacia ella (Wihtol de Wendel, 2013, p. 64).

Volviendo a Latinoamérica, los años de las dictaduras de Videla en Argentina y de Pinochet en Chile fueron períodos nefastos. Fueron pocos los que pudieron librarse de la persecución política, y muchos terminaron como refugiados en Francia o México. En el caso del Perú, los años de la violencia estuvieron marcados por la acción subversiva y, al mismo tiempo, por la respuesta represiva de las fuerzas militares. En la sierra central, se vivió una suerte de Estado de sitio: la comunidad quedó atrapada entre dos fuegos. Muchas personas migraron de las aldeas a Huamanga, la capital de la provincia. Sin embargo, cuando se intensificó el acoso por parte de los servicios de inteligencia de la policía y La Marina de Guerra (enquistada en la zona para cumplir “funciones especiales”), buena parte de la ciudadanía migró hacia la capital del país. Quienes tuvieron la posibilidad, se fueron al extranjero, especialmente a México, que posee una larga tradición de acogida a los perseguidos políticos.

3. SANTIAGO AGUILAR: METONIMIA DE LAS TRIBULACIONES DE LOS MIGRANTES LATINOAMERICANOS

Para la población socialmente menos favorecida –tanto de Centroamérica como Sudamérica–, intentar cruzar la frontera que separa México de los Estados Unidos se convierte en un reto decisivo. En ese intento, los migrantes se enfrentan a los denominados “coyotes” –personas que, a cambio de una suma determinada de dinero, se encargan de facilitar el cruce ilegal de la frontera–, así como a personajes misteriosos

y organizaciones delictivas. Movido por necesidades apremiantes y convencido del denominado “sueño americano”, el migrante se expone a situaciones extremas. De ello trata la novela “Camino de Santiago”, novela de Eduardo González Viaña, que narra las peripecias y episodios absurdos e inexplicables que vive un migrante latinoamericano.

La novela inicia su relato con el joven Santiago, quien ha sido capturado por un grupo que supuestamente resguarda la frontera estadounidense de la incursión ilegal de migrantes mexicanos. Santiago es un peruano que, luego de innumerables peripecias, ha llegado a México y desea cruzar la frontera. Nacido en Accobamba dos décadas atrás, abandonó su aldea, siendo aún un niño, precisamente cuando los operativos de aniquilamiento entraban a la zona y eliminaban a toda la población, sean subversivos o simplemente inocentes. ¿Por qué lo hacían? Según ellos, para que sirva de escarmiento a toda la población de los alrededores y no se animen a apoyar a los subversivos. Pero esa es una historia que se abordará más adelante.

Santiago, detenido en la frontera de México por una patrulla informal, es acusado de pertenecer a un grupo de “coyotes”. Naturalmente, el joven Santiago niega ser parte de los coyotes o de alguna organización que se encarga de llevar a los indocumentados. Lo interesante es que uno de los miembros de los autollamados *Patriots* –tal vez con el afán de ocultar su identidad y convertirlo en un NN– le inventa una historia y hasta le cambia su nombre real:

Estamos seguros de que formas parte de una mafia dedicada a meter gente y drogas en Arizona. Sabemos que tienen su base en algún lugar de Tucson, o tal vez cerca, y queremos que nos cuentes esa historia. Todo lo que queremos es que nos des nombres, Michael. Apenas los des, te vamos a dejar ir tranquilo. George te va a llevar en su moto hasta su pueblo (González Viaña, 2017, p. 25).

Santiago es amenazado con la posible llegada de un interrogador severo y que tiene mala fama. Paralelamente, como relato en alternancia, la novela remite a la localidad de Accobamba, esa pequeña aldea donde nació Santiago y se crió con su madre hasta el día en que los comandos del Servicio de Inteligencia irrumpieron en busca de presuntos subversivos.

Resulta importante tener en cuenta la cronología del relato: el momento de la captura en la frontera corresponde al año 2003, mientras que los acontecimientos

en Accobamba se produjeron en 1985. De este modo, la novela establece un puente temporal entre el presente del migrante –en su intento de cruzar la frontera– y su pasado, marcado por la persecución y la violencia estatal ejercida contra su familia.

Desde ese momento, emergen dos personajes protagónicos: Santiago, el detenido por los Patriots en la frontera; y el comandante Colina quien, en la lejana Acobamba de 1985 encabezaba los operativos de aniquilamiento. Es entonces cuando el lector descubre que, cuando el comando de Colina irrumpió en la casa de la familia de Santiago, su madre, Sara, organizó su huida. La empleada, Cirila, recibió la orden de huir con Santiago, mientras que su madre fue capturada por el comando de Colina.

La trama sugiere que el comandante se siente atraído por Sara. Le da un trato preferencial y ejerce el acoso amparado en el poder que tiene como jefe de la legión militar. Colina parece estar enamorado de Sara, pero sucede un hecho confuso:

La muchacha había extraído un cuchillo y lo estaba hundiendo en las costillas del militar. Era un cuchillo de cocina.

Él llegó a besarla en los labios. Desde lejos, parecía una escena romántica. Uno de los soldados los está observando.

El cuchillo penetró la piel, pero chocó con una costilla. La joven hizo más presión. El alférez seguía besándola. Entonces ella levantó el cuchillo y se lo puso sobre su propio cuello. Intentó cortarse.

Cuando lo estaba haciendo, se escuchó un disparo. El soldado solo hizo uno para no herir a su jefe. Sin embargo, impactó sobre la cabeza de la muchacha, y el golpe la empujó hacia una tumba abierta. Cayó con los brazos en cruz como si hubiera estado muerta y sepultada desde hacía muchos años (González Viaña, 2017, p. 76).

En la historia del tiempo presente, el comandante Colina llega a la guarnición de los *Patriots*. Le dicen que se haga cargo de Santiago, al que ellos han bautizado como Michael. Colina se va en un jeep con Santiago. Están en un descampado y Colina se da cuenta que el muchacho puede serle útil si trata de cruzar el desierto de Arizona:

- Esto es un infierno [...] Tú conoces los caminos mejor que nadie. Sabes que la gente se extravía en este infierno. Comienzan a dar vueltas y vueltas, y todo el tiempo llegan al mismo sitio (González Viaña, 2017, p. 187).

Colina le hace entrar en razón. Efectivamente, el reto es enorme y el joven no podría cruzar el desierto: “No tienes que pensarlo mucho. Si decides ir solo, no tendrías ni la velocidad ni el aguante de un Jeep. Además, tendrías que matarme” (González Viaña, 2017, p. 187).

Y aquí es cuando debemos detenernos para advertir la importancia de la novela. No solo hace un puente entre un hecho nefasto que se produjo en la década de 1980, tiempos de subversión y represión, y los afanes de Santiago migrante por cruzar la frontera. Aquí se pone en evidencia la casualidad del destino que ha juntado a un responsable del aniquilamiento de mucha gente de las aldeas andinas y a Santiago, hijo de una de las víctimas de la represión violenta de esos años.

¿Qué debe hacer Santiago con el homicida de los años 1980 que apresó a su madre y es el responsable de su muerte? ¿Qué hará Colina si se da cuenta de que ese joven es el hijo de una de sus víctimas, en esos años de violencia en que ejercía como jefe del comando de aniquilamiento?

Intencionalmente, la obra reúne a dos personajes que funcionan como *metonimias*, pues condensan experiencias colectivas marcadas por la violencia y la migración. Santiago encarna a los miles de niños y jóvenes que quedaron huérfanos durante el conflicto armado interno y que, en busca de una vida mejor, migraron a Lima o al extranjero. Es un personaje atravesado por el desarraigo: huye de su pasado doloroso y proyecta en Estados Unidos la esperanza de una segunda oportunidad. Así, su figura no solo da cuenta de una historia individual, sino que representa el drama de toda una generación desplazada.

El comandante Colina es también un personaje metonímico. Representa a los militares o agentes del Servicio de Inteligencia que, durante los años ochenta, participaron en comandos de aniquilamiento en el contexto de la violencia armada. Como ocurrió con muchos de estos ejecutores, logra salir del país ayudado por su institución para no ser juzgado por la autoridad competente. En el extranjero, reaparece como una figura siniestra que se encarga de torturar a los detenidos indocumentados que fueron capturados cuando intentaban cruzar la frontera que separa México de Estados Unidos.

Siguiendo el relato de la novela, observamos que, durante el trayecto entre una localidad y otra, Santiago y el comandante Colina entablan una relación ambigua: si bien se hacen amigos, el joven nunca deja de mantener una distancia prudente con su captor. En una parte del camino, llegan a una aldea que evoca los pueblos del

Ande peruano. En lo alto de una de las casitas ondea la bandera nacional. Aunque parezca irreal, la escena es real. Naturalmente, el más desconcertado es Colina, como si los fantasmas lo persiguieran: “Tenemos que irnos de aquí cuanto antes. Esto es un espejismo. Es una maldita pesadilla... Apenas terminemos de investigar esto, nos vamos” (González Viaña, 2017, p. 225).

Así, la aldea donde hizo sus operativos parece revivir:

Para Colina, esta tampoco era una réplica de cualquier aldea. Era de una muy especial. Se llamaba Accobamba. Recordaba perfectamente el edificio escolar donde había estado interrogando a la maestra. Sabía dónde quedaba la oficina de dirección (González Viaña, 2017, p. 225).

La alucinación puede adoptar la forma de un espectro o la imagen de una anciana. Lo que él escucha es que la voz le dice: “Crees que aquí termina todo. Crees que todo queda en el pasado, pero no es así. El pasado vuelve a ti. Volverá a ti toda la vida” (González Viaña, 2017, p. 294).

Ahora bien, en las buenas novelas, los personajes pueden tener una ligera mutación. Precisamente, para no caer en el maniqueísmo o el acartonamiento. Colina es un personaje con fama de sanguinario y, aunque puede eliminar a Santiago, no lo hace. Es como si algo dentro de él –¿la conciencia de culpa?– le impulsara a tener un trato más humano. Los hechos no tardan en revelarse. Un día que Santiago está afiebrado y tendido en el suelo, Colina se acerca a ver su cadena y descubre una fotografía:

Era una mujer mayor ¿Sería la madre de Santiago?... Por supuesto, ella tenía que ser. La quedó mirando y sintió que un escalofrío le recorría el cuerpo. Se parecía a alguien que él había conocido alguna vez (González Viaña, 2017, p. 247).

La situación le aterra. Está viajando nada menos que con el hijo de su víctima. Este dato tiene el mismo efecto del denominado “dato escondido”. En este caso, la información cierra el misterio de la identidad de Colina y Santiago, unidos por cosas del destino. Como para confirmar y estar seguro, cuando Santiago se recupera de la fiebre y deben seguir el viaje, Colina le hará algunas preguntas. Ciertamente, le pregunta por el nombre de su madre:

Se llamaba Sara

Y era maestra ¿no?

¿Quién se lo dijo?

No me contestes con otra pregunta. Se llamaba Sara y era maestra, ¿no? (González Viaña, 2017, p. 259).

Entonces, la novela se vuelve especialmente interesante por el dilema moral que atraviesa Colina. Se encuentra ante un personaje que podría delatarlo como homicida. Para evitar que eso suceda, tendría que matarlo. Pero, de otro lado, el comandante le ha agarrado cierto cariño y le parece que una ejecución no sería lo más adecuado. Finalmente, llegan a Arizona. Allí podría entregarlo a la guardia de frontera, pero desiste: “Es más. Te debo la vida. Me has salvado de la bestia, del motociclista. Tu intervención fue muy oportuna. No, no debes temer nada de mí” (González Viaña, 2017, p. 275).

En el desenlace de la novela, se revela un giro que cierra el ciclo de justicia simbólica. El actual jefe de los *Patriots*, que ha tenido acceso a información clasificada y sabe que Colina fue parte del servicio de inteligencia del Perú, ordena su captura. Una vez detenido, Colina es sometido a un riguroso interrogatorio. El líder de la organización no solo conoce su pasado como miembro del Servicio de Inteligencia del Perú, sino que también sabe que él —o su comando— fue responsable de la muerte de Sara, la madre de Santiago. Esta revelación ocurre cuando Colina, humillado y en situación de vulnerabilidad, es confrontado directamente con su pasado: ya no como autoridad, sino como acusado. Por tanto, sabe que él (o su comando) mató a Sara, la madre de Santiago. Se lo dirá en el momento que lo tiene ante sí, disminuido:

¿De veras no sabías que viajabas con el hijo de la maestra? A propósito, ¿sabe él que mataste a su madre?

¡Piedad! (González Viaña, 2017, p. 288).

Como es un personaje que tiene muchos subordinados, da la orden para que traigan a Santiago. El joven no entiende para qué se lo llevan, pero, luego le hacen saber que lo llevan ante Colina —quien está más muerto que vivo— que fue el que mató a su madre.

¿Usted mató a mi madre, comandante?

¡Mátame de una vez! Sí, la maté, la maté.

¿Qué dijo ella? ¿Qué dijo al final? (González Viaña, 2017, p. 296).

La novela logra establecer un nexo significativo entre la década tortuosa de los años de violencia armada en el Perú y la problemática de los migrantes que buscan un lugar donde llevar una vida que los aleje de la pobreza económica. Lo que sostiene el suspenso es la captura de Santiago y la “falsa acusación” que lo hace aparecer como un “coyote”, aunque no lo sea. La posibilidad de una ejecución se mantiene presente hasta el último momento. El final feliz, sin embargo, resulta muy forzado e innecesario.

CONCLUSIONES

Primero, la migración puede ser abordada desde varias perspectivas. Si nos remontamos a la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, observamos que existe una notoria migración de los intelectuales hacia Europa, especialmente a París. Los importantes movimientos literarios y las tendencias pictóricas nacen en esa ciudad.

Entre los casos emblemáticos de esa época figuran José Carlos Mariátegui, quien vivió en Italia de 1919 a 1923, y, en ese periodo, completó su formación intelectual y definió su posición ideológica; y César Vallejo, el poeta universal, quien radicó en Francia desde 1923 a 1938, con esporádicos viajes a España y Rusia. Fue precisamente en París y en España, donde Vallejo escribe algunos de sus poemas memorables caracterizados por su dominio metafórico y su reflexión metafísica.

Además, durante la postguerra, en los años cincuenta, París seguía siendo la ciudad mítica a la que numerosos escritores y artistas migran. Se trata de una especie de autoexilio. En París, vivieron escritores de gran relevancia como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Alfredo Bryce, entre muchos otros. Esta presencia fue fructífera y reconocida internacionalmente, como lo evidencia la concesión del Premio Nobel a algunos de ellos. En su novela, *Travesuras de la niña mala*, Vargas Llosa evoca con nostalgia las calles y lugares emblemáticos de París. No obstante, a fines del siglo XX las condiciones han cambiado. Estamos ante otro tipo de migración. Las diferencias entre los países industrializados del

norte – fundamentalmente, Estados Unidos y Europa–) y los países del sur –léase Latinoamérica y África– ha generado nuevas formas de migración marcadas por la urgencia y la necesidad. Se trata ahora de oleadas de personas que huyen de contextos de pobreza extrema, violencia y persecución en busca de condiciones mínimas de sobrevivencia.

En este nuevo contexto, se inscribe la novela *El camino de Santiago*, de González Viaña. En ella se narran las peripecias del joven Santiago que ha sido capturado cuando estaba por cruzar la frontera que separa México de Norteamérica. Un grupo de Patriots, lo ha detenido, pero es un grupo informal y no la guardia de frontera oficial. En el interrogatorio consideran que Santiago es parte de una mafia de “coyotes” que se encargan del “pase” de migrantes hacia los Estados Unidos. Él insistirá en que no lo es. Las secuencias relacionadas con Santiago, en calidad de prisionero, mantienen el suspenso y el interés por la lectura.

El azar hace que el migrante Santiago, quien intentó cruzar la frontera, sea entregado a un riguroso interrogador peruano apellidado Colina. En este punto, la novela establece un puente entre esos años de violencia armada en el Perú de los años ochenta y lo que sucede con los migrantes en la frontera norteamericana. Por orden de Colina, Santiago manejará un Jeep y, en el trayecto por el desierto, tendrán algunos incidentes.

Uno de los principales méritos de la novela es haber configurado, mediante el recurso de metonimia, personajes que condensan historias colectivas. Santiago representa a los miles de ciudadanos peruanos que, empujados por la violencia, migran en busca de refugio y oportunidades. Su experiencia simboliza la historia de muchos ciudadanos que huyeron de su país en tiempos de violencia. Del mismo modo, el comandante Colina es también metonimia de muchos militares o agentes del Servicio de Inteligencia que se encargaban de ejecuciones en las aldeas andinas y que, luego, recibieron apoyo institucional para irse al extranjero (con otra identidad) y eludir la justicia. Tiempo después, lo veremos contratado por supuestos grupos defensores (Patriots) de la frontera norteamericana.

En última instancia, ya sea por razones políticas o por la búsqueda de mejores condiciones de vida, la migración se ha convertido en un problema aún no resuelto. Ningún muro será suficiente para contener las oleadas de ciudadanos que, más allá de las contradicciones de la sociedad liberal, desean tener las mismas oportunidades que los ciudadanos de los países de mayor desarrollo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altamirano, T. (2009). *Migración, remesas y desarrollo en tiempos de crisis*. Fondo editorial de la PUCP.
- (1996). *Migración, el fenómeno del siglo*. Fondo editorial de la PUCP.
- Bryce, A. (1999). *Guía triste de París*. Peisa.
- Cortázar, J. (2010). *Rayuela*. Ediciones Santillana.
- González Viaña, E. (2017). *El camino de Santiago*. Editorial Planeta.
- Vallejo, C. (1997). *Poesía completa III*. Fondo editorial de la PUCP.
- Vargas Llosa, M. (2006). *Travesuras de la niña mala*. Santillana.
- Wihtol de Wenden, C. (2013). *El fenómeno migratorio en el siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica.

CAPÍTULO 2

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS EXPERIENCIAS MIGRATORIAS DE JULIO RAMÓN RIBEYRO (1929-1994) Y MARIO VARGAS LLOSA (1936): IMPACTOS EN SUS PRODUCCIONES LITERARIAS Y EN SUS RELACIONES INTERPERSONALES

Antonio González Montes

Eliana Vásquez Colichón

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

INTRODUCCIÓN

Siguiendo una tradición establecida por escritores de siglos anteriores, que se remonta al Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616), Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa también vivieron sendas experiencias migratorias, en periodos ligeramente distintos. Recordemos que Ribeyro nació siete años antes que Vargas Llosa, pero este último ha sobrevivido a su compatriota y colega por tres décadas.

Habiendo nacido a finales de la década de los veinte, y después de haber cursado estudios secundarios y universitarios, Ribeyro editó sus primeros textos narrativos breves, hacia fines de la década de los cuarenta y principios de la de los cincuenta, en diversas publicaciones (periódicos y revistas). Su breve libro inicial apareció en Lima en 1955 bajo el título *Los gallinazos sin plumas* (LGSP), un conjunto de ocho cuentos o breves historias de corte neorrealista, con un prólogo en el cual definía su estética narrativa e inscribía su obra en la producción narrativa de los miembros de su generación literaria, como Enrique Congrains, Carlos E. Zavaleta, entre otros. Estos autores ya habían publicado sus primeras contribuciones a las letras peruanas de la segunda mitad del siglo XX y se sentían renovadores de la tradición narrativa de su país literario, pues incorporaban nuevas técnicas y ambientaban sus relatos en espacios urbanos o marginales, propios de la gran expansión que experimentó Lima, con el arribo masivo de migrantes que provenían de la Sierra peruana. Cabe agregar que esos jóvenes narradores de entonces se preocupaban, además, por profundizar en la psicología de sus personajes.

Cuando apareció LGSP en Lima, en una austera edición, Ribeyro ya se encontraba viviendo en Europa desde 1952. Había llegado a París desde Madrid, después de sortear muchas dificultades. Los cuentos reunidos en dicho volumen, con sus personajes marginales y migrantes, fueron escritos desde la propia marginalidad que él vivía en la Ciudad Luz, desempeñando oficios menores para poder sobrevivir y llevar adelante su sueño de llegar a ser un escritor reconocido: primero en su ciudad (Lima), luego en su país (Perú), y más adelante en escenarios literarios más amplios.

CONTRAPUNTO DE VIDAS PARALELAS

¿Y cómo transcurrieron los años iniciales de Mario Vargas Llosa? Su vida personal fue muy distinta a la de Julio, su futuro colega. Además de ser siete años menor, nació en Arequipa, una de las ciudades más importantes del sur del Perú, después de Lima. Sin embargo, por razones que el propio Vargas Llosa ha contado en su libro *El pez en el agua* (1993), su madre Dora y todo el clan de la familia Llosa se vieron obligados a trasladarse a Cochabamba (Bolivia), donde transcurrió la infancia del futuro novelista. ¿Pero qué motivó esta súbita migración familiar? Justamente, el nacimiento de “Marito”, cuyo padre, Ernesto Vargas, había abandonado a su esposa Dora antes del nacimiento del niño que ambos habían procreado.

La reconocida familia Llosa no quería que la conservadora ciudad arequipeña “mirara” mal a Dora como una “madre soltera” o una “mujer abandonada” por el marido. Muchas décadas después, el propio escritor ha evocado esas difíciles circunstancias por las que pasó su madre, como producto de los prejuicios que, en efecto, caracterizan y aún hoy definen nuestra idiosincrasia peruana, modelada desde la etapa colonial y vigente en pleno siglo XXI.

Además, como el niño “Marito” iba a crecer y notar la ausencia de su padre, la familia Llosa construyó una historia según la cual este había fallecido y se “encontraba en el cielo”. En el cuarto donde dormía el futuro escritor, había una foto de su progenitor, ante la cual él rezaba todas las noches antes de dormirse. Con esta leyenda de su padre muerto, vivió Marito hasta los diez años de edad.

Más allá de las diferencias cronológicas y situacionales de ambos escritores, en esos años en que aún no se conocían, cada uno de ellos, en su respectivo contexto, vivió una experiencia temprana y fructífera para el futuro de sus vocaciones. En el caso

de Julio, él ha recordado que su padre fue un “hombre culto”, descendiente de una familia con alcurnia social y cultural. A diferencia del “padre ausente” de Vargas Llosa, el padre de Julio promovió en sus cuatro hijos el interés por la lectura. Los reunía en su estudio y les leía obras de la literatura francesa y de la literatura peruana. Hizo de cada uno de ellos un lector de poemas e historias que influirían, especialmente, en Julio y en su hermano Juan Antonio, un gran colaborador epistolar que lo nutriría con noticias del Perú durante los años en que Julio vivía su experiencia migratoria en Europa.

Lamentablemente, el padre de los Ribeyro murió muy pronto y dejó a la familia en una orfandad económica que la madre tuvo que afrontar con la ayuda de sus cuatro hijos. Julio Ramón ha recreado este episodio luctuoso en su relato “Página de un diario”, incluido en su segundo libro de relatos *Cuentos de circunstancias*, también publicado en Lima. (Fuentes Rojas, 2006: 207).

A su vez, Vargas Llosa, desde inicios de la década de los cuarenta, mostró una gran afición por las historias que se contaban en las obras literarias. En su discurso con motivo de recibir el Premio Nobel de Literatura 2010, el propio escritor ha contado que aun antes de saber leer y escribir, le pedía a su madre Dora que le leyera esas historias que él escuchaba encandilado. Y cuando ellas terminaban, el pequeño Mario se quedaba insatisfecho y pedía que le contara otras aventuras. Y al recordar aquella infancia dorada de la lectura en Cochabamba, al lado de su madre, el Nobel del año 2010 ha afirmado que quizá toda su ingente producción literaria ha sido una manera de continuar y de completar esas lejanas historias que escuchó de labios de aquella. Y claro, desde que aprendió a leer y a escribir, ya no cesó nunca de leer todas aquellas obras que han nutrido su inmenso bagaje, que se mantiene y acrecienta hasta nuestros días.

LA VIDA VIAJERA DE AMBOS

Julio Ramón Ribeyro –según información que consta en su Diario personal *La tentación del fracaso* (2008), que comienza a escribir en Lima en 1950– dudó bastante antes de emprender su primer viaje fuera del país. Sus amigos de generación, el historiador Pablo Macera, y el ya el laureado literato Alberto Escobar, lo animaban para que tomara la decisión de conocer Europa. De otro lado, debe recordarse que el contexto

político en el que todos ellos vivían en Lima fue el de la dictadura militar encabezada por el general Manuel A. Odría. En esas circunstancias, el futuro profesional, académico y literario de cada uno de ellos se vislumbraba incierto; además, el grupo generacional sentía que su formación requería de una estancia significativa en algún país de Europa, donde podrían perfeccionar y complementar su bagaje vital. Dotados de ese plus intelectual, que era parte de una tradición vigente en la intelectualidad limeña y peruana, podrían volver luego a su país, y habría mayores y mejores opciones para hacer carrera profesional, académica, universitaria y literaria.

Sin embargo, en el caso particular de Ribeyro, la familia carecía de la solvencia económica para apoyar su permanencia en Europa. Sus compañeros generacionales más cercanos (Leopoldo Chariarse, Alberto Escobar) pasaban casi por similares dificultades. En esas circunstancias, el maestro sanmarquino Raúl Porras Barrenechea, les consiguió becas del Instituto de Cultura Hispánica para que estudien periodismo, durante un año, en Madrid. Según el testimonio del escritor Leopoldo Chariarse, el maestro Porras los convenció a los tres (Chariarse, Escobar y Ribeyro) de que la mejor opción era viajar a la capital española, aun cuando en esa ciudad se vivía bajo la dictadura del General Franco. No obstante, Lima también sufría el rigor de la dictadura de Odría, que alcanzó, años después, al propio Vargas Llosa. Madrid fue, pues, para Julio Ramón la primera ciudad europea, de las muchas que conocería en sus años de migrante limeño que duraron casi hasta el año de su desaparición física (1994). Pero en su citado *Diario personal* (2008), no registra ningún dato sobre su primera estancia madrileña.

Al revisar el índice y las páginas de *La tentación del fracaso*, comprobamos que aparece su Primer diario limeño (1950-1952), sigue su Primer *Diario parisino* (1953-1955). Solo después de este, aparece su *Diario Madrileño* (1955), en el que anota que, luego de haber escrito sus cuentos en París, da cuenta de su tarea de “pasar a máquina todos mis cuentos con vistas a su próxima edición en Lima”. Y, en efecto, como hemos indicado, el año de 1955 corresponde al de la publicación de LGSP, el cual fue recibido positivamente y logró que Ribeyro sea considerado como uno de los narradores más relevantes de su generación literaria. En especial, el cuento que da título al libro es hasta hoy uno de los clásicos de aquella década y sigue vigente hasta la actualidad.

Y respecto de la fama que mantienen este cuento y el libro en el que fue incluido, es pertinente recordar lo que sostenía Ribeyro respecto de aquel, en su *Diario Parisino*, ya mencionado, cuando ese relato aún no había sido publicado:

Tengo la impresión de que “Los gallinazos sin plumas” es el mejor cuento que he escrito hasta ahora. Tal vez “Mientras arde la vela” sea más redondo, técnicamente más acabado, pero no tiene la vitalidad ni la fuerza del otro. Facilidad con que puedo sentir un estado de ánimo ajeno, de la forma como me posesiono de mis personajes o, en otras palabras, de la forma como ellos me poseen. Frente a mí, en el café Cluny donde escribía, había un espejo. Me sorprendí haciendo muecas de cólera, de asco, de frío, según el curso de lo que escribía. Los mozos me miraban. La anécdota de Flaubert sintiendo el sabor del arsénico cuando moría Madame Bovary me parece verídica. La potencia creadora reside, creo, en la capacidad de impresionarse con estímulos imaginarios (2008: 39).

En este breve apunte del 5 de octubre de 1954, Ribeyro no solo considera que dicho cuento es el mejor entre todos los del libro de 1955, sino que elabora su poética narrativa, a partir del recuerdo de “la anécdota de Flaubert”, que lo hace pensar que “la potencia creadora reside, creo, en la capacidad de impresionarse con estímulos imaginarios” (Ribeyro, 2008, p. 39). Mucho de eso se aprecia en la atmósfera turbia, sórdida, de ese cuento que relata la vida miserable y cruel de tres personajes (el abuelo y sus dos nietos), incluidos dos animales, que completan el mundo imaginario situado en una zona marginal y paupérrima de la Lima de aquellos años.

Coincidentemente, en ese mismo año, Ribeyro, aún en París, y en el mismo mes, pocos días después del apunte transcrito, anota un fragmento que se refiere a su condición de migrante, empeñado en hacerse de un nombre en el mundo de las letras de su lejana Lima. Ese es su propósito central en ese hito crucial de su vida:

Me causa sorpresa enterarme por recortes que me envían de Lima que la crítica de casa me considera como el mejor cuentista joven del Perú. Es una gran ventaja indudablemente ausentarse y publicar poco. Desde que estoy en Europa he publicado creo sólo [sic] dos cuentos y dos artículos. Ello ha bastado para rodearme de una aureola de escritor de talento que soy el primero en poner en duda. Esta opinión me preocupa pues me crea una suerte de responsabilidad. Más que nunca me parece ahora necesario publicar un pequeño volumen de cuentos que sea al menos testimonio de trabajo, si no prueba de capacidad. (2008: 40).

Este texto data del “11 de octubre” y, en esas líneas íntimas, Ribeyro es consciente de la responsabilidad que se cierne sobre su existencia literaria. Ha comenzado a ser

reconocido, y con la publicación efectiva de ese “pequeño volumen de cuentos”, esa aureola se consolidó. El libro fue comentado favorablemente, y con ese espaldarazo de la crítica literaria especializada y de los lectores, el escritor limeño, migrante entre París y Madrid, consolidó su condición de integrante de la generación de los cincuentas, una de las más relevantes de la literatura peruana del siglo XX, en la poesía y en la narrativa.

Retomamos, ahora, el recorrido vital de Mario Vargas Llosa (MVL en adelante), quien luego de una estadía feliz en Cochabamba, donde, además, conoció a Julia Urquidí y vio nacer a Patricia Llosa, (dos mujeres importantes en sus futuros años), se sumó al viaje que realizó el clan de los Llosa hacia la ciudad de Piura, situada en el norte del país. Antes de llegar al nuevo destino, la familia viajera hizo una pequeña escala en Lima, la capital del país, ciudad en la que el futuro Nobel residiría años después, como él mismo lo ha contado. Instalado e identificado con Piura, continuó sus estudios escolares y siguió leyendo muchas obras literarias más, a la que vez que hacía amigos, que se burlaban de su “dejo” serrano, traído desde Cochabamba.

Pero el equilibrio personal de “Marito” en el hogar de su familia materna, se vio quebrado, un día cualquiera, de modo abrupto e irreversible, por unas palabras dichas por su propia madre, quien le comunicó, formalmente, que tenían que salir los dos a conversar en la calle y así lo hicieron. Sin muchos preámbulos, Dorita le reveló a su único hijo, que su padre no había muerto, como le habían hecho creer desde que tuvo uso de razón. Estaba vivo, se encontraba en Piura y quería conocer a su hijo, puesto que cuando éste nació, “ese señor” ya había abandonado a su esposa, se había divorciado de ella y no volvió a dar señales de vida, hasta aquella fatídica fecha¹, en que reapareció después de diez años. La súbita noticia conmovió al niño.

Pocas horas después, ese mismo día, conoció personalmente a su progenitor, pero para él era “ese señor” distante, con el cual desde el comienzo tuvo una mala relación. Su inesperada presencia en la ciudad de Piura significó para el hijo un nuevo viaje y el inicio de una etapa muy dura en su existencia, que abarca desde 1946 hasta 1958, es decir, doce años en los que Dora y Mario vivieron “a salto de mata”, porque

¹Esa escena clave para su futuro vital y literario debió ocurrir “los últimos días de 1946 o los primeros de 1947” dice el propio autor y agrega lo siguiente: “yo había terminado el quinto de primaria y ya estaba allí el verano de Piura, de luz blanca y asfixiante calor” (Vargas Llosa, 2002: 11).

“ese señor” estableció un régimen autoritario dentro de una familia que lo era solo formalmente, porque en la práctica cotidiana el jefe del “hogar” maltrataba física y psicológicamente a su “esposa” y a su “hijo”.

Sin entrar en detalles, porque la historia personal y familiar de Vargas Llosa es muy conocida, destacaremos, a partir del testimonio del propio “hijo”, que el sufrimiento de esos años lo llevó a refugiarse en la literatura, con más intensidad que antes. De ese modo, pudo sobrevivir a las mudanzas de domicilios y de colegios que experimentó en aquella época, a consecuencia del carácter irascible de “ese señor”. En lo que respecta al desarrollo de su formación educativa, recordemos que su “padre” lo matriculó en un colegio religioso, La Salle. Allí tuvo la oportunidad de ser compañero de carpeta de José Miguel Oviedo quien, con el correr de los años, sería el primer crítico literario que escribió un libro sobre su obra literaria y, de ese modo, contribuyó al reconocimiento del escritor.

También por decisión de su “padre”, Mario dejó de ser alumno de La Salle y fue matriculado en un colegio militar, el Leoncio Prado, ubicado en una zona distante de Lima y de Miraflores. En ese año de 1950, el futuro escritor conoció otro “mundo violento”, donde los alumnos ingresantes, como parte de un ritual, sufrían maltratos físicos ejecutados por los cadetes de años superiores, quienes convertían en “perros” a los recién matriculados. Ese centro escolar, diseñado para impartir una rígida disciplina y castigos a quienes incumplían con las normas castrenses del “Leoncio Prado”, constituía la antesala de una carrera militar, opción profesional no deseada por el joven Mario. Pero, sin esa dura experiencia, no hubiera escrito *La ciudad y los perros* (1963).

El entonces futuro novelista nos ha contado que, varias veces, en sus años de cadete de ese colegio, fue castigado y no podía volver a Miraflores el fin de semana. Durante esos días y horas, en el encierro, Mario aprovechaba para leer con fervor a Víctor Hugo y, en especial a Alejandro Dumas. Esa identificación con dichos autores famosos hizo que surgiera en el inquieto cadete, el sueño de irse a vivir a Francia, en especial, a París. Y en ese camino de aproximación formal a la escritura, Vargas Llosa, con apenas 15 años de edad, inició su carrera de periodista. Esta vez su “padre” estuvo de acuerdo porque fue él mismo quien lo vinculó al mundo del periodismo, del cual, el Nobel de 2010, no se apartó nunca. El reconocido periodista y maestro universitario, Juan Gargurevich Regal, ha recordado con detalle el ingreso formal a las salas de redacción de su célebre contemporáneo (2005).

Además, fue en el ejercicio del periodismo, a tan temprana edad, que Vargas Llosa conoció a Carlos Ney, su primer director literario. Él lo acercó a la literatura moderna, a la poesía y vida de Martín Adán, un célebre y original hombre de letras de Lima. Pero este singular oficio, en aquellos años, y quizá en estos tiempos, estaba asociado a la bohemia. El flamante cronista participó de aquel ambiente de diversión noctámbula con sus colegas de *La Crónica* y *Última Hora*, dos recordados y exitosos diarios limeños que han desaparecido en los años finales de la segunda mitad del siglo XX. El memorioso y agradecido escritor recuerda con nostalgia esos agitados años de bohemia, pero señala que fue la única y última vez en su vida que participó de esas diversiones nocturnas.

En el ambiente familiar de los Llosa, el enterarse de que el adolescente predilecto del clan, a sus escasos quince años, no solo trabajaba como periodista, sino que participaba de la farándula nocturna –con gente mayor– causó alarma y alertaron al padre para que apartara al joven de aquel camino que la familia consideraba peligroso. De inmediato, el señor Vargas, sin que lo supiera “Varguitas”, lo retiró de su trabajo en *La Crónica*. El inicio del año escolar estaba próximo y el joven estudiante le había dicho a su progenitor que no quería volver a pisar las aulas del Leoncio Prado. Este lo conminó a que busque y encuentre una vacante en algún colegio estatal de Lima, donde debía terminar su último año de secundaria. Ninguno de los centros escolares aceptó matricularlo.

Ante esa encrucijada, Mario llamó por teléfono a su tío favorito, Luis Llosa, quien vivía en Piura con su familia y se caracterizaba, según MVL, por resolver cualquier dificultad de algún miembro del clan de los Llosa. Y así ocurrió en esa oportunidad. Bastaron dos llamadas telefónicas entre Lima y Piura para que el tío Lucho le comunicara a su sobrino que ya había conseguido matricularlo en el Colegio Nacional San Miguel de Piura. En esta vez, el señor Vargas aceptó que su hijo migrara a Piura con el fin de concluir sus estudios secundarios, pero le dijo que ya se imaginaba a Mario “haciendo periodismo en Piura, al mismo tiempo que estudiaba”. Esa premonición paterna se cumplió plenamente.

Una vez más, el futuro Premio Nobel alistó maletas para volver a migrar –esta vez– de sur a norte. Ese año de 1952 fue inolvidable para él, sobre todo por la cercanía a su tío Lucho y familia. A él está dedicado, el capítulo IX de *El pez en el agua*, titulado “El tío Lucho”. Su experiencia escolar fue exitosa y pudo retomar su oficio de periodista en *La Industria*, un diario piurano. Al recordar a sus maestros, menciona a

su profesor de historia, Néstor Martos, y al de literatura, Robles Rázuri. Este último, al descubrir la vocación de su alumno, le prestó dos libros del escritor español José Martínez Ruiz, más conocido por su seudónimo de “Azorín”. Muchos años después, cuando el laureado Mario recibió el Premio Cervantes, en 1996, dedicó su discurso al autor de *Al margen de los clásicos* y *La ruta de don Quijote*.

Terminada su feliz estancia en Piura, el escritor en ciernes retornó a Lima para postular, en 1953, a la Universidad de San Marcos a la que ingresó al primer intento. Lo más importante de ser sanmarquino es que en sus aulas fue alumno del maestro Raúl Porras Barrenechea y llegó a ser uno de sus discípulos predilectos. Además de ello, el maestro le ofreció un trabajo como ayudante de investigación, labor que cumplió en la propia casa del célebre historiador, situada en Miraflores, cerca de donde vivía el joven universitario. En muchas ocasiones, Vargas Llosa ha recordado, con emoción y gratitud, ese trabajo de más de cuatro años, en los cuales confiesa que aprendió más de lo que había asimilado en sus demás cursos universitarios. Fue por esos mismos años que, en plena dictadura militar de Odría, se acercó a la política, se afilió al Partido Comunista Peruano para conspirar contra el régimen dictatorial, a la vez que seguía ejerciendo el periodismo y no olvidaba su sueño de ir a París. En sus visitas al tío Lucho y familia, Mario se reencontró con Julia Urquidi, a quien había conocido en Cochabamba, cuando él era un niño. Pero al darse el reencuentro él tenía 19 años y Julia (divorciada), 32. La diferencia de edades no impidió que ambos llegaran a establecer una relación sentimental furtiva y, para escándalo de los Llosa e ira de su padre, se casaron ilegalmente, fuera de Lima, en una población del departamento de Ica. Con 19 años, Mario era, en esa época, un menor de edad y, por tanto, estaba impedido de casarse.

A su vez, su padre, que se opuso al matrimonio, amenazó con deportar a Julia Urquidi, ya que era de nacionalidad chilena. Los diversos incidentes de esa unión conyugal de Mario, que conmovió a la familia Llosa y aun a su padre, están contados con detalle por el propio protagonista. Pero lo importante en función de su vocación literaria es que, pese a todo, el discípulo del maestro Porras logró realizar su sueño de viajar a París. Y lo hizo de un modo que auguraba su buen futuro como escritor. Envío su relato “El desafío” a un concurso de cuentos convocado por la *Revue Francaise*, cuyo premio consistía en un viaje de quince días a París con todos los gastos pagados. Mario resultó ganador y la buena noticia se la trajo su amigo Luis Loayza, quien “estaba tan contento como si él hubiera ganado el Premio”. Los detalles de ese viaje

fabuloso a París nos los cuenta en el capítulo XIX de *El pez en el agua*, titulado “El viaje a París”.

Una coincidencia curiosa entre los dos escritores a quienes estamos siguiendo se produce, precisamente, en 1958. Mientras Vargas Llosa, parte, por primera vez, a París en los primeros días de aquel año como ganador del primer premio literario de su naciente carrera, Julio Ramón Ribeyro retorna a Lima, tal como consta en *La tentación del fracaso*, “Segundo diario limeño con interludio ayacuchano (1958-1960)”. Está escribiendo su novela *Crónica de San Gabriel*, que publicará poco después (1960) y, en aquel año de su retorno, publica su segundo libro de relatos *Cuentos de circunstancias* (1958). Con la edición de su primera novela, cierra su producción narrativa que corresponde a la década de los cincuenta. Ribeyro hace lo posible por instalarse en el Perú (en Lima o en Ayacucho), pero finalmente decide volver a Europa a fines de 1960 y su destino es París (2008, p. 219).

A su vez, luego de la inolvidable experiencia parisina, Vargas Llosa retornó a Lima y retomó su vida conyugal y laboral. Pero ya tenía muy claro que debía volver a Europa para realizar su sueño de escritor. Así lo hizo, en compañía de Julia, su esposa, quien lo ayudó mucho en aquellos difíciles años en los que el joven sartreano seguía escribiendo frenéticamente. Recordemos que, en 1959, becado en España presentó *Los jefes* al Premio Leopoldo Alas y lo ganó.

En la década de los sesenta ya es posible comparar las producciones literarias de Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. El primero ha publicado, durante la década de los cincuenta, tres libros (dos de cuentos y uno de novela), goza de un significativo reconocimiento, y en un mismo año de la siguiente década, 1964, da a conocer dos nuevos volúmenes de cuentos: *Las botellas y los hombres* y *Tres historias sublevantes*, que acrecientan su prestigio como narrador de textos breves.

En esa misma década, Vargas Llosa, con el solo antecedente de su libro de cuentos *Los jefes* (editado a finales de la década anterior, en Barcelona), irrumpe en pleno escenario europeo con tres grandes novelas que provocan una gran conmoción en la crítica literaria internacional, y en los lectores del Perú y del extranjero. La primera de ellas, *La ciudad y los perros*, publicada en 1963, había ganado en 1962 un importante premio literario español y fue reconocida por el jurado como una obra revolucionaria en el ámbito de las letras en idioma español. Este gran suceso literario ocurría en plena dictadura de Franco; por ello, la publicación del libro supuso todo un reto para los editores.

En cuanto a Ribeyro, la aparición de su novela *Geniecillos dominicales* (1965), en medio de la gran atención concedida al escritor arequipeño, no pasó desapercibida, pero no tuvo la resonancia mundial que provocó la primera novela de MVL. Sin embargo, hay que reconocer que posee sus méritos literarios y, por ello, ha sido reeditada varias veces. Esa fue su penúltima incursión en los predios de la especie novelesca. Además, a su laureado colega arequipeño no le bastó con publicar su primera novela, pues, pocos años después, volvió a asombrar a los lectores con su segunda gran obra de ficción: *La casa verde* (1966), la cual se caracteriza por estar mucho más depurada en su compleja técnica faulkneriana y más ambiciosa en cuanto a los mundos que recrea (Piura y una zona de la Selva peruana). A través de su ambicioso arte de narrar, cumple, también, con cuestionar los mecanismos del poder y las segregaciones sociales, de diverso tipo que existen en un país subdesarrollado, dependiente y en permanente crisis. Esta perspectiva es parte de su condición de escritor comprometido según lo había establecido su maestro de entonces, Jean Paul Sartre.

Durante la década de los sesenta, MVL publica dos ficciones más: *Los cachorros* (1967) y *Conversación en la Catedral* (1969). La primera es una novela breve, con personajes limeños, mirafloresinos y estudiantes. Uno de ellos sufre una castración física producida por la mordedura de un perro. Esta tragedia del personaje es un símbolo de la “castración moral” de esa generación limeña. La segunda ficción es tan ambiciosa como las dos primeras novelas, tanto en su despliegue narrativo, como en su retrato novelesco de la época de la dictadura que padeció el Perú, en particular, Lima, entre 1948 y 1956. Con esta obra, Vargas Llosa cierra su primera etapa como novelista comprometido con la denuncia de los abusos del poder y con la mostración de la doblez y corrupción de personajes muy cercanos al entorno del multifacético personaje narrador.

Todas estas novelas tienen un componente autobiográfico, como ha señalado la abundante crítica que ha analizado con detalle cada una de las obras del vasto proyecto novelesco del autor peruano. Otro elemento esencial en todas las ficciones de la década de los sesenta es la perspectiva seria, condenatoria, moral que muestran los diversos narradores y personajes que ha incorporado el escritor en las respectivas historias. El humor está ausente.

La relevante, grandiosa y renovadora producción literaria de Vargas Llosa a lo largo de su primera década de consagración coincidió con un momento en que algunos países europeos, principalmente, España y Francia, concedieron a las letras

de nuestro continente una atención principal, por el hecho de que sus escritores más representativos renovaron el arte de narrar y parecían estar a la vanguardia de la literatura occidental. Precisamente, en esa década, además de las novelas de Vargas Llosa, se publicaron *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *Zona Sagrada* (1967) y *Cambio de piel* (1967), de Carlos Fuentes; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *Tres tristes tigres* (1967), de Guillermo Cabrera Infante, entre otras importantes obras.

Esa coincidencia histórica y literaria propició la aparición de una palabra del idioma inglés, boom, y, junto con ella, la formulación de un adjetivo pertinente: la expresión “Boom latinoamericano”. Esta denominación alude a una asociación de escritores cuyos protagonistas fueron Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. La presencia de estos autores consagrados de la literatura tendió a opacar la existencia y obra de otros escritores valiosos, como Julio Ramón Ribeyro, quien permaneció en gran medida desapercibido a escala continental, a pesar de sus dos “cuentarios” y una novela ya mencionada. Sin embargo, en el ambiente literario peruano, Ribeyro mantuvo su presencia y reconocimiento.

Además, en alguno de esos años, Julio y Mario se conocieron e iniciaron una amistad que perduró hasta la época del primer gobierno de Alan García. La proximidad ideológica de Ribeyro y el rechazo de Vargas Llosa hacia la praxis política de dicho líder peruano provocaron el quiebre de la relación entre ambos escritores. No olvidemos que, a lo largo de los años, Vargas Llosa ha mantenido desacuerdos con diversas figuras del ámbito intelectual. Es ampliamente conocido el final violento de su relación con Gabriel García Márquez, sobre cuya obra publicó el libro *García Márquez. Historia de un deicidio* (1971).

¿Y qué produjeron o crearon los dos narradores peruanos durante los agitados años de la década de los setenta? En el campo estrictamente novelesco, MVL publicó solo dos novelas: *Pantaleón y las visitadoras* (1973), y *La tía Julia y el escribidor* (1977). Ambas ficciones son producto de una nueva poética narrativa, concebida y plasmada en libro por el ingenioso fabulador arequipeño. Atrás quedó el compromiso sartreano del escritor con su sociedad y su tiempo, y emergió un narrador lleno de humor e ironía, que se burla de algunas de las instituciones más conservadoras del Perú, como el Ejército peruano.

Con un personaje paródico que presta su nombre al libro, la historia de *Pantaleón y las visitadoras* se ambienta, principalmente, en la selva peruana y muestra el proceso

de organización y de funcionamiento de un servicio de “visitadoras” (prostitutas) encargado de satisfacer las necesidades sexuales de los soldados que, a su vez, “sirven” a la patria en zonas remotas de la vasta y lejana Amazonía.

En *La tía Julia y el escribidor*, Vargas Llosa retoma episodios de su propia biografía: rememora su primer matrimonio con la tía Julia (ya concluido), a la vez que recrea el proceso de aprendizaje de un escritor que confronta su experiencia literaria con la de un prolífico escritor de radionovelas, en el contexto de la Lima de los años cincuenta, ciudad que habitó el joven narrador.

En la misma década, Julio Ramón Ribeyro ideó un proyecto narrativo que le permitiría relanzar libros ya publicados y continuar con nuevos volúmenes de cuentos desde esos años hasta el final de su vida. También dio a conocer su última novela, *Cambio de guardia* (1976), editada en Lima y Barcelona. El proyecto narrativo al que hemos hecho mención consistió en publicar, en cuatro tomos, todos sus libros de cuentos, incluidos los que ya habían sido editados. La colección recibe el nombre de *La palabra del mudo* y ha contado con la participación de dos editores sucesivos.

En el primer tomo, publicado en Madrid, en 1973, se incluyen sus tres primeros libros (1955, 1958, 1964). En el segundo tomo, se incluye su breve libro *Tres historias sublevantes* (1964) y se agregan dos nuevas colecciones, ambas fechadas en 1972. La primera colección se denomina *Los cautivos*, y sus doce relatos están ambientados en diferentes lugares de Europa; varios de los personajes son migrantes en el Viejo Mundo, y algunos de ellos constituyen un álter ego del propio escritor. La segunda colección lleva por nombre *El próximo mes me nivelo*, y sus nueve cuentos son historias de personajes limeños o provenientes de otras regiones del país.

Este modo de agrupar los relatos revela que Ribeyro era consciente de haber construido dos mundos narrativos diferenciados (González, 2020). En los tomos tercero y cuarto, ya no estableció esa separación, y los relatos pertenecen indistintamente a uno u otro de los universos que el escritor fue configurando a lo largo de su trayectoria.

Ciertamente, Julio Ramón publicó también otros libros importantes que pertenecen a los géneros del ensayo, la crítica literaria y el teatro. Entre los títulos más destacados, se encuentran: *Prosas apátridas* (1975, 1ª ed.; con varias reediciones posteriores), *La caza sutil* (1976), *Atusparia* (1981), *Área peligrosa* (1993). Por supuesto, su diario personal *La tentación del fracaso*, editado en múltiples ocasiones, forma parte fundamental de su valiosa obra literaria.

Nos centraremos, por último, en la década de 1980, pues en ella se confirma la gran diferencia de magnitud entre la moderada, aunque relevante, obra literaria de Julio Ramón Ribeyro y la ingente producción novelística de Mario Vargas Llosa a lo largo de esos años. Estrictamente hablando, durante esta década, Ribeyro publicó en Lima un libro de cuentos: *Solo para fumadores* (1987). Esta publicación se dio al margen de su colección *La palabra del mudo*, aunque posteriormente los siete relatos del volumen limeño fueron incorporados a dicha colección. Cabe agregar que varios de sus cuentos más reconocidos – “Silvio en el Rosedal”, “La juventud en la otra ribera”, “La solución”, “Té literario”, entre otros–, así como relatos de sus tres primeros libros aparecieron en antologías y revistas tanto limeñas como madrileñas durante esta década, lo cual demuestra que su obra permanecía vigente entre editores y lectores (Fuentes Rojas, 2006).

En ese mismo periodo, Vargas Llosa asombró a sus lectores de todas partes con la publicación de cinco novelas de gran valor literario. La primera de ellas, *La guerra del fin del mundo* (1981), marcó el retorno del autor a una poética de la obra totalizante y de gran alcance. Ambientada en Brasil, a finales del siglo XIX, la novela recrea los episodios de una vasta rebelión popular liderada por el carismático y mesiánico personaje de Antonio el Consejero. Además, esta obra de MVL establece un contrapunto intertextual con otra novela fundamental sobre la misma insurrección: *Los sertones* (1902), del brasileño Euclides da Cunha. Esta última es una obra igualmente original, documentada y desbordante, que el escritor peruano retoma y reinterpreta desde una mirada contemporánea y literaria.

Tres años después, MVL publicó otra novela de carácter metaliterario titulada *Historia de Mayta* (1984). En esta obra, un narrador que actúa como álter ego del autor realiza una acuciosa investigación sobre una rebelión de izquierda ocurrida en la ciudad de Jauja, ubicada en la sierra central del Perú. Al mismo tiempo, esta ficción alude al movimiento armado de Sendero Luminoso, que a lo largo de esa década puso en crisis a la sociedad peruana. Un estudioso establece un vínculo entre las dos novelas previamente mencionadas: “Si *La guerra del fin del mundo* es la primera incursión de Vargas Llosa en el género de la novela histórica, *Historia de Mayta* (1984) es su primera novela sobre la acción revolucionaria” (Kristal, 2018, p. 306).

En su obra *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), el escritor opta por construir una novela policial, centrada en la investigación del asesinato de un oficial de la Fuerza Aérea peruana en la zona norte del país. La ficción se inspira en un hecho

real que el propio autor conoció y que lo indignó. Dos policías, Silva y Lituma, intentan esclarecer los motivos del crimen, pero su labor se ve obstaculizada por el encubrimiento de los culpables por parte de la institución militar. Como en *La ciudad y los perros*, y *Pantaleón y las visitadoras*, los investigadores sufren represalias similares a las que padecieron el teniente Gamboa y el propio Pantaleón: traslados humillantes como castigo por su búsqueda de la verdad. Según Kristal (2018, p. 335): *¿Quién mató a Palomino Molero?* es decepcionante como novela detectivesca, porque la solución del crimen es el producto *deus ex machina* de la confesión de Alicia Mindreau², y porque el lector no dispone de los datos necesarios para confirmar la solución que ha convencido a los investigadores.

Vargas Llosa agregó dos novelas más a su copiosa producción narrativa de la citada década: *El hablador* (1987) y *Elogio de la madrastra* (1988). En la primera, el narrador evoca a un estudiante sanmarquino, Saúl Zuratas, de origen judío, que se identifica plenamente con los habitantes de las etnias amazónicas. Su pasión lo lleva a transformarse en el “hablador”, es decir, el narrador oral que, con sus historias, vincula a los pobladores diseminados en la vasta selva amazónica peruana. Ese personaje seduce al narrador, porque, en el fondo, ambos cumplen un mismo propósito: alimentar la mente de sus oyentes o lectores, con ficciones relevantes y fascinantes.

Por su parte, *Elogio de la madrastra* es una breve, pero intensa novela erótica, un género que el escritor admira y maneja con solvencia. Sintetizando la historia, un ferviente lector de Vargas Llosa señala que “en la novela un bello niño rubicundo de ojos azules de 10 años, con artimañas, llega a tener sexo con su hermosa madrastra de 40 años” (Coaguila, 2017 p. 83). El padre del niño, esposo de la madrastra y también aficionado a lo erótico, descubre una composición escrita por su hijo – el “elogio” a la madrastra–, que le revela la relación entre ambos. En esta novela, el arte pictórico acompaña y enriquece el relato, ilustrando las vidas sensuales y lujuriosas de los tres personajes principales.

Durante la década de los noventa, Mario Vargas Llosa no detuvo su producción literaria y continuó escribiendo durante los primeros veinticuatro años del siglo XXI.

² Alicia Mindreau es la mujer blanca de la que se enamoró Palomino Morero, quien era de origen modesto.

Además de novelas, incursionó en géneros afines, como el ensayo literario y la memoria autobiográfica, con títulos como *La verdad de las mentiras* (1990, 2002) y *El pez en el agua* (1993). En este último, el autor invita al lector a visitar sus tres grandes ficciones de los años sesenta y obras históricas más recientes, como *La fiesta del chivo* (2000) y *El Paraíso en la otra esquina* (2003). Su vasta y diversa obra narrativa fue reconocida con el Premio Nobel de Literatura en 2010, año en el que publicó *El sueño del celta* (2010). Desde entonces, ha seguido incrementando su incommensurable obra con más novelas que pertenecen a la literatura peruana, latinoamericana y mundial, porque sus libros han sido traducidos a numerosos idiomas y leídos en todos los continentes.

En contraste, Ribeyro no alcanzó el mismo volumen de producción que Vargas Llosa, aunque continuó escribiendo y publicando durante la década de 1980 y los primeros años de la década siguiente en la que falleció. Su objetivo principal en ese periodo fue completar su colección *La palabra del mudo*, en cuatro tomos, y dar a conocer su diario personal, *La tentación del fracaso*, que al parecer fue publicado parcialmente. Su amistad personal con Mario Vargas Llosa fue apenas un paréntesis en sus vidas dedicadas al quehacer creativo. Cada uno de ellos tiene sus lectores y algunos de estos lo son de los dos, porque no podemos perdernos de disfrutar de estas indispensables obras que son parte de nuestra identidad.

CONCLUSIONES

Como hemos podido comprobar, de modo sintético, las vidas migratorias de Julio Ramón Ribeyro y de Mario Vargas Llosa, les han permitido realizarse plenamente como escritores y ambos han alcanzado un reconocimiento nacional e internacional. Sus obras literarias se siguen editando y leyendo, y han influido e influyen en muchos otros escritores.

Los dos escritores, en distinta medida, y en géneros literarios diferentes, han utilizado pasajes de su vida como materia prima para la creación de cuentos, novelas, obras de teatro, y diarios o memorias. Puede afirmarse que ambos son escritores autobiográficos, pero solo en parte. Sus respectivos mundos narrativos son vastos, y se escenifican en el Perú y en el mundo.

Ambos escritores vivieron varios años en París y se identificaron con esa emblemática ciudad. Ribeyro residió ahí casi hasta el final de su vida, pero volvió muchas veces al Perú. Vargas Llosa, después de su primer y fabuloso viaje a la Ciudad Luz, volvió allí y permaneció varios años, aunque luego viajó y permaneció en diferentes ciudades extranjeras y ha regresado muchas veces a Lima. Y al volver a ella, en varias oportunidades, ha visitado la casa de su Maestro Raúl Porras, del cual vive muy agradecido. Lo ha citado en algunos de sus libros, en especial, en *El pez en el agua*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, C.; Martín, G.; Munguía, J.; y Wong, A. (2023). *Las cartas del Boom*. Penguin Random House.
- Armas Marcelo, J.J. (1991). *Vargas Llosa. El vicio de escribir*. Madrid, Editorial Norma.
- Coaguila, J. (2017). Vargas Llosa. *La mentira verdadera*. Lima, Revuelta Editores.
- Esteban, Á. (2016). *El flaco Julio y el Escribidor /Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa. Cara a cara*. Casa de la Literatura Peruana y Fondo Editorial Cultura Peruana.
- Kristal, E. (2018). *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Mario Vargas Llosa*. FCE, Biblioteca Regional Mario Vargas Llosa.
- Ribeyro, J.R. (1994). *La palabra del mudo/Cuentos 1952/1993: Los cautivos (1972) y El próximo mes me niveló (1972)*. Jaime Campodónico Editor.
- (2008). *Julio Ramón Ribeyro. La tentación del fracaso. Diario personal (1950-1978)*. Editorial Seix Barral.
- Gargurevich, J. (1991). *Historia de la prensa peruana*. Editorial La Voz.
- (2005). *Mario Vargas Llosa. Reportero a los quince años*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- González M., A. (2010). *Ribeyro. El arte de narrar y el placer de leer*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- (2020). *Julio Ramón Ribeyro / Creador de dos mundos narrativos: Perú y Europa*. Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.
- (2011). Mario Vargas Llosa: El Premio Nobel en tres tiempos. En M.Á. Rodríguez Rea (Ed.), *Mario Vargas Llosa y la crítica peruana* (pp. 507-526). Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.
- González M., A. (2016). Travesuras de la niña mala. La constancia del objeto amoroso a través del espacio y del tiempo. En G. Flores Heredia (Ed.), *La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa* (pp. 321-338). Fondo Editorial de la Universidad Ricardo Palma.
- González M. A. (2018). Inca Garcilaso de la Vega: de historiógrafo a personaje literario. *Philología Hispalensis*, 23(2), 33-51.
- González Viaña, E. (2021). *¡Kutimuy, Garcilaso*. Universidad César Vallejo.
- González Vigil, R. (2018). *Inca Garcilaso de la Vega. Comentarios reales y otros textos*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Urquidí, J. (1983). *Lo que no dijo Varguitas*. Grupo Editorial La Hoguera.

Vargas Llosa, M. (1993). *El pez en el agua*. Peisa.

——— (1991). *La ciudad y los perros*. Peisa.

——— (2006). *Conversación en La Catedral*. Santillana Ediciones.

——— (2023). *Le dedico mi silencio*. Penguin Random House.

Vásquez Colichón, E. (2014). La tentación del fracaso en “El último cliente” (1975) de Julio Ramón Ribeyro. En G. Flores Heredia, J. Morales Mena & M. Martos (Eds.), *Ribeyro por tiempo indefinido* (pp. 217-226). Editorial Cátedra Vallejo.

CAPÍTULO 3

GLADYS BASAGOITIA DAZZA, ENTRE EXILIO DE LA LENGUA Y CANTO UNIVERSAL¹

Elena Ritondale

Sapienza, Università di Roma

INTRODUCCIÓN

Gladys Basagoitia Dazza (Lima, 1935) es una poeta peruana que reside en Italia desde hace unos cincuenta años. En este país estudió en la Universidad para Extranjeros y trabajó sobre todo como bióloga. Sin embargo, es autora de más de veinte volúmenes de versos —tanto en español como en italiano— y de una autobiografía en prosa (Basagoitia, 2008). Su valor como poeta ha sido reconocido en Perú, Brasil e Italia. Sería demasiado ambicioso, debido a la amplitud de su producción, reseñarla aquí por completo. Por ello, las páginas que siguen se centran en dos libros de poesía titulados *Selva invisibile* (1997) y *Con la fuerza del silencio/Con la forza del silenzio* (2024). El primero recoge versos escritos en italiano y es una de las obras de la autora en las que más claramente destaca el tema del exilio. El segundo es el último volumen publicado por Basagoitia, en edición bilingüe, y brinda la posibilidad de leer la evolución de este tópico en el presente.

Aunque los poemas de Basagoitia no se limiten a cantar su condición de emigrante o exiliada, se nota cómo este es su punto de partida. O, mejor dicho, su condición de poeta expatriada marca la perspectiva desde la que las reflexiones sobre la vida, la muerte, el amor y, por supuesto, su misma identidad, se desarrollan. Este aspecto, como es claro, aparece más evidente en el caso del libro que se propone aquí —y de todos los textos escritos por la autora en italiano— ya que la relación con la segunda lengua la lleva a reflexiones metapoéticas que son, también, reflexiones sobre el concepto de identidad.

¹ Este artículo es un producto del proyecto LATILMA: *Latin American Testimonies in Italy: A Living Library between the Mediterranean and the Andes*, financiado por la Acción Marie Skłodowska-Curie del programa Horizon 2021 de la Unión Europea, con G.A. n.º 101067991.

Así, tras reseñar algunas propuestas teóricas que han estudiado las escrituras plurilingües —en el contexto latinoamericano de forma específica— el presente ensayo analiza la manera en que la poeta construye su relación con la lengua, el exilio y la memoria. Finalmente, describiremos cómo el concepto de exilio y de errancia en la poesía basagoitiana trascienden la dimensión contextual o autobiográfica para situarse en un nivel más amplio y conceptual.

Antes de analizar estos aspectos, sin embargo, queremos introducir brevemente la poética de la autora en su conjunto. Amistades, cuerpo, enfermedad, memoria y afectos son algunos de los núcleos temáticos que, más allá del enfoque elegido para comentar en estas páginas, viven en los poemas de la autora. Tal vez, la nota predominante en su poética es la ternura hacia sus familiares y amigos, la naturaleza y, en la medida en que los años pasan, incluso hacia su mismo cuerpo enfermo. Encontramos rabia, por supuesto, debido a las injusticias de las que es testigo o que recuerda de su juventud en el Perú. Pero, incluso en este caso, destaca un sentimiento de amor universal, de profunda empatía que trasciende cualquier tipo de rencor o violencia y que se hace aún más evidente en el último texto publicado por la autora en 2024.

En *Selva invisible* (1997) se pueden leer referencias a las razones que la llevaron a dejar su país para establecerse en Italia, aunque estas nunca sean demasiado explícitas o descriptivas. No obstante, sabemos que se trató de una elección obligada, debido al contexto político peruano de finales de los años sesenta. Aunque su desplazamiento fue una decisión personal, por las razones que se acaban de indicar se puede leer desde la categoría del exilio, palabra a la que recurre en distintos momentos de su producción.

Existe una larga tradición teórica cuyos estudios se enfocan en el uso de la segunda lengua en lugar de la materna por parte de escritores y poetas migrantes, exiliados o transterrados. Algunos críticos son, a su vez, autores transnacionales, como el caso de Sylvia Molloy, quien —en *Vivir entre lenguas* (2016) y otras obras— estudia la vida plurilingüe basándose, también, en su propia experiencia personal. Por su parte, Francisca Noguero (2008, 2023) y Clara Obligado (2020) han vuelto a echar luz sobre la escritura extranjera en lengua castellana, destacando cómo la literatura latinoamericana, a partir de los años noventa, está compuesta en gran medida por un corpus producido fuera de los límites geográficos de pertenencia. Así, además de textos realizados por autores desplazados a otros países hispanohablantes, encontramos otros que han sido producidos y publicados en países de habla distinta, en EE.UU. o Europa.

También Fernando Aínsa subraya cómo “la buena narrativa latinoamericana está llena de ciudades reconstruidas desde lejos, e incluso desde el territorio de otras lenguas” (Aínsa, 2010, p. 32). De acuerdo con este autor, es la distancia la que resignifica

[i]ncluso la figura del exilio, tanto el forzado como el voluntario, [y que] invierte su sentido. En el exilio se concentra la memoria del pasado, formas ambiguas y contradictorias de la nostalgia [sic.] pero, sobre todo, la alquimia de los intercambios y la fecundación de significados que se generan (Aínsa, 2010, p. 31).

Y quizás el aspecto más contundente de la propuesta de Aínsa es el hecho de que esta literatura transnacional —de acuerdo con su lectura— permite borrar las fronteras entre categorías y clasificaciones nacionales o geográficas en lo que a la producción literaria se refiere:

Este principio y reto de apertura, sentido de amplitud debería permitir abolir las categorías de literatura de ‘dentro’ y ‘fuera’, nacional y de ‘emigración’ y/o exilio en un mundo cada vez más intercomunicado e interdependiente. Ello supone aceptar que hay otras formas posibles de universalidad y que la cultura nacional ha dejado de ser un hecho exclusivo constreñido a los límites territoriales y no pertenece sólo al gentilicio con que pueda calificarse: cubana, argentina, colombiana o uruguaya. En definitiva, que estamos frente a fronteras esfuminadas sin estar abolidas, límites sobre el que se tienden puentes para ‘esencializar lo nacional hasta lograr su universalidad plena’ en un difícil equilibrio entre patria del escritor y arte sin fronteras (Aínsa, 2010, p. 33).

Más allá de estas reflexiones, en lo que se refiere al mestizaje lingüístico, no se puede olvidar el legado teórico de las escritoras chicanas y, sobre todo, la propuesta de Gloria Anzaldúa en *Borderlands, la frontera /The New Mestiza* (1987), en el capítulo “Cómo domar una lengua salvaje”. Su discurso, que se puede resumir en el conocido lema “Yo soy mi lenguaje”, no solo halla en la palabra una herramienta de liberación y empoderamiento, sino que hace de la palabra mestiza y de la hibridación lingüística el símbolo de una identidad no esencialista, sino múltiple y *fronteriza*.

La propuesta de las chicanas se remonta a las décadas de los años setenta y ochenta. En años más recientes, en cambio, se ha difundido la categoría de escrituras exofónicas, a partir del trabajo de Susan Arndt, Dirk Naguschewski y Robert Stockhammer en

2007, estudiada también por otros autores (Pugliese, 2012, entre otros), en el campo de los estudios literarios, lingüísticos y culturales.

Cristina Rivera Garza ahonda en este tema en su conocida obra *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019), en el marco de su propuesta sobre el concepto de desapropiación. Rivera Garza nos sitúa en un contexto en el que destacan procesos de escritura dialógicos que, como la autora observa, desplazan la función de la autoría del propio autor al lector. Así lo indica la autora:

(...) una buena parte de las escrituras posconceptuales del mundo de hoy se lleva a cabo en ese tránsito peculiar y constante que va de lugar a lugar y de lengua a lengua, generando lo que Marjorie Perloff llama literatura exofónica, y que la poeta estadounidense Juliana Spahr describe como esas prácticas textuales en las que refulge la “inquietante desorientación lingüística de la migración. (Rivera Garza, 2019, p. 32).

Las escrituras exofónicas van más allá de la simple incorporación de citas en idiomas extranjeros y, apelando a ejemplos de Ezra Pound, Perloff aclara que este es de un orden muy distinto y agrega lo siguiente:

If Eliot carefully embeds the foreign, usually literary allusion inside what is, of course, an English poem, Pound produces a multiform text, whose language layers intersect so as to create the meaning of a given passage (Perloff, 2010, p. 728).

A partir de ejemplos de autoras y artistas como Bergvall y Tawada, Perloff comenta:

When a writer whose mother tongue is a minor language begins to create in a major language such as English, a certain change occurs in the target language. The change is not limited solely to the linguistic level. A particular take on history, or a new sensorium to grasp the magical, come into literary language'. The smallest, simplest word takes on special importance (Suga en Perloff, 2010, p. 738).

Con respecto a las escrituras exofónicas, Perloff aclara que estas muestran una “extrañeza” expresiva que no afecta su comprensión por parte de los hablantes nativos de una lengua, sino que “it is only in ‘making it strange’ that the exophonic writer raises the deeper issues of both reading and writing poetry” (Perloff, 2010, p. 743).

Sobre el mismo tema, Juliana Spahr afirma que estos escritores exofónicos, en realidad, están diciendo algo sobre el lenguaje mismo. Y Rivera Garza, añadiendo un aspecto interesante sobre la forma en que estos autores se acercan a la “segunda” lengua, observa que “no pocos escritores han decidido trabajar fuera de los perímetros del recato y la corrección lingüística” (Rivera Garza, 2019, p. 129).

Pero, ¿podemos decir que la migración de Gladys Basagoitia se sitúa en un mundo globalizado, como los desplazamientos para los que se suele usar la categoría de literaturas exofónicas? ¿O su producción se tendría que leer, más bien, desde la categoría del exilio –como se ha adelantado– enmarcándose, así, en tendencias más vinculadas con el contexto político de la segunda mitad del siglo XX? O, finalmente, ¿Gladys Basagoitia se acerca más a la perspectiva, teorizada por Gloria Anzaldúa, que nos lleva a definir su obra como mestiza? Adelantamos aquí que no se brindará una lectura excluyente, en las próximas páginas, sino que trataremos de recurrir a estas sugerencias teóricas para iluminar los aportes y especificidades de la obra basagoitiana de manera articulada.

Seguramente, algunos aspectos estudiados por Rivera Garza se hallan en la escritura de Gladys Basagoitia, como la relación entre sus versos y el paisaje. Al respecto, Rivera Garza reflexiona:

Después, en el anonimato del otro lugar, uno prevarica. Uno inventa un origen y un pasado y, si se puede, lo que vendrá. El lugar, así entonces, es sobre todo una relación. No es la geografía, sino una aproximación a esa geografía. [...] A la relación con el lugar le llamamos paisaje. Porque es humana, esa relación es material: se trata de un vínculo con cuerpo y sudor y sexo y clase y raza y pobreza y entepierna y saliva y uñas e, incluso, mugre bajo las uñas. (2019, pp. 130-131).

Justamente estas palabras nos permiten ir más allá de la supuesta dicotomía entre la categoría del exilio y la de la migración, ya que ambas implican una relación de los autores con su pasado, relación que entreteje lugares y tiempo y que, como en este caso, muchas veces (aunque no siempre) se relata desde la “segunda” lengua.

GLADYS BASAGOITIA: EL EXILIO, LA MEMORIA Y LA SEGUNDA LENGUA

Seguramente, lo que permite leer la producción de Gladys Basagoitia desde la perspectiva indicada por los estudios sobre escrituras exofónicas es la relación de la autora con sus lenguas materna y de adopción —español e italiano, respectivamente—.

Escrito en su “segunda” lengua, *Selva invisibile* es uno de los textos en los que la relación con el idioma destaca con más claridad. Basagoitia afirma que el italiano no es su verdadera voz poética y que, sin embargo, aún sin quererlo, se le ha impuesto hasta en sus sueños (Ponti, 1997, p. 9). Durante una charla en un evento público en Sapienza, Università di Roma,² Basagoitia comentó que su relación con el italiano fue, en un comienzo, bastante conflictiva. Sin embargo, su trabajo de todos los días, sus relaciones y amistades hicieron que se le impusiera el idioma, hasta el punto de volverse también una lengua de creación poética. Antonio Carlo Ponti, en su introducción a *Selva invisibile*, propone una reflexión sobre el vínculo entre plurilingüismo e identidad que brinda una pauta de comprensión de la obra en objeto, así como de la imposibilidad de encasillar a la autora de manera unívoca: “Gladys è un io plurimo in un’unica donna, contemporanea, autonoma e realizzata, che è anche un doppio” (Ponti, 1997, p. 9).

Concreta y espiritual, cotidiana y con tensiones a reflexiones universales, atenta al presente, pero sin olvidar sus raíces: Gladys Basagoitia presenta todas estas características. Así, la lengua italiana representa ese rol de lo cotidiano que se impone a la poeta. Como todo lo que existe, Basagoitia lo enfrenta con amor, antes que aceptación, desde el conocimiento profundo de que todo lo que existe contribuye a formarnos como personas vivas. Sin embargo, la obra de Basagoitia puede leerse también como un ejemplo de esa literatura latinoamericana desterritorializada a la que alude también Fernando Aínsa, como señalamos previamente, sobre todo teniendo en cuenta el vínculo de esta literatura con el exilio del siglo pasado, ya que, como se ha indicado, la obra de Basagoitia se sitúa en este tipo de experiencias.

Tal como acontece en otros poetas exiliados, el aspecto más interesante en este sentido es el hecho de que el exilio, experiencia no querida ni buscada, dialoga con el

² “*Tra le Ande e gli Appennini*. Seminario sulle scritture migranti ispanoamericane in Italia”, evento organizado por el proyecto LATILMA en el Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales en el mes de octubre 2023.

tópico de la errancia poética. La búsqueda del yo poético, este “no encontrar su lugar” alude a lo universal, es común a todas las vidas, porque todas son un viaje “da dentro verso fuori / da fuori verso dentro” (Ponti, 1997, p. 10).

El exilio político/geográfico se vuelve entonces en los poemas de la autora un exilio “de sí”, como se puede leer en “Doppio esilio”. Aquí, destaca un sentido de extrañamiento que, a su vez, se relaciona con la lengua, ya que el exilio fundamental es el de escribir en “la otra” lengua/tierra. La poeta apenas se reconoce, mirándose fuera de sí, fuera de su espacio íntimo:

La casa è nuova è mia il paesaggio splendido
nessuna esaltazione mi applaudono
mi premiano si entusiasmano io solo vivo
l'irreale del tutto sono a vedermi
personaggio che non conosco
(a stento vagamente familiare)
[...]
senza parole parole che non possiedo
mi dimenticano ho dubitato del loro potere
e perciò mi hanno espulso dal loro regno
esilio dal mio paese esilio dal mio mondo (Basagoitia, 1997, p. 50)

Y es que Basagoitia se reconoce, concibe y “dice”³ como un ser plural o “plurimo”, en italiano. Aquí la reflexión metalingüística se entreteje con la filosófica; por un lado, encontramos reflejos de ese “soy mi lenguaje” teorizado por Gloria Anzaldúa, pero, por el otro y de manera diferente a lo que acontece en la escritura de las chicanas, no existe posibilidad de mestizaje o hibridación lingüística. Si Anzaldúa reivindicaba la imposibilidad de domar esa “lengua salvaje”, Basagoitia acoge su relación conflictual con el italiano, pero este y el español permanecen territorios separados y distintos. La poeta acepta su herida, su “deber” ser múltiple, pero entiende que esta herida

³ Para más informaciones sobre la autora remito a mi monografía “*Las palabras que pienso*”. *Escrituras transnacionales de los Andes al Mediterráneo, entre testimonio y ficción* (2025), en la que existe un enfoque dedicado a Gladys Basagoitia Dazza. Una parte de los contenidos que aquí solo puedo resumir, por razones de espacio, se encuentra desarrollada más profundamente en ese volumen.

no puede sanarse. Tal como para Anzaldúa, la pluma es sinónimo de libertad; no obstante, de manera distinta a lo que proponía la autora chicana, esta identidad en la escritura presente en Basagoitia ilumina su desgarramiento al luchar con “*parole in due lingue/ che sembrano gemelle ma solo son cugine*” (Basagoitia, 1997, p. 60).

Aun dentro de este desgarramiento, sin embargo, en Gladys Basagoitia es casi imposible leer versos sin amor o esperanza. Esto acontece incluso cuando el yo lírico se vuelve un *nosotros* para hacerse vocero de una reivindicación colectiva, la de los migrantes y de sus derechos. Es el caso de “Esiliati”, poema incluido en la misma colección, en el que la condición de extranjería parece imponerse en su faceta más amarga, triste y violenta: la de la discriminación y la nostalgia, en versos en los que destacan palabras como “*fame dei luoghi di infanzia*” (hambre de los lugares de la infancia), adjetivos como “*feroce*” (feroz), verbos como “*sanguinare*” (sangrar):

(...) *abbiamo*
abbandonato la nostra lingua
parliamo come loro – o quasi –
 ancora siamo ospiti e
la fame dei luoghi dell’infanzia
 ci oscura la vista *feroce*
 pulsa nelle tempie fa *sanguinare*
 dentro *superstiti di tanto esilio*
 (Basagoitia, 1997, p. 69 –el resaltado en itálicas es de la autora)

Como se observa, el exilio se canta como una experiencia que puede llevar a la muerte, al fin de la experiencia del yo (de ahí el uso de la palabra “superstiti”). Y, otra vez, el aspecto más interesante es lo que podemos entender como un exilio lingüístico, ya que Basagoitia habla de un “abandono” de “nuestra lengua”. La creación poética le da espacio a una reflexión lingüística al indicar que este “nosotros” habla “casi” como “ellos”, el uso del idioma marcando la diferencia entre dos identidades colectivas que, por lo menos aquí, parecen distintas de manera insalvable.

Los versos escritos sin puntuación, con las pausas indicadas por los espacios en blanco de la página (¿símbolo de un quiebre o del tiempo silencioso necesario para buscar las palabras adecuadas?), se cargan, en las primeras líneas, de algo que parece un resentimiento. Este yo plural, “sobreviviente de tanto exilio”, que se autodefine como

“extranjeros/stranieri”, solo puede proyectar su esperanza hacia un futuro indefinido. Con toda esta prudencia, sin embargo, este yo no renuncia a la esperanza que, aunque aplazada e insegura, está presente.

Este aspecto se vuelve más visible en la última colección de poemas bilingües, titulada *Con la fuerza del silencio*⁴/*Con la forza del silenzio* (2024). Aquí la autora se enfoca en lo “esencial” de la existencia: silencio, paz, la relación madre-hijo, volviendo también a temas recurrentes de su producción anterior, como la poesía, el arte y la comunión con los demás. Llama la atención el hecho de que, después de tanto luchar entre la(s) lengua(s), el protagonista de este último poemario es el silencio, que llega a ser refugio (en “Gripe”), medio colectivo de resistencia (en “Invocar la paz”) y alivio de la enfermedad (en “El mal”). Las palabras y los versos no desaparecen como temas, como he adelantado, confirmando la vocación metapoética de la producción basagoitiana a lo largo del tiempo. Esto se hace evidente en textos como “Palabras”, “Escribir versos”, “Poesía”, “Día de la poesía” o “Poesía y vida”. En el segundo poema que se acaba de mencionar, vuelve una referencia al exilio:

exiliada voluntaria no puedo evitar
de escribir versos como decantación
del dolor físico cotidiano

hice trabajos variados y humildes
siempre con pasión
antes de llegar
a ser bióloga y poeta
enemiga de todo prejuicio
amiga de toda persona
amante de la poesía de la vida
de todo arte y de la paz (...) (Basagoitia, 2024, p. 80)

Aunque la poeta no omite su condición de exiliada voluntaria, su escritura parece haber evolucionado hacia formas menos vinculadas con la reivindicación y la lucha, y más con la búsqueda de armonía. Esto acontece porque la poesía es, cada vez más,

⁴ Aquí se hará referencia a la versión castellana de los poemas publicados en este volumen.

para Basagoitia, un “vínculo cósmico”, como escribe de manera explícita en el poema homónimo que, en esta colección, le dedica a César Calvo Soriano.

Otros dos elementos importantes en la poética basagoitiana son el mar y el tiempo. El primero, de manera transversal a lo largo de casi toda la obra de la autora, se vuelve símbolo de la nostalgia; de alguna forma, remite a experiencias sensoriales (olor, sonido, visión), que para la poeta están conectadas con su niñez y adolescencia en el Perú, y que representan y sintetizan la juventud y Lima, ciudad en la que tuvo lugar su juventud. El mar está relacionado con la memoria de la familia, por ejemplo, con el padre, descrito en otro poema como un “Viandante infaticabile poeta dell’oceano” (1997, p. 94).

El tiempo es un elemento semántico al que —claramente— se le otorga especial relevancia en las composiciones sobre el exilio. Como si adquiriera volumen y espesor, el tiempo se vuelve la dimensión de lo que está alejado en el espacio. El pasado y la patria lejana borran las fronteras espaciotemporales y se funden en una dimensión única: la ausencia. Es aquí donde resuenan las palabras de Aínsa (2010) indicadas unas páginas arriba, referidas a esos lugares latinoamericanos reconstruidos desde la distancia, incluso “desde el territorio de otras lenguas” (32).

Sin embargo, en los versos de Basagoitia hallamos, en realidad, dos vertientes distintas. Por un lado, el exilio y, por otro, el viaje. Pese a que la poeta se refiere a su experiencia como a un exilio en la mayoría de los casos, también aparecen otros poemas en los que el alejarse toma la forma de un destino capaz de poner en relación el universal (el afán de comunión) con su propia experiencia del desplazamiento. Aquí el viaje, cualquiera que haya sido su razón inicial, parece ser elección de un yo que quiere descubrir el mundo y quienes lo habitan, en un abrazo colectivo. Tiene, en síntesis, proyección hacia el futuro y no solo raíces en el pasado. Volviendo a *Selva invisibile* (1997), en “Viaggio” es donde estos aspectos se manifiestan más claramente, cuando leemos “Nessun cammino mi è estraneo”; “è nei paesi diversa / soltanto la veste dell’aria” y, sobre todo:

poiché l’aria non ha i nomi dei popoli
né si possono in essa delimitare frontiere
ho spartito la fame e sopra la tavola
idiomi stranieri
nella montagna ove solo era musica (1997, p. 104)

Estos versos, que reivindican como destino personal un exilio no querido, pero al que se reconoce el valor de haber llevado a un horizonte más amplio, mueven el eje de la reflexión de las fronteras personales a un concepto de frontera universal para borrarlas. Casi como si el amor y la empatía presentes a lo largo de toda su obra, de repente, se encauzaran en un manifiesto poético: la música se vuelve símbolo de un lenguaje que pueblos distintos, pero hermanos, pueden hablar y entender.

CONCLUSIONES

¿Por qué escribir en la “otra” lengua, si esto se vive como un doble exilio? La respuesta parece encontrarse en otros versos de Basagoitia, en el poema titulado “Autoritratto fra il serio e il faceto”: “se non fosse / che tu poeta sei quando ami e vivi / e non purtroppo sempre quando scrivi” (Basagoitia, 1997, p. 60). Más allá de la humildad que caracteriza a la poeta —en el dudar de que sus versos se puedan calificar como “poesía”—, las últimas palabras enseñan hasta qué punto en Basagoitia la escritura y la experiencia van juntas (“Tú eres poeta cuando amas y vives”). La poesía es vida y viceversa, en una visión holística que muestra a este yo poético en comunión con el mundo, los seres vivos, y donde las acciones son versos, esto es, palabras que se mueven en el espacio. Esta visión holística es la característica más constante en la producción basagoitiana, como destaca en la última publicación de la poeta, *Con la fuerza del silencio / Con la forza del silenzio*, citada también en las páginas anteriores y donde la autora halla y vive la poesía, hasta, en el silencio, a su vez transformado en imagen poética.

En este aspecto, a saber la vida como poesía, Basagoitia revela cercanía y, hasta, pertenencia a ciertos elementos de la historia italiana: las marchas por la paz y el movimiento en contra de la mafia, por ejemplo. Esta cercanía se lee en los versos dedicados a Rita Atria,⁵ “Rita Atria e la mafia”, o en “La marcia per la pace”, donde

⁵ Rita Atria, hija y hermana de dos hombres de la mafia, empieza a colaborar, tras la muerte de ambos, de forma voluntaria con los jueces y, sobre todo, con el juez Paolo Borsellino. En 1992, después del asesinato de Borsellino, decide suicidarse, aunque todavía permanecen ciertas dudas sobre si se trató efectivamente de un suicidio.

el yo lírico, enfermo y por esto sin poder materialmente tomar parte en la marcha, la mira en la televisión, mientras que “fra di loro [las multitudes] / lo spirito mio avanza” (Basagoitia, 1997, p. 76).

Y esa esperanza, — que hoy llamamos “resiliencia”— es, en realidad, la herencia cultural de este yo lírico alejado/viajero/exiliado según el poema y el contexto. Es una herencia, como lo es la capacidad de su gente —el pueblo andino— de seguir bailando: “la mia gente canta i dolori / e con il proprio ritmo millenario / a dispetto di tutto balla” (1997, p. 115). La fuerza de las raíces es lo que vincula el pasado lejano al aquí y ahora de la poeta, cuando ella reconoce rasgos físicos, pero, sobre todo:

la forza del mio popolo
per risalire dagli abissi
la dignità dei miei antichi che mi sorregge
così resisto proseguo per il sentiero
dell’esilio per terre altrui
nel mio sangue
battono tamburi suonano flauti e zampogne (Basagoitia, 1997, p. 116)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (2010). “Palabras nómadas. La patria a la distancia y el imposible regreso”, *Letral*, 5, pp. 29-45.
- Basagoitia Dazza, G. (1997). *Selva invisibile*. Perugia, Effe. Fabrizio Fabbri Editore.
- _____ (2008). *Il fiume senza foce*. Santarcangelo di Romagna, Fara Editore.
- _____ (2024). *Con la fuerza del silencio/ Con la forza del silenzio*. Rimini, Fara Editore.
- Molloy, S. (2016). *Vivir entre lenguas*. Eterna Cadencia Editora.
- Noguerol, F. (2023). “Traducirse a la propia lengua”. Conferencia leída en el Congreso La escritura extranjera en los siglos XX y XXI: identidad y diáspora en la literatura hispana contemporánea. Universidad de Alcalá de Henares, 11-13 mayo 2023.
- _____ (2008). “Narrar sin fronteras”. En Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban del Campo (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, pp. 19-34.
- Obligado, C. (2020). *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera*. Contrabando.
- Perloff, M. (2010). Language in migration: multilingualism and exophonic writing in the new poetics, *Textual Practice*, 24(4), 725-748, DOI:10.1080/0950236X.2010.499660.
- Ponti, C.A. (1997). “Prefazione”, en *Selva invisibile*. Perugia, Effe. Fabrizio Fabbri Editore.
- Pugliese, R. (2012). “Exophonic Writing: A New Paradigm in Translation”, *Academic Exchange Quarterly*, vol. 16, N° 1, 2012, pág. 161.
- Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Penguin Random House.



Financiado por la Unión Europea

El proyecto LATILMA es financiado por la Unión Europea. Puntos de vista y opiniones expresados, sin embargo, son exclusivamente de la autora y no reflejan necesariamente los de la Unión Europea o la Research Executive Agency (REA). Ni la Unión Europea ni la REA pueden ser considerados responsables.

CAPÍTULO 4

NARRATIVAS LATINOAMERICANAS DE LA FRONTERA. DE LA TRAVESÍA OCEÁNICA A LA FRONTERA NORTE

Emilia Perassi

Università Di Torino

INTRODUCCIÓN

Ya sea marítimo o terrestre, de alambre de púas o de acero, custodiado por fuerzas militares o naturales, de arquitectura visible o invisible, el espacio normativo de la frontera determina la condición migratoria, que se forma y deforma dependiendo de los usos políticos del derecho a la movilidad. “No one is born ilegal”, apunta Chambers (2020, p.6). Y apostilla lo siguiente:

[b]ut many are redefined as such, arrested and excluded from the ability to exercise their rights. To reach and cross such barriers is to expose the violence that underpins the modern state, the way in which its citizenship is defined and the legalistic brutality of its defence” (Chambers, 2020, p.6).

En la tradición histórica a la que pertenecemos, el confín es un orden territorial, político y simbólico que delimita el perímetro de los Estados e instala las comunidades imaginarias de los *demoi*. El orden del confín otorga o niega pertenencias, instituye o destituye ciudadanías, legaliza y espectaculariza, –es decir, pone en escena pública y formalmente la calidad de las relaciones entre nosotros y el “no-nosotros” del otro (Cavalli Sforza & Padoan, 2013). Actúa como dispositivo generador de una narración performativa cuyo eje es el mecanismo binario de la inclusión /exclusión. Una narración que organiza el mundo, o las relaciones entre mundos, a través de un sistema de “inclusión diferenciada” (Brambilla, 2015, p. 6) que establece pesos y medidas diferentes de aligeramiento o exacerbación de las políticas fronterizas según la percepción, la relación política y cultural, la contingencia histórica en la que la otredad se sitúa.

La naturaleza del confín es dual: “la vertiente biopolítica excluyente aparece como la otra cara de la cosmopolítica incluyente”, apunta Esposito (2016, p. 225). En la tensión entre lo que puede aceptarse internamente y lo que debe mantenerse al margen, los programas civilizatorios exponen la fragilidad permanente de la dialéctica con el otro y con el afuera.

El migrante desafía esta dialéctica, inestable y asimétrica. Aspira a restablecer el régimen de intercambio entre su proyecto existencial y el de los Estados: intercambio de patrias, pertenencias y ciudadanías. Provoca, pues, una crisis que no solamente es política, económica o social, sino –y sobre todo– epistemológica, ya que produce el advenimiento de lo impensado: es decir la reivindicación de los de afuera para tener cabida en el adentro.

Creado por el confín, el migrante rebate este mismo confín, el orden político y cultural que lo determina, a través de la potencia de su propia anomía. De hecho, el orden del migrante es opuesto al del confín: es el orden del *desbordamiento* como violación de la frontera, del borde.

En sentido figurado, desbordamiento significa salir de los límites de un ámbito determinado, o pre-determinado. Implica una ruptura, una interrupción, una puesta en crisis de un orden precedente, una herida infligida al cuerpo soberano de la nación. Si hasta ahora las respuestas dadas por las políticas fronterizas del hemisferio occidental, desde el Mediterráneo hasta el Atlántico, se han condensado alrededor de una narrativa de tipo securitario, distinta ha sido la narrativa surgida básicamente de las ‘sociedades civiles’: una narrativa humanitaria, ya que opera en el campo de la no violencia. Entre los actores de esta narrativa, no solo están los activistas, sino también los “artivistas”¹: artistas, intelectuales, escritores y escritoras que producen “narr’acciones”² en las que se funden compromiso social, innovación y creación artística sin enmarcarse en paradigmas ideológicos, aliándose en cambio con los fuera-de-lugar, los sin voz, los

¹ El término “artivismo” deriva de la fusión entre “arte” y “activismo”. Indica las formas del arte contemporáneo que imaginan su trabajo como una “aventura civil” (Trione, 2022, p.15) volcada hacia la transformación del mundo.

² Scarabelli (2021) utiliza el término “narr’acciones” para indicar en particular la acción de la palabra en la obra de la escritora chilena Diamela Eltit, artífice de una de las intervenciones literariamente más avanzadas en la imbricación entre literatura, arte y política, o sea escritura y activismo.

invisibles. Escrituras, imágenes, objetos, materialidades, sonidos se constituyen en lugares de una representación global que intercambia estilemas, elude los confines genéricos y produce criaturas narrativas híbridas, mestizas. Artefactos que fluctúan entre voces y silencios, que asumen la tarea de narrar la ausencia, el duelo, el interdicto, lo no dicho: esto es, el confín como margen y marginación. Se trata de gestos figurales que testimonian la catástrofe y cooperan en la transformación del tiempo presente.

Desde los años sesenta del siglo XX, con una aceleración decisiva a partir de los noventa, el espacio de la narrativa migratoria se ha convertido en América Latina, por un lado, en un lugar de memoria cuando, –con el fin de repensar los modelos de Estado después de las dictaduras cívico-militares– ha recuperado el gran relato del éxodo de finales del siglo XIX y principios del XX desde Europa hacia Argentina; por otro lado, en un espacio poético y político, activado por las múltiples acciones de resistencia a la necropolítica practicada a lo largo de la Frontera Norte. Se trata de un espacio organizado sobre todo alrededor de las formas del testimonio, directo o mediado, que busca restituir los cuerpos y biografías a los ausentes, reclamar justicia y memoria, y desautorizar los paradigmas ‘civilizatorios’ dominantes junto con los imaginarios consecuentes.

En ambos contextos –tanto en el de las migraciones históricas como en el de las contemporáneas– se asiste a la conformación de un amplio corpus de textos atravesados por algunas estrategias narrativas en común, a pesar de la diferencia socio-histórica de los dos episodios. Se privilegian, así, las microhistorias de individuos o familias, que reescriben la épica modernizadora posindependentista (como en el caso argentino) o el relato securitario contemporáneo (como en el caso mexicano). Se iluminan los rostros, las biografías, los sueños, de los que salen porque eligen cambiar sus propios destinos, desbordando los límites que les fueron asignados. La clave autobiográfica, a menudo articulada en el formato del álbum de familia, domina en las narrativas argentinas. La actitud testimonial es la que prima en las narrativas desde el México contemporáneo.

La historia de las fronteras puesta en escena por esta literatura coincide con el desarrollo de una historia de las emociones –esperanza, miedo, dolor, afecto, deseo– que se sitúa en la base de la vivencia migratoria: un acontecimiento siempre colectivo y que, por tanto, corre el riesgo de macerar las subjetividades, derretidas en la matemática cuantitativa de los flujos en movimiento ayer como hoy. Junto a la historia pública, esta literatura pretende restaurar y establecer una historia íntima,

privada, individual, que, por un lado, recupere la dignidad creatural del migrante, y, por otro, le restituya su condición de actor histórico, activo en la tensión de cambio de sus propias circunstancias personales, familiares y sociales.

Dos escenarios muy diferentes, en términos temporales, geográficos y políticos, son los que relatan el masivo traspaso de Europa a Argentina y de Centroamérica a Estados Unidos. Sin embargo, es precisamente la comparación entre estas dos narraciones lo que nos permite observar de forma especialmente significativa la trágica precipitación del tema de las fronteras en la evolución del discurso migratorio y de sus representaciones.

EL CONFÍN COMO UMBRAL. NUEVA NARRATIVA ARGENTINA DE LA MIGRACIÓN

Un conjunto consistente de narraciones acompaña las migraciones históricas de Europa a la Argentina, con un decidido predominio de obras escritas por descendientes de italianos, o judíos rusos y polacos. Estos escritos se distribuyen en dos grandes temporadas: la primera es la coetánea al éxodo, cuyos autores principales pertenecen básicamente a las dos últimas décadas del siglo XIX y la primera del siglo sucesivo. En tanto, la segunda, que se publica sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de 1980 y se prolonga hasta nuestros días, está centrada en la reescritura de una memoria de las migraciones que ofrece nuevos caminos al imaginario identitario argentino.

La primera temporada se abre en el marco del positivismo y de la estética naturalista. Responde a la reacción de las elites intelectuales rioplatenses ante la “ruptura de lo imaginario” (Gruzinski, 1988) determinada por la imponente de un flujo migratorio que las narrativas de la época registran con la imagen de las inundaciones bíblicas o el diluvio. Es decir, da cuenta del impacto que la llegada de millones de individuos –además en la condición de ingreso legal– tuvo sobre las estructuras previas de la sociedad argentina provocado en un período de tiempo relativamente corto (Rosoli, 1994).

El flujo migratorio fue desencadenado por las políticas de construcción nacional diseñadas por los gobiernos liberales surgidos de las independencias de la primera década del siglo XIX. Estas políticas estuvieron centradas en la repoblación, mediante contingentes masivos de trabajadores europeos, del inmenso territorio de la nación, con

el fin de promover su modernización. Si el proyecto nacional se sustentó inicialmente en el mito de la centralidad de la contribución europea al progreso civil universal, la realidad hambrienta, miserable y analfabeta de unos emigrantes que no venían de bibliotecas o museos, sino de campos desertizados, pogromos, proletarización, indujo la reacción nacionalista y poderosamente adversa de la sociedad residente. La transición del mito civilizador al mito babilónico fue bastante rápida, como escribe Ainsa (2000). La literatura de la época refleja ampliamente esta reacción, fijándola en la producción de estereotipos degradantes y devaluadores, especialmente hacia las nacionalidades mayoritarias de emigrantes, en primer lugar, la italiana. De hecho, esta página de la historia literaria, social y cultural está ya ampliamente escrita³.

La segunda estación narrativa surge tras varias décadas de silencio literario sobre la cuestión migratoria en Argentina, a pesar de representar el fundamento de la constitución demográfica de la nación y considerando la persistencia de flujos –aunque de menor intensidad– tanto en el período de *entre-deux-guerres* como entre el fin de la Segunda Guerra Mundial y la década de 1970. Es a partir del final de la dictadura, en 1983, cuando asistimos a la recuperación de la memoria de las migraciones, que es consustancial al proceso de reconstrucción de una sociedad desarticulada por la violencia del terrorismo de Estado.

Esta reconstrucción coincide con el replanteamiento de los orígenes migratorios como fundamento –plural, diaspórico, dialógico– en el que apoyarse para reimaginar la comunidad nacional. En este camino, la nueva narrativa tejida por la literatura desempeña un papel central. A través de ella, se elabora la construcción de una memoria en la que la “anomia desbordante” del migrante (Di Cesare, 2017, p. 137) alimenta, también metafóricamente, el proceso de des-escritura y re-escritura de la idea de nación. Genealogías rizomáticas, que fisuran toda frontera; nuevas filiaciones,

³ Entre los trabajos más significativos remito a los de Gianfausto Rosoli (1994), Donato Bosca (2002), Vanni Blengino (2005), Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi y Emilio Franzina (2009). Dada la consistencia mayoritaria del flujo migratorio proveniente de Italia, es inevitable que domine en las representaciones literarias argentinas de esta época y, consecuentemente, en la sistematización histórica y crítica. En cuanto a la comunidad judía, que también fue consistente, aunque no tanto como la italiana, el primer texto que recoge la historia de su migración a Argentina es el escrito por Alberto Gerchunoff, oriundo de Proskurov. Se trata de *Los gauchos judíos*, de 1910. El aporte a la literatura migratoria de autores judeo argentinos cobraría significativa importancia en la temporada siguiente. Véase entre otros el volumen *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*, de 2012, editado por Verena Volle.

que se injertan en el cuerpo monocrático de la historia oficial; transterritorios que licúan las fronteras políticas para diseñar espacios de ciudadanía cambiantes y plurales son los motivos recurrentes de una narratividad que no solo replantea políticamente la nación, sino que instiga una epistemología de la hospitalidad, de la co-pertenencia, que cura las laceraciones producidas por el discurso de la violencia y el autoritarismo.

En un excelente artículo de Ilaria Magnani (2006), dedicado a los proyectos de reconstrucción identitaria en la Argentina de la posdictadura, se destacan los efectos de este cambio de perspectiva en la percepción del evento migratorio. A estos efectos, también contribuye el hecho literario en su función de reconfiguración de los imaginarios sociales y culturales. La estudiosa señala los cuatro planos sobre los que se ordena la construcción de una “buena” memoria de la migración en Argentina en este período. El primero se refiere a la renovada valoración del aporte migratorio; el segundo, a la realización de proyectos culturales de fuerte valor simbólico, orientados a fortalecer la memoria colectiva y, al mismo tiempo, a restablecer una relación socialmente positiva con los orígenes pre-migratorios⁴. El tercero se refiere a la perspectiva microestructural a través de la cual repensar la historia de las migraciones, perspectiva que se afirma en los estudios históricos y sociológicos y, poderosamente, en la producción literaria. El cuarto se deriva del anterior y se refiere a la valorización de las historias individuales, cada una de las cuales se considera una historia ejemplar y, por tanto, universal.

Si nos fijamos en la producción literaria que comenzó a escribirse a partir de la segunda mitad de la década de 1980, con importantes prefiguraciones en las décadas de 1960 y 1970, podemos observar ciertas constantes propias de la nueva narrativa migratoria argentina, a la que se sumaron autores tan significativos como Pedro Orgambide (1984), Antonio Dal Masetto (1990, 1994, 2011) Héctor Bianciotti (1992), Rubén Tizziani (1992), Ana María Shua (1994), María Angélica Scotti (1996), María Teresa Andruetto (1997), Griselda Gambaro (2002), María Rosa Lojo

⁴ Entre los proyectos más relevantes señalados por Magnani, se encuentra la inauguración en 2001 del Museo de la Inmigración en el Hotel de Inmigrantes: antiguo punto aduanero de desembarco y clasificación de los inmigrantes llegados de Europa, frontera entre el Viejo y el Nuevo Mundo, que regulaba el acceso según las condiciones sanitarias, rechazando o acogiendo. Hoy, este espacio se ha transformado en símbolo de una misma página de la historia compartida a ambos lados del océano.

(2010), Mempo Giardinelli (2009). Lo que prevalece en esta narrativa es el injerto entre la sustancia autobiográfica y el formato ficticio del relato. El circuito temporal suele abarcar dos o tres generaciones, en un proceso que testimonia el paso de la experiencia a la memoria. Las obras, cada una en su especificidad estilística, temática y contextual, se constituyen como cuadros de un fresco colectivo que transita desde una experiencia de no adscripción (propia de la primera generación), en la que no se pertenece ni al mundo que se ha dejado ni al que se ha llegado, a procesos de adaptación a nuevas patrias (propios de la primera y segunda generaciones), para completarse siempre con un sentido definitivo de pertenencia (propio de las terceras y sucesivas generaciones).

Es desde esta condición de pertenencia que escriben los autores y autoras mencionados. Además, es remarcable el incremento del número de autoras, constructoras de otra historia para la nación: una *herstory*, ya no una *history*, que fija los orígenes en la epopeya de los humildes o las invisibles, no de los héroes ni de los padres de la patria.

El recorrido intergeneracional, también constante, certifica la entrada definitiva en el territorio del otro: el extranjero, la extranjera, se vuelven residentes. La fijación de la pertenencia suele producirse cuando los descendientes de los emigrantes reales (los escritores) o ficticios (los personajes) se integran en organizaciones militantes contra la dictadura o actúan, cultural y políticamente, desde el género.

La frontera evocada por esta literatura no es la política, en realidad permeable en la época de las migraciones históricas, sino la psicológica y cultural. La narrativa general describe las fracturas y recomposiciones que habitan la vivencia migratoria, incluida la frontera dentro de uno mismo, en relación con los orígenes. El relato suele proponer el camino migratorio como experiencia iniciática, articulada a través de unas fases clásicas desde una perspectiva antropológica: separación, pruebas, renacimiento. La primera fase remite a la salida del confín que delimita el mundo familiar y regional. El gran fresco del que son piezas las diferentes obras establece como escenario primario la narración de la separación de lo conocido para asomarse a lo desconocido como invasión del yo. Es el dominio de la angustia y del duelo, determinado por un proceso de muerte simbólica tanto respecto a la propia comunidad social y familiar de referencia, como a uno mismo, al haber perdido referentes afectivos, culturales y espaciales (De Martino, 2008). Todos los autores considerados se detienen, de forma más o menos acentuada, en la relevancia fundacional de la fase de la separación.

Durante el cruce de la frontera, tanto interna como externa, emergen las figuras de la pérdida (del propio territorio, de la lengua, de los afectos), imprimiendo al movimiento de traspaso el signo de esa “angustia territorial” que acompañará al migrante en su viaje (Martelli, 2004, p. 341). El desgarro con los orígenes adquiere el aspecto de una violencia desintegradora, que desarticula los afectos primarios: el abandono de las madres, de los más jóvenes o de los más viejos, enuncia, como rasgo propio de la condición migrante, ese “saber del sufrimiento” mencionado por primera vez por Syria Poletti en una novela autobiográfica y precursora como *Gente conmigo*, publicada en 1962.

La llegada al nuevo mundo es un acontecimiento marcado por la ausencia. En los sueños de Stefano, protagonista de la novela homónima de María Teresa Andruetto (1997), el fantasma de la madre Agnese aparece como un *revenant* que certifica la condena del hijo al dolor por abandonarla en la soledad de los montes italianos. A las pérdidas, las laceraciones y el extravío, se suma la imposibilidad o dificultad de reconocerse en los nuevos *realia*, lo que obliga a los protagonistas a complejas negociaciones emocionales, como acontece en Poletti, Bianciotti, Dal Masetto, Giardinelli, Andruetto. En muchas de las novelas mencionadas, la representación de Argentina está marcada por los signos de una liminalidad irreductible que impone un gigantesco “trabajo de las emociones” (Bjerg, 2021). Este trabajo es provocado por los procesos de adaptación, los pactos con lo desconocido y con los duelos.

Las narrativas de Poletti, Bianciotti, Giardinelli o Dal Masetto dan cuenta de la consistencia traumática de la salida como ruptura afectiva: en Syria Poletti, Argentina está figurada a través de la imagen del leviatán que devora padres, madres e hijos. En Giardinelli, es espacio desintegrador, cristalizado en los símbolos de los barcos y del puerto que remiten a la eterna esperanza del regreso para que los afectos partidos puedan recomponerse. En Dal Masetto, el nuevo mundo se miniaturiza en la casa transitoria que nunca se llega a poseer completamente: la protagonista, Agata, sueña de manera incesante con el regreso a Italia, para sanar la ruptura originaria provocada por el cruce del confín. En Bianciotti, la condición de “confinidad” (Cuttitta, 2012, p.10) se vuelve metafísica: una metafísica del vacío, condensada en las imágenes de una “terre sourde aux grands espoirs” (1990, p.52), “néant géographique” (p.75), “création interrompue, à l’abandon” (p.190), “manière du néant perceptible” (*ibidem*). Lo que está más allá del confín revela el arquetipo de la Caída.

Si la nueva narrativa de la migración se presenta, como dijimos, bajo la forma del relato iniciático, el largo y doloroso cruce de la frontera entre el mundo propio y el ajeno conduce posteriormente a la exposición de los procesos de reconfiguración identitaria. Dichos procesos se imponen como el resultado tanto de la elaboración del duelo por las pérdidas sufridas como de la construcción de nuevos afectos.

Es ejemplar en este sentido la novela de María Angélica Scotti, *Diario de ilusiones y naufragios*, una narración de la migración que tiene el tono de un relato mítico. La obra se elabora en plena época dictatorial a través de la recopilación, entre 1976 y 1979, de los testimonios de vida de inmigrantes en Goya, en la provincia de Corrientes. A partir de estos materiales, Scotti construye un relato cuyo espacio temporal abarca el periodo comprendido entre 1889 y 1950, aunque está escrito durante el Proceso Militar. Mientras el país se deshumaniza, el relato propone una epopeya humanizadora, construida en torno a una familia de padre italiano y madre vasca que se forma durante el viaje de Barcelona a Argentina. La madre ya tiene una hija, Pura, que viaja como polizón escondida bajo sus faldas. Será ella quien escriba una pequeña historia sagrada que preserve la dignidad creatural de esta familia migrante.

Una familia que desciende el Paraná en su bote, escuchando lenguas, historias, culturas que hacen de ese río sin fin un torrente de sueños que se elevan por encima de la cascada de sangre derramada por la violencia dictatorial. La calidad de su trabajo –visionario, lleno de una fantasía ilimitada (el padre construye un carronato para espectáculos de magia, inaugura el primer cinematógrafo, vuela en globos aerostáticos; la madre tiene manos prodigiosas y poderes taumaturgicos)– certifica el dinamismo de esta familia fundadora y migrante. Un trabajo que delata su función de agente social activo, productivo, modernizador; como activos, productivos, modernizadores han sido los que han cruzado toda frontera para perseguir sus propias esperanzas.

En las obras escritas en las últimas dos décadas, destaca otra constante. El relato migratorio deja de corresponder a una experiencia directa para transformarse en herencia y memoria de los y las descendientes. Resalta la propensión de las terceras o cuartas generaciones a instalarse positivamente en el *in-between*, restableciendo el contacto entre las dos orillas. Los temas originarios de la pérdida (de patrias, idiomas y afectos), de la no pertenencia, del confín como fractura que desarticula identidades, cambian de signo. Los sustituye el motivo de la riqueza derivada de la proliferación de raíces y de su rizomático trenzarse.

Se delinearán nuevos mapas, producidos no por las fronteras sino por los pasajes. La memoria migrante construye una geopolítica otra y propia: a la infertilidad del orden de la nación se le contraponen la desbordante prodigalidad de la alquimia transnacional. Novelas como *El mar que nos trajo* (2002) de Griselda Gambaro, *Flores de un solo día* (2002) de Ana Kazumi Stahl o *Árbol de familia* (2010) de María Rosa Lojo son los ejemplos más logrados. Si en Gambaro el transatlántico en el que viaja la abuela de la protagonista es vientre que pare multitudes en movimiento entre Italia y Argentina, en Lojo es la figura del corredor oceánico la que une Galicia a las tierras del Plata, figura pues de la conexión, no del duelo, apta para simbolizar el efecto conclusivo del camino migratorio: la formación de identidades fluidas, prismáticas, dinámicas.

De su parte, Anna Kazumi Stahl ha sido acogida por la crítica argentina como “nuestra escritora trasnacional” (Bujaldón de Esteves, 2014), por presentarse y representarse como emblema del capital multicultural propio de las subjetividades auténticamente contemporáneas. Hija de madre japonesa, padre de origen alemán, la escritora nace y vive en Estados Unidos hasta que decide en 1995 mudarse a Buenos Aires, abandonar el inglés y empezar a escribir en español. Es una elección que se suma a las otras raíces culturales propias de su perfil (la japonesa, la alemana, la estadounidense en la variante anglo-franco-española de Louisiana, estado en el que nace y crece). La novela trabaja aquello que Teresa Ko (2019) define como “los restos diaspóricos interimperiales” (p.70) que circulan entre Oriente y Occidente. Transhemisféricos, entonces. En este cruce de territorios culturales globales, la noción de frontera se evapora epistemológicamente: la joven protagonista tiene un nombre francés, Aimée; su madre es japonesa, su esposo siciliano, ella llega a Buenos Aires desde Nueva Orleans para viajar de nuevo hasta la ciudad de Delacroix, enclave francoespañol de Louisiana, para buscar al padre. No hay tensión ni desgarramiento en la manera en que Aimée vive sus propias proteicas raíces, solo fluidez y cotidianidad ‘natural’.

En los relatos autobiográficos e intergeneracionales de Scotti, Gambaro, Lojo o Kazumi Stahl, las figuras del contacto neutralizan el poder de las figuras de la separación que primaban en las narrativas anteriores (sobre todo en Poletti y Bianciotti, pero muy presentes también en Dal Masetto y Giardinelli, entre otros). Aguas que fluyen, corredores y pasajes son motivos recurrentes que tematizan la unión, ya no la escisión. Son motivos que se instalan cómodamente en la fluctuación, en los confines móviles de la transterritorialidad. Proponen nuevos proyectos civilizatorios a partir de la designificación del concepto mismo de frontera.

Los y las migrantes representados por estas narrativas han vencido la muerte: esa muerte simbólica que marcó la primera etapa de la experiencia migratoria al perder pertenencias y afectos. El paradigma del duelo se convierte en un pasado memorable y memorializable. La herida originaria corresponde a un tiempo ya terminado. Los relatos echan raíces en nuevos nacimientos, fundaciones, resoluciones. Registran la fractura y, sin embargo, la recomponen. Tienden al formato del álbum de familia, del árbol genealógico, del archivo de memorias transmisibles, narrables. La escritura no tiene que enfrentarse con lo indecible. Al contrario, edifica la memoria de los confines atravesados, de las pruebas superadas, de las reconfiguraciones después de las pérdidas.

Umbrales, no muros, son estos confines. Sin embargo, aunque remitan a una experiencia histórica cuya magnitud es notoria, hoy su paradigma resulta insuficiente para leer en términos de evolución los relatos de la experiencia migratoria que se desarrolla en nuestro presente a partir de la Frontera Norte.

IMÁGENES DE PASO

Las tres imágenes que aquí se suceden resumen de forma emblemática el cambio radical de registro en las representaciones cuando el tema no son las migraciones históricas, sino las contemporáneas.

A continuación, en la Figura 1, se plantea el escenario argentino: una fila de inmigrantes desembarcados en el puerto de Buenos Aires está a la espera del tren que los va a llevar a su destino. La salida ha terminado con una llegada, la llegada con un proyecto incipiente. Las maletas, pequeños vientres que contienen fragmentos de vidas quintaesenciadas, objetos y cosas tanto de necesidad como de memoria, presentan la persistencia de la huella autobiográfica de sus dueños, poseedores de una historia propia, aunque mínima o, por así decirlo, “estilizada”. Los emigrantes se dirigen hacia un destino imaginable.

Figura 1. Las maletas. La llegada a Buenos Aires



Nota. Fotografía tomada de Donna (2020, 27 de diciembre).

Figura 2. Hombres esperando para embarcar en un avión inexistente



Nota. Adrian Paci, Centro de Residencia Temporal 2007.
Cortesía de la Galería de Arte Kaufmann Repetto.

En la Figura 2, el artista albanés Adrian Paci⁵ configura una imagen que narra sintética y dolorosamente la condición migrante contemporánea en el área del Mediterráneo:

⁵ Adrian Paci nació en Scutari (Albania) el 28 de enero de 1969. Vive y trabaja en Milán desde el 2000. Una parte importante de su trabajo está dedicada al tema de la migración como pérdida de la propia tierra de origen y deseo de futuro, centrándose en los motivos de la identidad, el exilio, la memoria y la historia

una fila de hombres asomados hacia la nada de un avión que no está. Si en la fotografía precedente la imagen captaba el nacimiento de un proyecto de vida junto con la persistencia de una biografía individual (las maletas como origen y archivo de una memoria propia), en cambio, en la de Paci, los signos son opuestos. Los migrantes se enfrentan con el vacío de un proyecto social y político inexistente para ellos (nada los espera, nadie acompaña su camino); el abandono define su condición, y toda propiedad o rastro biográfico está ausente (no llevan nada consigo).

A continuación, la Figura 3, el ‘dibujo narrante’ de Giovanni Ballati, dirige su mirada hacia la Frontera norte, hacia otra fila de migrantes cuyo número es incalculable. Caminan por las vías del tren conocido con el nombre monstruoso y mitológico de ‘la Bestia’ que debería permitirles el cruce de ese mundo-confín que es todo México. Espacios llenos y espacios vacíos se complementan en la gráfica: por un lado, el vacío de unos rieles que remiten a un destino suspendido, encomendado al arbitrio de un medio de transporte que asume una vida propia y espectral (está como fantasma; se le espera sin saber nada de su forma y movimientos); por el otro, una multitud caminante, privada de todo bien, y que, sin embargo, se mueve, impulsada solo por la energía de la carencia, con las manos en los bolsillos, siendo la desposesión la forma de su cotidianidad. Una multitud que es emblema de la privación de todo derecho, que hacina sus esperanzas frente a las paredes impermeables de las políticas fronterizas, que marcha en el afuera de la ley, ya que ninguna ley la protege.

colectiva. Utilizando medios como el vídeo, la instalación, la pintura y la fotografía, Paci reflexiona sobre una condición existencial hecha por la dislocación, la pérdida y el redescubrimiento de los propios orígenes. La imagen que propongo aquí está sacada del video *Centro di permanenza temporanea* de 2007, ambientado en el aeropuerto de San José, California. Capta un grupo de migrantes clandestinos que está siendo deportado y permanece a la espera de un avión que no llega, quedando fijado en un estado de transición y suspensión que adquiere un carácter de permanencia. (<https://kaufmannrepetto.com/artist/adrian-paci/>).

Figura 3. El mundo se está moviendo – dibujo narrante de Giovanni Ballati (cortesía del autor)

DICHIARAZIONE UNIVERSALE DEI DIRITTI UMANI

ARTICLE 13

- 1- EVERYONE HAS THE RIGHT TO FREEDOM OF MOVEMENT AND RESIDENCE WITHIN THE BORDERS OF EACH STATE
- 2 - EVERYONE HAS THE RIGHT TO LEAVE ANY COUNTRY, INCLUDING HIS OWN, AND TO RETURN TO HIS COUNTRY

ARTICULO 13

- 1 - TODA PERSONA TIENE DERECHO A CIRCULAR LIBREMENTE Y A ELEGIR SU RESIDENCIA EN EL TERRITORIO DE UN ESTADO
- 2 - TODA PERSONA TIENE DERECHO A SALIR DE CUALQUIER PAÍS, INCLUSO DEL PROPIO, Y A REGRESAR A SU PAÍS

ARTICOLO 13

- 1 - OGNI INDIVIDUO HA DIRITTO ALLA LIBERTÀ DI MOVIMENTO E DI RESIDENZA ENTRO I CONFINI DI OGNI STATO
- 2 - OGNI INDIVIDUO HA DIRITTO DI LASCIARE QUALSIASI PAESE, INCLUSO IL PROPRIO, E DI RITORNARE NEL PROPRIO PAESE



NECROCONFINES. REPRESENTACIONES DE LA FRONTERA NORTE

En términos de la violencia de las nuevas fronteras, la narrativa de la Frontera en México aparece habitada por símbolos, figuras, significados y procesos de signo opuesto a los articulados por la narrativa argentina, en consonancia, si acaso, con las poéticas y políticas practicadas por el artivismo y las narraciones que se están elaborando en el área mediterránea, en su lúgubre sustancia de cementerio multicultural⁶.

La más potente de las figuras que habitan las representaciones de la frontera entre EE.UU. y México escritas en la última década es, de hecho, la de los muertos: muertos sin nombre y sin rostro, insepultos. En sus vidas nudas, precarias, se encarnan los efectos de las necropolíticas del neoliberalismo. Sus restos son huellas del proceso de reificación, abuso, violación y esclavización que tritura los cuerpos en tránsito por el mundo confín. Restos que son la flébil señal de historias inaudibles, memorias imposibles, genealogías interrumpidas. Para estas narrativas de la frontera, Cristina Rivera Garza (2013), dialogando con Mbembe (2003), introduce el término de “necroescrituras”: “escrituras que van de la mano de la muerte, sobre las piernas de la muerte, en el plexo de la muerte” (p.384).

En otro trabajo, inscribí estas narrativas en una constelación de escrituras (visuales, sonoras, alfabéticas), contemporáneas y latinoamericanas, que definí como “nosográficas” por su voluntad de documentar y representar la condición patológica, enferma, de la *extrême contemporanéité* (Perassi, 2018). Escrituras que resignifican el papel del autor, ya no centinela nerudiano, poderosa antena que captaba y restituía el grito de las víctimas, sino ángel benjaminiano que contempla ruinas, absorto en la escucha de las voces ajenas para implicarlas en texturas narrativas plurales y corales.

Instaladas en la genealogía de la Shoah, estas narrativas semantizan la migración como “Holocausto del siglo XXI” (Monge, citado en Santiago, 2015). Trabajan con las paradojas y las imposibilidades de decir el trauma y la ausencia. Se sostienen en la acción de autores colectivos, que hablan en nombre de los que ya no pueden hablar. Se trata de textos que se colocan en el flujo del devenir testigos, según la teoría agambeniana (1998). Recogen las historias y las semblanzas de los desaparecidos producidos por el confín.

⁶ Del artivista sirio Khaled Barakeh es la serie fotográfica sobre la muerte en naufragio de ochenta sirios y palestinos frente a las costas del Líbano el 28 de agosto de 2015. La secuencia, centrada en los cuerpos de los niños ahogados, se titula “The Multicultural Graveyard”. El artista la publicó en Facebook el 29 de agosto y, al día siguiente, el 30 de agosto, fue censurada y borrada por la misma red social Facebook.

El relato acude a la palabra o a la imagen para volverse lugar de memoria, entierro, ritual del duelo oficiado para conmemorar a los ‘hundidos’⁷ en los mares, ríos o desiertos. Para estas narrativas incesantes, que buscan restos, murmullos, huellas que recuperen vidas pulverizadas por la necrofábrica de la Frontera, resulta muy apropiada la reflexión de Gao Xingjan pronunciada durante la ceremonia de entrega del Premio Nobel en 2000:

Vivimos en una era falta de profecías y de promesas y lo considero algo positivo. El escritor tendría que dejar de actuar como profeta o como juez, ya que muchas de las profecías del siglo pasado se han revelado imposturas. Lo que el escritor tendría que hacer es volver a su papel de testigo y tratar de representar la verdad (2010, p.130).

Son incontables las obras que se construyen como testimonios de la naturaleza espectral y espectralizante del confín. Se trata a menudo de obras desobedientes, también a las lógicas de los géneros narrativos, entramados de códigos, formas, lenguajes que tratan de erosionar el territorio de lo indecible. Pienso en obras como las de Sara Uribe, *Antígona González* (2012), de Alejandro Hernández, *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013) o de Emiliano Monge, *Las tierras arrasadas* (2015). Su imagen fundacional, el espacio simbólico en el que se articula el relato, no es la tierra prometida (lo que acontecía en las narrativas argentinas), sino el infierno: el infierno de la desaparición como conclusión de un viaje migratorio figurado como *descensus ad inferos*, al cono de sombras del programa civilizatorio contemporáneo. El confín funciona como eje generador de este infierno, muro cubierto de cruces revelado por la imagen fotográfica del gran Francisco Matas Rosa⁸ o de ataúdes como en la de Tomás Castelazo⁹:

⁷ Acudo a la imagen de Primo Levi en su última obra, *Los hundidos y los salvados* (1986), en la que analiza el universo del lager, relacionándolo además con experiencias análogas de la historia reciente, entre las cuales la dictadura argentina. Levi pone la desaparición de personas entre los crímenes más atroces del siglo XX, imposibles de olvidar y perdonar.

⁸ Francisco Mata Rosas (Ciudad de México, 1958) es uno de los exponentes más reconocidos de la fotografía contemporánea. Su obra ha sido publicada en múltiples revistas internacionales, pluripremiada y expuesta en países como México, Holanda, Alemania, Italia, España, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Escocia, Japón, Argentina, Brasil, Panamá, Uruguay, Ecuador, Perú, Honduras, Cuba y Costa Rica, por mencionar solo algunos espacios. La imagen que propongo pertenece a la serie “La línea” (2011) que capta el desamparo y la violencia fronterizos a través de las huellas que los migrantes dejan en su camino, o de las tumbas y ruinas que marcan el paisaje.

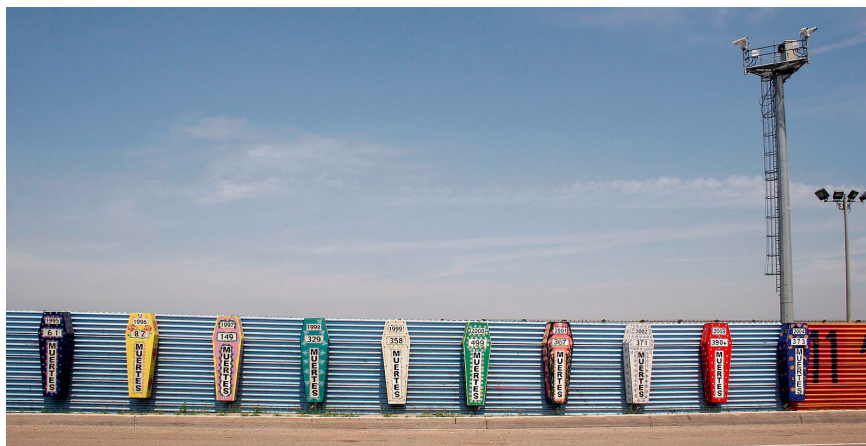
⁹ Tomás Castelazo (México, 1958), sociólogo y fotógrafo, fue tallerista fundador del Taller de Fotografía de la Universidad Autónoma de Baja California en Ensenada bajo la dirección de Alfonso Cardona. Fue

Figura 4. Tijuana, Baja California Norte



Nota. Francisco Matas Rosa, 2010 (cortesía del autor)

Figura 5. Border Coffins



Nota. © Tomas Castelazo

catedrático por 20 años del CETYS Universidad Campus Ensenada. Ha sido promotor de la fotografía y fundador de grupos de creadores gráficos tales como Grupo Centro 10, Artistas del centro de México y Nómada Colectivo fotográfico. La imagen que propongo es una foto sacada en Tijuana-San Diego. Captura el memorial a los que murieron intentando cruzar la Frontera. Cada ataúd representa un año, a partir de 1995 y el número de muertos.

Como lugar del silencio y la ausencia, la representación de la frontera recurre a estrategias intersticiales y polimodales. Se suele trabajar con materiales sumamente heterogéneos, reunidos en collages narrativos, en los que todo formato expresivo interviene con el fin de superar lo indecible y lo impensable. Es decir, el carácter desaparecedor de la frontera.

Constante es el recurso a la forma de la cita. “Petición de ayuda”, como la califica Petrelli (2002:76), esta consiste en acudir a la palabra del otro para remediar la insuficiencia de la propia. La escucha de los testigos, la recolección de relatos, el montaje de noticias, los informes de asociaciones de derechos humanos, el reportaje como viaje junto a los migrantes, son algunas de las formas citacionales a través de las cuales los nuevos narradores de la Frontera arman su testimonio.

Los textos van estructurándose como crónicas minuciosas y valientes que exploran la inmunda substancia de la realidad fronterizada¹⁰ en la que se mueven los invisibles. Al mismo tiempo, elevan la denuncia al rango de una liturgia del recuerdo que les devuelve trascendencia, es decir cuerpo y biografía, a las vidas descartadas de los migrantes.

La obra de Sara Uribe es un ejemplo paradigmático. Fue escrita tras la masacre de San Fernando Tamaulipas, a cien kilómetros de la frontera norte, en la que setenta y dos migrantes fueron asesinados por sus traficantes de un disparo en la cabeza tras ser torturados, entre el 22 y el 23 de agosto de 2010. Cincuenta y ocho hombres y catorce mujeres llegados de Centroamérica cruzaron los cinco mil kilómetros que separan las fronteras al sur y al norte de México. La masacre, lejos de ser el primer episodio de violencia atroz contra los migrantes, impacta profundamente en las conciencias civiles, produciendo la movilización de intelectuales, periodistas, artistas, fotógrafos y escritores que, junto a las familias de las víctimas, dan lugar a la creciente implicación de vastos sectores de la cultura en México. Acompañan, multiplican, difunden la demanda de justicia, memoria, reparación, movidos por los circuitos del activismo y el asociacionismo.

¹⁰ Véanse las reflexiones de Cuttitta sobre la elasticidad y el movimiento continuo de las fronteras: “Las fronteras se caracterizan por su elasticidad y su movimiento continuo, por su capacidad de escapar a las limitaciones espaciales locales [...] transformando así continentes enteros en fronteras y el propio mundo en una zona fronteriza global” (2012, p.17) La traducción es propia.

Sara Uribe forma parte de esta movilización. Su *Antígona González* es poema, teatro y ensayo, obra conceptual basada en la apropiación, resignificación y reescritura del mitema de Antígona. Construida como un palimpsesto de citas, la mayor parte de sus fuentes son testimonios de familiares de desaparecidos en la ruta migratoria o de supervivientes, fragmentos de informes de muertos, periódicos, plataformas (*Menos días aquí*)¹¹, blogs (*Nuestra aparente rendición* organizado por Lolita Bosch)¹², citas de Sófocles, Judith Butler, María Zambrano, Marguerite Yourcenar y Rómulo Pianacci. La Antígona que la obra construye se convierte en receptáculo de un coro doliente que no abandona a sus muertos al silencio de la ley o el olvido. Socializa el duelo -como en el ejemplo fundacional de las Madres de Plaza de Mayo-, transformando la tragedia individual en tragedia colectiva: Antígona González no es la sobrehumana y solitaria princesa de Tebas en busca de Polinices, sino la hermana de Tadeo, migrante entre los migrantes desaparecidos, hermana entre las hermanas que buscan los cadáveres de sus propios ausentes para darles sepultura, para devolver nombres a los pocos restos encontrados.

¹¹ *Menos días aquí* es un proyecto colectivo de conteo extraoficial de muertes violentas en México, operado a través de un blog y una cuenta de X (ex Twitter). La plataforma se constituye a partir del trabajo voluntario y muchas veces anónimo de ciudadanos que donan cada uno una semana de su tiempo para buscar noticias, a partir de las 6 de la tarde, de las muertes violentas ocurridas en México ese día, consultando la sección de crímenes de los periódicos en línea. La cabecera del blog reza: “Contamos muertes por la violencia en México. Mantenemos viva la memoria de nuestros muertos. Reclamamos paz”. La propia Uribe explica que “la laboriosa y dolorosa tarea de contar a los muertos tiene que ver con los cuerpos, la ausencia y el lenguaje. Se trata de recomponer y establecer, sucintamente, en el caso del blog, o con brevedad quirúrgica, en el caso de los twits, el lugar exacto del hallazgo, las circunstancias y características de un asesinato, una ejecución o una muerte. Se trata de precisar las señas particulares, el tipo de ropa, los tatuajes, las cicatrices, si la víctima -casi siempre desconocida- llevaba zapatos o estaba descalza, su aspecto, el color de su piel, lo que llevaba consigo o esparcido. Se trata de construir con palabras un lugar de memoria que recuerde todos nuestros cuerpos. Se trata, de hecho, de nombrar la ausencia y hacerla visible”. Véase *¿Cómo escribir poesía en un país en guerra?*, publicado en el número 7, de 2017, de la revista «Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane» (<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>). En este mismo texto, la autora da cuenta de la compleja y peculiar génesis de su obra.

¹² *Nuestra aparente rendición* es un proyecto iniciado por la escritora catalana Lolita Bosch, residente en México desde hace tiempo. En 2009, decidió lanzar un blog que convocara a escritores, intelectuales, académicos y periodistas a manifestarse en contra de la violencia y a favor de la paz. Tras la masacre de San Fernando, el blog se convirtió en una página más estructurada, destinada a generar reflexión, conciencia, crítica y debate. Tras un año de actividad, la editorial Grijalbo se ofreció para recoger en un libro una selección de los artículos publicados. Con los beneficios del libro se financian becas para los hijos de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Disponible en línea: <http://nuestraaparenterendicion.com>

En el poema que sirve como prefacio, relato, monólogo introductorio, cuyo título es “Instrucciones para contar muertos”, Antígona se reviste de un protagonismo prismático, que implica la transfiguración de la escritora en un sujeto colectivo y múltiple: la que escribe es la misma persona que busca a los muertos a través del blog y el X (antes twitter) *Menos día aquí*, una de las muchas voluntarias que ayudan a los familiares a construir memoria y voz, aliándose en un mismo gesto ético, afectivo y político. La comunidad activa viene a suplir la ausencia de la ley y del Estado. Creonte es de hecho la única figura que no figura en la reescritura de Uribe. Se le reserva una sola y elocuente mención: “Supe que Tamaulipas era Tebas / y Creonte este silencio amordazándolo todo” (65). Estas son las instrucciones que Antígona da en su *ouverture* que también es manifiesto poético y político:

Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la nota roja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.

Contarlos a todos.
Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.

El cuerpo de uno de los míos.
Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre
los muertos el cadáver de mi hermano¹³.

Contra la lógica de los necroconfines, contra la violencia que los semantiza, contra la elasticidad de la frontera que termina coincidiendo con el espacio (in)habitable del mundo, la obra de Uribe levanta una poética de los afectos que trasciende en una política comunitaria. Su eje es el principio de responsabilidad, que promueve el cuidado de los demás, del “dolor de los otros” (Sontag, 2003). La de-significación de la epistemología del confín pasa por la construcción de una epistemología alternativa, basada en una cultura de la no violencia como práctica subjetiva y colectiva. En el diálogo imaginario con su hermano desaparecido, Antígona, después de haber cruzado el infierno del cuerpo-confín de la nación (comisarías, morgues, basureros, fosas comunes, senderos intransitables), declara su proyecto ético y político: “No, Tadeo, yo no he nacido para compartir el odio. Yo lo que deseo es lo imposible: que pare ya la guerra; que construyamos juntos, cada quien, desde su sitio, formas dignas de vivir [...]” (p.59). La anomia desbordante del migrante tiende a la confutación radical del paradigma civilizatorio contemporáneo y señala la urgencia de otro orden para la cultura.

En las obras de Alejandro Hernández y Emiliano Monge, la representación de la frontera, de su naturaleza ‘elástica’, hace uso explícito de la metáfora del infierno, ya que se construye en torno a la elocuente mención a la primera cántica de la *Divina Comedia*.

Durante cinco años, Alejandro Hernández recorrió las rutas migratorias de México, Centroamérica y Estados Unidos, habló con cientos de migrantes clandestinos, y participó en la comisión gubernamental que elaboró el primer informe público sobre su secuestro y desaparición¹⁴. Su testimonio, elaborado cooperativamente a través de

¹³ El texto de la obra está disponible en acceso abierto. <https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/06/antc3adgona-gonzc3a1lez.pdf>

¹⁴ Otro relato desde el infierno son las crónicas del periodista salvadoreño Óscar Martínez recogidas en *Los migrantes que no importan* (2013), una investigación oral posteriormente fusionada en catorce artículos publicados en el primer periódico digital de América Latina, *El Faro.net*, y finalmente en forma de libro. Ganador en 2008 del Premio Mexicano de Periodismo Fernando Benítez y, en 2009, del Premio de Derechos Humanos de la Universidad de El Salvador, Óscar Martínez –entre 2009 y 2014– sigue a los migrantes en su desplazamiento hacia la Frontera Norte, para documentar –con extraordinaria valentía– la ferocidad del trato al que son sometidos, debido a la ausencia y connivencia del Estado.

las voces e historias de numerosos otros testigos, confluye en una novela que recoge los restos de los destinos migrantes y narra el tormento del viaje migratorio.

La narración se abre con un epígrafe: “Dejad, todos los que entráis, toda esperanza. Dante Alighieri / Inscripción a la entrada del infierno / Infierno III / *Divina Commedia* [sic]” (Hernández, 2023).

Cita por excelencia, perigrafía que ocupa el vacío al que se asoma la escritura, el epígrafe –escribe Compagnon– “c’est la place du mort, de la manque; et l’on ne met plus d’*épigraphes* que sur les monuments funéraires” (Compagnon, 2016, p. 36). No se necesitan otras menciones a la *Comedia*. El verso se recorta como emblema del cruce de la frontera. Contiene su extensión: todo el viaje transcurrirá dentro de un mundo-confín, es decir, un mundo que se ha convertido en una sola zona fronteriza, tierra de la pena y del tormento sin fin.

El viaje migratorio coincide con el viaje a los infiernos: un viaje esta vez no alegórico, sino real. A diferencia de la *Comedia*, no hay ninguna correspondencia entre el castigo y la culpa. La lógica retributiva de la *Comedia* se rompe para ser sustituida por su opuesto exacto, es decir, la radical falta de sentido: la experiencia de los caminantes no está orientada por lo imaginable, sino por lo inimaginable.

Lo que sigue será glosa de ese monumental “saber del sufrimiento” propio de los migrantes (Poletti, 1962), que mueren en los desiertos del norte, muros naturales hacia los que la barrera artificial les obliga:

Todo mundo sabe que los migrantes se mueren en la franja fronteriza de Estados Unidos, no es secreto, nada más que a nadie le importa. Y no es una muerte rápida, sino lenta, muerte que va exprimiendo la resistencia, el cuerpo, la conciencia, hasta que el migrante pierde la cordura, enloquece de sol o frío, se va extraviando, camina en círculos, tiene visiones, se asfixia, se da cuenta de que se está muriendo, pero todavía sigue vivo por horas, los labios secos, la piel partida, los recuerdos confundidos, los pulmones a punto de reventar, el corazón sobresaltado, hasta que llega la resignación. Se abandona en un pedazo de sombra para esperar el último momento. Si puede y tiene con qué, escribe su despedida, si no, reza, se encomienda, pide por los suyos, mientras el sol le exprime sus últimas gotas de vida o el frío de la noche le arranca los últimos estertores. Si la víctima tiene suerte, alguien encontrará su cadáver unos días después, quizá se sepa quién era y se avise a sus familiares, quizá no, quizá termine allí mismo, devorado, desapareciendo poco a poco, o a lo mejor va a dar a los cementerios de los desconocidos, donde nadie nunca sabrá que están sus restos. (2013, p. 309)

En Alejandro Hernández, toda la trama se construye a partir de la recopilación por parte del autor de testimonios escuchados durante sus misiones. Los reelabora en un relato ficticio centrado en la figura de Walter, un joven hondureño, migrante metonímico que atraviesa el infierno, narrador y recolector plural de una historia colectiva cuya narración utiliza una gramática de la primera persona del plural, no del singular. El texto se convierte en repertorio de lo inarchivable, de lo que resiste –excediéndolo– al silencio ominoso del Estado-frontera. También aquí, como en Uribe, el relato se contrapone a la necropolítica de los Estados. Se construye a través de la palabra de los invisibles: la indocilidad de sus cuerpos espectrales socava el orden de las naciones.

También la novela de Emiliano Monge, *Las tierras arrasadas* (2015), tematiza la migración de México a Estados Unidos, los cuerpos residuales, rechazados que deshabitan el mundo. Lo habita, en cambio, la narcofábrica como necrofábrica: Lucifer que sostiene el relato. En comparación con el abundante conjunto de escritos sobre migraciones, *Las tierras arrasadas* desarrolla un tema inusual, ya que sitúa – en una posición dominante en la economía textual, y junto a las víctimas– a los verdugos, es decir, a quienes lubrican los engranajes de la maquinaria de compraventa de la muerte y controlan el cuerpo-confín de la nación y las ‘mercancías’ que transitan por él. Los protagonistas de este horror tienen nombres posibilitados por el escenario cementerial del que son emblemas. Se llaman Epitafio, Estela, Mausoleo, Osaria, Ausencia, Sepulcro, Cementerio, Esequio, Hipogeo.

Dividida en tres libros, como la *Comedia*; desarrollada en tres días, como la *Comedia*, la novela se eleva como un canto fúnebre en memoria de los cuerpos y de las vidas vejadas de los migrantes, un canto que es coro trágico construido por las citas –alternas o conjuntas– de 49 versos de la *Divina Comedia* cruzadas con las extraídas de los informes de la Comisión Nacional para los Derechos Humanos, la Comisión Interamericana, Amnistía Internacional, el albergue Hermanos en el Camino, la asociación Las Patronas, la Casa del Migrante, Médecins Sans Frontières, la Casa del Niño Migrante. El mismo Monge (2018) relata en una entrevista:

Mi idea original era que el texto, que está separado en tres libros, fuese una especie de infierno, purgatorio y paraíso. Lo que pasa es que en esta realidad no hay un lugar para el paraíso. Y las citas, que yo quería que hubiese de toda la *Divina Comedia*, son el 90% del Infierno y unas pocas del Purgatorio. No hay ni una del Paraíso.

En la novela de Monge, el cuidado con que se construye este palimpsesto de citas permite al verso dantesco eternizar la pena de los humildes y de los olvidados. Los redime de su condición de cosa, los entierra dignamente gracias a la liturgia celebrada por el magisterio de la poesía. Si la frontera ha decretado la destitución de la humanidad de la persona, la literatura vuelve a instituirla. La escritura se hace encarnación de una hermenéutica de la hospitalidad (Ricoeur, 2013) que repara y denuncia.

IMÁGENES FUNERARIAS DE LA FRONTERA

También los relatos visuales de la Frontera Norte se construyen como lugares de la memoria del horror que afecta la condición migrante contemporánea. Archivos de un verdadero patrimonio traumático, presentan un objeto recurrente, ya instalado como tropo por las imágenes, verbales y visuales, de la Shoah: los zapatos (ver Figura 6).

Auténtica archi-imagen, quizás la más siniestramente cumulativa para representar la industria genocida de la muerte. Esta imagen está instalada de manera inerradicable en el imaginario testimonial por su fuerza elocutiva. Funciona como evidencia histórica e icono memorial a partir del Holocausto, según Piper (2017). Capta el quiebre, la disyunción entre el ser y su sombra, entre *bíos* y *zoé*. Basamento retórico (por eso metafórico) y fundamento de la figura humana en su tradición histórica, los zapatos remiten a los cuerpos faltantes, espectrales, ya que siguen conservando la forma de quienes los llevaron, que existieron y que están disueltos, que deberían estar allí, pero que ya no están ni estarán nunca más.

Los zapatos suelen tener, en la memoria de los genocidios, una misma disposición figurativa: apilados y expuestos en su magnitud señalan la masividad de la violencia, que se convierte en prueba de la muerte de un cuerpo colectivo inconmensurable, de su biografía unánime y trágica.

Suelen presentarse como cúmulo y túmulo, para decir lo incalculable de la siniestra aritmética de las necropolíticas y a la vez la constancia de un duelo sin fin, que excede continuamente lo verbalizable, lo figurable. Mudos, inertes, cada par inimitable, vacíos de la figura, son la imagen final de los ausentes, el resto irreductible

de sus huellas. Como observa Andreas Huyssen (2002)¹⁵, los tropos del horror concentracionario se descentrarán hacia la representación de otros genocidios. Resulta perturbador constatar cómo al *nomos* del exterminio se adscriban, entre otras, las narrativas contemporáneas que están haciendo memoria y duelo de la catástrofe migratoria, especialmente las de la Frontera Norte.

Figura 6. Auschwitz-Birkenau. Block 5: “Material evidence of crime”¹⁶



Como símbolo de caminos a través de la ausencia la imagen de los zapatos se da, por ejemplo, en el libro *72migrantes.com* (2011)¹⁷, que conmemora la masacre de San Fernando del 22 de agosto de 2010 a través de las fotos narrantes de Ricardo Ramírez

¹⁵ En palabras de Andreas Huyssen, “en el movimiento transnacional de los discursos de la memoria el Holocausto pierde su calidad de índice del acontecimiento histórico específico y comienza a funcionar como una metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria. El Holocausto devenido en tropo universal es el requisito previo para descentrarlo y utilizarlos como un poderoso prisma a través del cual podemos percibir otros genocidios (2002, p.18).

¹⁶ Imagen disponible en CC en <https://www.flickr.com/photos/jlascar/9304668943>

¹⁷ El libro *72 migrantes.com*, que nace como proyecto liderado por la cronista Alma Guillermoprieto, reúne el esfuerzo de decenas de escritores, músicos, fotógrafos, programadores y diseñadores mexicanos. Cada uno de los participantes compone un texto, uno por víctima, al que se le acompañan 72 fotografías. Algunos de los textos aportan información sobre migración y violencia. Otros colocan la migración latinoamericana en el contexto global. Muchos son retratos de las víctimas, elaborados a partir de una conversación con

Arriola, Daniela Rea y Javier García. Certifican el camino incesante, la desposesión y el abandono de los migrantes, imposibilitados de pararse, descansar, llegar a una casa definitiva.

También en la exposición itinerante *Huellas de la memoria* (2016), proyectada por el escultor Alfredo López Casanova y llevada desde México a Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Japón como tributo a los desaparecidos en la Frontera Norte, el sujeto son los zapatos donados por los familiares de las víctimas al artista (ver Figura 7). En su suela se graban no solo los datos elementales de la biografía de los ausentes, sino también los mensajes de los familiares. “A mi hijo lo busco –leemos en uno. Este camino es de muchas lágrimas y resistencia hasta encontrarte. Tu mamá”¹⁸.

Sobre las suelas, las palabras grabadas con un trazo tosco y firme aluden a los cuerpos dolidos y clamantes de los familiares. Una tinta verde se les sobrepone para que, al caminar, puedan funcionar como sellos que marcarán el suelo con sus mensajes. Objetos políticamente incómodos, estos zapatos denuncian, junto con la ausencia, el abandono del Estado, la soledad de los familiares en su búsqueda, ya que sostuvieron sus pasos por fiscalías, ministerios, cementerios, morgues, hospitales, cárceles, fosas clandestinas, basureros, arroyos, senderos inhóspitos. Pies y zapatos que cruzan umbrales evanescentes, líquidos, desorientadores, traspasando líneas indefinidas entre espacios de muerte y espacios de vida, entre voces que reclaman justicia y el silencio de la ley, trazando un mapa del dolor continuo. “Me interesa el vacío representado en la presencia de quien busca” –dice el artista (Paredes, 2018).

Los cuerpos faltantes de los desaparecidos, los cuerpos clamantes de sus familiares: en el objeto-testigo, los zapatos, se expone, junto con la desarticulación del proyecto individual de vida, la del núcleo familiar y social. La ausencia se inscribe en los presentes.

sus familiares. Varios más imaginan la peregrinación de las personas cuyos nombres todavía no se saben. Cuando nació, el proyecto consistía en un sitio web. Pulsando el botón “Los 72 que murieron” se podía leer una biografía real o imaginada de cada una de las víctimas. En “Descargar canciones” se podía escuchar la música donada a este proyecto por sus autores. También se podían hacer “Donaciones” para contribuir a la alimentación y atención a los migrantes. O se podía “Dejar una rosa en el altar”. *72 migrantes.com* también se convirtió en libro, coeditado por la editorial Almadía y Frontera Press. Actualmente, el libro ha suplantado el sitio, que ya no funciona.

¹⁸ Para más información sobre la génesis del proyecto, remito a la extensa entrevista con el artista en <https://desinformemonos.org/el-proyecto-huellas-de-las-memoria-mexico-en-busca-de-sus-desaparecidos1/>

Figura 7. Huellas de la memoria (Alfredo López Casanova)¹⁹



En el proyecto fotográfico *Terra ignota. Zapatos de migrantes* (2015-2017) de la gran artista y fotógrafa mexicana Lourdes Almeida²⁰, centenares de zapatos, recogidos por la autora en los desiertos fronterizos o donados por los familiares, relatan la espectralización de cuerpos convertidos en basura en el “viaje sin retorno” al infierno de la migración (Figura 8). Al mismo tiempo, se constituyen como reliquias que navegan mitológicamente por aguas sin principio ni fin. Aguas que eternizan la memoria de los muertos por las que descienden zapatos que son barcos funerarios, monumentales, litúrgicos (Figura 9).

¹⁹ Disponible en CC en <https://www.pandemic.space/2018/04/09/art-to-deglamorize-the-war-on-drugs/>

²⁰ Lourdes Almeida (Ciudad de México, 1952) es una de las artistas más versátiles de la fotografía mexicana y latinoamericana. Realizó sus estudios en Florencia, Italia. En 1982 formó parte junto con Javier Hinojosa y Gerardo Suter del Taller de la Luz, grupo de fotógrafos interesados en la intervención manual, la experimentación con viejos métodos de impresión y la fragmentación de la imagen a partir de recuadros individuales de Polaroid. Hoy su interés se aplica a la fotografía digital y a Instagram. Su obra ha sido expuesta en centenares de exhibiciones individuales colectivas en diferentes partes del mundo y ha recibido varios premios nacionales e internacionales. La serie *Tierra ignota. Zapatos de inmigrantes* contiene alrededor de 100 fotografías que a través de distintos tamaños, soportes, metal, transparencias, video e instalaciones, muestra la realidad de la feroz travesía de los migrantes hacia la Frontera norte.

Figura 8. *Terra ignota. Zapatos de migrantes de Lourdes Almeida (cortesía de la autora)*



Figura 9. *Terra ignota. Zapatos de migrantes de Lourdes Almeida (cortesía de la autora)*



Otro elemento recurrente en las representaciones del necroconfín es la enumeración de los nombres de los muertos, que genera una retórica de la acumulación que vuelve a la evidencia del horror en acción. Enumerar corresponde a descomponer el todo en sus partes, posibilitando su percepción analítica (Mortara Garavelli, 1997, p. 216). Índice de la persona en su unicidad, atributo esencial en la definición del sujeto como tal, el nombre propio perdido es signo de la pérdida radical de ese mismo sujeto. El retorno del nombre como retorno de la autobiografía es el núcleo de una poética

de la reinstalación del sujeto que se contrapone a la negación programada por la necrofrontera. Al respecto, la escritora y activista etíope Maaza Mengiste (2016) afirma que la ausencia del nombre equivale a la imposibilidad del duelo, de una tumba desde la cual articular el recuerdo:

If your body cannot be named, however, then it is just a corpse. It is a corpse that is less than human, it is a thing. While this thing waits to be claimed, you will become something else in this world: you will be called Missing. There is no ritual for mourning the unclaimed. There is no paying of respects for unmarked graves.

Como actos conmemorativos de restitución y reconocimiento, como sepulcros necesarios para que los rituales de despedida sean un puente que restablezca la continuidad de la vida y la muerte, se constituyen así las obras que retoman la figura de la enumeración de los nombres de los migrantes muertos. Ejemplar es el poema sonoro de Luz María Sánchez, artista tapatía, titulado *2487*. La obra consiste en registrar los 2487 nombres de otras tantas personas encontradas muertas en la Frontera Norte. Cada una es mencionada por su nombre.

Como comenta Jennifer Davy (2006), esta obra sonora de ocho canales crece lentamente hasta convertirse en un campo auditivo perceptible, en el que los nombres se generan desde distintas posiciones, señalando los diferentes movimientos a través de la frontera. Intercalados con periodos de silencio, algunos nombres se pronuncian aisladamente, mientras que otros suenan como eslabones de una cadena. Algunos se superponen. El ritmo cambiante que los nombra interrumpe cualquier sensación de repetición, la monotonía serial de una lista. Es un patrón aleatorio que alterna entre momentos de contemplación y momentos de ansiedad. El hecho de que no se puedan oír todos los nombres subraya “la inmensidad y la gravedad de lo que está siendo clamado, no solo exclamado” (Davy, 2006).

CONCLUSIONES

De esta revisión, aunque parcial, se desprende cómo las representaciones contemporáneas de la migración a la Frontera Norte que he puesto bajo observación

se adscriben a una genealogía narrativa y figurativa que establece una línea de continuidad entre la modernidad y el Holocausto. Una genealogía que pasa, en el caso latinoamericano, por el desafío ya lanzado por la palabra y la imagen al dominio de lo inenarrable establecido por las prácticas desaparecedoras de las dictaduras del Cono Sur.

En las nuevas narrativas argentinas de las migraciones históricas que mencioné en el segundo apartado, la percepción de la peripecia migratoria se remonta a la tipología de un camino iniciático que, desde el acontecimiento traumático de la separación de los vínculos primarios, conduce a una reconfiguración de la identidad, aunque compleja, en la sociedad y la cultura de llegada. La frontera se muestra como una instancia transformadora. El cruce (legal) de diferentes espacialidades y temporalidades impone al migrante complejos procesos de negociación identitaria, adaptación emocional y afectiva, resemantización de los orígenes. Esto permite que progresivamente se elabore la vivencia migratoria como una memoria positiva en la que se evapora la noción de frontera como límite o barrera y se la resignifica como zona de contacto, donde proliferan identidades móviles, rizomáticas, enriquecidas.

En la narrativa mexicana contemporánea, en cambio, domina la equivalencia entre el camino migratorio y el camino hacia la muerte. La narrativa ya no capta un proceso de transformación identitaria, sino su contrario: la destitución de la humanidad del sujeto operada por la industria criminal de los cuerpos migrantes.

El silencio de la ley, la barbarización de las políticas fronterizas, el retroceso del Estado, el consiguiente control del territorio por el narcotráfico, el predominio de la narrativa securitaria y no de la humanitaria, hacen que la Frontera se configure como lugar de la negación de la vida. Palabra e imagen se detienen en un tiempo desprovisto de evolución: el tiempo de la muerte como tiempo absoluto, que no fluye, que borra el antes e inhabilita la imaginación del después.

La frontera es el mundo. Su cruce no registra dinamismo, cambio, sino fijeza, éxtasis en los círculos de un infierno sin salida. La deserción de las instituciones es radical, sustituida únicamente por la acción humanitaria, incluida la de la literatura, el arte, la cultura. Una acción fundada, junto con la ética del cuidado, en la conciencia de que el paradigma actual de la frontera pone en cuestión todo el paradigma de la civilización.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2011). *72 migrantes.com*. Editorial Almadía.
- Agamben, G. (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Bollati Boringhieri.
- Ainsa, F. (2000). Entre Babel y la Tierra Prometida. Narrativa e inmigración en la Argentina. *Amérique Latine histoire et mémoire. Les Cahiers AILM*, 1 (s.p.). <https://journals.openedition.org/alhim/87>
- Andruetto, M.T. [1997](2004). *Stefano*. Sudamericana.
- Bevilacqua, P., De Clementi, A. & Franzina, E. (2009). *Storia dell'emigrazione italiana*. Vol.I: "Partenze". Vol. II: "Arrivi". Donzelli.
- Bianchini, F. (2015). *Migrantes. Clandestino verso il sogno americano*. BFS edizioni.
- Bianchini, F. & Ballati, G. (2018). *Migrantes. Verso il sogno americano*. Shockdom.
- Bianciotti, H. (1990). *Ce que la nuit raconte au jour*. Grasset.
- Blengino, V. (2005). *La Babele nella "pampa". L'immigrante italiano nell'immaginario argentino*. Diabasis.
- Bjerg, M. (2021). *Emotions and Migration in Argentina at the Turn of the 20th Century*. London, Bloomsbury Publishing PLC.
- Bosca, D. (2002). *La Merica che non c'era. L'utopia della terra promessa nelle storie degli emigranti piemontesi in Argentina*. Priuli & Verlucca.
- Brambilla, C. (2015). Il confine come borderscape. *Rivista di Storia delle Idee*, 4(2), pp. 5-9.
- Bravo Herrera, F.E. (2015). *Huellas y recorridos de una utopía. La emigración italiana en la Argentina*. Editorial Teseo.
- Bujaldón de Esteves, L. & Kazumi Stahl, A. (2014). Nuestra escritora transnacional. *Revista de culturas y literaturas comparadas*, 5, 1-12. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/13191>
- Castelazo, T. (s.f.). *Border Coffins* [Fotografía]. Wikimedia Commons. <https://www.tomascastelazo.com>
- Cavalli Sforza, L.L. y Padoan, D. (2013). *Razzismo e noismo. Le declinazioni del noi e l'esclusione dell'altro*. Einaudi.
- Chambers, I. (2020). Thinning with the diver. The Mediterranean in historical perspective. *Journal of the British Academy*, 8 (s1), 5-12.
- Compagnon, A. [1979] (2016). *Le seconde main ou le travail de la citation*. Editions du Seuil.
- Cuttitta, P. (2012). *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*. Milano, Mimesis.
- Dal Masetto, A. (1990). *Oscuramente fuerte es la vida*. Planeta.

- (1994). *La tierra incomparable*. Planeta.
- (2011). *Cita en el Lago Maggiore*. El Ateneo.
- Davy, J. (2006). Presentación de Luz María Sánchez 2487. <https://casa-hoffmann.com/portfolio/luz-maria-sanchez/>
- De Martino, E. (2008). *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Torino, Bollati Boringhieri (1958).
- Di Cesare, D. (2017). *Stranieri residenti. Una filosofia delle migrazioni*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Donna, S. (2020, 27 de diciembre). Là, nella Pampa Gringa argentina, dove ancora risuona la lingua piemontese. *PiemonteTopNews*. <https://www.piemontetopnews.it/la-nella-pampa-gringa-argentina-dove-ancora-risuona-la-lingua-piemontese/>
- Esposito, E. (2016). *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*. Einaudi.
- Franzina, E. (2008). L'Argentina di 'carta': libri, lettere e memorie di un'altra patria. En ID., *L'America gringa. Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile* (pp.222-2453). Diabasis.
- Gambaro, G. (2002). *El mar que nos trajo*. Alfaguara.
- Giardinelli, M. (2009). *Santo oficio de la memoria*. Edhasa.
- Gruzinski, S. (1988). *La colonizzazione dell'immaginario. Società indigene e occidentalizzazione nel Messico spagnolo*. Einaudi.
- Hernández, A. (2013). *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. Tusquets.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*. Fondo de Cultura Económica.
- Kazumi Stahl, A. (2002). *Flores de un solo día*. Seix Barral.
- Ko C.T., 2019. Self-Orientalism and inter-imperiality in Anna Kazumi Stahl's *Flores de un solo día*. *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 14 (1), 70-89.
- Levi, P. (2005). *Los hundidos y los salvados*. El Aleph Ediciones.
- Lojo, M.R. (2010). *Árbol de familia*. Sudamericana.
- Magnani, I. (2006). Proyectos identitarios en la construcción del Museo Nacional de la Inmigración de Buenos Aires. *Estudios migratorios latinoamericanos*, 59, 139-154.
- Martelli S. (2004). L'acqua confine del mondo. La traversata dell'Oceano nella letteratura italiana dell'emigrazione tra Ottocento e Novecento. En Achilli, A. y Bartolini, D. (Eds.), *I riti del fuoco e dell'acqua nel lavoro, nel folklore religioso e nella tradizione orale* (pp. 339-376). Edup.
- Martínez, Ó. (2013). *Los migrantes que no importan*. Surplus Ediciones.

- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.
- Mengiste, M. (2016). The act of naming. *Words without Borders Magazine*. <https://www.wordswithoutborders.org/article/september-2016-italy-the-act-of-naming-maaza-mengiste>
- Monge, E. (2015). *Las tierras arrasadas*. Literatura Random House.
- Mortara Garavelli, B. (1997). *Manuale di retorica*. Bompiani.
- Orgambide, P. (1984). *Hacer la América*. Editorial Bruguera.
- Paredes, H. (2018). Huellas de la memoria. Una lucha para no olvidar a los desaparecidos en México. *Actualidad.rt.com*, 5 de abril. <https://actualidad.rt.com/actualidad/267600-huellas-memoria-lucha-olvido-desaparecidos-mexico>
- Perassi, E. (2018). Donne numerate. Immigrazione e commercio dei corpi in *Nada que declarar. El libro de Diana* di Teresa Ruiz Rosas. En Di Ciolla N., Pasolini A. & Vallorani N. (Eds.), *Raccontare il viaggio. Crimini di migrazione e narrazioni di resistenza* (pp.81-94). Mimesis.
- Petrelli M. (2002). Il gesto della citazione. *Leitmotiv*, 2, 71-86.
- Piper Shafir, I. (2017). Globalización de la memoria: memorias de las víctimas, espacios y objetos. En G. Gatti (Ed.), *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales* (pp.183-204). Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Poletti, S. (1962). *Gente conmigo*, Aguilar.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desappropriación*. Tusquets Editores.
- Ricoeur, P. (2012). *Ermeneutica delle migrazioni. Saggi, discorsi, contributi*. Boccali, R. (ed.). Mimesis.
- Rosoli, G. (1994). La emigración italiana desde 1861 hasta nuestros días. En Albonico, A. y Rosoli, G., *Italia y América* (pp.205-407). Mapfre.
- Sánchez, L.M. (2006). *2487*, <https://www.diaspora2487.org>.
- Santiago, J.A. (2015). *Entrevista a Emiliano Monge*. *Milenio*, 30 de septiembre. <https://www.milenio.com/cultura/migracion-holocausto-siglo-xxi-emiliano-monge>
- Scarabelli, L. (2021). Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr'acción e historias ejemplares. En Pizarro Cortés C. (ed.), *Nuevas formas del testimonio* (pp.33-52). Santiago de Chile, Editorial USACH.
- Scotti, M.A. (1996). *Diario de ilusiones y naufragios*. Emecé.
- Shua A.M. (1994). *El libro de los recuerdos*. Sudamericana.
- Sontag S. (2003). *Davanti al dolore degli altri*. Mondadori.

- Tizziani, R. (1992). *Mar de olvido*. Emecé.
- Trione, V. (2022). *Artivismo. Arte politica e impegno*. Einaudi.
- Uribe, S. (2017). ¿Cómo escribir poesía en un país en guerra? *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 7, 45-58.
- Volle, V. (ed.) (2012) *Múltiples identidades. Literatura judeo-latinoamericana de los siglos XX y XXI*. Iberoamericana/Vervuert.
- Xingjan, G. (2010). La condizione della letteratura. En D. Padoan (ed.), *Tra scrittura e libertà. I discorsi dei Premio Nobel per la Letteratura* (pp.305-327). Editrice San Raffaele.

CAPÍTULO 5

EN LAS HUELLAS DEL PORVENIR

Leonardo Pinto de Almeida
Universidad Federal de Mato Grosso

I. UNA CANCIÓN DEL EXILIO

Empezamos nuestra discusión al seguir el camino dejado por la memoria. Muy rara paradoja¹ es lo que se encuentra entre la memoria y el olvido que danzan cotidianamente en el horizonte histórico americano.

A causa de las colonizaciones y neo-colonizaciones somos forzados a olvidar nuestro pasado antes de las invasiones bárbaras de los españoles, portugueses, ingleses, franceses y estadounidenses. Somos también forzados a olvidar que las condiciones de miseria de nuestras poblaciones alimentan aún nuestra elite entreguista, y los países ricos y empresas multinacionales con los cuales hacen acuerdos.

Ese olvido es un olvido olvidado como pensamos en otro texto². El olvido que es forzado por el silenciamiento a causa de fuerzas exteriores a nuestra vida.

Las dictaduras que vivimos en el siglo XX también aplastaron nuestros modos de vivir. Tuvimos que dejar nuestras casas, nuestras amigas y amigos, nuestras familias, para irnos hasta la tierra del tiempo sin tiempo, o del tiempo en suspensión, que se suele llamar exilio.

¹ En *Lógica de sentido* (2005b), Deleuze anuncia que, en la paradoja, no hay identidades fijas ni sentido único.

² En *La nao de los desaparecidos* (2021), pensamos las relaciones de la vida en el mundo contemporáneo aplastado por las tecnologías de la información y el neoliberalismo. Así, trazamos una diferencia entre el *olvido olvidado* y el *olvido inolvidable* desde una inspiración nietzscheana hacia el entendimiento de lo que es el acontecimiento. El *olvido olvidado* es el efecto de los modos de lidiar con las tecnologías de información y el neoliberalismo. La sobreposición de informaciones continuas produce un olvido que no afecta el cuerpo, porque es externo. Son exigencias ajenas que provocan la sensación de que el mundo está acelerado. El olvido inolvidable es el silencio como motor de toda creación. Esa está del lado del demorar, de la velocidad del pensamiento, de la muerte y del acontecimiento. Ese es el olvido que se hace cuerpo por ser afirmación de la vida. Las nieblas del olvido contienen los dos olvidos. El primero es la niebla y el segundo produce las charlas con las nieblas por causa del acontecimiento.

La escritura y la lectura también se alimentan del olvido, pero de un tipo totalmente diferente del primero. No es el olvido olvidado externo a la vida, pero están asociadas al olvido inolvidable: el silencio. El primero está del lado del silenciamiento que captura y aplasta la vida; y el segundo, el silencio que hace posible la creación y el trabajo de la memoria.

La tierra de la escritura y de la lectura suelen parecerse al exilio. Estamos apartados en un tiempo sin tiempo, pero que no es el de la suspensión, sino del acontecimiento³. Así, es grande la diferencia entre esos dos horizontes de sentido, a la vez que pueden alimentarse mutuamente.

Cuando la escritura literaria se vale de la historia como pañuelo de fondo para su proceso creativo, no indica el pasado, sino el porvenir⁴. Muy diferente de la historia, como disciplina, la literatura no parte de marcos históricos para indicar la veracidad de su planteamiento. Ella abre un campo inmanente de sentido para producir el cambio de todos los seres involucrados en el proceso, sea la autora o la lectora⁵.

Como en *La nao de los desaparecidos* (2021), seguimos luchando contra las fuerzas del olvido y de la desaparición. Las dictaduras del siglo XX fueron brutales con nosotros. Asimismo, en contraposición a la lamentación europea⁶ sobre el supuesto agotamiento de las capacidades humanas para hablar desde la experiencia traumática, seguimos cantando y contando historias que suelen ser tristes, alegres, conformistas o rebeldes. Así lidiamos con lo traumático, porque nuestro continente nació del trauma de las invasiones bárbaras en su búsqueda ciega del oro.

³ Hay algunos autores que pensarán el acontecimiento en el siglo veinte, como Žižek (2014) y Badiou (1999) por ejemplo. Lo que es necesario poner en evidencia es que el acontecimiento se asocia intrínsecamente a la discontinuidad. Es una ruptura en el seno del tiempo que provoca cambios.

⁴ Heidegger (2007) reflexiona sobre la distinción entre la historiografía y la meditación en el curso de 1937-1938 en la universidad de Freiburg. La historiografía trabaja con el pasado y la meditación piensa desde el acontecimiento y, por eso, indica el porvenir. Entonces, el arte, como acontecimiento, no es una reproducción del pasado, sino una manera de poner la verdad en obra que se conecta con el porvenir (cf. Almeida, 2021).

⁵ En *El espacio literario*, Blanchot (1992) afirma que la literatura es un espacio de resonancia. Abre un campo de experimentación donde es posible el cambio de todos los que están involucrados en él, sea la lectora, la escritora o el lenguaje.

⁶ En *El narrador*, Walter Benjamin (2016) anuncia que estamos en una época en que el relato pierde fuerza, a causa de las dinámicas informacionales. Hay toda una reflexión que empieza en él y se desarrolla a lo largo del siglo XX, afirmando que existe la imposibilidad del relato desde el trauma, que la narración y la palabra pierden su fuerza de actuación social.

Hay una gran variedad de libros que tienen como punto de partida momentos históricos en los que la violencia del Estado se manifiesta con toda su fuerza bestial. En *La nao de los desaparecidos* (2021), nos orientamos hacia tres libros que tienen su atención en la violencia engendrada entre el Estado peruano y el movimiento del Sendero Luminoso.

Al principio, se suele pensar en dos libros ya clásicos sobre la dictadura en América: *Yo, el supremo* de Augusto Roa Bastos (2017) y *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias (2020). Ambos libros nos invitan a adentrarnos en un país cuyo régimen dictatorial feroz reconocemos, para nuestra sorpresa. Cuando leemos esos libros, los países donde se sitúa la historia pueden ser percibidos como cualquier de los países americanos. En la literatura argentina, también, hay muchos libros que plantean historias que ocurren en los períodos dictatoriales, como *Dos veces en junio* (2012), *Los pichiciegos* (2010), *Cambio de armas* (2000), *A veinte años luz* (2002).

La violencia del Estado en los períodos dictatoriales en América Latina nos invita a pensar en lo traumático que nos aplasta. El tratamiento que suele tener este tema en esas novelas presenta la vida de los personajes. El juego con el tiempo presente es uno de sus intentos para abrir el claro del pensamiento, porque nos pone frente a la brutalidad de los regímenes. Esa invitación a pensar es muy característica de la literatura. Somos puestos delante del problema planteado. Miramos a las personas, las situaciones, los objetos, las relaciones... Somos catapultados dentro de un campo de sentido donde no hay pasado, solo la presencia (Heidegger, 2012).

Por eso, la literatura está del lado del porvenir y se diferencia de la historia. La literatura no se alimenta de las recordaciones, no es un relato puro y simple (Deleuze, 2005a). Sin embargo, ¿una obra literaria que parte de un hecho histórico no reproduce un pasado? En otras palabras, ¿no impone una mirada hacia atrás? La escritura expresa⁷ el pasado en la novela o en el cuento, pero no lo reproduce. Hay un cortocircuito en el juego con el tiempo que la literatura lo impone. Los personajes y los hechos, cuando son evocados por la memoria, no son recuerdos. Son una acción de elaboración que suele denominarse rememoración.

⁷ La literatura no es reproducción o recordación de lo que ocurrió. Más bien, es el acontecimiento de la escritura que se hace expresión (Rancière, 2009; Deleuze, 2005a).

En la clínica psicoanalítica y el arte, el trabajo sobre la memoria atraviesa esas dos esferas: primero, los recuerdos presentados por el paciente son su manera de indicar los caminos tomados que normalmente imponen su identidad; y segundo, la rememoración nace de los trabajos sobre la memoria desde el momento en que la angustia se presenta. Los recuerdos, que están del lado de la continuidad imaginaria, sostienen el yo, y la rememoración, como momentos clínicos, involuntarios y discontinuos, lo abre a un espacio creativo (Almeida & Gorlier, 2019).

Como se sabe, el arte vive de la discontinuidad, porque está intrínsecamente asociado al acontecimiento. Por eso, la literatura es desviación: con ella, somos dislocados de nuestro hogar, de nuestro habitual sitio de pertenencia y existencia. Esa es la dimensión acontecimental del arte; es como si fuese el propio goce de la escritura y de la lectura (Barthes, 2003).

Mientras la escritora está en una especie de exilio, la lectora experimenta otro tipo de desarraigo, que es la migración. Eso es todo, porque el mundo que la literatura pone en obra⁸ es ancho y ajeno: ancho, porque el espectro y las variaciones de la novela y del cuento son muchos; y ajeno, porque estar conectado con la experiencia literaria es siempre vivir en un mundo extranjero⁹.

Encontrándonos del otro lado del espejo, traspasamos el lenguaje y las palabras expresadas en el papel. Atravesar el espejo es una manera de charlar con las nieblas del olvido (Almeida, 2019), porque es un efecto del acontecimiento, de la discontinuidad, de la creación...

Ese texto es mi modo de invitarlos a un paseo por los senderos de la memoria y del olvido, a la luz de un libro que tuve un encuentro muy especial en mi trayectoria de lector: *En estado de memoria*, de Tununa Mercado (2020).

Lo más curioso de ese libro es que suele no ser entendido como una novela, como un texto literario, por su manera de poner la verdad en obra, por su modo de abordar temáticas duras como el exilio, la muerte de amigas, amigos y familiares, la brutalidad

⁸ En *El origen de la obra de arte*, Heidegger (2019) afirma que el arte es creación de mundo y se manifiesta desde el desvelo de la verdad. No es reproducción de la verdad. Es una manera de poner la verdad en obra, en ponerla en el movimiento del desvelo y de la creación de mundos.

⁹ En *Crítica y clínica*, Deleuze (2005a) afirma que la literatura es un modo de escritura en que se escribe siempre desde un tratamiento extranjero en la propia lengua.

de los regímenes dictatoriales, con la fuerza de la memoria, de la denuncia o del asombro. Sin embargo, lo elegí porque lo leí como un texto literario: el tratamiento de la memoria es de la orden de la rememoración, y no de la recordación.

El libro de Tununa Mercado es una novela de la memoria y del olvido, fundada en el desarraigo del exilio que sufrió la autora. Parte del destierro o del exilio, pero su trabajo de poner la verdad en obra nos señala a las huellas del porvenir.

2. LA ESCRITURA COMO REMEMORACIÓN

El libro de Tununa Mercado puede parecer, a primera vista, una obra biográfica. Sabemos que la autora fue exiliada durante 16 años, desde 1966, de su tierra natal, Argentina. Su libro evoca la memoria en el título. Pero en él vemos también la palabra “estado”, que nos ubica paradójicamente en el presente. La memoria solo vale la pena cuando se activa en el presente. No es una lamentación, es un trabajo sobre los senderos de la memoria y el olvido.

Asimismo, el libro muestra varias capas de la vida en el exilio, en el desarraigo. Mientras el “estado de memoria” en que se encuentra no es una evocación pura y simple, nos sitúa frente al pasado que se encarna o, más aún, que constituye el cuerpo de la narradora.

Eso es la rememoración (Almeida & Gorlier, 2019). La escritura subvierte la trama biográfica, porque el *bios* pasa por el cuerpo de quien escribe para alojarse en las palabras, en la vida de una sociedad, en la historia de Argentina del siglo XX. El título del libro podría ser *En estado de alarma*, porque la memoria trazada nos pone delante de las vicisitudes y los peligros de una vida en exilio o bajo una sociedad dictatorial.

La invitación hecha por la historia nos va mostrando diversas dimensiones de la vida en exilio: la enfermedad; la cuestión del tiempo; el problema de qué es un hogar; la muerte; la pobreza; el deseo de pertenencia; la escritura y la lectura como trabajo de memoria...

Al inicio del libro, la historia pasa por la enfermedad y el destierro. Las dificultades financieras impiden que la narradora acceda a un tratamiento individual con un psicoanalista. Mientras tanto, el trabajo de la memoria nos pone frente a los psiquiatras, con su necesidad de adaptarnos al sistema y las relaciones de poder que se encuentran claramente establecidas en su trabajo clínico: “Uno está tan desvalido

en manos de los psiquiatras que no puede ni siquiera discutir lo que le imponen” (Mercado, 2020, p. 15).

La narradora relata la dificultad en el exilio y cómo los problemas de un estado de excepción recaen sobre los cuerpos que habitan ese tiempo. Cuenta que Cindal se suicidó después de haber intentado ser internado por un psiquiatra. La negativa del profesional lo puso en suspensión al punto de desear la muerte. La narradora no era amiga de Cindal, pero el acontecimiento de su suicidio la enfrentó a problemas relacionados con la soledad: “Muchas veces el nombre de Cindal fue evocado por mí en situaciones similares a la que él había sostenido, implorante, en la antesala del psiquiatra” (Mercado, 2020, p. 16).

La vida en exilio y la enfermedad del destierro llenan la existencia de malas noticias, como la muerte de amigos o conocidos, que llegan continuamente y transforman, la vida en un estado de mera sobrevivencia: “en esos momentos tan crueles que obligaban a sentarse al borde de la cama a llorar, vivir era sobrevivir” (Mercado, 2020, p. 20).

El desarraigo produce una pérdida de energía o una sensación de disolución del yo. De ahí el tono persistente sobre la enfermedad: el exilio genera un padecimiento que no pertenece exclusivamente a la escritora ni a la narradora, sino que constituye síntoma social que recae sobre los cuerpos que viven en estado de excepción. Dicho estado produce el cuerpo enfermo, que puede ser el de cualquiera que haya sufrido las consecuencias brutales de la dictadura.

El estado de memoria resiste al estado de excepción. La escritura, como forma de resistencia se manifiesta así en el libro¹⁰.

Otro problema generado por el acontecimiento del destierro es la cuestión laboral. ¿Cómo encontrar trabajo para subsistir lejos del país natal? La narradora afirma que su dificultad laboral se relaciona con no haber terminado el curso de literatura. De este modo, más allá del problema del destierro, enfrenta también el no-lugar del trabajo.

En ese punto, la escritura como deseo laboral presenta su propio rostro de exilio. La escritura, como se ha afirmado antes, es una forma de desarraigo. No se la considera verdaderamente una experiencia laboral. Lo mismo ocurre en el capitalismo de algunas regiones del planeta, no se acepta el deseo de ser profesional de la escritura.

¹⁰ La asociación entre la escritura y la resistencia se presenta en numerosas obras de filósofos franceses, como Rancière (2009) y Deleuze (2005a), por ejemplo.

Ella vive esa dificultad cuando va a buscar un empleo y dice que desea escribir. La persona que la entrevista le sugiere algunas ocupaciones relacionadas con la escritura: la publicidad, por ejemplo. Sin embargo, ambas hablan del mismo tema sin llegar verdaderamente a entenderse.

La escritura está del lado del trabajo de la noche, mientras que la publicidad pertenece al trabajo del día¹¹. El peso de vivir en el exilio puede ser metabolizado por la escritura, pero nada está garantizado.

En el capítulo *El frío que no llega*, la escritura intenta evocar las felicidades vividas en ese tiempo sin tiempo del exilio, pero muestra que la melancolía lo arrasa todo. Es interesante cómo la melancolía se presenta como un estado en el que el cuerpo es aplastado en el presente, como si fuese más pesado que el ser, como si se estuviera ahogando en el mar del no-sentido.

No es posible divertirse en el exilio. Ese es un contrapunto: no hay posibilidad de disfrute, porque el tiempo ocurre en otra parte. La noche y su silencio están pobladas por acontecimientos ajenos. Estamos en un estado de suspensión.

Las discusiones no tienen fin, la sospecha no tiene fin; en los espesores y en la espesura de esa selva sin tiempo no hay diques que parapeten el continuo, las hojas no caen, el frío no llega, el presente nunca ultrapasa el futuro (Mercado, 2020, p.28).

En el exilio, vivimos bajo las nieblas del olvido, y solo el trabajo de la escritura o de la rememoración puede abrirnos un espacio de creación donde la charla con esas nieblas sea posible.

El desarraigo produce la añoranza de la tierra natal: una presencia en el fondo de la ausencia. La escritura nos pone frente a la “materia argentina” que llena todos “los huecos de la realidad en exilio” (Mercado, 2020, p.28). Esa materia impide que el espacio y el tiempo presentes sean verdaderamente experimentados. La vida está lejos, igual que esa vida ajena, colmada de muerte.

¹¹ La distinción entre el trabajo del día y el trabajo de la noche aparece en las obras de Blanchot (1992) y Lévinas (1975). El trabajo del día es el que sigue las exigencias cotidianas de la vida en una sociedad capitalista, mientras que el trabajo de la noche se asocia a la creación y el misterio. Por eso, el trabajo del día está del lado de la reproducción, y el trabajo de la noche, del lado de la creación y del arte.

En el destierro permanece el apego al país: “El apego al país que habíamos dejado condicionó la vida de todos nosotros” (Mercado, 2020, p.28). Por ese motivo, resulta difícil adaptarse a la vida en el nuevo sitio. El fantasma de esa materia argentina que llena la vida ocupa el presente con el pasado que se añora, melancólicamente o no.

La materia argentina insiste y persiste en lo cotidiano. La muerte rodea la vida en el exilio. Es presente, como jamás lo fue:

Esas partículas, me dio por imaginarlo, eran muertos que entraban por mis ojos y salían por mi nuca, arremolinados en las ráfagas de la memoria, suspendidos en el camino hasta que la gran vela los remontase al pasar (Mercado, 2020, p.34).

De eso, la escritura traza un puente entre la muerte y las ropas que la narradora recibía por medio de donaciones. El cuerpo se encuentra con la muerte ajena a través de esas ropas. La narradora indica que tenía “cuerpo de pobre”, porque todas las prendas le quedaban bien.

En esas circunstancias, los espejos ayudan a desencadenar la crisis. La luz de los probadores sobre los espejos, la propia imagen invertida, el modo en que el cuerpo es cubierto por algo extraño a él, y la convicción de que ese elemento ajeno se apodera de ese cuerpo y lo hace suyo en ese recinto falsamente iluminado, todo ese acontecer es, como en las novelas de desgracia, un golpe mortal (Mercado, 2020, p. 40).

La muerte alcanza al cuerpo por medio de las ropas ajenas. Es una forma de lidiar con la pérdida. La ropa de alguien que había muerto ofrecía cierto consuelo, porque provocaba reflexión.

Cuando recibo en herencia o como recuerdo la ropa de algún amigo o amiga que acaban de morir; me visto con ellos; tengo la sensación de que los llevo puestos y hasta siento llevar sus mortajas, pero no me da miedo o aprensión, sino consuelo, como si, en una suerte de ingenua transmigración, se hubiese depositado en una manga, una pretina o una valenciana (Mercado, 2020, p.41).

Las nieblas del olvido tienen su espesor delineado por la materia argentina, la muerte siempre ajena y presente, el futuro siempre lejano... El tiempo sin tiempo y el espacio,

siempre ancho y ajeno, persisten e insisten en la experiencia del exilio. Solo la escritura puede hacer de la memoria un estado, hacer de la memoria un cuerpo, hacer de la rememoración una charla con las nieblas del olvido.

La cuestión del tiempo y del espacio atraviesa las dimensiones crujientes de la vida en el exilio. Las confusiones temporales y espaciales son, normalmente, la materia de quienes viven la patología de la exiliada. Estar en exilio es habitar un tiempo suspendido y vivir en un espacio que es un no-lugar. Por eso, se hacen evidentes las dificultades para adaptarse a la nueva vida, al nuevo país.

Sin embargo, la narradora relata su deseo de pertenecer al nuevo país, México. En un momento gracioso, reconoce la bandera mexicana enarbolada en Londres:

A lo lejos en el parque vi un grupo de personas alrededor de una enorme bandera mexicana: el paño verde, rojo y blanco ondeaba y ese contoneo suave y patriótico, era como un llamado de amor, estaba dirigido a mí, prófuga e impródiga argentina, siempre poseída por la codicia y el deseo irrealizable de ser mexicana (Mercado, 2020, p.70).

El encuentro con la bandera mexicana es un acontecimiento que la hace pensar en su deseo de pertenencia con respecto a México, el país que la acogió durante su período de exilio. Ese evento ocurrió durante un viaje a Londres, mientras paseaba por Hyde Park. Lo gracioso de la historia es que, al ver de cerca la bandera, percibió que en el centro no tenía el nopal –tan emblemático en la bandera nacional de México–, sino un león imperial.

Al evocar el transcurso del tiempo de exilio que sufrió –en dos etapas: de 1966 a 1970 y de 1974 a 1984–, la narradora reflexiona sobre cómo esos años parecieron pasar muy rápidamente y cómo eso le produjo “estados repentinos de confusión sobre el paso del tiempo (Mercado, 2020, p. 48). La confusión entre el tiempo y el espacio es reflejo de la enfermedad ocasionada por el desarraigo, y solo la escritura puede rehacer el hilo de Ariadna para hacer posibles las charlas con las nieblas del olvido. Esa es la forma de tornar posible lo imposible, de nombrar el acontecimiento¹². Es

¹² Derrida (2006) hace una bonita reflexión sobre la imposibilidad de decir el acontecimiento indicando la paradoja, ya que el acontecimiento está del lado del imposible. Debemos desear lo imposible para que el acontecimiento ocurra.

decir, la escritura como acontecimiento es la manera de componer, a través de la rememoración, una novela que transita los senderos del olvido y la memoria.

En el capítulo *Visita guiada*, la narradora pasea por la atmósfera melancólica de la casa de León Trotsky en Coyoacán. El exilio de Trotsky en México aparece como un paradigma del destierro interrumpido trágicamente. Caminando junto a Pedro, un exiliado español, ella reflexiona sobre la condición de ser exiliada y su relación con la reproducción del vacío.

Tal vez se unía a nosotros porque la reproducción del vacío era el estado propio del exilio: carencia, compensación de la carencia; desnudez y arropamiento, mutilación y prótesis, y nuestro exilio era, por así decirlo, fresquito, recién estrenado, receptivo, por lo tanto, a la veterana experiencia española, y, al mismo tiempo, para el amigo español, un campo fértil para el ejercicio de la faltancia (Mercado, 2020, p.77).

Desde los encuentros con otros exiliados, es posible dimensionar las condiciones propias del exilio. Es una manera de abrir ventanas para el porvenir... Después de sus años de exilio, finalmente, pudo volver al seno de la madre argentina.

Por alguna grieta insospechada se cuele, en un vaciadero sin fondo, la sustancia que definía al desterrado como argentino. Cuando se piensa que el exilado regresa a su tierra y es recibido por esa madre que malamente lo desterró, se tiene una idea por lo general errónea acerca de la índole del recibimiento (Mercado, 2020, p. 88).

El exilio es brutal. No hay espacio para bienvenidas. Ni cuando sale de su país natal ni cuando regresa. Hay un equívoco general que es denunciado por la escritura: el exilio no es divertido; no hay espacio ni tiempo para que se pueda vivir el presente.

El retorno también es difícil. La adaptación no es posible. ¿Cómo adaptarse a la tierra natal si ella ya no es más la misma? Los objetos que funcionaban como nuestras anclas en la realidad ya no existen como antes del destierro. ¿Cómo anclar nuestra realidad a la nueva vida en Argentina?

La escritura y la lectura son maneras de tejer y retejer la realidad o, más aún, de reinventarla. Como se afirmó antes, las dos experiencias tienen algo de desarraigo. Estamos en el tiempo del acontecimiento, en una conexión con el compromiso relativo a la experiencia.

En uno de los últimos capítulos, llamado *Fenomenología*, la narradora reflexiona sobre el lugar de la lectura en su vida. Piensa en cómo leer era una experiencia de absorción total de las historias y en cómo se sentía en un país ajeno que pasaba a convertirse en un sitio donde era posible vivir: “Los libros que leo me chupan la médula y las emociones; en el momento en que los leo, el mundo que poco a poco se me revela me somete a sus leyes y se apodera de mí” (Mercado, 2020, p.93).

La lectura es una especie de migración, porque el libro nos transporta para otro sitio y, paradójicamente, continuamos en el mismo lugar. Ese es el poder de las palabras. Cuando se escribe, uno se transmigra en palabras, en lenguaje. Cuando se lee, uno transmigra las palabras en un espacio y tiempo donde es posible vivir, al menos por algún tiempo.

Al reflexionar sobre el poder de la lectura, afirma que esta es “una especie de droga que nos remontaba y nos hacía volar” (Mercado, 2020, p. 96). La lectura producía en ella una apertura para volar, viajar, migrar... Por tanto, la lectura impone una exigencia, un compromiso con el tiempo del acontecimiento. No hay nada fuera de ella, cuando nos conectamos con su modo de ser.

La escritura también tiene algo de desarraigo. Pero tanto la lectura como la escritura exigen una conexión prófuga con el lenguaje, porque es necesario crear, tejer... no son actos de reproducción, sino experiencias creativas.

Hay una reflexión muy bonita sobre la escritura en el libro: esa escritura que constituye el propio estado de memoria o, más aún, que hace posible el estado de memoria como acontecimiento de la escritura.

La narradora aproxima el acto de escribir al de tejer. Para ambos necesitamos del tiempo de la demora¹³. Debemos permanecer en esos dos modos de obrar, enlazados por el tiempo propio de la tejedura, de la escritura... Un tiempo y un espacio que no consideran lo que ocurre en sitios ajenos. Solo existe la soberanía de la experiencia¹⁴.

En ese punto, la escritura y la lectura son dos modos muy diferentes del exilio. Son experiencias afines al desarraigo, pero de otra naturaleza, porque no están

¹³ En el libro que homenajea la obra de Blanchot, Derrida (2015) anuncia que la creación se da el tiempo de la demora. Debemos hacer del lenguaje nuestro hogar para que la creación sea lo que es.

¹⁴ En *La experiencia interior*, Bataille (2016) piensa el lugar de la experiencia. La experiencia es interior porque no hay nada o nadie fuera de la experiencia. La experiencia por eso es soberana y, por eso, transforma todo.

atravesadas por fantasmas ajenos, vidas ajenas o el deseo de otro lugar ni por el tiempo en suspensión. En ellas no hay lo ajeno. Son experiencias de compromiso total con el tiempo sin tiempo del acontecimiento.

Lo curioso de esa dinámica es que solo la escritura –con su modo de inventar la realidad, de construir el tiempo y el espacio– puede ser una ventana para mirar el exilio y transformarlo no en una lamentación ni en un mero relato mnemónico, sino en un estado de memoria.

3. EPÍLOGO O EL ESTADO DE MEMORIA Y LA VELOCIDAD DEL PENSAMIENTO

En estado de memoria nos invita a reencontrar las vicisitudes del exilio. Lo ajeno es una de sus características más relevantes. La vida en exilio, provocada por el estado de excepción y la dictadura, crea una patología del no-lugar: el país que fue dejado se presenta como la materia del presente. Paradojalmente, el presente sufre del fantasma ajeno del pasado, del país natal, de la añoranza, del apego, de la imposibilidad de adaptarse al sitio donde se vive...

Esa característica de lo ajeno se asocia a la *materia argentina* como idea fija o como presupuesto de comprensión de la vida. Jamás estamos en el presente y el futuro no llega. La *materia argentina* tiene su poder de silenciar, de rehuir las nuevas conexiones.

Ese proceso está del lado del olvido olvidado, por lo cual somos aplastados por ideas que nos hace tener siempre prisa para resolver las cosas, siguiendo exigencias externas a nuestra propia vida.

Mientras tanto, la escritura provoca un cambio en esa lógica.

Como vimos, la escritura, la lectura y la tejedura tienen un modo de ser muy particular. Cuando se está en esas experiencias, no hay ajeno. Solo existe el tiempo del acontecimiento.

Y ese tiempo es el tiempo relacionado al olvido inolvidable que es el silencio. Es desde el silencio que la creación se hace posible. Eso ocurre porque el silencio es la única manera de acceder a la velocidad del pensamiento que se manifiesta en el demorar.

Eso se da porque desde el demorar reencontramos el lenguaje como hogar. La lentitud jamás es su opuesto. La morada del lenguaje se da en la velocidad del pensamiento.

Al estar en lo ajeno del lenguaje, tenemos la impresión de que jamás estamos en nuestro hogar. Eso porque el espacio y el tiempo ocurre en otra parte. Es ajeno a nuestra voluntad. El exilio vive de lo ajeno.

Mientras tanto, la escritura en su manera de habitar en el lenguaje hace posible reencontrar la velocidad del pensamiento y hace de la memoria, un estado.

Ese libro en su manera de poner la memoria en obra, a través de la rememoración, nos convoca a acceder a lo poético en su encuentro con la condición del exilio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, L.P. (2021). La nao de los desaparecidos. *Escritura e Imagen*, 17, 117-128.
- (2019). Charlas con la niebla del olvido. *Hueso Húmero*, 71, 82-92.
- Almeida, L. P., & Gorlier, J. C. (2019). Em direção ao neutro. *Mnemosine*, 15(1).373-384.
- Asturias, M. A. (2020). *El señor presidente*. Alfaguara.
- Badiou, A. (1999). *San Pablo: la fundación del universalismo*. Anthropos.
- Barthes, R. (2003). *El placer del texto y lección inaugural*. Siglo XXI Argentina.
- Bastos, A.R. (2017). *Yo, el supremo*. Alfaguara.
- Bataille, G. (2016). *La experiencia interior*. El Cuenco de Plata.
- Benjamin, W. (2016). *El narrador*. Metales pesados.
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Paidós Ibérica.
- Deleuze, G. (2005a). *Crítica y Clínica*. Anagrama.
- Deleuze, G. (2005b). *Lógica de sentido*. Paidós Iberica.
- Derrida, J. (2006). Cierta posibilidad imposible de decir el acontecimiento. En G. Sussana, A. Nouss & J. Derrida. *Decir el acontecimiento: ¿es posible?*. (pp. 79-107). Arena Libros.
- (2015). Demorar: Maurice Blanchot. Edufsc.
- Fogwill, R. (2010). *Los pichiciegos*. Periférica.
- Heidegger, M. (2007). *As questões fundamentais da filosofia*. WMF Martins Fontes.
- (2012). *Ser y tiempo*. Trotta.
- (2019). *El origen de la obra de arte*. Oficina de arte y ediciones.
- Kohan, M. (2012). *Dos veces junio*. Debolsillo.
- Lévinas, E. (1975). *Sur Maurice Blanchot*. Fata Morgana.
- Mercado, T. (2020). *En estado de memoria*. Editorial UNAM.
- Osorio, E. (2002). *A veinte años, luz*. Debolsillo.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda*. Eterna cadencia.
- Valenzuela, L. (2000). *Cambio de armas y otros cuentos políticos*. Colihue Narrativa.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. Editorial Sexto Piso.

CAPÍTULO 6

EL MURO Y LA IDEA DE FRONTERA: APROXIMACIONES DESDE LOS ESTUDIOS DE LA IMAGEN

Diana Elisa González-Calderón

Universidad Autónoma del Estado de México

INTRODUCCIÓN

Este documento se sitúa en una experiencia de investigación realizada por la autora en la ciudad de Tijuana (González-Calderón, 2019), las imágenes que acompañan el texto ofrecen una mirada al escenario de la frontera. El muro es, quizás, el personaje más importante de la ciudad, y Tijuana no puede desligarse de él. Se tuvo la oportunidad de visitar los dos lados del muro y contrastar la experiencia de habitar el límite. En esta ciudad, la idea de límite o división del territorio es parte de la geografía de lo cotidiano. En este sentido, la línea divisoria que delimita un adentro y un afuera, no escapa de una comprensión gráfica y espacial. Por ello, se destaca la pertinencia teórica de Phillippe Dubois, desde su noción del “fuera de campo” como aquello que ocurre más allá de los márgenes de la imagen: lo no visible resulta tan significativo como el escenario de lo visible. Así, el muro, como límite y su intervención orgánica e histórica, se configura como un recurso de resistencia frente a la exclusión humana.

Figura 1. *El principio del muro que divide México y Estados Unidos (Tijuana, México)*



Nota. Fotografía de la autora

LA IDEA DE FRONTERA

Uno de los avances en los estudios de la imagen tiene que ver con el reconocimiento de que los límites dados por el borde físico de la imagen captada no constituyen el final de la estructura visual discursiva; son más bien una continuación del diálogo narrativo. Es decir, el afuera es tan importante como el adentro de la imagen.

La idea de la exterioridad que se plantea a partir de los límites definidos en la imagen, y de cómo estos se integran al interior de lo que esta plantea, no es nueva. Pioneras en el tema han sido diversas obras artísticas que han mostrado la complejidad que puede ser el espacio-otro, ausente pero presente al mismo tiempo.

Lo anterior es visible en la obra *Retrato del Matrimonio Arnolfini* (1434), del pintor flamenco Jan Van Eyck, quien, a través de un espejo, muestra el aporte del exterior a la narración total de la escena, en la que vemos nuevos personajes apenas perceptibles en la boda representada. Esta misma situación se repite en *Las Meninas* (1656) de Velázquez, con la visita de los reyes que se aprecia a través de un reflejo; de igual forma, esta idea de lo otro y los límites de lo visible se hace presente en la película *The Blair Witch Project* (1999), en la que se intuye la forma de la bruja a partir de la mirada de uno de los protagonistas, pues es una imagen negada al espectador.

En *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (1986), Philippe Dubois señaló que, en las posibilidades de la imagen fotográfica, yace el recorte espacio tiempo como una selección que excluye un trozo de realidad que, sin estar presente, se hace visible a través de las miradas, los indicadores de movimiento, las puertas y ventanas, los velos o los espejos, lo que suma a la narrativa en quien observa, y que, a través de estos recursos, parece obtener una respuesta abierta que se responde desde la experiencia del espectador.

El espacio 'off', no retenido por el corte, ausente como tal del campo de la representación, siempre está marcado originariamente por su relación de contigüidad con el espacio inscrito en el marco [...] Toda fotografía, por la visión parcial que nos presenta, se duplica necesariamente con una presencia invisible, con una exterioridad de principio, significada por el mismo recorte que implica el acto fotográfico (Dubois, 1986, p. 160).

Pero este recurso no solo es narrativo, sino también indicativo; ejemplo de ello es el teatro de estilo vodevil de los años 70's y 80's en Ciudad de México, donde la publicidad de los espectáculos con temática "subida de tono" burlaba a los censores de la buena moral al tratar de ocultar, con tachones o pegotes, ciertas partes del cuerpo. Esto, más allá de esconderlas, acentuaba el lugar hacia donde debía dirigirse la mirada haciéndolo más evidente.

Si bien los límites de la imagen comienzan siendo físicos, también son simbólicos y culturales al construir reductos de un tiempo y espacio. Son límites que invitan a la transgresión y ruptura frente a la imposición.

Más allá de la idea de frontera como espacio limítrofe de la imagen, se encuentra el espacio representado; es decir, la frontera como contenido, que, para los fines de este documento, servirá para abordar la idea de conexión, contigüidad, y exclusión humana y territorial.

CRUZAR LA FRONTERA: MIGRACIÓN Y DERECHOS HUMANOS

Hace días, en un medio nacional salió una fotografía que ocupó las portadas de medios nacionales e internacionales: un padre y su hija de menos de dos años fueron

encontrados a orillas del río Bravo. Los hallaron boca abajo y de espaldas, abrazados por la misma ropa del padre, con la que intentó evitar que el río no le arrebatara a la niña. Sus nombres son Oscar y Valeria; eran salvadoreños.

Pensé en compartir la fotografía, pero finalmente desistí. La disyuntiva que cruzó por mi mente era, por un lado, no alimentar el morbo por respeto a las víctimas y, por otro, la necesidad de visibilizar la tragedia. Un momento detenido: el desenlace de una historia que no se mira de frente y se critica desde la comodidad de los escritorios y, por supuesto, desde los intereses macroeconómicos.

La imagen, por supuesto, duele. Era la inocente esperanza y es la desgarradora desesperanza. Fue la decisión de un hombre y el infortunio con quien tuvo la última palabra. Fue un acto surgido desde la desesperación del padre y la situación vulnerable de la niña, la pequeña Valeria.

La migración es un fenómeno social, histórico y político. En los últimos años, ha cobrado fuerza en una agenda pública por parte de los gobiernos desde sus políticas económicas y sociales, y ante las duras políticas del país vecino. Es así que “[...] hoy en día es posible identificar procesos estructurales como la pobreza, la falta de oportunidades de desarrollo y la violencia generalizada como detonantes de la migración” (Secretaría de Gobernación, 2019, s/p).

La ausencia de estrategias y acciones de atención con enfoque de derechos humanos en las políticas de migración, ha generado reacciones cada vez más duras desde los gobiernos, así como más desesperadas desde quienes buscan –como Oscar y Valeria– cruzar el río o brincar el muro para llegar al otro lado.

Las noticias e investigaciones dan evidencia del fenómeno: familias están siendo separadas. Infancias y juventudes en situación de migración irregular, acompañadas y no acompañadas, están alimentando las estadísticas en estos escenarios de desamparo y violencia, a la vez de que dan forma a una comprensión del mundo, de su mundo y de la vida. Las políticas migratorias se han endurecido para desalentar la travesía (Calva Sánchez & Carrión-Latorre, 2022) y generan que migrantes –adultos e infancias– se adentren en riesgos mayores, por lo que historias como la de Oscar y Valeria Martínez no son aisladas.

A nivel social, se observa la mirada que estigmatiza, que generaliza los procesos migratorios y omite la explicación desde la vulnerabilidad y las propias historias de vida de quienes huyen de la violencia, la pobreza, la desesperanza.

Hay enormes retos que afrontar: por un lado, los gobiernos y sus insuficientes políticas al desarrollo y prevención de la expulsión, y, por otro, los compromisos asumidos a nivel internacional relativos al respeto a los derechos humanos. También es necesario revisar las políticas públicas y los programas de apoyo a población migrante y en desplazamiento, desde acciones coordinadas interinstitucionales e intersectoriales, con presupuestos destinados a proteger los derechos de niñas, niños y adolescentes, así como de cualquier hombre o mujer en esta condición.

Si bien se trata de un fenómeno complejo, y cada caso presenta sus propias particularidades, se deben repensar los retos sociales y culturales que supone enfrentar una nueva forma de vida que debilita los arraigos e identidades, generando una nueva experiencia cultural, no solo para las personas que se desplazan de un sitio a otro, sino también a quienes acogen. En el primer caso, hay afectaciones de tipo económico en las personas que se desplazan al no tener estabilidad económica, ni el reconocimiento a sus capacidades educativas y laborales, así como el desafío legal de la falta de documentos o permisos adecuados. En este sentido, el proceso de adaptación trae implícita la separación del entorno familiar, con afectaciones significativas relativas a la salud mental, así como al acceso a servicios básicos como salud, educación y vivienda; lo que, en muchos casos, dificulta la integración social por las barreras culturales y lingüísticas. En el segundo caso, relativo a quienes acogen –aunque sea de manera temporal–, surge una mirada que denota prejuicios y discriminación hacia los migrantes, pues es un hecho que existe un impacto en los sitios de acogida, desde la demanda de servicios hasta la percepción de que se afecta la disponibilidad de mano de obra local.

Por todo lo anterior, abordar estos retos es una tarea compleja que exige una mirada integral en la atención –y no desde el asistencialismo– no solo en los sitios de paso y acogida, sino también en los territorios de expulsión, desde sus políticas públicas y programas de apoyo al migrante y desplazado, así como desde acciones preventivas que favorezcan el desarrollo de los diversos grupos vulnerables.

Por ello, toda investigación generada en el tema debe partir de nuevas perspectivas y metodologías, que visibilicen la complejidad del fenómeno, diferenciando el objeto de estudio “sobre” o “desde”, y adoptando otras epistemologías del conocimiento que permitan reconocer como ganancia la diversidad humana. Se trata, en efecto, de un reto transversal y de múltiples aristas que exige una estrategia regional y, sin duda, transfronteriza.

Dentro de las diversas aristas que conforman el tema y que debe observarse para su atención, se encuentra la relativa a las imágenes de migrantes y las narrativas que se desprenden en la enunciación del fenómeno: miradas editoriales que, no exentas de uso político, estigmatizan y criminalizan, sin considerar las causas que obligan a un ser humano a desplazarse.

Figura 2. *Espacio habitado por un migrante en el límite del muro.*



Nota. Fotografía tomada desde el puente que conecta Tijuana y San Diego, California. Fotografía tomada por la autora

Los medios de comunicación influyen en la percepción pública frente a la migración desde la construcción de narrativas, las cuales, según la forma en que son generadas, afectan la opinión y moldean la idea del otro, creando percepciones tanto negativas como positivas (OIM, 2023). Es así como la estigmatización puede tener repercusiones en las políticas de gobierno. Dichos estigmas tienen su origen en el uso de lenguaje exagerado, muchas veces distorsionado y sensacionalista al describir las situaciones enfrentadas en el contexto migratorio, creando imaginarios que estigmatizan y, por lo tanto, discriminan.

La estigmatización marca, desde una perspectiva normativa y endógena, una distancia espacial y simbólica que separa al sujeto estigmatizado del contingente de “gente normal” que construyen su desviación. En este sentido el extrañamiento que produce el inmigrante, para muchas de las sociedades de destino, es decir el extranjero y el otro, no es sino una construcción social y moral (Schaffhauser, 2016, p. 5).

El foco brindado a ciertos aspectos de la noticia tiende a destacar aspectos negativos, reforzando la idea de la migración como una amenaza a la seguridad, como una relación abusiva o como una carga económica para los sitios de paso. Por supuesto, en la narrativa señalada, hay una generalización del actuar, lo cual ignora las causas que motivan la movilidad. Contextualizar el fenómeno, contribuiría a una comprensión más amplia que aborde sus causas, desafíos y contribuciones positivas a la comunidad receptora.

La mirada interseccional que cuestionó el poder y las lógicas de dominación en los estudios feministas, debe destacarse en la experiencia migratoria (Magliano, 2015). Esta puede aplicarse “a nivel de grupos y sujetos y también a nivel estructural, dando cuenta de las bases materiales de la desigualdad” (Verloo citado en Magliano, 2015, p. 696); lo cual permite entender la complejidad propia de cada caso, desde variables como el género, la discapacidad, la edad, la condición particular de vida, entre otras. Esto ayudaría a la protección específica si se es una mujer embarazada, un infante o un miembro de la comunidad LGBTTTIQ+. Un caso concreto es que, en el primer semestre de 2019, fueron llevados ante la autoridad migratoria 32,507 niñas, niños y adolescentes, de los cuales 8,033 viajaban no acompañados (Secretaría de Gobernación, 2019, s/p). A su vez, esto favorecería la contextualización de los casos y sus narrativas, evitando caer en el uso de estereotipos y estigmatización, así como en la focalización de historias que generan cierta desconfianza hacia estos grupos sociales (Pérez Díaz & Aguilar Pérez, 2021).

Por lo anterior, la necesaria pluralidad de voces que abonen al fenómeno migratorio ayudaría a plantear un escenario más real y menos sesgado, pues se incorporarían las experiencias desde la interseccionalidad e intersectorialidad y no desde imaginarios.

El uso de estereotipos y estigmatización dada en la cobertura de los medios –y por consecuencia en la percepción pública– genera políticas con mayores restricciones. Por esta razón, desde el escenario de las imágenes y los medios de comunicación, se requiere un enfoque apegado a los derechos humanos que visibilice las diversas

realidades de la migración, la responsabilidad gubernamental en el flujo migratorio, así como con la vulnerabilidad en que se encuentran las personas migrantes.

Las redes sociales facilitan el conocimiento sobre la situación migratoria para un público amplio. La democratización del medio favorece la participación en primera voz de quienes viven estas experiencias, contrarrestando en muchos casos los estereotipos tradicionales.

Si bien, toda acción mediática tiene una intención planteada desde la emisión, debe revisarse la responsabilidad humana en torno al tema, la cual debería orientarse a la contextualización y a evitar la generalización de las historias.

De este modo, se entiende que la relación entre medios y migración está en constante movimiento gracias al entorno digital y su masificación, lo cual obliga a promover una alfabetización mediática que abone a un público cada vez más crítico ante las imágenes, los medios y sus narrativas. En última instancia, esto podría tener consecuencias positivas en la percepción, actitudes sociales y políticas.

El necesario enfoque desde los derechos humanos obliga a entenderlos como principios que buscan proteger y respetar la dignidad humana de quien debe desplazarse a través de las fronteras. Este enfoque va más allá de una respuesta meramente asistencialista, ya que plantea una perspectiva de atención integral.

DECLARACIÓN UNIVERSAL DE DERECHOS HUMANOS. ARTS. 1 Y 2

Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos. Los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, son garantizados a todos, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición (ONU, Declaración Universal de Derechos Humanos, 1948).

Si bien los derechos humanos son universales independientemente de la situación migratoria, debe destacarse que son muchos los desafíos que enfrentan cuando se está en una situación como migrante irregular. En este contexto, el derecho a la igualdad y no discriminación resulta central. Así, la protección de estos derechos es tarea del Estado, como garante del respeto y la protección a los derechos humanos, y en coadyuvancia con las organizaciones de la sociedad civil.

El diseño de las imágenes y el tratamiento mediático son agentes sustanciales en la promoción y defensa de los derechos humanos de las personas migrantes. Por ello, para un uso responsable, la Oficina Regional para Centroamérica, Norteamérica y el Caribe recomienda aplicar un enfoque basado en derechos humanos, que, de manera general, aboga por: cuidar el uso de las palabras en el sentido de no utilizar términos inexactos (por ejemplo, distinguir entre solicitante de asilo, refugiado o migrante); no utilizar metáforas ni lenguaje deshumanizante; evitar expresiones negativas o estereotipadas; promover la participación directa de personas migrantes para conocer mejor el contexto y la situación; evitar la victimización y simplificación de los hechos; evitar la generalización; contextualizar las historias y basar la información en datos y evidencias (OIM, 2023).

CRUZAR LA FRONTERA: EL MURO COMO SÍMBOLO

Los muros son barreras físicas que activan la idea de frontera. La separación de espacios, y la exclusión de aquello que se percibe como diferente –ya sea por costumbres, raza, creencias e incluso economía–, se plantea como una medida de protección frente al extraño, en nombre de la propia seguridad, con consecuencias tanto a nivel familiar como comunitario.

El muro como frontera divide y se ha entendido como una necesidad para salvaguardar la identidad que otorga el espacio. México y Estados Unidos comparten 3,142 kms de frontera, y se considera que aproximadamente una tercera parte ya está delimitada por un muro.

Figura 3. *Una vista al muro desde la carretera*



Nota. Fotografía de la autora

El muro es un asunto polémico y ha generado debates y controversias en el escenario nacional y entre naciones. Surge del propósito de bloquear la inmigración ilegal y se presenta como una medida para reforzar la seguridad. Su presencia y ampliación ha permeado en las relaciones bilaterales, generando tensiones entre los países implicados. El debate pone sobre la mesa la efectividad del muro como una medida que no atiende las causas del fenómeno, ni los problemas que se generan en torno al flujo migratorio irregular.

El muro y su construcción han generado preocupaciones ambientales, ya que han provocado afectaciones a la biodiversidad al fragmentar un hábitat natural y alterar los procesos de migración, reproducción y libre tránsito de la fauna silvestre. También, se ha reportado contaminación del suelo y del agua, lo que impacta a las comunidades vegetales (Becerra Ramírez, 2020), elementos sustantivos que deberían observarse para su protección.

Figura 4. *Una vista al muro desde la carretera*



Nota. Fotografía de la autora

Existen diferentes cuestionamientos éticos, así como humanitarios en torno al trato dado a migrantes y refugiados, pues mucho se ha señalado acerca de las condiciones de los lugares de expulsión, y la situación en los centros de detención y paso. Por esta razón, se debate si los recursos destinados al combate a la migración ilegal deberían ser utilizados en acciones más significativas de tipo preventivo.

Tijuana es una ciudad ubicada en el noroeste de México. Comparte límite con el estado de California en Estados Unidos y es considerado un paso fronterizo importante, en términos de migración y comercio.

En el kilómetro 1 del territorio mexicano se encuentra un muro construido como forma de control del flujo humano ilegal, que ha devenido en un emblema de la ciudad, con impacto en la dinámica social. Marca un contraste entre la oportunidad y la carencia, y se constituye como un referente simbólico entre el norte y el sur del continente (Hernández & Curiel, 2020).

Figura 5. Monumento indicador del inicio del territorio mexicano



Nota. Fotografía de la autora

Figura 6. Detalle del monumento indicador del inicio del territorio mexicano



Nota. Fotografía tomada por la autora

Figura 7. *Detalle del ambiente en los alrededores*



Nota. Fotografía tomada por la autora.

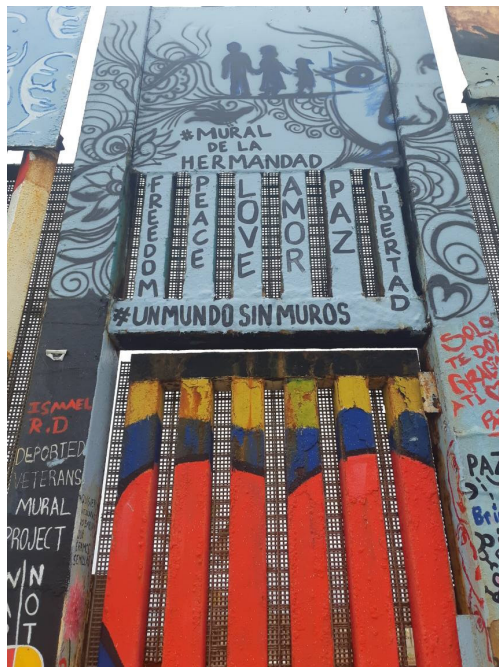
En este sentido, la ciudad se torna compleja al concentrar la presencia de refugiados y solicitantes de asilo, lo que hace visible el desafío que enfrentan las políticas fronterizas. Su análisis puede abordarse desde una perspectiva política, social y económica así como humanística, pues ha sido lienzo de múltiples expresiones. En Tijuana, desde los noventa, el muro recoge un sentir personal y comunitario, pues ha devenido en ser un lugar de expresión artística, con mensajes políticos y simbólico-visuales. Los primeros indicios de intervención se atribuyen a formas de no olvidar a los migrantes que mueren en la travesía (Alonso-Meneses, 2022).

Figura 8. Detalle del muro



Nota. Fotografía tomada por la autora

Figura 9. Detalle del muro



Nota. Fotografía tomada por la autora

En la ciudad de Tijuana, el muro ha sido intervenido tanto desde el grafito hostil como mediante expresiones artísticas de denuncia: de la fragmentación del territorio, a la valoración de la diversidad, la solidaridad, la identidad y la esperanza. De aquí que muchas de las pintas celebren la riqueza cultural de la región fronteriza, haciendo uso de símbolos locales, así como narrativas sobre la experiencia migrante que buscan la humanización del sujeto y su historia, pues reflejan sentipensares diversos que, a manera de libro abierto, invitan a repensar el impacto del muro como línea divisoria en las historias de quienes habitan la ciudad, o bien, de quienes albergan el sueño de cruzarlo.

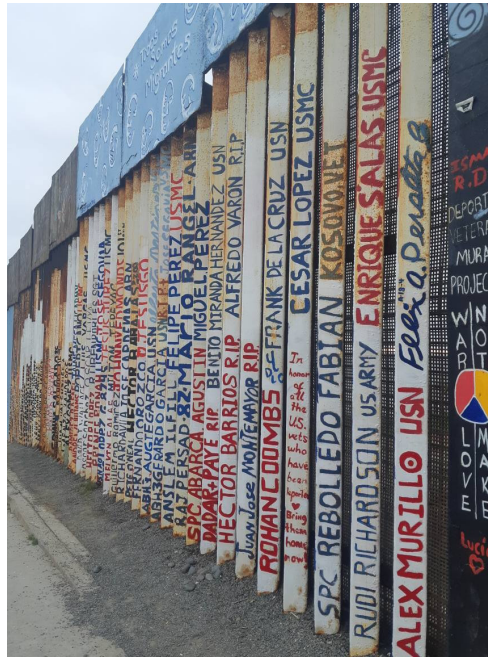
Como práctica post-etnográfica, se asume su condición de relato (Alonso-Meneses, 2022) provisional por estar expuesto a la intemperie y a las mismas prácticas de intervención cotidiana.

Figura 10. *Detalle del muro*



Nota. Fotografía tomada por la autora

Figura 11. Detalle del muro



Nota. Fotografía tomada por la autora.

Hay gran cantidad de colaboraciones artísticas entre ambos lados del muro, lo que refleja una conexión temática desde ambos lados de esta barrera física. Lo anterior no solo transforma visualmente el entorno, sino que contribuye a la reflexión sobre lo que la migración y la frontera significan en la vida de cualquier persona. Longitud, color, palabras, imágenes y discursos se convierten en estrategias de resistencia y solidaridad.

La frontera divide la vida de miles de personas. Es una línea. Es un prejuicio. Es un discurso. Dice un poema de Anibal Nazoa:

Entre tu pueblo y el mío
 hay un punto y una raya.
 La raya dice: «no hay paso».
 El punto, «vía cerrada».
 Y así entre todos los pueblos,

raya y punto, punto y raya.
Con tantas rayas y puntos,
el mapa es un telegrama.
Caminando por el mundo,
se ven ríos y montañas,
se ven selvas y desiertos,
pero ni puntos ni rayas.
Porque esas cosas no existen,
sino que fueron forzadas,
para que mi hambre y la tuya
estén siempre separadas.

Figura 12. Detalle del muro



Nota. Fotografía tomada por la autora.

Figura 13. *Detalle del muro y al fondo la segunda valla de protección*



Nota. Fotografía tomada por la autora.

Es así que la idea de frontera nos habla de un aquí y allá, de un adentro y un afuera, una exclusión humana que discrimina. Por ello, la noción de frontera, desde los estudios de la imagen, plantea que, incluso más allá del escenario visible, existe un territorio que aunque imperceptible, por su contigüidad sigue afectando al otro, tal como ocurre con lo que se articula a ambos lados del muro.

Figura 14. *El muro visto desde San Diego, California*



Nota. Fotografía tomada por la autora.

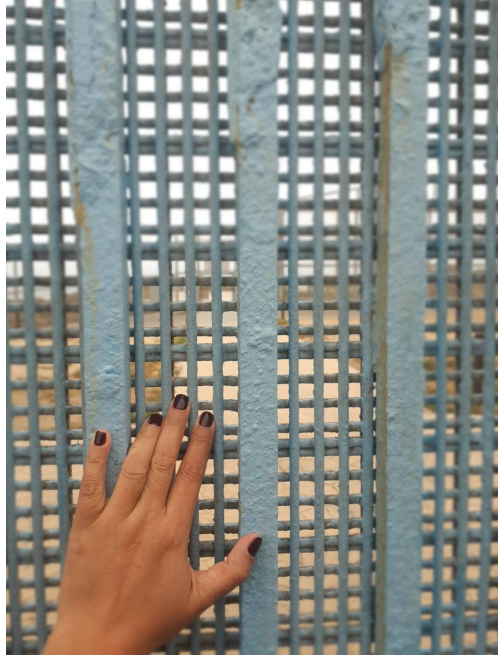
Si bien Dubois señaló la importancia de lo no perceptible en el escenario de lo visible, es labor de los profesionales actuales promover una conciencia que abone a una perspectiva de inclusión y de respeto a los derechos humanos de las personas migrantes.

Y es que el otro lado del muro es una incógnita. La utopía toma la forma que cada migrante desea, y esa parte desconocida también forma parte de la vida en la frontera.

El muro, como barrera divisoria, hace visible la responsabilidad institucional de quienes deberían proteger los derechos humanos de quienes huyen por múltiples motivos: violencia, pobreza, desesperanza.

Y ya sea con la forma de un río, montañas, púas o un muro, esa frontera está cargada de simbolismos, prejuicios y discriminaciones que han marcado —y siguen dividiendo— la vida de miles de personas. Por ello, esa línea divisoria entre dos países es un prejuicio, es un discurso, es una frontera, es un sueño, es un destino, es solo un paso, y, en el fondo, es un rechazo al otro, a la otra, a lo demás, a lo diferente. Por ello, desde la trinchera colectiva y personal, hagamos una fisura en el muro.

Figura 15. *Detalle del muro*



Nota. Fotografía tomada por la autora.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Pensar la frontera desde los estudios de la imagen permite comprender que no se trata solo de un espacio de tránsito, sino de un espejo que confronta una forma particular de mirar y reconocer la otredad. Por ello, alude a un aquí y un allá, a un adentro y un afuera. Como señaló Dubois, toda representación contiene un “fuera de campo” que influye en la interpretación de lo visible. En el contexto fronterizo de Tijuana, este principio se configura no solo como un límite físico, sino como un marco visual que orienta la mirada. Esto permite entender que el muro no solo es una estructura palpable, sino también un dispositivo simbólico que delimita cuerpos, historias y narrativas.

La relación entre frontera y “fuera de campo” adquiere relevancia porque organiza el modo en que se ve y se narra el fenómeno migratorio. Así, el muro observado desde distintos ángulos y distancias funciona como una superficie de inscripción simbólica:

su dimensión, las huellas de desgaste y las intervenciones artísticas conforman un archivo visual que revela un diálogo constante entre control e identidad, entre vigilancia y resistencia.

El recorrido por este territorio confirma que la frontera no es solo un punto geográfico, sino un espacio donde se articulan las prácticas sociales, la memoria colectiva, así como la vida cotidiana. El muro manifiesta una separación que trasciende lo material y se expresa en desigualdades y exclusiones históricas. Sin embargo, también funciona como un espacio de resignificación: las intervenciones artísticas y los mensajes visuales que se acumulan sobre su superficie, configuran una narrativa que recupera la memoria de quienes han transitado en la búsqueda de nuevas oportunidades. Estas imágenes contrarrestan discursos que reducen el fenómeno migratorio a cifras y recuperan la dimensión humana y comunitaria.

Desde esta perspectiva, las representaciones mediáticas adquieren un papel fundamental en la construcción social de la migración. El uso de un lenguaje negativo o deshumanizante contribuye a reforzar estigmas que influyen en la percepción pública de quien tiene esta condición de vida. De ahí la necesidad de promover una comunicación responsable, basada en datos, contextualización y un enfoque de derechos humanos que dé cuenta de la complejidad del fenómeno y de las diversas realidades que lo conforman.

Asumir esta mirada implica reconocer que las personas migrantes enfrentan vulnerabilidades particulares que deben analizarse más allá de la legalidad del tránsito. En este marco, el respeto a los derechos humanos constituye un principio fundamental para orientar la acción gubernamental, social y comunitaria, así como para cuestionar narrativas que simplifican o criminalizan las experiencias migratorias.

Desde esta comprensión, abrir una fisura en el muro —como metáfora y como práctica— implica cuestionar las barreras materiales y simbólicas que perpetúan la exclusión. Supone promover una mirada crítica y sensible que reconozca la diversidad de experiencias que ocurren a ambos lados de la frontera y la responsabilidad en torno a la dignidad humana. Solo así será posible avanzar hacia una lectura más amplia del fenómeno migratorio y hacia la construcción de espacios y acciones que favorezcan la protección de derechos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso-Meneses, G. (2022). El muro fronterizo en Tijuana. Huellas fotográficas de las ofrendas/intervenciones artísticas en memoria de las y los migrantes muertos, 1999-2021. *Encartes*, 5(10), 263-277. <https://doi.org/10.29340/en.v5n10.272>
- Becerra Ramírez, M. (2020). La ilegalidad del muro de Donald Trump. *Anuario mexicano de derecho internacional*, 20, 723-753. <https://doi.org/10.22201/ij.24487872e.2020.20.14495>
- Calva Sánchez, L., & Carrión-Latorre, V. (2022). Cambios en la Inmigración a México en el contexto del endurecimiento de las políticas migratorias en Estados Unidos. *Huellas De La Migración*, 7(13), 45-75. doi:10.36677/hmigracion.v7i13.17344e
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós España.
- González-Calderón, D.E. (2019). Cruzar el muro: repensando el fenómeno migratorio en la IX Escuela Internacional de la Red Iberoamericana de posgrados en infancia y Juventud (RED INJU) en Tijuana, México. *Revista Lindes, estudios sociales del arte y la cultura*. Argentina.
- Hernández, A. & Curiel, J. (2020). Over the Wall/Sobre el Muro: una mirada a las transformaciones sociales por el muro fronterizo entre México y Estados Unidos en Tijuana. *Encartes*, 3(5), 188-205. <https://doi.org/10.29340/en.v3n5.131>
- Magliano, M.J. (2015) Interseccionalidad y migraciones: potencialidades y desafíos. *Revista de Estudos Feministas*. <https://doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p691>
- OIM (2023) ¿Cómo abordar la migración en los medios? 7 Recomendaciones para periodistas. Oficina Regional para Centroamérica, Norteamérica y el Caribe.
- ONU: Asamblea General, Declaración Universal de Derechos Humanos, 10 Diciembre 1948, 217 A (III), <https://www.refworld.org/es/docid/47a080e32.html>
- Pérez Díaz, M., & Aguilar Pérez, M. (2021). #LadyFrijoles: señalamiento, discriminación y estigma de migrantes centroamericanos a través de redes sociales en México. *Andamios*, 18(45), 223-243. <https://doi.org/10.29092/uacm.v18i45.817>
- Schaffhauser, Philippe. (2016). La figura del migrante como estigma social: el derrotero de los exbraceros trabajadores migratorios mexicanos (1942-1964). *Intersticios sociales*, 12 Recuperado en 03 de enero de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642016000200005&lng=es&tlng=es.
- Secretaría de Gobernación, (2019). ¿Cuáles son los derechos humanos de las personas migrantes?. Consultado en <https://www.gob.mx/segob/articulos/estas-con-las-causas-y-consecuencias-de-la-migracion>

CAPÍTULO 7

UN LUGAR EN LA CIUDAD: UN RELATO DE MIGRACIÓN EN LA PELÍCULA MANCO CÁPAC DE HENRY VALLEJO

Miguel Ángel Torres

Pontificia Universidad Católica Del Perú

INTRODUCCIÓN: HENRY VALLEJO Y EL CINE REGIONAL PERUANO

En 2020 fue estrenada en salas comerciales de Lima y varias ciudades del país, *Manco Cápac*, película del director puneño Henry Vallejo. La cinta fue además exhibida en diversos festivales internacionales, en Biarritz, Londres, Nueva York, entre otros, y alcanzó a recibir distintos premios y reconocimientos. El Ministerio de Cultura la presentó además en representación del país como precandidata a los premios Oscar. Se trataba del segundo largometraje del director y este grado de exposición puede llevar a pensar en una trayectoria sencilla y feliz de un cineasta.

Sin embargo, el camino seguido por Henry Vallejo y esta película fueron bastante más complicados: se trata de un proyecto que le llevó once años concretar, según él mismo cuenta (Muñoz, 2021). En una fase inicial, Vallejo obtuvo en el año 2014 un financiamiento importante gracias al concurso de la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO), organizado por del Ministerio de Cultura, lo que permitió solventar una considerable parte del rodaje, pero debió buscar luego, con el apoyo de familiares, otros fondos para completar el presupuesto.

Tampoco sería apropiado reducir lo acontecido con esta película a lo singular y anecdótico. Las dificultades enfrentadas por este director no deben ser entendidas solo como las habituales que enfrenta todo rodaje cinematográfico —confrontado incidentes imprevisibles del equipo, del entorno o del financiamiento—, sino que conviene comprender al menos algunas de ellas como ligadas al fenómeno de producción del que ha sido denominado el cine regional peruano, pues el recorrido seguido por este director nos deja comprender mucho de cómo se ha ido gestando este cine venido de fuera del circuito hegemónico de producción y exhibición, tradicionalmente centrado en Lima.

Es conocido que, gracias al desarrollo tecnológico que condujo a la difusión de dispositivos de grabación audiovisual –primero analógicos y luego digitales– en las décadas de 1980 y 1990, así como a la posibilidad de manipulación y edición del material grabado en ordenadores personales, se ha podido observar a nivel global una mayor posibilidad de acceso a la producción audiovisual, favorecida por el significativo abaratamiento de los costos de producción. Estas condiciones han permitido un mayor número de producciones locales.

A nivel nacional, desde hace ya más de una década, es posible ver estrenos peruanos en salas de cine en un número muy superior al registrado hace tres o cuatro décadas. Sin embargo, esta mayor presencia de cine nacional en el circuito de exhibición comercial no debe hacernos olvidar que la producción de una película sigue siendo difícil de concretar, debido a su costo todavía significativo y al alto riesgo que implica su rentabilidad. Esta dificultad se acentúa en el contexto peruano, donde no existe un marco de protección o apoyo en el circuito de exhibición que permita a las producciones nacionales competir en condiciones más equilibradas con las grandes productoras y distribuidoras presentes en el mercado. Puede considerarse que estas condiciones son las que explican también por qué mucha de la oferta del cine nacional ha buscado enfrentar ese riesgo recurriendo a la presencia de actores o personajes populares de la televisión, así como a formas narrativas consideradas más rentables, como la comedia.

Si lo dicho arriba describe lo ocurrido en el caso de la producción realizada en circuitos formales y tradicionales, fundamentalmente centrados en Lima, este mismo contexto también permitió el desarrollo de circuitos informales de producción y exhibición. Ello es lo que se produjo a mediados y fines de los años noventa en regiones como Puno, Ayacucho, Huancavelica, Cajamarca, entre otras. Se trata de un fenómeno cultural que presenta paralelismos importantes con el llamado *Nollywood*, el caso de Nigeria y el desarrollo de circuitos paralelos de producción audiovisual, que ha sido analizado a nivel de sus contenidos y su relación con las audiencias (Adesokan, 2014; Iyorza, 2016).

Durante esos primeros años, aparecieron películas como *Dios tarda pero no olvida* (Ortega, 1997), *Jarjacha, el demonio del incesto* (Eusebio, 2000), *El huerfanito* (Quispe, 2004), entre otras. Estas producciones realizadas en localidades alejadas de Lima, fueron –en particular en sus inicios– autofinanciadas o producidas con muy bajos recursos, a menudo por creadores sin formación audiovisual. Por ello, presentaban

problemas de composición e iluminación, de edición, además de ser protagonizadas por actores no profesionales. Estas películas circularon en canales paralelos a los oficiales y llegaron a ser vistas en localidades donde no existían salas de cine ni auditorios. De modo similar al caso de Nollywood, en el Perú, en los imaginarios culturales predominantes, estas películas han sido muchas veces ignoradas o tratadas con cierta condescendencia.

Bedoya señala el año 1996 como un momento fundamental para el cine regional peruano, en el que aparecen varias producciones en distintas localidades del país (2015, p. 227). Bustamante y Luna Victoria registran 216 películas, entre medimétrajes y largometrajes, producidas fuera de Lima Metropolitana y el Callao hasta 2015 (Bustamante & Luna Victoria, 2017a, p. 34). Si bien realizadas en el contexto de precariedad señalado, los productores y directores buscaron medios distintos para hacer financieramente sostenibles sus iniciativas. De Taboada observa en la mayoría de ellos, además de una motivación expresiva y artística, una decidida mirada empresarial que comprende la rentabilidad del proyecto como una parte importante del mismo (De Taboada, 2015). Ello explica, por ejemplo, el recelo de muchos de estos creadores por compartir copias de sus películas pues esto los exponía más fácilmente al piratero y, por tanto, a la pérdida de ingresos por taquilla.

Es en este contexto inicial del cine regional que Henry Vallejo realiza su primera película, una historia de terror: *El misterio del Kharisiri* (2004) que se apoya en el personaje maléfico de la tradición andina que extrae la grasa de sus víctimas. En el rodaje, Vallejo con ayuda de su hermano, con formación en física, idearon una *steady cam* y una grúa, a falta del equipo técnico y del financiamiento correspondiente para el uso de dichos implementos. Vallejo estima el costo del rodaje de su primera película en veinte mil dólares (Bustamante & Luna Victoria, 2017b, pp. 424-425). Según cuenta, esta se presentó inicialmente en dos salas que alquiló en Puno, el Cine Municipal y el Cine Puno, en donde se exhibió de dos a tres veces en funciones diarias, a cinco soles la entrada (Bustamante y Luna Victoria, 2017b, p. 426).

De esta a su segunda película, podemos reconocer en el recorrido de Vallejo como cineasta un reflejo del que ha sido de alguna manera el devenir del cine regional peruano. De estos quisiéramos resaltar dos aspectos: el desarrollo de temáticas y narrativas distantes de las planteadas desde Lima, y el reconocimiento alcanzado por estas producciones en el marco de las políticas culturales estatales. Lo primero, como hemos indicado antes, apareció desde un inicio en las producciones originadas en

regiones como Puno o Ayacucho, las cuales, incluso, en su cine de terror, se apoyaban en personajes venidos de tradiciones andinas, como la Jarjacha o el Pishtaco, que habían sido ignorados por el cine comercial limeño. Ello ha tenido como correlato un reconocimiento cada vez mayor, a nivel de público, académico y estatal, de las particularidades y potencialidades de este cine, lo que, por ejemplo, se evidencia en la figura de un concurso específico de apoyo al cine regional, incluido en el concurso anual de apoyo a la producción que maneja la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios (DAFO) del Ministerio de Cultura. Los cineastas de estas regiones se han movido entre estos cambios, como se puede ver en las formas de financiamiento, producción y exhibición que diferencian la primera película de Vallejo de la segunda.

Manco Cápac, la película de Vallejo que nos interesa, cuenta el relato de migración de Elisbán, un personaje que llega a la ciudad de Puno para encontrarse con Hermógenes, un amigo que aparentemente le ha prometido acogerlo y ayudarlo a desenvolverse en la ciudad. Elisbán, sin embargo, no lo encuentra y pronto se encuentra en esta ciudad sin domicilio y sin recursos, enfrentado a un nuevo contexto que desconoce y a la precariedad de sus recursos, que le impiden volver. La película de Vallejo se inscribe así dentro de otros relatos de migración conocidos en el paisaje audiovisual nacional, como *Gregorio* (Espinoza, Kaspar & Legaspi, 1984), del grupo Chaski, o las numerosas representaciones de personajes migrantes en la televisión nacional.

Lo particular de la migración que relata *Manco Cápac* es que no tiene por lugar de destino a Lima, como es el caso de las otras producciones que señalamos. Al situar la historia en Puno, los temas de la alteridad o las dificultades de adaptación no están entonces ligados a la oposición con Lima, que a menudo han sido la base de otros relatos, sino a la inadaptación con los modos de vida, sociales y económicos, que implican la vida en la ciudad, una ciudad de los Andes, como es el caso de Puno en este caso. Esta es a nuestro parecer una riqueza particular de la película, porque moviliza así una distancia de integración a la vida en la ciudad que no se detiene en la figura de Lima como centro, sino que señalaría un desplazamiento de estas formas de vida forjadas bajo los paradigmas actuales de lo que es vivir en una ciudad del Perú, sea esta Lima o no.

El trabajo que proponemos busca acercarse al relato cinematográfico de la película de Vallejo desde un enfoque semiótico. Con este enfoque, abordaremos el análisis de la película siguiendo en particular dos niveles: un análisis narrativo del relato y una

descripción de la enunciación audiovisual. Buscamos con ello la descripción de dos aspectos que nos parecen de especial interés en la película de Vallejo: la articulación narrativa en un relato de migración del campo a la ciudad en una cinta que sitúa el espacio de la acción en una ciudad de los Andes, y el planteamiento audiovisual de la propuesta estética de Vallejo en cuanto a cómo cuenta para el espectador esta historia en sus tensiones estéticas audiovisuales.

2. NARRATIVA DE LA MIGRACIÓN

Como hemos explicado en otra parte (Torres, 2017), el cine peruano ha conocido representaciones de la difícil migración a la ciudad centrada en la migración a Lima. Como explicamos en aquel artículo, ello es visible en *Gregorio* y *Juliana*, dos películas del grupo Chaski de los años ochenta. En ellas, la capital era mostrada como un lugar en el que el migrante enfrentaba múltiples carencias materiales, y la necesidad llevaba a sus protagonistas a actividades marginales de supervivencia o a realizar actos delincuenciales.

Casi cuarenta años después del espacio realista en que nos situaba la diégesis de aquellas películas, la película de Henry Vallejo, que adopta también una forma realista, nos cuenta un relato de migración en una ciudad de los Andes, Puno, muy alejada de Lima. Si nos acogemos por el momento a la distinción de Genette (1972) entre historia, narración y relato; es decir, entre aquello que es contado (la historia) y el cómo esta se cuenta (la narración) y la forma textual en que se presenta (relato), podemos reconocer en la diégesis planteada por la película la historia de un proceso migratorio. *Manco Cápac* muestra, desde sus primeros planos, el viaje de Elisbán a Puno. Lo que conocemos luego es que se ha trasladado a esta ciudad desde su pueblo bajo la promesa imprecisa de su amigo Hermógenes de que lo alojaría y de que podría trabajar con él. El plan que maneja Elisbán es entonces el de instalarse en la ciudad y trabajar en ella con el apoyo de esta amistad. No conocemos mucho más de este, por las características mismas del personaje, callado y taciturno, y por la forma de la puesta en escena, sobre la que nos detendremos más adelante. Frente a este plan, en principio básico, los primeros minutos de la película nos presentan la fragilidad y el fin de este cuando Elisbán no encuentra a Hermógenes en la dirección que le indicó. Ahí, solo recibe el comentario desconfiado y renuente de la arrendataria de este, quien

le señala no solo que Hermógenes es solo un inquilino sino que además es alguien mentiroso que se ausenta a menudo. Este momento marca la pauta del devenir del proceso de incorporación a la ciudad de Elisbán: en solo unos minutos ha perdido el que iba a ser el lugar de residencia y la fuente de ingresos. Lo que luego veremos a lo largo de la película será cómo resuelve el personaje este momento crítico: salir de la ciudad y regresar a su pueblo, lo que pronto ve casi imposible al carecer de los medios económicos para pagar su pasaje de regreso, o continuar a pesar de la dificultad mayor encontrada en su proceso de integración. Es en la incertidumbre y la dificultad de poder concretar estos dos procesos que nos sitúa la película, lo que nos conducirá a seguir a Elisbán en su paso incierto por las calles de Puno hasta la resolución final que plantea la historia.



Landowski (2016) plantea para reconocer las formas de relación de la alteridad un cuadro de valores bajo la forma de un cuadrado semiótico que parte de la oposición de base de /inclusión/ (asimilación) vs /exclusión/, y los otros de /agregación/ (admisión) vs /segregación/. Se entiende que en un proceso de migración la persona que se integra a la ciudad busca alcanzar una inclusión, pero puede verse confinada a un ghetto, en segregación, o abiertamente apartada, en exclusión. En la agregación, el migrante se encuentra sumado al espacio y las dinámicas de la ciudad, pero no se encuentra realmente asimilado. Entre este cuadro de valores nos parece reconocer en el relato de Elisbán un personaje que busca inscribirse en un proceso que lo lleve de la admisión

a la inclusión, enfrentado a la tensión de un proceso a menudo excluyente al que es sujeto por muchos de los actores que enfrenta en la ciudad. Ello lo podemos ver en las acciones que realiza Elisbán, entendidas como performances de una integración económica y social. En una perspectiva semionarrativa, la performance presupone unas competencias, las virtualizantes, querer y deber, y las actualizantes, poder y saber (Courtés, 2003, pp. 88-91; Hénault, 2012, pp. 151-174). Es a la luz de esta relación entre performance y competencia que consideramos que se puede reconocer el modo en que se representa la integración del personaje a la ciudad.

Es en las dificultades que enfrenta para incorporarse a la forma de vida en la ciudad de Puno que podemos reconocer un punto determinante en la película: al no tener Elisbán dónde vivir ni cómo sobrevivir lo que está en juego no es solo un lugar en la ciudad, lo que parecería remitir a una cuestión espacial, sino una forma de ser en ese circuito de prácticas en que se rige la vida de la ciudad: cómo ganarse la vida, de qué trabajar, cómo trabajar, en quiénes confiar, a quiénes pedir ayuda.

Luego de perdido ese punto de inicio que suponía el encuentro con Hermógenes, es lo que vemos ocurre cuando el personaje recorre la ciudad en búsqueda de empleo, ofreciéndose en distintos negocios y comercios, formales e informales, a realizar diferentes actividades, sea de mozo y ayudante en un restaurante, de cuartelero en un hotel o cuando va a alquilar un triciclo para trabajar con él. En todos estos casos, reconocemos en el personaje la voluntad de incorporarse a alguna actividad que le permita obtener una remuneración, lo que se entiende le abriría recién la posibilidad de seguir algunos de los caminos que tenía, de retorno a su pueblo o integración a la ciudad.

Sin embargo, en todos estos microprocesos, Elisbán se enfrenta a una negativa constante o a reconocer su desconocimiento del proceso mismo. Podemos observar este desconocimiento cuando el personaje se dirige a la casa de una señora que alquila triciclos para que los que los arriendan luego hagan servicios de transporte con ellos. No solo llega en un momento en que estos triciclos ya no están disponibles, pues han sido alquilados más temprano, sino que en ese momento la señora le dice que solo queda uno que se encuentra con las llantas y el freno averiados.

Elisbán se ofrece a reparar el vehículo con la idea de que con ello podrá trabajar con el triciclo: “Por favor, pues señora, yo también necesito trabajar”, le dice. Ella acepta y lo vemos después componer el vehículo e incluso improvisar una solución sencilla, con una botella de plástico, a la corneta de hule que funciona como claxon.

Cuando termina, la señora le ofrece una reducción sobre el precio de la garantía y alquiler que Elisbán no había entendido eran una parte imprescindible del proceso. Luego de indicarle que no tiene esa cantidad de dinero, con esa languidez con la que siempre culminan estos procesos fracasados de su parte, esta lo despide añadiéndole que no olvide, cuando regrese, de traer su recibo de agua o de luz. Elisbán se retira en silencio, aunque nosotros hemos comprendido que la dificultad de que pueda volver es aun mayor, al carecer de domicilio que certificar con alguno de esos recibos. Este intento fracasado de integrarse en una actividad económica, nos muestra la incompetencia de él a nivel del *saber* para actuar en estas actividades y para integrarse en estos procesos.

Un plano interesante a este respecto aparece cuando Elisbán está reparando la corneta de la carretilla. Cuando lo está haciendo, vemos inscrito en la parte delantera del triciclo: “Soy humilde... pero no cojudo”. Esta frase a modo de refrán inscrita en un vehículo de transporte informal señala cuál es la camino de la supervivencia en la ciudad y en los procesos de integración económica y social que enfrenta quien carece de una posición con privilegios: no se puede ser tonto, entendido esto como la necesidad de ser sabido y hábil para moverse por los intersticios de este tejido de acuerdos exigidos y prácticas implícitas que son necesarias para sostenerse en este espacio.

Tres pasajes de la película nos muestran la competencia de que dispone el héroe de esta historia para integrarse en las actividades de la ciudad. Lo vemos así cuando, en su búsqueda de empleo, acude a una oficina donde una secretaria comienza a preguntarle si ha trabajado de guardián o si ha estado en el ejército. Ante su negativa, ella le pregunta si posee alguna formación. Elisbán responde que no, que recién va a estudiar en la EFA, Escuela de Formación Artística. La secretaria se incomoda entonces y le dice molesta “Y qué hago yo con eso. Por gusto has venido, amiguito”. Con esta frase, ella le da a entender que alguien en su condición solo es funcional al sistema si se ajusta a lo que este considera actividades prácticas y a conocimientos valorados en este contexto. Él no solo los desconoce, sino que aquella formación a la que aspira parece un sinsentido para alguien que pretende esta integración.

En otro momento de la historia, se nos muestra a Elisbán repartiendo volantes a la entrada de un restaurante de pizza. A lo largo de una jornada que parece extenderse por varias horas, se los va alcanzando y ofreciendo a los distintos transeúntes que pasan por la calle. Cuando ya ha terminado de repartirlos y habiendo entendido que esa era

la tarea que debía cumplir, retorna al interior del restaurante y le dice al propietario que ya culminó. Este le reclama por los volantes entregados y no acepta la explicación de que ya los ha distribuido, pues –le explica, incómodo, en pocas palabras– el trabajo consistía en que trajera clientes al local y, a ese respecto, no había traído a ninguno. El pago, entonces, se basaba en los resultados, es decir, en las personas que lograra llevar al establecimiento. La tarea corresponde, por tanto, a lo que coloquialmente se entiende como un *jalador*. Bastante enojado y solo ante la solicitud lastimosa de Elisbán, el propietario le deja sobre el mostrador la que parece una moneda de un sol.

Reconocemos en esta escena la incompetencia del personaje para cumplir la tarea que lo inscriba en la lógica de trabajo propia del entorno urbano al que intenta incorporarse: hay una incapacidad no solo para realizar la tarea, sino también para negociar las condiciones del empleo y prever la forma de remuneración. El personaje central de la historia aparece así como uno desvalido de las habilidades sociales que hagan de él un ciudadano hábil para desenvolverse en las dinámicas indispensables de la ciudad a la que ha llegado.

Finalmente, queremos detenernos en otro momento importante de la película, aquel en el que, a pesar de todo, vemos a Elisbán recibir una remuneración que él considera importante por el trabajo realizado. Se encuentra en la calle con un hombre que le pregunta si está disponible para trabajar (“¿Tú vas a chambear?”, le dice). Lo lleva en su camioneta hasta su casa y le explica que debe hacer una zanja que rodee por el borde la propiedad. Cuando Elisbán pregunta cuál va a ser el pago, este solo le dice que no se preocupe, que a su regreso él se encargará de remunerarlo. Le alcanza las herramientas y le deja un poco de dinero para que se compre una gaseosa. Lo deja entonces trabajando. Vemos a Elisbán realizar solo y con gran esfuerzo, a lo largo de la jornada, la tarea complicada que le ha sido encargada, de la que solo se detiene para ir a comprar una bebida. Muy avanzado el día, ya cercana la noche, el señor Suaña no ha regresado. Después de buscarlo por varios lugares y de que de uno lo envíen a otro, terminará por encontrarlo tomado y celebrando en la calle. Si bien se tarda un poco en recordarlo, este termina por hacerlo y entre divertido por la situación, bromeando y de modo displicente, le dice que lo había olvidado completamente. Aunque trata de decirle que lo busque otro día, ante la insistencia de Elisbán pide el cambio de las cervezas a una vendedora y con el vuelto le paga un monto que él determina entonces. Le alcanza los billetes y unas monedas “para su pasaje”. “Y ya no fastidies. Anda nomás”, le dice para concluir.

Cuando recién lo recogió en su camioneta para llevarlo a trabajar a su casa, el señor Suaña había comenzado contándole de su mala experiencia con los trabajadores que había contratado antes. Los consideraba, así, ociosos y borrachos. “Tú eres de chamba, supongo. No me vayas a hacer perder el tiempo. [...] Me jode la gente ociosa. Todo ocioso para mí, es un delincuente”. Encontramos en esta breve intervención el discurso de la superación y del esfuerzo reunidos en un hombre que a su vez exhibe un nivel económico considerable, así como un reconocimiento social importante por parte de otras personas. Es así alguien que se encuentra al extremo opuesto del lugar que ocupa Elisbán en la ciudad. Suaña encarna al sujeto incorporado exitosamente en la ciudad y que ha sabido desempeñarse exitosamente en las dinámicas de esta: en él observamos confluir esta expresión manifiesta de un valor intrínseco del trabajo y el esfuerzo, unas maneras informales y ventajosas para él de establecer acuerdos, así como una forma de relación con el otro, desigual y aprovechada.

A lo largo de la película, observamos así lo desvalido que se encuentra Elisbán, no solo por su pobreza y sus carencias materiales (el poder hacer), sino fundamentalmente por su desconocimiento de las formas de actuar y desenvolverse (el saber hacer) en el espacio de la ciudad y su tejido económico y social. Algunas de las pocas ayudas que recibe en tanto sujeto de la performance de su hacer-ser en la ciudad se deben solamente a la generosidad de algunos pocos: la señora que vende almuerzo en la calle que le invita comida o le da orientaciones, el trabajador de Suaña que le indica dónde encontrarlo o el vendedor ambulante cerca del final de la película que le vende un sándwich a un precio accesible, personaje este último interpretado por el director puneño Flaviano Quispe, figura central en el desarrollo del cine regional.

3. REPRESENTACIÓN FIGURATIVA Y TENSION ANTICLIMÁTICA AUDIOVISUAL DEL MIGRANTE

Una manera frecuente de abordar y estudiar el texto audiovisual consiste en identificar el desarrollo de los contenidos o del relato que este presenta, sin prestar atención a las formas textuales o expresivas mediante las cuales dicho relato se construye. Esta aproximación parece asumir que las formas de escritura audiovisual (como el montaje, el encuadre, la iluminación, el sonido, etc.) son transparentes o incluso prescindibles, como si se pudiera analizar la película únicamente por lo que representa —por su contenido— sin detenerse en cómo lo expresa. Ello no es coherente con un enfoque

semiótico, en el que entendemos que la semiosis misma articula la forma de la expresión y la forma del contenido. Coincidimos así con la crítica planteada por Gian Maria Tore (2011, p. 99): “difícilmente se puede explicar el sentido de lo que se ve y se oye dejando de lado las operaciones ‘constituyentes’ del texto, las intensificaciones y las modulaciones de las figuraciones”.

Si en el punto anterior nos hemos detenido en el relato del migrante que se presenta en la película y lo que nos dice de él como actor incorporado a la ciudad, nos interesa en este punto detenernos en las formas textuales audiovisuales en que se nos muestra a este sujeto migrante, en tanto ello permitirá reconocer cómo esta representación es planteada por la propuesta audiovisual de Vallejo. Dado el espacio, nos detendremos en dos momentos que nos parecen determinantes para comprender la propuesta audiovisual del director: la llegada de Elisbán a la ciudad y la resolución final (que explica a su vez el nombre de la película).

La llegada en bus del personaje a Puno nos es presentada en los primeros cuatro minutos treinta segundos de la película. Si segmentamos esta secuencia hasta el momento en que el bus se detiene en el terminal, se anuncia la llegada a Puno y los pasajeros descienden, veremos que está compuesta por dos planos. El primer plano nos es presentado al tiempo que aparecen los créditos iniciales: en el encuadre se ve, desde fuera del bus, por una ventana lateral, a Elisbán recogido, algo adormilado, sentado no en un asiento sino en lo que parece un espacio para maletas o el piso del vehículo y mirando por momentos hacia afuera. En el reflejo de la misma ventana se ven las calles de Puno mientras el bus avanza. Lo interesante de esta composición visual es que ella configura dos espacios: el *adentro* del bus en que está Elisbán y el *afuera* de la ciudad percibida en el reflejo. Si en ese plano el adentro es mostrado en una quietud y oscuridad –la del personaje y los demás pasajeros–, en ese mismo plano, la ciudad, percibida a través del reflejo, aparece en movimiento y con una luminosidad azulada. Ese contraste visual entre la *quietud* y el *movimiento*, y *oscuridad* y *claridad*, como formas plásticas percibidas, marca ya una oposición entre el personaje y el entorno de esta ciudad a la que está ingresando que consideramos constituye una expresión visual isográfica del tema de la migración desarrollado, entendiendo por isografías las formas plásticas cuya coherencia semántica es entendida en el marco local semisimbólico de un texto (Calabrese, 2012).

Otro punto importante a observar en este primer plano es la presencia de la música. Si esta comienza a oírse en cierto momento y, por tanto, puede ser percibida inicialmente como un elemento extradiegético, veremos luego, en el reflejo de la ventana, que se trata de un grupo de músicos realizando un número musical como atractivo turístico. Una vez que la imagen en el plano nos comunica ello, como espectadores comprendemos que se trata de un elemento intradiegético y, por ello mismo, la función empática que podría haber proyectado el espectador es puesta en cuestión y probablemente resuelta como anempática, en tanto ya no resulta evidente considerarla portadora de una función eufórica o que dramatice la secuencia (Chion, 1990). Este rol ambivalente de la música será también un elemento recurrente en la película, pues en ella no hay propiamente recurso a una música extradiegética, sino la presencia de música que proviene de la festividad de la Candelaria o de artistas callejeros, que aparece de modo intradiegético.



Luego que el bus se detiene, pasamos a un plano secuencia en el que la cámara se desplaza con Elisbán desde su descenso del vehículo hasta que se acerca a un mototaxi e intenta negociar que lo lleve a su destino o lo acerque a él por un sol. En este plano observamos, entonces, el actuar de Elisbán desde un punto de vista perceptual que no es el suyo (no se emplea una cámara subjetiva), ni parece, salvo en unos pocos momentos, cercano al suyo. Si empleamos la distinción propuesta por Gaudreault y Jost (2017) entre *ocularización interna* y *ocularización externa* –como la construcción

en la narración audiovisual de un punto de mira que corresponde perceptualmente con el de un personaje de la diégesis (ocularización interna), o con ningún actor del relato (ocularización externa)– y la distinción entre *focalización interna* y *focalización externa* –como el posicionamiento del espectador desde un punto de vista cognitivo, o no, de algún actor del relato– podríamos reconocer en este segmento la predominancia de una ocularización externa, que parecería ir acompañada de una focalización también externa. Como espectadores, no parece que tengamos un acceso privilegiado al punto de vista cognitivo de Elisbán sobre lo que ocurre. No sabemos, por ejemplo, adónde se dirige hasta que se lo dice al mototaxista, ni sabemos por qué se dirige ahí.

Esta distancia perceptual y cognitiva construida en este plano parece construir una mirada expectante y átona sobre el personaje, que asiste a su desconcierto e incertidumbre sin llegar completamente a comprenderlo –al menos en el sentido de entender con claridad su modo de actuar. Esta distancia que plantea la narración audiovisual respecto del personaje, en la que contrasta una cierta cercanía con él con una frontera mayor que nos impide comprenderlo del todo, será también la forma en la que se nos presentará la historia de Elisbán en la ciudad. Si bien su presencia en pantalla es importante –lo vemos a menudo en forma de primeros planos, planos medios, con una cercanía perceptual mayor que la que tenemos respecto de otros personajes–, hay muchos aspectos de él que no podemos sino reconstruir de modo fragmentario. La película no nos da acceso a su manera de comprender lo ocurrido como para considerarla completamente una focalización interna: no sabemos, por ejemplo, con claridad cuál fue la promesa o acuerdo con Hermógenes, cuáles eran sus planes en la ciudad, ni bajo qué condiciones de trabajo se encuentra en el plano final de la película.

El cierre de la película resuelve la narración en una clave metatextual creativa, que no deja de estar tejida con la historia. Antes de ese último plano con el que concluye la película, hemos visto a Elisbán observando los anuncios en la calle de ofertas de empleo. Entre ellos, cuando se está alejando de la pared en que los estaba mirando, lo vemos detenerse frente a un poste en el que se encuentra pegado un anuncio con la propuesta del casting para una película, en el que se convoca al rol de Elisbán, y se describen las características buscadas (“parece de 18 años, tímido, delgado, bajo, habla un poco de quechua” se alcanza a leer en el anuncio). Luego de verlo deambular por las calles y permanecer en la morada improvisada que se ha forjado cerca del Titicaca con los restos de un mototaxi, el último plano comienza mostrándonos, en

un parque, a un niño que eleva un brazo en alto y de pronto se aleja porque su madre lo ha llamado. La cámara se mueve y nos deja ver entonces a Elisbán, disfrazado de Manco Cápac y con todo el cuerpo recubierto de color dorado, realizando esos números callejeros de estatuas vivientes que se mueven a cambio de algunas monedas. Ese movimiento de cámara mantiene al niño como actor en la composición del plano, pero al seguirlo y desplazarse este hacia el fondo, nos descubre entonces, en plano medio, a Elisbán, quien se convierte ahora en el centro de la composición. Esto nos devela con esa simpleza cruda y reveladora cómo se ha integrado el personaje a las actividades económicas de la ciudad, lo que posee además como eco metatextual su presencia en la película.



Así lo explica el propio Henry Vallejo en una entrevista, al ser interrogado sobre este giro metaficcional:

En la película hay “algunas promesas de trabajo en general”, como por ejemplo cuando la señora del mercado le promete a Elisbán un puesto. Entonces, este giro de metapelícula es, principalmente, una promesa más de trabajo para el futuro. Pero como es a la vez “un lugar común para el personaje”, funciona como parte de una historia episódica. En suma, se juntan tres cosas en este punto. Primero, el ser una promesa más de trabajo para el personaje principal; segundo, que es un lugar recurrente para el personaje; y tercero, que a manera de experimentación probamos lo metaficcional y al unirse tres motivos, el

engranaje funciona bien. Como en la teoría de conjuntos, dos elementos dentro de la ficción se juntan con un tercer elemento externo, así los elementos de la ficción se juntan con la realidad sin excluirse mutuamente, como si fueran parte de una sola estructura. Lo singular es que no queríamos hacerlo muy obvio, como en otras películas. (Oblitas, 2022).

Como señala el director, en este momento final vemos al personaje realizando una performance más que lo integra como ciudadano en las dinámicas económicas y sociales que la ciudad le exige. Como describimos, este momento es presentado y revelado al espectador que puede entonces hacer la conexión metatextual con el nombre de la película. En este plano en que se resuelve –sin algún correlato de intensidad en las formas de expresión– esta incógnita que puede mantener intrigado al espectador, reconocemos un reflejo de la modulación expresiva que ha caracterizado toda la película, más allá de su juego metatextual: una presencia variable o mayor de información y un bajo nivel de intensidad, elementos que confieren a la película una constante sensación contemplativa desde la cual se nos presenta este relato de la migración.

CONCLUSIONES

Henry Vallejo plantea un relato que muestra la migración dentro de una clave audiovisual que la sitúa en un estilo narrativo de aparente baja intensidad, pero que expone con crudeza la fragilidad del migrante, cuyo devenir y dificultades son observados dentro de una temporalidad que, al no dramatizarlos, los vuelve más cotidianos y duros de asimilar. En sus silencios y en su cadencia, la propuesta audiovisual de Vallejo nos sitúa como espectadores en una posición desde la cual seguimos la historia del personaje con una cercanía perceptual que, sin embargo, nos mantiene en una distancia cognitiva, una que intenta comprender sin llegar del todo a hacerlo. Esta tensión, formada visualmente por la composición de planos y los posicionamientos de cámara –como hemos buscado mostrar con dos escenas centrales– nos parece un valor importante del cine planteado aquí por el director.

A su vez, en tanto historia de un proceso de traslado a un espacio urbano, *Manco Cápac*, al situar su relato migratorio en una región de los Andes, nos muestra que el

fenómeno trasciende el esquema tradicional del traslado hacia Lima o a la costa. La migración puede producirse también hacia centros urbanos andinos, como es el caso aquí en Puno. En la película, lo ocurrido con Elisbán es un desplazamiento no solo de lugar, sino también una entrada forzada a dinámicas de interacción económica y social que el migrante desconoce y que enfrenta con dureza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adesokan, A. (2014). Nollywood: Outline of a Trans-ethnic Practice. *Black Camera: An International Film Journal (The New Series)*, 5(2), 116-133.
- Bedoya, R. (2015). *El cine peruano en tiempos digitales*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bustamante, E. & Luna Victoria, J. (2017a). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo 1. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Bustamante, E. & Luna Victoria, J. (2017b). *Las miradas múltiples. El cine regional peruano*. Tomo 2. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Calabrese, O. (2012). *El resplandor* de Stanley Kubrick: un sistema de colores y pasiones. *Tópicos del Seminario*. núm. 28, julio-diciembre. 63-78.
- Courtés, J. (2003). *La sémiotique du langage*. Nathan Université.
- Chion, M. (1990). *L'audiovision*. Nathan Université.
- De Taboada, J. (2015). ¿Y cómo lo hacen? Breve guía para entender el cine regional. En Noriega, J. y Morales J. (Ed), *Cine andino* (pp. 243-252). Pakarina ediciones.
- Eusebio, M. (Director). (2000). *Jarjacha, el demonio del incesto* [Película]. Mélinton Eusebio.
- Espinoza, F., Kaspar, S. & Legaspi, A. (Directores). *Gregorio*. [Película]. Grupo Chaski.
- Gaudreault, A. y F. Jost. (2017). *Le récit cinématographique*. Armand Colin.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Le Seuil.
- Hénault, A. (2012). *Les enjeux de la sémiotique*. Presses Universitaires de France.
- Iyorza, S. (2016). Film Content Evaluation: Nollywood in the Mirror of African Movie Academy Awards (AMAA). *Journal of Arts and Humanities*, 5(9), 75-83.
- Landowski, E. (2016). *Presencias del otro*. Fondo editorial de la Universidad de Lima. (Ebook)
- Muñoz, J. M. (2021, 9 de diciembre). *Henry Vallejo, director de "Manco Cápac": "Esta película puede servir para reflexionar cómo nos tratamos entre peruanos"*. Infobae. Recuperado el 9 de noviembre 2021. <https://www.infobae.com/america/peru/2021/12/09/manco-capac-henry-vallejo-director-esta-pelicula-puede-servir-para-reflexionar-como-nos-tratamos-entre-peruanos/>
- Oblitas, D. (2022). *Anécdotas de cine: entrevista a Henry Vallejo*. Centro Cultural Universidad de Lima. <https://www.centroculturalulima.com/2022/05/24/anedcdotas-de-cine/>
- Ortega Matute, P. (Director). (1997). *Dios tarda pero no olvida* [Película]. Producciones Visión; Tactel.
- Quispe Chaiña, F. (Director). (2004). *El huerfanito* [Película]. Contacto Producciones.

- Tore, G. M. (2011). Intensidades y retóricas del texto audiovisual. *Contratexto*, 19, 97-114.
<https://doi.org/10.26439/contratexto2011.n019.186>
- Torres, M. A. (2017). La Lima del grupo Chaski: representaciones disfóricas de la migración en Gregorio y Juliana. En E. Huarag & F. Terrones (Eds.), *Lima en la producción cultural nacional*. Instituto Riva-Agüero - Pontificia Universidad Católica del Perú. URL: <http://ira.pucp.edu.pe/biblioteca/publicaciones/lima-en-la-produccion-cultural-nacional-imagenes-de-una-tension/>
- Vallejo, H. (Director) (2005). *El misterio del Kharisiri* [Película]. Pioneros producciones.
- Vallejo, H. (Director) (2020). *Manco Cápac* [Película]. Pioneros producciones.

CAPÍTULO 8

CINE CHILENO, VIAJE MIGRATORIO E IDENTIDAD DIASPÓRICA: POÉTICAS Y ESTÉTICAS DE LA MIGRACIÓN EN EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO

Roberto Trejo Ojeda,

Manuel González

Michel Toledo

Universidad Viña Del Mar

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, de acuerdo con estimaciones oficiales, existen cerca de un millón y medio de personas que califican como población migrante en Chile, lo que representa el 7,6% de la población nacional (INE, 2022). Profundizando en las cifras, encontramos datos que indican que la mayor parte de los inmigrantes actuales provienen de Venezuela (30,0%), Perú (16,6%), Haití (12,2%), Colombia (11,7%), Bolivia (8,9%) y Argentina (5,2%), mientras que quienes provienen de otros países representan un 15,4% de los inmigrantes en Chile.

A pesar de que, durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX, se verificaron importantes migraciones, la población migrante en Chile nunca superó el 1% de la población y se encontraba diseminada a lo largo de su territorio, lo cual la dotaba de ciertos rasgos de “invisibilidad” (Aninat & Vergara, 2019). En efecto, un territorio encajonado geográficamente en el extremo sur de América Latina, distante de rutas comerciales que llevaban a centros de producción y mercados de consumo, y alejado de las metrópolis hegemónicas, le otorgó un rasgo de insularidad geográfica y económica que predominará en parte importante de su historia. Eso contribuyó a hacer del inmigrante un sujeto extraño, raro o curioso en su paisaje cultural¹.

¹ Tal vez de ahí proviene el hecho de que “el extranjero” o “la extranjera” no sean personajes recurrentes en la literatura, el teatro, el cine o la producción audiovisual durante el siglo XIX y el siglo XX. Eso cambiará con la dictadura militar, cuando miles de exiliados y exiliadas de nacionalidad chilena debieron transformarse en migrantes en tierras extrañas y contrastar su propia identidad cultural con la de otros pueblos del mundo. Una joya en ese sentido es la película *Diálogo de Exiliados* (1975) del cineasta chileno Raúl Ruiz, que es la primera película chilena donde se tematiza el fenómeno de la migración forzada y del migrante.

Pero, desde hace veinte años, tales asuntos han pasado a formar parte de la agenda pública y del debate político, transformando al migrante en un símbolo que apela a imaginarios colectivos, subjetividades sociales y prejuicios que trascienden las divisiones de clase, la pertenencia geográfica y las tradicionales ideas políticas del eje derecha-izquierda.

En un primer momento, se valoró el aporte del migrante a la economía, a la diversidad sociocultural y a la escena artística del país. Luego, hemos asistido a la conformación de resistencias, temores y prejuicios que han constituido el caldo de cultivo para la emergencia de nuevas formas de racismo, xenofobia y discursos nacionalistas, los cuales hoy sustentan a una agresiva ultraderecha conservadora.

Stefani y Stang (2017) señalan que, junto con el crecimiento de las migraciones en Chile, es posible identificar un incremento sostenido en las investigaciones académicas y publicaciones científicas sobre este fenómeno. “Este interés académico ha permitido el desarrollo de un campo de estudios que se caracteriza, como todo campo, por una cierta acumulación de conocimiento, diversificación temática, discusión teórica, aproximaciones desde distintas disciplinas y delimitación de ciertos contornos” (Stefani y Stang, 2017, p. 109).

En ese contexto, hemos optado por investigar en el cine chileno de ficción la representación del sujeto migrante y la tematización de la migración como diégesis social de la narración cinematográfica (Bordwell, 1996). Nos interesa comprender cómo ambas categorías son indagadas y reflexionadas desde la creación cinematográfica y sus narraciones, porque el cine propone una lectura de la cuestión migratoria distinta de la que ofrecen las ciencias sociales, la política, el periodismo o la gestión estatal. El cine presenta otra visión de la realidad a partir de un discurso y un modo de representación que le es propio. A través de la puesta en escena, la cámara recorrerá el grupo de inmigrantes y fijará su mirada en la historia de un inmigrante en particular; penetrará en la intimidad de los personajes, en sus desarraigos, recuerdos, nostalgias, dolores, miserias y esperanzas. De ese modo, el filme incita al espectador a acompañarle en su travesía y sus reflexiones, apoyada siempre en una tesis que pondrá a prueba la opinión del espectador y que plantea, inevitablemente, la cuestión de la relación entre ficción y realidad.

Expositivamente, este trabajo está organizado en cuatro apartados. En primer lugar, se presenta el enfoque metodológico de esta investigación, donde se perfilan las categorías y procedimientos analíticos para analizar el cine chileno de migraciones.

En segundo lugar, se aborda el contexto del fenómeno migratorio actual en Chile aportando algunos antecedentes cuantitativos y cualitativos. En tercer lugar, se examinan las cuatro obras seleccionadas: el trabajo de Oscar Godoy titulado *Ulises*; la película *Perro Bomba* de Juan Cáceres; *Lina de Lima* de María Paz Sepúlveda; y *Parío y Cria* del director Jorge Donoso. Por último, se presentan algunas conclusiones sobre los aportes de la cinematografía chilena en el registro y problematización de este fenómeno contemporáneo.

En suma, esta indagación nos presenta dos ejes de reflexión: por una parte, la problemática que plantea el binomio cine y migración desde una perspectiva histórico-política; y, por otra parte, la dimensión estética y cultural que alcanza el cine de la inmigración en el Chile actual. Todo esto supone considerar al cine como operador de un pensamiento o racionalidad que reflexiona sobre sus propios objetos, manifestándose como una poética del acontecer y la estética de la audiovisión (Chion, 2014).

PARADIGMA Y ESTRATEGIA METODOLÓGICA

La migración humana –el movimiento de personas más allá de las fronteras políticas– siempre ha sido un motivo significativo en la historia del cine mundial. Durante todo el siglo XX y en diversas latitudes, encontramos figuras migrantes en el campo de la creación, la interpretación y el desarrollo del propio arte del cine. Por eso, afirmamos que hoy es posible identificar, como tendencia narrativa del cine contemporáneo, al “cine de la migración” o “cine de migrantes”, donde las representaciones cinematográficas de la experiencia migrante constituyen un motivo narrativo que implica un compromiso con la migración en diversos niveles interpretativos (Bergman & Sternberg, 2012).

De ese modo, nos encontramos con elementos comunes en los tratamientos narrativos del cine de migraciones y que se nos presentan como áreas de reflexión sobre este tipo de cine. La primera de ellas refiere a la partida y los porqués; es decir, nos remite a las causas, razones y circunstancias de la decisión de inmigrar. La segunda de esas reflexiones nos acerca al periplo del migrante, el viaje propiamente tal y sus peripecias; ahí se enfatizan los tipos de viajes, los costos, peligros y riesgos, el negocio del viaje o las distintas fronteras. Y, por último, lo que les espera en la llegada a su destino, espacio en el que se contrastarán los sueños y la realidad (Colella, 2017).

Este último también es el lugar desde el cual se cuentan las historias, permitiendo una serie de variaciones o estrategias narrativas en la representación cinematográfica de la migración y sus sujetos (Bayraktar, 2016).

Alex Lykidis (2013) señala que es posible identificar algunas tendencias narrativas en el cine sobre migraciones que permiten adelantar un método analítico. Este autor subraya dos categorías de filmes recurrentes: las que enfatizan el periplo migratorio y las películas que se detienen en las identidades forjadas en la diáspora. Las películas sobre migración que enfatizan el viaje migratorio no resultan sorprendentes, dada la centralidad del viaje como tropo narrativo en la literatura y el mito. Son filmes que subrayan, la mayoría de las veces, los aspectos desgarradores del viaje migratorio, permiten la identificación con personajes migrantes y contrarrestan políticamente la frecuente invisibilidad o el vilipendio de los inmigrantes en los discursos nacionalistas o xenófobos. Después de presenciar las consecuencias físicas y psicológicas de los viajes migratorios, así como el aprendizaje sobre el impulso de la migración, el público está más inclinado a simpatizar con la difícil situación de los inmigrantes.

Un segundo ámbito de desarrollo narrativo del cine de migración lo constituirán las películas sobre identidades diaspóricas (Lykidis, 2009). En este tipo de filmes, se revela la complejidad de construir identidades en una diáspora que se desenvuelve en conflictivos espacios ocupados por los inmigrantes y sus descendientes. Esta complejidad es frecuentemente explorada por cineastas de la diáspora que trabajan en los márgenes de las industrias cinematográficas nacionales. La hibridación cultural de los inmigrantes y sus descendientes funciona como un sistema dinámico, conflictivo y como una fuerza potencialmente regenerativa en muchas películas contemporáneas. En estos filmes, las nuevas identidades en la diáspora nos conducen por caminos donde la transformación de las identidades originarias y los imaginarios colectivos de los migrantes se convierte en una fuerza dramática que los transforma en sujetos de su propia historia vital. Así como esa transmutación cultural es producto de la migración, también es lo que permite apreciar un complejo paisaje multicultural (Pavoni, 2019).

A partir de lo anterior, es posible avanzar hacia estrategias metodológicas que permiten comprender la poética de una película a través del análisis del “mensaje”: la idea o las ideas que los responsables-emisores han querido transmitir a los espectadores-receptores mediante distintas operaciones narrativas. Siguiendo a Bordwell (1996), lo anterior implica interpelar el texto cinematográfico a partir de su representación

formal, y como obra total y concreta. Eso involucra centrarse en dos aspectos centrales de esa praxis audiovisual: el espacio cinematográfico y la estructura de la trama.

Esta premisa implica una especial atención a los aspectos formales del cine: escenografía, iluminación, composición de la imagen, disposición de los actores, la continuidad entre escenas, tipos de planos, el actor como centro y el espectador como reconstructor de la historia, las convenciones de los géneros cinematográficos, las idiosincrasias culturales de cada país y los mecanismos de distribución (...) El mensaje, y los temas se presentan explícitamente en la trama pero también integrados en las técnicas (si se ha hecho un buen trabajo) y, al final, cada espectador reconstruye el texto cinematográfico en su complejidad estética y formal (Oropesa, 2015; p. 584).

Identificando la intencionalidad narrativa de la planificación y puesta en escena, es posible reflexionar lo poético-cultural subyacente en la obra audiovisual desde las estéticas construidas por la imagen y el sonido de la película. Eso nos permite discernir las poéticas subyacentes como las realidades develadas a través de la representación formal, la construcción técnica de la audiovisión (en el sentido de Chion, 2014), así como las ideas que los autores pretenden transmitir a los espectadores quienes las resignificarán a través de estructuras de sentido socialmente construidas.

De este modo, es posible organizar los distintos enfoques narrativos del cine de migraciones en torno a dos grandes campos semánticos: primero, el viaje migratorio, entendido como el origen, el periplo mismo y la llegada del sujeto migrante; y, segundo, la identidad diaspórica, en la cual incluimos marcadores constitutivos de la misma como el espacio social, entorno urbano, redes de apoyo, subjetividades sociales, violencia política y social, entre otros. Las marcas-ideas que construyen ambos campos nos han iluminado sobre los ejes discursivos de las poéticas cinematográficas en disputa en la construcción audiovisual de los viajes que construyen la migración hacia Chile.

Las producciones realizadas entre los años 2010 y 2020 constituyen el foco y la muestra en la cual se centra nuestra indagación y se propone profundizar en los modos de construcción cinematográfica de los procesos migratorios, las identidades sociales y las subjetividades del sujeto migrante en el Chile contemporáneo. Tales textos cinematográficos son las formas en que el cine chileno recoge, procesa, traduce y reflexiona sobre los fenómenos migratorios vividos en Sudamérica en los últimos

veinte años. Son el vehículo a través del cual ingresamos en el territorio de los imaginarios colectivos, las imágenes, los prejuicios, las caricaturas y las percepciones sociales que la sociedad chilena tendría sobre las migraciones y los inmigrantes.

Una primera aproximación sobre el tratamiento del migrante como personaje nos permitió sostener la hipótesis de que las narraciones de ficción en el cine chileno actual representan y construyen al sujeto migrante como un dispositivo narrativo que permite a los autores mirar los intersticios oscuros y de una sociedad de mercado globalizada. A modo de hipótesis complementaria, sostenemos que la representación cinematográfica del migrante y el fenómeno migratorio en el cine chileno actual también arroja como un enfoque alternativo la construcción del sujeto migrante como metáfora paradójica de una “otredad” desconocida para la sociedad que lo acoge. Esta mirada buscaría problematizar el origen y la identidad del personaje migrante que, en su interés por integrarse a la sociedad chilena, construye una nueva identidad en la diáspora.

En síntesis, este trabajo de investigación ha buscado una estrategia metodológica que permita los cruces entre cinematografía, historiografía, ciencias sociales, reflexión estética y estudios culturales, pues las migraciones, las subjetividades sociales y los imaginarios colectivos son realidades culturales construidas socialmente (Berger & Luckmann, 1995), además de tamizadas por las propias miradas de realizadores y realizadoras, pues entendemos que aquellos no se encuentran más allá de la historia o la cultura en el cual se desenvuelven.

INMIGRACIONES, PERCEPCIONES Y CONSTRUCCIÓN DE IMAGINARIOS COLECTIVOS

Sostenemos que los imaginarios sociales son la base ideológica y cultural desde la cual se construyen fenómenos sociales como la migración, la pobreza, el racismo, el patriarcado, entre otros. Aquí llegamos a la mirada de la realidad social como constructo, sustentada en las dos tesis básicas que Berger y Luckmann desarrollaron en el texto “La construcción social de la realidad”: la primera plantea que la realidad es construida socialmente en los campos semánticos que constituye el lenguaje; y, la segunda, que es tarea de las ciencias sociales analizar los procesos por medio de los cuales se construye socialmente la realidad.

El lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad, de la vida cotidiana como gigantescas presencias de otro mundo. La religión, la filosofía, el arte y la ciencia son los de mayor importancia histórica entre los sistemas simbólicos de esta clase.” (Berger & Luckmann, 1995, p. 57).

En ese marco, los imaginarios sociales se nos presentan como esos “edificios de representación simbólica” contruidos desde el lenguaje y como marco interpretativo de la propia realidad social que se pretende analizar.

En la misma dirección, Slavoj Žižek –influenciado por Hegel, Marx, Freud y Lacan– sostiene que la formación de la identidad social e individual está ligada, a través del lenguaje y el discurso, a un “orden simbólico” en el que se despliega la ideología del capitalismo. Este orden simbólico es a la vez cualquier sistema de comunicación (como el lenguaje, los imaginarios sociales, la cultura, el discurso, un método de intercambio monetario, un juego o cualquier sistema de signos) y las reglas que gobiernan ese sistema.

Las reglas y leyes que gobiernan el orden simbólico se corporizan en un gran Super Yo, figura inconsciente que Žižek denomina “El Gran Otro” (Žižek, 2008). Por lo tanto, el orden simbólico se compone de dos elementos que actúan de la mano: por un lado, un sujeto que se forma a través de la participación en el orden simbólico y, por otro lado, un “Gran Otro” imaginario que perpetuamente persiste en la ilusión de que el orden simbólico es un medio para lograr un significado unitario y la reciprocidad con otros sujetos.

Es en ese “Gran Otro” donde se despliegan las contradicciones que surgen del reconocer, construir, constituir y significar ese “otro” individual que es el sujeto migrante y el fenómeno migratorio. El sistema de signos del cine de migrantes construye ese sujeto (narrador, personajes y espectadores), pero desde un orden simbólico que se expresa como “huella enunciativa” en la puesta en escena del filme. Esta misma enunciación, que nos remite al director o al autor de la película, busca dotar al espectador de un sentido unitario en la narración del periplo o de la identidad en crisis del migrante confrontado a nuevos espacios sociales (Žižek, 2015). Desde ese horizonte interpretativo, corresponde analizar las transformaciones o mutaciones culturales impulsadas por el capitalismo neoliberal chileno, las cuales han modificado tanto los modos de vivir juntos como las representaciones e imágenes que construimos sobre esa convivencia social.

En efecto, diversos estudios y reflexiones sociales coinciden en señalar que la sociedad chilena ha vivido un conjunto de cambios culturales que han favorecido la desafección colectiva y un debilitamiento de los imaginarios sociales (Ruiz, 2020; Lechner, 2015). Las mutaciones culturales del capitalismo neoliberal² están resignificando las prácticas y percepciones construidas socialmente, así como construyendo nuevos imaginarios colectivos. En esa dirección, el migrante pasó de ser una figura que aportaba con su fuerza de trabajo para el desarrollo de la economía chilena, así como con su cultura para ampliar y dotar de diversidad al paisaje cultural nacional, a ser un personaje no deseable. Tras una visión amable y solidaria se dio lugar a una construcción del migrante como amenaza. Migración, delincuencia, inseguridad pública y narcotráfico comenzaron a ser marcas semióticas que contribuyen a modificar tanto las subjetividades sociales y los universos intersubjetivos que significan o dan sentido el actual fenómeno migratorio (Stefoni & Contreras, 2022).

LAS MIGRACIONES EN CHILE Y LAS FICCIONES CINEMATOGRAFICAS

Las migraciones y el cine de ficción en Chile: antecedentes históricos

Chile no tuvo un cine con una identidad clara y reconocible en América Latina durante el siglo XX. Sin embargo, en el período comprendido entre 1910-1973, produjo un total de 147 largometrajes argumentales; en el período de la dictadura militar (1973-1990), se estrenaron solo dos películas de ficción, aunque otras seis fueron exhibidas en sindicatos, iglesias, universidades y centros culturales. Tras el retorno de la democracia, se dio un gran impulso a la producción cinematográfica, realizándose y estrenándose en el período 1990-2020 un total de 174 largometrajes de ficción en las salas nacionales.

² Como resultado de dicho proceso histórico, junto con la emergencia de la autonomía del Yo y la hegemonía cultural del individualismo en la actual fase del capitalismo globalizado, se observa la legitimación política de los valores de la sociedad de mercado y de la cultura de consumo, así como una retracción a-social que estimula la desafección emocional con el entorno y la vida social. Esta precaria experiencia de los social –unido a una resignificación de lo familiar como espacio de legitimación– se manifiesta en un debilitamiento de los imaginarios sociales o el “nosotros” que nos permiten reconocernos como parte de una sociedad, de un país o de una nación.

A pesar del volumen de películas realizadas en un poco más de un siglo, y de la presencia de muchos inmigrantes en el campo de la producción, distribución y realización cinematográfica, los filmes con temáticas o argumentos vinculados a inmigrantes o emigrantes siguen siendo escasos. A pesar del importante papel jugado por los inmigrantes en el desarrollo del cine chileno desde sus inicios a fines del siglo XIX (Aliaga, 2018), no se encuentran películas en el siglo pasado que aborden esta problemática. Sin embargo, las cuestiones relacionadas con los viajes migratorios y las identidades de la diáspora chilena en dictadura son recogidas en algunos filmes de realizadores chilenos que vivían el exilio. Tres son los filmes de ficción que se encuentran en ese período³: *Diálogos de exiliados*, de Raúl Ruiz (1975) en Francia; y *Los trasplantados*, de Percy Matas (1975) en Francia; son películas que se centran en el desarraigo, la nostalgia y la búsqueda de la identidad en un país extraño; por su parte, *Bastardos en el paraíso*, de Luis R. Vera (2020) en Suecia, es un filme que se centra en el desarraigo existencial de un joven hijo de exiliados políticos, que vive la discriminación por ser latinoamericano a pesar de que se considera sueco.

Será hasta el regreso de varios cineastas exiliados durante la última década del siglo XX que emergerá la cuestión del viaje de regreso del exiliado o migrante chileno. *Consuelo* (Luis R. Vera, 1988, Chile-Suecia), *Los naufragos* (Miguel Littin, 1994, Chile) y *Gringuito* (Sergio Castilla, 1998, Chile) narran historias sobre el desencanto por el tipo de sociedad que encontraron a su regreso, las dificultades de integrarse a esta nueva matriz social y los cambios culturales sufridos por el exiliado al confrontar nuevas realidades culturales durante su viaje de migración⁴.

Tal vez, la primera película que explícitamente narra los conflictos y los tópicos del cine de migrantes es *Horcón: al sur de ninguna parte* (Rodrigo Goncalves, 2005,

³ En el mismo período, se realizaron varios documentales y en diversos países que buscaban representar la vivencia del desarraigo y el exilio en sociedades muy diferentes a la imagen que tenían los realizadores del Chile anterior al golpe de Estado de 1973. Destacan en este campo documentales intimistas o políticos realizados por Angelina Vásquez en Finlandia; Sergio Castilla en Francia y EE. UU.; Rodrigo Goncalves en Mozambique; Orlando Lübbert en Alemania y Sebastián Alarcón en la U.R.S.S.

⁴ Otros filmes que podrían entrar en esta lista son *Tierra del Fuego* (Miguel Littin, 2000) y *Sub-Terra* (Marcelo Ferrari, 2003), los cuales son filmes de época en los que los migrantes que llegan a Chile buscan incorporarse a la sociedad del siglo XIX. Asimismo, *La última luna* (Miguel Littin, 2005) narra el origen de la migración palestina a Chile.

Chile-Suecia). En ella, se narra el viaje a Chile de una joven sueca quien busca cumplir el mandato de su padre: llevar sus cenizas mortuorias a la caleta de Horcón y entregar una pintura a un pescador (Pepe). El universo de recuerdos sobre el país que le contaba su padre y las surrealistas historias narradas por el pescador presentan la nostalgia, el apego al pasado y la búsqueda del paraíso perdido como fuerzas que sustentan un viaje migratorio hacia una existencia que carecería de sentido.

En la primera década del siglo XXI, el cine chileno vivió transformaciones económicas, tecnológicas, empresariales e institucionales. Somos testigos del crecimiento de la producción, del público y de premios en festivales de cine extranjeros, varias de las cuales logran tener impacto y repercusión en festivales de cine extranjeros (Trejo, 2017). Entonces, la crítica especializada y los medios de comunicación comienzan a hablar del “novísimo cine chileno”, como movimiento cinematográfico local constituido por cineastas jóvenes que construyen sus miradas desde las cinefilias contemporáneas y que se aleja de la pretensión realista del Nuevo Cine Chileno de los años 1960 (Cavallo, 2014). Estos cineastas compartían una preocupación por lo íntimo como espacio de conflicto dramático, haciendo de la fragmentación familiar, el trauma de las familias sustitutas, la alienación de los huérfanos, las relaciones afectivas y una mirada desencantada de la realidad social los tópicos recurrentes de sus filmes. Alejados del compromiso político, del discurso emancipatorio y de la responsabilidad social con las clases subalternas se presenta como cinematografía diversa, compleja, que se nutre de múltiples fuentes de legitimidad audiovisual. Representando una nueva forma de subjetividad cinematográfica y una nueva ética social (Barraza, 2018), es el espacio estético desde el cual se desplegará la representación del migrante y de los procesos migratorios verificados en Chile los últimos treinta años.

La representación del migrante y la migración en el cine chileno contemporáneo.

Al recorrer la producción cinematográfica que puede asimilarse al “cine de migración” o “cine de migrantes”, hemos identificado las siguientes películas y directores. Estas películas nos han permitido indagar tanto en las reflexiones cinematográficas de sus autores, como en los imaginarios sociales y las subjetividades que están ayudando a

construir socialmente el “edificio de representación simbólico” que nos devela el viaje migratorio y el sujeto migrante en el cine chileno actual.

Ulises (Oscar Godoy, 2011, Chile)

Siendo la primera película chilena que tematiza la inmigración en el cine contemporáneo del país, nos ha parecido pertinente analizar cómo, desde la mirada de los autores, se construye un espacio diegético en el que la realidad de los inmigrantes se hace presente a través de pequeños gestos narrativos que dan cuenta de imaginarios contruidos socialmente.

Esta película narra la historia de Julio, un emigrante peruano en Chile que —a pesar de ser un profesor de historia— trabaja en diversos oficios de baja calificación, siendo el de aseador de un centro comercial al comienzo de esta narración. Es solitario, su alojamiento es precario y casi no tiene relaciones con otras personas. Parece resistir los embates del destino y acepta que su misión es trabajar y enviar dinero a su madre en Perú. A partir de su constante peregrinar en la ciudad de Santiago, somos testigos de la cotidianidad de un inmigrante peruano. Del mundo humano y físico que le toca habitar, de sus relaciones o de la falta de ellas.

La entrega pausada de información respecto al pasado y su presente no permite develar los motivos del viaje migratorio y la condena a vagar eternamente, pues tampoco queda claro que anhele volver a su país. En tal sentido, si bien el Ulises de Homero es un héroe que, tras la guerra de Troya, solo desea volver a Ítaca para estar junto a su amada Penélope, Julio es un migrante que parece estar condenado por el destino a viajar eternamente por motivos que escapan a nuestro conocimiento. Su condena es mandarle dinero económicamente a su madre y proporcionarle sustento económico. En tal sentido, no es un viajero heroico que desafía su destino, sino que su heroicidad se hace presente en su resistencia al desaliento y en la aceptación de los motivos que lo condenan a vagar eternamente.

La “*moira*” griega se hace presente en esta narración y nos permite comprender que lo que presenciamos como espectadores tiene ciertos rasgos de inevitabilidad que hace de Julio un personaje complejo, que evoluciona poco interiormente y las peripecias escapan de su control. Salvo en el final —donde logra la residencia legal en Chile y comparte con sus compañeros de trabajo— por primera vez lo vemos sonreír

y manifestar un cierto optimismo respecto al futuro. Dicho de otra forma, su destino era integrarse al mundo al cual llegó tras su periplo⁵.

Es interesante la construcción audiovisual del mundo donde se origina el viaje migrante: una realidad lejana y distante con la que el protagonista se vincula mediante llamadas telefónicas y envíos periódicos de dinero a su madre. Más aún, el Perú solo se hace presente como ausencia emocional (de la madre, de una Araceli sin rostro, del trabajo original, de emociones del personaje) y, por lo mismo, carece de nostalgia. Por eso, el Perú no es un “paraíso perdido” como en muchas películas de migrantes, sino un espacio emocional que se manifiesta como un disco de música tradicional y un plato de comida en un local de gastronomía peruana. Ambos son lugares comunes que hacen de la nostalgia meras mercancías que logra adquirir en locales en el centro de la ciudad para intentar vincularse a un mundo al cual no desea volver⁶. Por eso, ese mundo que origina el viaje de Julio se nos presenta como algo difuso y su regreso como un imposible que nunca se aclara. Si bien la película cuenta la lucha del migrante por integrarse y asimilarse a la sociedad chilena, el protagonista mantiene un vínculo con su país de origen a través de llamadas periódicas a su madre: un ser ausente, al cual ni vemos ni escuchamos.

Los otros peruanos se nos presentan como cuerpos migrantes, desplazados a Chile por motivos económicos y buscando mejorar su situación familiar. Más aún, se nos muestran como vinculados al trabajo informal y de baja calificación; buscando mejores horizontes económicos para lograr movilidad social; pero principalmente buscando integrarse a la sociedad de consumo chilena, como ocurre con la familia que acoge inicialmente a Julio o el único amigo peruano que parece tener el protagonista.

¿Y cómo construye a Chile y su población? Claramente como un espacio distante, poco acogedor, violento y racista. El paisaje urbano en el cual transcurre el permanente caminar de Julio nos muestra una ciudad con calles aseadas y muchos comercios;

⁵ Cuando nos enteramos de que Julio es un profesor de historia, al parecer universitario, y que tiene un pasado nebuloso, la expectativa de un progreso narrativo que nos muestre el origen y la motivación del personaje crece en el espectador. Sin embargo, ello no ocurre y tras finalizar la película pareciera que su motivación es bastante pedestre: lograr la residencia legal para tener un trabajo estable, mandar más dinero a su madre y lograr establecer relaciones multiculturales con las personas de su trabajo.

⁶ Hay una escena en la cual asiste a un local de encuentro con peruanos, donde él se mantiene distante y cuando se emborracha canta una canción de amor. Nunca aclara por qué ese tema, pero la narración sugiere que puede ser por un amor perdido en Perú.

con condominios de sectores medios en el popular sector de Puente Alto; transporte urbano moderno y con gentes silentes; casas antiguas usadas comercialmente para hospedaje de inmigrantes; lugares de trabajo donde predominan los colores fríos y azules; y calles nocturnas donde el silencio predomina para el migrante.

Otra expresión del universo de los imaginarios sociales en los cuales se desarrolla la película lo vemos en el tratamiento de los personajes femeninos. Una mujer llora en el fondo del plano cuando se contacta con su familia, no así Julio cuando se comunica con su madre. Este siempre mantiene su carácter callado, taciturno, contenido y viril⁷. Casi ausentes, manipuladoras, materialista o controladoras, las mujeres juegan un papel secundario en esta historia cinematográfica: desde la silenciosa madre al otro lado de la línea telefónica, pasando por su interés romántico Flavia, por la niña de la familia que lo acoge, hasta la dueña del lugar donde se aloja. Ello nos remite a un orden simbólico patriarcal, propio de las culturas latinoamericanas expuestas en el filme. En tal sentido, durante toda la película, las mujeres casi no existen o son personajes secundarios al servicio de la deriva del poco expresivo protagonista de este filme.

En síntesis, en esta película presenta varios de los tópicos del cine de migrantes, aunque el origen y motivo del viaje del personaje principal es confuso y tendría un trasfondo económico. El lugar de destino no representa un gran choque cultural, ya que la sociedad de mercado a la que arriba parece ser compatible con su escala de valores y la de otros migrantes peruanos. Además, la sociedad que lo recibe es fría, silenciosa e individualista, tal como es el propio personaje. Por eso, parece sonreír en el plano final de la película cuando le comunican que ha logrado la residencia definitiva.

⁷ En otros planos cuando Julio habla con su madre, aparecerán hombres fornidos y de tez oscura (colombianos, venezolanos o dominicanos) mostrándonos un paisaje multicultural donde lo que predominan son las figuras masculinas.

4.2.2. *Perro Bomba* (Juan Cáceres, 2019, Chile)

Ópera prima del director chileno Juan Cáceres, este filme explora a través de un migrante haitiano el fenómeno de la migración en Chile y su impacto en la recomposición de la sociedad chilena actual; el desarrollo de una sociedad intercultural y las resistencias a ese cambio; las desigualdades sociales y la emergencia de un racismo ocultado históricamente, que ha servido de base ideológica de prejuicios e imaginarios sociales. En efecto, esta es la primera película que tematiza un aspecto invisibilizado respecto de la migración: la cuestión del color de la piel y del cuerpo como marca de sujeto migrante (Tijoux, 2016).

La película narra la historia de Steevens Benjamin, un migrante haitiano instalado hace varios años en Santiago de Chile, donde lleva una vida sencilla y estable. Es un inmigrante que vive con su familia adoptiva; tiene trabajo, redes de apoyo y ha logrado cierta estabilidad. Hasta que llega Junior, amigo de infancia y al que va a buscar al aeropuerto. La cámara subjetiva nos muestra lo que ambos visualizan desde el bus que ingresa a Santiago. La promesa de “ganar mucha plata” es la motivación de ambos; en ello se puede tanto encontrar una crítica al materialismo del entorno migrante, como un guiño a un aspecto central de las formas de vida chilena, en la que el dinero es la base de la movilidad y la construcción social. Eso queda de manifiesto en la pregunta del recién llegado de Haití al ver la modesta habitación que alquila Steevens: ¿Tienes luz todo el día? Un dispositivo que nos refiere a la pobreza del país de origen, pero al mismo tiempo nos vincula a la relatividad de la misma pobreza dependiendo de los entornos.

Nos ha parecido interesante las formas de abordar el periplo del migrante y la identidad que ha surgido en esta diáspora haitiana en Chile. Nada nos dice la película sobre el mundo desde el cual proviene el protagonista, salvo que es de pobreza y que, en Chile, está mejor a pesar de todo. Desde el inicio sabemos que el motivo de su viaje es meramente económico, para enviar dinero a los suyos; que su interés inmediato es integrarse a la sociedad chilena, a pesar de su discriminación y racismo. Salvo cuando acude a apoyar a su primo en el ámbito laboral, el personaje no tiene muchos elementos de rebeldía y responde a esa curva dramática en la que la desesperanza aprendida se transforma en un destino inevitable.

No obstante, el filme se detiene en la exploración de la problemática social que encierra la búsqueda de la identidad y la integración cultural. Su enfoque acoge una

perspectiva política-cultural, que pareciera haber tomado de Gramsci en el concepto de “subalterno”, transformándolo en un elemento clave e innovador para observar y comprender los elementos narrativos y discursivos de la obra. La dialéctica histórica de la *subalternidad* encierra, sin embargo, una paradoja que se recoge en la película.

El personaje de Steevens se presenta como ese dispositivo en el relato que permite entrar al mundo de los migrantes haitianos en Chile; así, nos sumergimos en sus formas de vida, hábitos, costumbres y diferencias. Su mirada lo plantea de tal manera que puede ser observado desde los complejos campos de la subalternidad. Y es aquí donde reconocemos los propios prejuicios e imaginarios sociales sobre la migración haitiana. El migrante haitiano siempre es tratado como un “subalterno”: normalmente es indocumentado; no sabe hablar la lengua española; su color de piel es más oscura que la del chileno promedio; no tienen cualificaciones académicas y, al llegar al país, habita zonas periféricas; en suma, es pobre, con bajo nivel educacional y marginal⁸. Por lo tanto, el solo hecho de migrar lo está destinando a ser subalterno, a pertenecer a una clase dominada y en un contexto hegemónico del cual nunca podrá ser parte.

Pero ¿cómo se construye la estructura de lo hegemónico en *Perro Bomba*? En este caso, está representado por personajes-dispositivos narrativos que permiten visualizar la diferencia entre clases sociales, planteando una lucha constante entre dominado y dominador (binomio hegemonía / subalternidad). Personajes como el conductor, el arrendatario y el jefe vienen a representar simbólicamente aquella disputa, colocando a estos personajes en situaciones en las que representan a aquella estructura hegemónica a la que el subalterno tendrá que hacer frente. En este sentido, el personaje de Steevens se ve constantemente sometido al poder ejercido por este tejido social. Tal vez la única excepción en la manifestación de esa conducta hegemónica sería el sometimiento de Steevens frente al personaje de Esperanza –abogada chilena que busca ayudarlo– y, en la construcción de esta relación abogada-cliente, terminan por entablar una relación sexual amorosa, que, al mismo tiempo, remite a un acto de sometimiento a través del poder ejercido desde la sexualidad y los afectos.

⁸ De acuerdo con los estudios del Servicio Jesuita a Migrantes –basados en las encuestas CASEN 2015, 2017 y 2020– un 44% de la población migrante tiene estudios superiores y un 39% tiene educación secundaria completa, frente al 26% de chilenos que cuenta con estudios universitarios y un 36% que tiene educación secundaria completa (SJM, 2022).

En este contexto, la película presenta una paradoja: la hegemonía de los personajes en *Perro Bomba* configura dispositivos narrativos que, en realidad, pertenecen todos y todas en el campo de los subalternos y cada uno de ellos está sometido bajo la construcción social hegemónica de las edificaciones simbólicas como la riqueza o la raza (Tijoux, 2016). Órdenes simbólicos –en el sentido de Žižek– que están a la base del colonialismo, el nacionalismo y poscolonialismo en la era neoliberal.

Esto demuestra que, en el caso de la población haitiana migrante en Chile, su condición de subalternidad no depende necesariamente de su clase social, sino más bien esta condición es atribuible a una construcción social donde “la piel es la marca de la inmigración”, de las desigualdades y de la subalternidad (Tijoux, 2016).

La poética del periplo por las calles de Santiago alcanza un punto de inflexión cuando Steevens enfrenta el racismo del jefe y termina golpeándolo. A partir de ese momento, todo cambia para el protagonista: pierde su empleo, es apresado, su comunidad lo rechaza y corre el peligro de ser deportado. Queda a la deriva y recorre las calles de Santiago con todas sus pertenencias en un pequeño bolso, enfrentándose reiteradamente a actos de racismo por parte de los chilenos. Los planos abiertos y los colores fuertemente contrastados en la primera parte de la película, unido al uso predominante de planos cerrados y planos americanos, permiten develar una ideología de la claridad y la transparencia de las formas clásicas del cine, en las que el contexto urbano parece no existir. Tras la debacle vital y su devenir en calles santiaguinas, se abren los planos, se privilegian los exteriores e interiores nocturnos, la imagen se ensucia y nos muestra una ciudad inhóspita que –curiosamente– nuestro personaje parece no conocer o reconocer pues es constantemente engañado y discriminado, a pesar de llevar diez años en el país.

Esta película no solo visibiliza los imaginarios que construyen al migrante desde la pobreza y la marginalidad socioeconómica, sino que incorpora abiertamente la cuestión racial en la reflexión, ampliando así el horizonte interpretativo de nuestra identidad cultural neoliberal hacia constructos simbólicos vinculados a la raza y el color de la piel. De este modo, el encuentro entre ambos mundos expone una grieta cultural de compleja resolución.

Parío y Criaio (Jorge Donoso, 2019; Chile)

Esta película es también el primer largometraje de su autor. A diferencia de las otras películas analizadas, esta transcurre en la ciudad -puerto de Antofagasta, en el desértico norte de Chile. La historia narra la vivencia migratoria de un joven adolescente llamado Yorman, cuya principal motivación es destacar en el fútbol para encajar social y económicamente en el país. Ambientada en la principal ocupación ilegal de viviendas marginales de la ciudad, la mirada de este joven se acompaña con la historia de su abuela Carmenza. Ella es una mujer colombiana, trabajadora doméstica, cuyo propósito es subsistir en la marginalidad de ese desértico paraje y recaudar dinero para la enferma madre de Yorman que está en Colombia. Nuevamente aparece el vínculo económico con el mundo originario del migrante.

En la psicología adolescente del joven colombiano, la única alternativa para salir adelante desde la pobreza es destacar en el fútbol local chileno. Lo que podría interpretarse como una forma de alienación, o incluso como una fantasía o autoengaño por desenmascarar, se convierte en realidad en la motivación principal de la verosimilitud del relato. Ello se evidencia cuando la abuela pierde su trabajo y expresa su deseo de volver a Colombia con el joven, para que él pueda reencontrarse con su madre agonizante. Sin embargo, él se niega a volver, porque le guarda resentimiento a su madre quien lo abandonó y cree que su única opción para salir adelante es destacar como futbolista.

El periplo y origen de la migración presenta así dos puntos de vista de una misma realidad. Por una parte, la anciana Carmenza migra a Chile en busca de mejores oportunidades económicas para su nieto y para poder enviar dinero a su hija enferma en Colombia. Es ella quien debe lidiar con los abusos habituales del supuesto “administrador de la toma” y con los trámites legales para que su nieto obtenga la residencia, mientras Yorman mantiene una actitud displicente e indiferente. En contraste, el joven solo siente vergüenza por la casa en la que viven y le pide a su abuela que se muden, pues considera que “la casa es fea”, razón por la cual evita invitar a su novia a visitarlo.

Si bien es evidente la intención de representar la dura realidad de la inmigración, esta se diluye por momentos ante la superficialidad y frialdad de Yorman, cuyo único interés parece ser el fútbol. Sin embargo, no concibe esta actividad como un medio para sacar a su familia de la pobreza, sino como una vía para demostrar que es “el

mejor” en ese deporte, competir con adolescentes chilenos y jugar en una liga no profesional. El mundo de Yorman es aparentemente impermeable a la realidad que le rodea. Y eso resulta problemático, ya que para él su realidad no está invisibilizada, sino que no le importa. Yorman es claramente un adolescente que tiene un talento innato para el deporte y que gusta ser el centro de atención en todos los planos, pero se siente minusvalorado por el entorno social en el que vive y por las dificultades de su novia para contar sobre la relación con sus padres.

Es más, la rivalidad que tiene Yorman con un adolescente chileno comienza como un enfrentamiento, pero al momento que comienzan a jugar en el mismo equipo recién comienzan a aparecer las diferencias sociales y económicas. Existen narraciones filmicas en las que el fútbol es metáfora de la identidad cultural, las desigualdades o la ausencia de oportunidades sociales. Pero en esta película el fútbol es más bien ilustrativo, una anécdota que no alcanza a ser realmente relevante ni para Yorman, ni para la historia en sí. Sabemos que juega bien al fútbol, pero tampoco existe una profunda motivación en él más que la de ser aplaudido por sus compañeros y su novia. De cierta forma, este filme se queda en la representación momentánea, en la anécdota y no logra explorar con mayor profundidad los problemas que se propone.

Visualizando la estética de la película, en un primer momento, nos remite a un estilo realista o neorrealista, con un evidente tono documental. Sin embargo, tras el primer punto de giro (cuando la abuela quiere volver a Colombia) la película resulta muy televisiva en términos de representación narrativa del conflicto dramático principal. Esto la aleja del estilo del primer acto. Eso se expresaría en diálogos muy discursivos, informativos y reiterativos, que impiden profundizar en la vida cotidiana de los migrantes colombianos, en los conflictos adolescentes en los abusos de poder o en el racismo. Es decir, la promesa de reflexión cinematográfica se pierde en la anécdota del adolescente que quiere triunfar en el fútbol.

Sin ser narrativa o técnicamente un gran filme, esta película es más honesta desde la poética del sujeto migrante y su viaje emocional por ser reconocido en la cultura que lo está acogiendo y lo valida socialmente. En este punto, valoramos dos dimensiones en ella: por una parte, se instala en el tipo de cine que reflexiona sobre las identidades diaspóricas (Lynkis, *ibid.*), lo que revela la complejidad de construir identidades en una diáspora que se desenvuelve en conflictivos espacios ocupados por los inmigrantes y sus descendientes. En este sentido, estamos en presencia de un filme en el que lo principal es el conflicto adolescente, despojado de cualquier ingrediente contextual o

sociocultural del sujeto migrante, pero en el que se verifica el conflicto entre identidad y aceptación social en el Chile actual. La identidad de la diáspora colombiana en Antofagasta se representa como una conflictiva y narcisista búsqueda de la identidad del Yo en una sociedad globalizada que ha internalizado los valores de la globalización neoliberal. Individualismo, hedonismo, cultura del consumo, privilegio de la estética sobre la ética, identidades construidas desde el mercado nos muestra un imaginario colectivo hegemónico desde el cual se estarían construyendo esos universos simbólicos que le dan verosimilitud a las formas de vida de la subalternidad del inmigrante. En tal sentido, Yorman representa tal mundo simbólico, mientras Clemenza nos refiere a un “paraíso perdido” y nostálgico que el primero rechaza.

Por otro parte, la identidad migrante construida en una sociedad que ha internalizado en su vida cotidiana los valores de la cultura neoliberal y acción narrativa melodramática permiten comprender los conflictos identitarios del adolescente colombiano, de su abuela y de los imaginarios colectivos desde los cuales construyen sus (nuevas) identidades culturales.

Lina de Lima (María Paz González, 2019; Chile-Perú- Argentina)

Este largometraje narra la historia de Lina, una mujer peruana de 35 años que trabaja como empleada doméstica para una acaudalada familia chilena. Gana lo suficiente para llegar a fin de mes y para enviar dinero a su hijo Junior en Lima. Sin embargo, cuando se prepara para su viaje anual a casa por Navidad, se da cuenta de que nadie la está esperando y que su hijo ya no la necesita como antes. Sintiendo desplazada emocionalmente, comienza un viaje que le permite redefinirse a sí misma a medida que explora su identidad y sus deseos.

Tras diez años afincada en Santiago de Chile, Lina ha logrado establecer relaciones, vínculos y se ha asentado con redes que la alejan de su país de origen. En la narración, dos son las motivaciones que dan sentido a su existencia: por un lado, mandar dinero su familia al Perú y complacer los caprichos de su hijo a quien verá cuando regrese en las fiestas navideñas; y, por otro lado, supervisar la construcción de una piscina en la nueva casa de sus jefes. Mientras que la primera le empuja a soñar e idealizar escenarios producto de la nostalgia y la lejanía de su hogar, el segundo caso la instala en una cotidianeidad de trabajadora migrante, subordinada a los caprichos de la pequeña hija del matrimonio chileno.

En este punto, la vida narrada de Lina como trabajadora del hogar se entrelaza con episodios musicales en los que personifica a una diva andina de la canción, con canciones en castellano y en quechua. En ellos, se revelan sus ansias de perseguir el deseo. De este modo, la guionista y directora del filme ha dotado a la historia de una estructura que le favorece: dos realidades paralelas que no se conectan del todo, pero que se retroalimentan. En su mundo cotidiano, Lina es representada como una mujer hábil, de confianza para sus jefes, pero siempre dentro de su papel de empleada doméstica subordinada. Quizás la única confianza de ese mundo burgués hegemónico se ve expresada en la relación con la hija de sus patrones, pues también le permite mantener activo su rol de madre o cuidadora. Con excepción de la hija de los jefes y de un amante esporádico de la aplicación Tinder, la película deja en evidencia que todos los personajes secundarios que se relacionan con Lina tienen su misma condición de subalternidad.

Es en este punto cuando ingresa el componente musical, el otro gran protagonista de esta película: un espacio emocional que cultiva la nostalgia por un mundo que se nos presenta como un “paraíso perdido” para esta joven mujer peruana. Un vals limeño, una cumbia, un panalivio y hasta un villancico andino sacan a Lina de su zona de confort y, junto a coreografías de clara raíz indígena, despliega sus anhelos e ilusiones. Solo en estas escenas es que los planos adoptan una tonalidad que no se replica en aquellas destinadas al día a día del personaje, pues pronto descubrimos que este es un espacio onírico, de sueños construidos desde la nostalgia y musicalidades que formarían su mundo anterior al periplo migrante. Así, el sonido, el ritmo y el movimiento son sus únicos vínculos gratos que le quedan con el Perú y, con ello, marcan una diferencia con otras cintas que tematizan la problemática migrante en Chile⁹.

Sumergida en la monotonía del trabajo y desconcertada por el desinterés de su hijo hacia ella, los conceptos de madre y mujer empiezan a reconfigurarse para el

⁹ El lado idílico y hedonista de Lina busca complementarse con su lado más realista, pero no por eso menos atrevido. Lina consolida vínculos en su nuevo país alejándose del estereotipo de la mujer santa, abnegada, trabajadora y apegada a su familia. Se aleja del imaginario del migrante que desea realizar un viaje de retorno a su mundo de origen, sino que se nos presenta deseando establecerse y progresar fuera de aquel. Cantando ritmos afrolatinos, boleros y folklore pop, su identidad se torna diversa y difusa a la vez, construyéndose desde las sonoridades que evocan un mundo imaginario desde la nostalgia.

personaje principal. Es ahí donde amplía los límites de su sexualidad, deja de lado su tendencia a complacer a quienes considera cercanos y toma decisiones que días atrás ni hubiese pensado. Su cotidianeidad y su identidad no se define por el trabajo, sino que se nutren de una mezcla variopinta de nuevas amistades, sexo ocasional y acercamientos multiculturales. Así, transita por una ciudad que se nos muestra como una sumatoria de espacios en los que se reconocen y expresan diversidad de identidades culturales migrantes. Ese viaje a otros la llevará a otro tipo de vínculos con el mundo de la migración; con relaciones interculturales, entendidas como los puntos de contacto y diálogo socialmente productivo de tales identidades de la diáspora de la inmigración en Chile. Con ello, la película se sitúa en el centro del paisaje multicultural configurado por los procesos migratorios: órdenes simbólicos subalternos desde los cuales se articulan resistencias frente a la hegemonía o dirección político-cultural de las clases dominantes.

Sin embargo, al final, Lina descubre que, en realidad, no desea volver a su país de origen. No es su sueño regresar a su mundo originario, ni ser definida desde la maternidad o desde su posición en el mundo laboral, sino que se ha propuesto redefinirse desde su sexualidad, desde la búsqueda del placer en un sentido amplio y un nuevo anhelo: migrar a Estados Unidos de Norteamérica y cumplir su sueño de triunfar en los escenarios.

Si bien la narración pretende representar la esperanza, el desahogo y los sueños de Lina a través de los cuadros musicales y melodías, ella se define como sujeto narrativo desde el inicio del filme por su participación en la división social del trabajo convertida en estereotipo social: la “nana peruana”. Esta es la denominación que, el imaginario colectivo local ha construido sobre la mujer trabajadora del Perú en las ciudades, complementaria al significado que la sociedad chilena asigna a la trabajadora del servicio doméstico: una figura asociada a la baja remuneración, escasa calificación laboral y empleos ocupados principalmente por mujeres migrantes (Pedemonte & Dittborn, 2016).

Por eso, la narración no puede evitar caer en tópicos o construcciones sociales sobre la migración femenina peruana a Chile. Su estrategia narrativa se sustenta en el estereotipo y en la normalización cultural de dichas representaciones que, como nos recuerda Jodelet (1989), constituyen la base a partir de la cual le damos significado a nuestro mundo y actuamos en consecuencia. No obstante, la película de la directora chilena subvierte muchos de los lugares comunes del cine migrante. La desmitificación

del mundo originario como falso “paraíso perdido”; la carencia de una nostalgia de dicho mundo donde se origina el viaje de la mujer migrante; el reconocimiento del placer, del deseo y los sueños como motivaciones legítimas de la mujer migrante; la liberación de la carga emocional y material que representa Lima para Lina. Todo aquello le permite a la directora representar cinematográficamente la mutación y la reconfiguración social de las identidades culturales de la diáspora peruana, en especial de la mujer peruana.

ALGUNOS HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

La primera conclusión de nuestra investigación sobre la poética del migrante en el cine chileno actual se sitúa en el campo semántico del origen y al viaje migratorio en sí mismo. En este mundo narrativo, identificamos tres aspectos que ayudan a comprender el objeto de nuestro estudio: primero, el espacio o territorio desde el cual se origina el viaje del sujeto migrante; segundo, el periplo migratorio físico o emocional propiamente tal; y, tercero, las motivaciones de los personajes para emprender el camino de la migración.

Al indagar sobre el espacio originario y las vidas de los personajes en sus países de origen, encontramos que, en todas las películas, se carece de información sobre aquello; a la vez que se nos presentan como espacios lejanos, vivencias remotas, emocionalmente difusas y narrativamente irrelevantes. La única excepción es la familia, con la cual se mantiene un vínculo instrumental, que se sustenta en una obligación económica (generalmente con una mujer: madre, abuela o hija a la cual le envían dinero).

Complementado lo anterior, el viaje migratorio – físico o emocional– tampoco es representado ni tematizado de forma explícita en la diégesis cinematográfica. Del análisis de los filmes se desprende que ningún personaje parece haber experimentado un viaje desgarrador, traumático o marcado por situaciones de violencia, como suele representarse en los medios de comunicación masiva. Asimismo, las tramas no evidencian conflictos emocionales profundos derivados del abandono del país de origen o de vínculos afectivos significativos. No se explicita, es evidente que ingresaron de manera regular y a través de los lugares fronterizos establecidos. En algunos casos, esto se señala de forma directa: el personaje haitiano Junior, por ejemplo, ingresa

legalmente con pasaporte a través del aeropuerto de Santiago y la peruana Lina ha volado regularmente a Lima a ver a su hijo. Se infiere de todas las películas que estamos en presencia de una inmigración “regular”, con papeles en regla, ordenada, sin vínculos con el crimen organizado, normalizada y autorizada por el Estado de Chile (Ugarte & Vergara, 2023).

Un tercer aspecto que resalta en esta indagación es la motivación para emigrar hacia Chile que tienen los personajes. En este punto, nos parece clave el hecho de que todos los personajes están en Chile por razones económicas y para enviar remesas a alguien de su familia en el extranjero. Ese motivo común permite una operación ideológica que representa al inmigrante como un “homo economicus” en tránsito. Si en el largo plazo busca un progreso material y una movilidad social ascendente, en el corto plazo su inspiración es el envío de remesas a familiares en el país de origen que —si no existieran—, abrirán paso al reino de la libertad de mercado. Libertad para elegir desde mercancías y marcas hasta el tipo de sexualidad, vivienda o lugar de residencia, como lo señalan Lina, Ulises, Yorman y Steevens por separado. Motivación económica que les hace sublimar la búsqueda del placer (por ejemplo, en el caso de Ulises o Lina); o les hace sumirse en la auto explotación (Yorman); o guardan silencio ante injusticias y abusos (Steeven y la abuela Carmenza). Así, parafraseando a Marx, diríamos que el inmigrante en Chile estaría atado al reino de la necesidad y desea abrirse al mundo de la libertad que le brinda la sociedad de mercado en Chile.

Esa invisibilidad del mundo originario del cual procede el inmigrante, la ausencia de datos sobre el viaje físico y el reduccionismo económico de la migración nos lleva a concluir —paradojalmente— que los inmigrantes representados solo existen como tales cuando arriban a Chile. En efecto, la cuestión de la identidad diaspórica revela ciertas particularidades en el cine chileno que lo distancian de otras cinematografías sobre la migración en otras latitudes. Al profundizar en los rasgos de la identidad migratoria representada en la narración cinematográfica, encontramos que, ante la ausencia de un deseo de retorno al “paraíso perdido” o de vínculos afectivos relevantes con el territorio de origen, la identidad psicológica y cultural del sujeto migrante se configura desde el deseo de integrarse —desde su condición de subalternidad— a la sociedad que los ha recibido. Los filmes analizados nos muestran personajes cuyas historias —en minúscula— remiten a sujetos con una identidad políticamente ambigua, en la que el “nosotros” originario (país, patria, nación, cultura, sociedad) aparece naturalizado como un lugar común o reducido a una estética folclórica. Se trata de personajes

desprovistos de memoria colectiva y ajenos a una Historia –con mayúsculas– que los sitúe en un relato social más amplio.

La poética del origen y del viaje migratorio si bien no pertenecen ni al momento de la representación mimética, ni al de la construcción diegética de la narración, subrayan la llegada del sujeto migrante a Chile y el choque cultural como base de la identidad diaspórica. Por eso, más allá de las estéticas neorrealistas o cercanas al documental de autor, el tratamiento de la identidad del inmigrante en el marco de una diáspora diversa y contradictoria refuerza nuestra hipótesis inicial: las narraciones de ficción en el cine chileno actual representan y construyen al sujeto migrante como un simple dispositivo narrativo instrumental, cuya función principal es permitir que el autor –o los autores– del texto cinematográfico indaguen en los intersticios oscuros de una sociedad chilena marcada por la lógica de mercado y la globalización. En tal sentido, para el cine chileno actual, el mundo del migrante es representado como el espacio social de las clases subalternas, en las que las señas de identidad se reducen a la pobreza material, la precariedad laboral, la falta de educación formal, la soledad y el desarraigo en un entorno urbano agresivo. Así, el migrante aparece como una figura intercambiable, prescindible e irrelevante desde el punto de vista narrativo: apenas un gesto funcional que subraya su identidad subalterna.

Subsiste en esta argumentación una crítica ética al capitalismo neoliberal que apunta a las estructuras significantes de la dominación, pero oculta las causas estructurantes de la misma que se encuentran en las relaciones entre capital y trabajo. Este nuevo espacio social de la hegemonía reconstruye la identidad cultural de los inmigrantes desde categorías como el “abuso”, la “discriminación”, el “clasismo” y el “racismo”. En estos arcos narrativos, los sujetos migrantes se realizan dialécticamente en confrontación en un territorio denominado Chile. Se vuelven cuerpos con deseos, motivaciones materiales e intereses culturales en la diáspora.

Luego, si los inmigrantes son presentados como lo subalterno, lo chileno es representado como lo hegemónico. Dicha hegemonía o dirección político-cultural de la sociedad es representada de diversas formas. El entorno urbano, por ejemplo, es presentado como un espacio visual hostil, violento y discriminador, a la vez que ordenado, limpio y moderno. En efecto, en *Perro Bomba y Pario o Criaio*, las habitaciones o residencias de los protagonistas se presentan precarias y humildes, pero su entorno vital, a pesar de la pobreza, es ordenado, limpio y sólido. Esas cuestiones no son valoradas por los sujetos migrantes (“Tienes luz todo el día” le dice un joven haitiano

al protagonista de *Perro Bomba*) o son naturalizadas al punto que constituyen motivo de planos de acercamiento para reforzar un efecto de transparencia y verosimilitud, aunque sin llegar a transformarse en personajes de la narración.

Para finalizar, consideramos válido afirmar que las injusticias de una sociedad se hacen más visibles en sus márgenes; probablemente, por ello, muchos cineastas se sienten atraídos por las historias de seres humanos en migración. En este punto, emerge con claridad la opción narrativa de representar la “**otredad**” desde las clases y los espacios sociales subalternos. El sufrimiento de sujetos relativamente impotentes —como los personajes migrantes— está destinado a despertar la empatía de un público interesado en este tipo de historias. Observar, aunque de forma contenida, cómo un profesor peruano de historia se convierte en obrero de un matadero; cómo un joven haitiano es discriminado y empujado al comercio informal; cómo a un joven de origen colombiano solo le interesa ser futbolista; cómo una mujer peruana quiere ser una diva de la canción; producen un efecto en la audiencia que la lleva a preguntarse sobre las condiciones de vida, los sueños y las perspectivas de esos sujetos migrantes. Son dispositivos narrativos que apelan a la emocionalidad del espectador y los instala frente a ellos mismos. Hacen de la narración cinematográfica una potente herramienta para una poética latinoamericana que debe el acontecer del inmigrante en un mundo globalizado, donde las banalizaciones, los prejuicios y las falacias se han transformado en horizontes de sentido para millones de personas, y la identidad diaspórica se nos presenta como contraparte de esa *otredad* construida históricamente como una suerte de poética del desarraigo latinoamericano.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aliaga, I. (2018). *Inmigrantes en el cine chileno*. Academia Chilena de Bellas Artes.
- Aninat, I. & Vergara, R. (Eds). (2019). *Inmigración en Chile. Una mirada multidimensional*. CEP-Fondo de Cultura Económica.
- Barraza, V. (2018). *Cine en Chile (2005-2015). Políticas y Poéticas del Nuevo Siglo*. Cuarto Propio.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Bayraktar, N. (2016). *Mobility and Migration in Film and Moving-Image Art Cinema Beyond Europe*. Taylor & Francis.
- Berger, T. L. & Luckmann, T. (1995): *La Construcción Social de la Realidad*. Madrid, Amorrortu.
- Berghahn, D. & Sternberg, C. (Eds). (2012). European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe. *Global Media and Communication* 8, 193. DOI: 10.1177/1742766512444346
- Castillo, C. (2023). Deriva migrante y decir verdadero en la película “Perro Bomba” (2019). *Revista Actos*, 5(9). Santiago, Universidad Academia Humanismo Cristiano.
- Cavallo, A. (2014). *El Novísimo Cine Chileno*. Uqbar Ediciones.
- Chion, M. (2014). *La Audiovisión*. La Marca.
- Colella F. (2017). The Representation of Migrants in Italian Cinema, from the Stereotypes to the Socio-Political Mission of Present-Day Film Directors. *Italian Sociological Review*, 7(2), 165-181. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.13136/isr.v7i2.172>
- Instituto Nacional de Estadísticas – Servicio Nacional de Migraciones (2022): *Informe de Resultados de la Estimación de Personas Extranjeras Residentes en Chile*. Santiago, Instituto Nacional de Estadísticas.
- Jodelet, D. (1989). *Folies et représentations sociales*. Presses Universitaires de France. Recuperado https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/37424560/folies_representations_soc-libre.pdf?1430047299=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3Dfolies_representations_soc-libre.pdf
- Lechner, N. (2015). *Obras IV. Política y Subjetividad, 1995-2003*. Fondo de Cultura Económica.
- Lykidis, A. (2013). Film and migration: narrative, genre, spectatorship. *The Encyclopedia of Global Human Migration*. Immanuel Ness. Blackwell Publishing Ltd. DOI: 10.1002/9781444351071.wbeghm229

- Lykidis, A. (2009). Minority and Immigrant Representation in *Recent European Cinema, Building Walls in a Borderless World: Media and Human Mobility across Divided Spaces*. Jaime J. Nasser, editor, New York, *Spectator* 29:1 (Spring): pp. 37-45.
- Modonesi, M. (2010). *Subalternidad. Antagonismo, Autonomía. Marxismos y subjetivación política*. Buenos Aires, CLACSO.
- Oropesa, S. (2015). El Cine Según David Bordwell: Neoformalismo y el concepto de totalidad. *Hispania*, vol. 98, no. 3, p.p. 583-593. / recuperado en www.jstor.org/stable/24572755.
- Pavoni, R. (2019). Against a Migrant Cinema. Critical Reflections on the Postcolonial Perspective, *Cinergie – Il Cinema e le Altre Arti*. N.16, Bolonia, Università di Bologna.
- Pedemonte, N., & Dittborn, C. (2016). *La migración en Chile: breve reporte y caracterización*. Observatorio Iberoamericano sobre Movilidad Humana, Migraciones y Desarrollo. Madrid, *OBIMHD*, Universidad de Comillas.
- Ruiz, C. (2020). *Octubre: la irrupción de un nuevo pueblo*. Santiago, Chile, Penguin Random House.
- Servicio Jesuita a Migrantes, SJM (2022). *Migración en Chile. Lecciones y desafíos para los próximos años: Balance de la Movilidad Humana en Chile 2018 - 2022* (3). Santiago, Chile. Recuperado de <https://www.migracionenchile.cl/publicaciones>
- Servicio Nacional de Migraciones (2022). *Encuesta Nacional de Migraciones*. Santiago, Chile, Ministerio del Interior.
- Stefoni, C. y Contreras, D. (2022). Situación Migratoria en Chile: tendencias y respuesta de política en el período 2000-2021. Santiago, Documentos de Política Pública – PNUD; recuperado en <https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/2022-10/PNUDLAC-working-paper-32-Chile-ES.pdf>
- Stefoni, C. y Stang, F. (2017). La construcción del campo de estudio de las migraciones en Chile: notas de un ejercicio reflexivo y autocrítico, en *ÍCONOS - Revista De Ciencias Sociales*, (58), pp. 109-129. <https://doi.org/10.17141/iconos.58.2017.2477>
- Tijoux, M.E. (Ed.). (2016). *Racismo en Chile. La piel como marca de la inmigración*. Santiago, Chile, Universitaria.
- Trejo, R. (2017). Capitalismo neoliberal y cine chileno actual, en A. Escudero Nahón y D. González Calderón (Eds.): *Escenarios y desafíos de la comunicación y la cultura en el espacio audiovisual iberoamericano* (pp. 62-90). Universidad Internacional de Andalucía.
- Ugarte, G. & Vergara, R. (2023). Inmigración y delincuencia: últimas cifras. *Punto de Referencia, Edición Digital N° 63*, Julio. Santiago, Chile, Centro de Estudios Públicos.
- Zizek, S. (2015). *Lo ridículo sublime: el cine de David Lynch*. Paradiso.
- Zizek, S. (2008). *Para leer a Lacan*. Paidós.

CAPÍTULO 9

YA NO ESTOY AQUÍ. DE LA FENOMENOLOGÍA A LA SUBLIMACIÓN DE LA MIGRACIÓN

Juan José López Flores

Universidad Autónoma del Estado de México

LA MIGRACIÓN FORZADA COMO ANOMIA SOCIAL

La esencia de las artes se relaciona con la forma en que el artista y el espectador experimentan la realidad desde su propia subjetividad. Los productos audiovisuales (películas, series, videos musicales) constituyen la frontera de la representación de los fenómenos sociales, las artes y la ciencia. Su lenguaje permite difundir, casi universalmente cualquier mensaje o denuncia, con la esperanza de provocar en los espectadores una reacción o un juicio de valor sobre lo que reciben, aunque no necesariamente con la expectativa de recibir una respuesta.

Sin embargo, en la infinidad de mensajes que se construyen para ser consumidos, algunas narrativas tienen como origen problemáticas sociales muy específicas, como el consumo de drogas, la violencia doméstica, la desigualdad social, o incluso algunas que tienen a las ya mencionadas como fenómenos detonantes que les originan, como la migración forzada. Este tipo de conductas y situaciones las denominaremos “anomias”, tomado del concepto Anomia desarrollado por el sociólogo francés Émile Durkheim para indicar el estado en el que los individuos no pueden desarrollarse correctamente en el marco de la convivencia social y el estado individual. “Cuando esto no ocurre, y la sociedad cae en una situación de anomia, pierde su fuerza para regular e integrar a los individuos, pudiendo producirse consecuencias adversas tales como el suicidio estudiado por Durkheim” (Fernández, 2009, p. 131). Por tanto, la anomia es un estado de enfermedad social y las anomias son como células infectadas que la propagan. En lo que sigue, nos interesa hablar de una en particular: la migración forzada.

La inmigración, para quien recibe, y la migración, para quien se va, es un estado de anomia social cuando las causas no pertenecen a un estado óptimo de desarrollo del individuo y sociedad. Es resultado de anomias sociales que, como una infección

sin tratamiento, deterioran el cuerpo social hasta su muerte, la misma que está representada en la desaparición de poblaciones enteras a causa de la migración forzada, o como la nombra Libertad Argüello “Desplazamiento Interno Forzado de personas (DIF) (Argüello, 2022), definiéndolo como un tipo de migración silencioso que no necesariamente involucra el cruce de fronteras, pero que, como derivado de este, se llega a dar. Como es el caso de la localidad de Laguna de Hueyanalco, San Miguel Totolapan, donde 90 personas se vieron desplazadas a causa de la violencia. Esto, solo comentado dentro de un marco más grande, Argüello (2022) inicia su artículo retomando que “en 2020 el International Displacement Monitoring Centre estimó que para 2020 había en todo el mundo 55 millones de personas que se desplazaron forzosamente, correspondiendo a México una cifra aproximada de 110, 000 personas por nuevo desplazamiento” (Argüello, 2022, párr. 1). Este desplazamiento es síntoma del estado de anomia, y las causas son las anomías ya mencionadas.

La movilidad, o desaparición, de comunidades completas es el punto culminante del fenómeno. Una vez ocurrido, solo queda estudiarlo desde la antropología social. Afortunadamente, contamos con los medios audiovisuales para registrar y recrear este fenómeno con una fidelidad que hasta finales del siglo XIX no se tenía. Aunado a esto, campos como la comunicación y el diseño cuentan con herramientas de investigación y metodologías para estudiar y desarrollar esos medios. Ahora bien, establezcamos qué pretendemos.

EVALUAR EL ESTADO DE LA MIGRACIÓN EN LOS MEDIOS AUDIOVISUALES

Hacer una diferencia entre el uso del fenómeno de la migración para denunciarlo como respuesta a otras problemáticas y su explotación comercial, detonando la indolencia del espectador al normalizar esas condiciones que la generan, sin ofrecer la posibilidad de empatizar con las víctimas de una migración forzada, es decir, la denuncia contra la visión romántica del fenómeno. Por eso, es importante analizar los casos de productos audiovisuales que tienen mayor éxito, tanto para denunciar el fenómeno como para motivar una respuesta en consecuencia, y replicar sus resultados. Para ello, haremos referencia principalmente a *Ya no estoy aquí* película de 2019 del director Fernando Frías de la Parra y presentada en Netflix.

Sobre *Ya no estoy aquí*, Alfonso Cuarón —reconocido director mexicano—, en una entrevista grabada y presentada como contenido para Netflix en forma de minidocumental, titulado *Ya no estoy aquí: Una conversación*, comenta lo siguiente:

Es una película que está retando fórmulas establecidas. Está apostándole a una visión personal y poco convencional y está demostrando que esa visión personal y poco convencional tiene quizá mucha mayor aceptación que intentos formulaicos que tienen una pretensión más comercial. (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 11:51)

Partiendo de lo planteado por Cuarón, definiremos “formulaico” como una producción que usa una fórmula que pretende repetir la estructura narrativa de otro tipo de formatos audiovisuales, en este caso, la telenovela. Esta adopción se evidencia en el uso de recursos dramáticos y la participación de actores reconocidos del medio con la finalidad de atraer a los espectadores de este producto al cine. En este marco, realizaremos una breve comparación entre dos películas que abordan, en el fondo, el mismo fenómeno, pero cuya forma como lo menciona Cuarón— es parte de una fórmula que podemos señalar como telenovelesca: romantizando las situaciones por las que el migrante pasa, aunque sean fuertes y reales para muchos, las actuaciones, la estructura narrativa y el montaje le restan fuerza al impacto del mismo fenómeno, al volver la narrativa una ficción rebajada a un drama. Continuaremos con un microanálisis de algunos momentos de *Ya no estoy aquí* y pasaremos a concluir con una propuesta.

Libertad Argüello Cabrera concluye su artículo *La fluidez e invisibilidad del desplazamiento interno forzado en México* de la siguiente manera: “Quiero cerrar volviendo a la invisibilidad del desplazamiento: una vez que los desplazados dejan de ser objetos de atención mediática, y ante la imposibilidad de arraigarse en sus iniciales contextos de recepción, la dispersión hace lo suyo.” (Argüello, 2022, párr. 13). En *Ya no estoy aquí*, se hace referencia al silencio mediático apenas en el minuto 4:34 de la película, cuando el protagonista, Ulises, trata de enviar un mensaje vía estación de radio, pero es interrumpido por un mensaje oficial del Gobierno Federal, que alude al combate a la inseguridad.

Las películas de fórmula hacen su parte: la ficcionalización del fenómeno le resta cercanía y la vuelve otra cosa; el fenómeno se vuelve una narrativa análoga a otras pertenecientes al género del drama telenoveleró:

Aunque queda claro que el cine manifiesta su punto de vista sobre un fragmento de la realidad y, más aún, que se trata de una metarrealidad o de una hiperrealidad, debemos analizar cómo esta realidad penetra en el material fílmico y cómo se transforma en analogía. (Olabuenaga, 2013, p. 43)

¿Qué otro motivo podría existir? Rescatar la narrativa para que esta no invisibilice el fenómeno, para que no lo normalice. Ya no estoy aquí se vuelve un marco para el fenómeno de la migración forzada, es un foro para un estilo de baile y vestimenta, es la denuncia ante el fracaso del Estado para brindar bienestar, y es arte. Se debe estudiar y buscar replicar sus resultados.

MATERIAL AUDIOVISUAL SOBRE EL TEMA DE LA MIGRACIÓN

Ya no estoy aquí 2019, escrita y dirigida por Fernando Frías de la Parra, es el centro del presente capítulo, donde presenciamos el fenómeno de la migración forzada desde su causa hasta sus consecuencias, a través del personaje de Ulises, interpretado por Juan Daniel García Treviño, quien pierde su entorno y su lugar de pertenencia, siendo obligado a migrar en más de una forma, y con incertidumbre sobre su futuro, defendiendo su identidad, misma que es, en sí, una expresión artística.

Se trata de una representación sublime, sin romanticismo, del fenómeno de la migración forzada, que emociona por su realismo e invita a una reflexión y toma de conciencia sobre sus causas y consecuencias. La película no está contada de manera lineal: su montaje es paralelo y juega con el tiempo pasado y presente, lo que genera contrastes entre una vida feliz en comunidad y la desolación de la migración forzada; razón por la cual algunos eventos no están narrados en orden cronológico dentro del tiempo de la película.

La película Bajo la misma luna (2007), dirigida por Patricia Riggen, es un ejemplo de película producida con la fórmula que señala Cuarón: retoma el cliché del mexicano que busca un futuro mejor para su familia trabajando de manera ilegal en Los Ángeles, California. Aunque incorpora el fenómeno la migración infantil —que incrementa el nivel de deterioro social resultante—, la presencia de figuras artísticas reconocidas, como los actores Kate del Castillo, Eugenio Derbez y la aparición del grupo musical Los Tigres del Norte, le resta fuerza a la intención de denuncia,

sublimando el fenómeno en un producto de novela dramática y conmovedora. Así, aunque espectador y migrante pertenezcan a la misma región, el primero empatiza con los personajes representados por los actores y no con el fenómeno que se vive fuera de la pantalla.

En palabras de Teresa Olabuenaga (2013), encontramos que “La experiencia cinematográfica es inversamente proporcional a la experiencia real. El cine no es la realidad, sino el fenómeno de rebote de la realidad que se apreciará como una analógica” (p. 43). Sin embargo, lo presentado en una pantalla es y será siempre una ficción mientras esté guionado, dirigido, actuado y montado. Si agregamos un estilo o fórmula, la percepción del espectador con respecto a la migración será de lejanía al relacionar el producto con otros ya existentes del género dramático o melodramático. Las anomias, en consecuencia, dejan de ser tales para normalizarse; con ello, dejan de ser un problema y se vuelven parte de lo cotidiano.

Regresando a *Ya no estoy aquí*, la elección de actores sin una relación tan evidente con la farándula permite al espectador adentrarse en el fenómeno que se está visibilizando. En efecto, se hace la distinción porque es necesaria: al no reconocer a los actores, el espectador pierde la ilusión de estar ante una película que identifica como una ficción, y puede observar más allá de la interpretación del actor. Ve y reconoce el entorno como un medio en el que vive.

En el minidocumental sobre la película, comentado anteriormente, Cuarón y Del Toro recalcan la importancia de la elección de actores. La naturalidad y fuerza de las actuaciones permite crear esa sensación de realidad que, con la fórmula, se pierde. La historia se mueve por dos lugares que el cliché no abordaría, ya que lo esperado sería la Ciudad de México y Los Ángeles, California. Cuarón señala que “Es una película que sucede en Monterrey, pero ni siquiera en Monterrey, en las áreas alrededor de Monterrey. En una cultura muy muy muy específica” (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 4m:4s). Siendo incluso el estereotipo norteamericano despreciado por Ulises al que ni la música, el estilo de vestir, los lenguajes corporal y oral reflejan la imagen del habitante del norte.

Ya no estoy aquí, presenta una constante, la identidad del protagonista, ser un Terko, sí así escrito, ya que es un reflejo de la subcultura que él y su grupo han construido. La película no es solo la historia de una migración forzada, es sobre la defensa de la identidad, Cuarón señala que “... es acerca de cómo construimos también nuestras identidades” (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 4:25). El estilo,

pues, es lo que en el centro de México se conoce como Chúntaro Style, y que Tony Hernández, guitarrista de la banda El Gran Silencio, define “(...) un chúntaro es aquella persona desinhibida que no tiene prejuicios de nada sobre la forma de vestir o la música que escucha. Es la persona que se muestra tal cual es, que no tiene miedo al qué dirán” (Agencias, 2007). Ulises es precisamente desinhibido, y eso se refleja en cada momento de la película, incluso cuando, por un momento, renuncia a esa identidad.

EL OBSERVADOR DEL FENÓMENO DE LA MIGRACIÓN

El fenómeno de la migración es observado por aquellos que no se ven obligados a participar de ella pero que indirectamente sufren sus efectos. Es también seguido de cerca, tanto por autoridades fronterizas como organizaciones que velan por los derechos de los migrantes, las cuales anticipan las consecuencias negativas de este fenómeno, tanto para los migrantes como para las comunidades que les reciben.

También es observado y experimentado por personas sensibles con la capacidad de verbalizar, representar y moldear este fenómeno en medios artísticos, como el cine, el teatro, la danza, las artes plásticas y la música. De esto surge un problema: como se mencionó con anterioridad, en ocasiones se romantiza y se pierde la intención de denuncia, muchas veces sin que esa sea la intención original. Como en la letra de la canción En algún lugar, de la banda española Duncan Dhu: “Fue Diego Vasallo el que escribió la letra sobre la melodía de Erentxun, esa letra que sigue dando pie a múltiples interpretaciones y que muchos, sobre todo en América, asocian a lugares concretos” (Garrán, 2022). Esta canción, que habla sobre un lugar donde se ha fracasado en dar bienestar a su población, esconde el fenómeno de la migración. Sin embargo, debido al estilo y la comercialización de esta, pareciera no hacer eco en la mente de quienes la escuchan, como una melodía pop más.

Algunas frases de letra nos permitirán establecer un paralelismo con ciertos encuadres de *Ya no estoy aquí*. Esto se hará a través de un microanálisis de las unidades mínimas de una película: secuencia, encuadre, fotograma y diálogo. Estos elementos contienen información suficiente para transmitir una declaración por parte del director sobre la historia y, como señala Zuzunegui (1996): “Pequeños fragmentos, micro secuencias susceptibles de ser observadas bajo el microscopio analítico y en los

que se pueda estudiar la condensación de las líneas de fuerza que constituyen el filme del que se extirpa” (p. 15). Hagamos, pues, un ejemplo de esto, retomando esta frase de la canción referenciada: “Y en las sombras, mueren genios sin saber, de su magia, concedida, sin pedirlo mucho tiempo antes de nacer” (Erentxun & Vasallo, 1987, 1:08).

En el minuto 26:24 de *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019), Ulises baila. En efecto, el protagonista tiene la magia de la danza; su expresión es a través del baile, uno que, si bien no se identifica como propio de la región, como se señaló anteriormente, sí lo es de su grupo. La Kolombia, la cumbia, es una reinterpretación por parte del grupo de Ulises de lo que son las cumbias. Para el espectador más abierto a las interpretaciones simbólicas, puede recordar a un danzante del centro del país, acompañado de una indumentaria chola y una actitud rebelde marginal propia del pachuco. Ulises es un danzante moderno que bien podría estar expresándose en algún centro ceremonial prehispánico.

El grupo de Ulises, para quienes están familiarizados con ambientes de violencia en México, posiblemente dé la primera impresión de ser una banda de pandilleros; la estética alienta el prejuicio. Esto es común, debido a la misma relación con el Cholo, que se asocia con la fama de pandillero Mexicoamericano. Pero para el autor del presente texto, fue un recuerdo del movimiento de los años 1990-2000: el chúntaro style, con sus ritmos y código de vestimenta. Los movimientos del baile —una mezcla de danza prehispánica y gestualidad seductora del pachuco, simétricos y contenidos— explican la cumbia rebajada. Una expresión pura que solo puede interpretarse desde el lenguaje de las artes escénicas. Parafraseando a Olabuenaga (2013), sería una perífrasis de elementos tomados de la realidad que, por lo mismo, no se tendrían que explicar en la pantalla. Los elementos se explican por sí mismos, pero, como comenta Cuarón, terminan sorprendiendo porque son inesperados.

Entonces el plano cinematográfico nos contextualiza sobre los pormenores del protagonista, no solo los narrativos, sino también los emocionales, que nos conducen durante toda la historia hasta su conclusión “(...)se traza un auténtico recorrido visual en el que la recurrencia de determinados encuadres sirve para formalizar y dramatizar, en términos estrictamente visuales, la narración” (Zunzunegui, 1996, p. 25). Sin caer en las pretensiones de la telenovela, la historia de Ulises se torna en una tragedia por el contexto que está fuera de su control.

La tragedia, género literario que implica un destino inexorable para el protagonista, en medio tan violento como en el que vive solo era cuestión de tiempo para que el fenómeno de violencia lo afectará. Ulises al estar en el lugar y momento equivocados para ser señalado de muerte junto con su familia. En una escena, en el minuto 50:43, podemos ver cómo le entregan una radio propiedad de algún maleante, un detalle que tendrá relevancia de peso, su anillo maldito, su cáliz de perdición, tiene su destino en sus manos, pero su actitud desinteresada le impide ver los posibles problemas que semejante artículo le puede causar.

Para el minuto 55:40 de *Ya no estoy aquí* (Frías, 2019), una pandilla de cholos es asesinada en un incidente común para quienes se encuentran en ese modo de vida. Ulises justo se acerca al grupo en el momento en que son acribillados, con la radio en mano. El líder del grupo herido de muerte lo señala como el responsable del ataque, y amenaza de muerte al protagonista y su familia. Esto marca el inicio del DIF de su familia y el suyo propio fuera del país. Este fenómeno, la migración forzada, tiene su origen en este tipo de eventos. La situación de sobrevivencia de los individuos depende de movilizarse de su lugar de origen “(...) se entiende como la categoría general para incluir a todos los desplazamientos forzados y algunos tipos de migración socioeconómica que también pueden ser forzados” (López R., 2020, p. 5). Resultado del desafortunado encuentro, vemos el DIF de la familia de Ulises, y descubrimos el poco valor que se le otorga a su persona.

Tocaremos ahora un aspecto de los valores, resultado de un constructo social-mediático, la madre. La primera instructora, guía en el desarrollo de los individuos, ha sido retratada en los medios audiovisuales como aquella que lo da todo por sus hijos. Pero ¿qué ocurre si la madre no tuvo, a su vez, una que la guiara como lo muestran en el cine? En realidad, las familias no se construyen según el guión de una producción. Retomemos la canción de Duncan Dhu y, posteriormente, regresemos a *Ya no estoy aquí*.

La canción hace una referencia a la desintegración familiar provocada por la migración en el sentido de aquellas mujeres que han perdido lo que en teoría es lo más valioso que tienen, dice así “Las madres que ya no saben llorar ven a sus hijos partir” (Erentxun & Vasallo, 1987, 3:14).

Así pues, la letra no puede ser más explícita: la incertidumbre del destino de los hijos a la distancia es una imagen que, en la narrativa audiovisual, es tradicional. Pero pensemos un momento: ¿aplica para todas las realidades latinoamericanas? ¿Qué

hay de las mujeres que se vieron obligadas a ser madres? ¿Realmente sufren al ver a sus hijos partir? Regresemos a la película específicamente en la siguiente hora con sus minutos y segundos 1:23:22. Ahí Ulises, visiblemente afectado emocionalmente, llama por teléfono a su madre:

(...) en el momento en que se te ocurra, o te pase por la cabeza subirte a un autobús y venirte para acá. Olvídate que tienes madre. Y te voy a decir por qué. Porque en el momento en el que tú pongas un pie aquí, yo ya no voy a tener hijo, porque te van a matar a la verga, pendejo. (Frías, 2019)

Acto seguido, la madre cuelga y, en 1:23:37, plano general de la calle donde Ulises se encontraba realizando la llamada, la soledad del migrante que no encuentra consuelo entre sus semejantes es desplazada por la oscuridad ante el desamor que su madre ha demostrado. Esa oscuridad que lo rodea es análoga al vacío que ella ha dejado y del cual Ulises no se sobrepondrá. Pues, como un niño, decide tiempo después regresar a buscar a su mamá en Monterrey, pues es obstinado, irreductible, firme, Terko, pero como un infante abandonado que se aferra a la esperanza del amor maternal. Teresa Olabuenaga (2013, p.46) comenta:

El encuadre se entiende entonces como un fraccionamiento de la realidad, y en una de esas partes elegidas para comenzar a discurrir, se encuentra la primera oposición dentro del discurso. ...El encuadre arranca al mundo lo que había olvidado, su vacío.

Patricia (interpretada por Yesica Abigail Silva Ríos), madre de nuestro protagonista, es práctica debido al entorno y llorar no resuelve el problema, la sobrevivencia propia y de la familia depende de que Ulises se aleje lo más lejos posible. Sin embargo, no se ve en ningún momento ese amor de madre abnegada. ¿Es Ulises un hijo no deseado más? En este momento, nos damos cuenta de la presencia de otra anomia sobre la cual no nos detendremos a reflexionar. Regresemos a las consecuencias del DIF y posterior migración. Roberto López (2020, p. 14) señala:

La migración forzada por la violencia y la inseguridad es grave, porque violenta la forma de vida de las personas, pero cuando va acompañada de hechos violentos que sufren directamente los miembros de las familias, se convierte en una tragedia.

Ahora tenemos identificados a los desplazados por criminalidad y narcotráfico, atendamos lo siguiente: “Estos dos últimos tipos expresan grados extremos de degradación social, Estado fallido o debilitado, puesto que en diversos ámbitos territoriales los grupos armados del crimen organizado pretenden imponer su dominación” (López, 2020, p. 5). Como ya se mencionó anteriormente, la película no sigue una fórmula, por lo que, incluso existiendo un par de intereses románticos para Ulises, estos siguen atados al elemento del baile y la estética chúntara. Por lo mismo, Ulises no tiene intenciones de participar del crimen en el que varios jóvenes de su barrio han caído, ya que no busca éxito, ni el reconocimiento, y menos la conquista romántica. Esta situación lo deja vulnerable ante cualquier escenario que involucre violencia, al no contar precisamente con ningún respaldo ajeno a su círculo de baile, salvo un conocido de su hermano mayor, que no representa ninguna garantía.

Guillermo del Toro comenta en el minidocumental con Cuarón que “Las películas para ser universales tienen que ser muy locales, tienen que tener todo el detalle, toda la peculiaridad, de un lugar y un tiempo, y entonces, es universal” (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 0m44s). ¿Radica el éxito de la película en que en otras partes se replican las anomias que generan el fenómeno? Posiblemente no, pero las representaciones artísticas, como el baile y los atuendos, son lo que la hacen universal. La pregunta está planteada: ¿en algún lugar ha dejado de representar al fenómeno porque este ha mutado? La canción sigue siendo universal, porque habla de la causa de una forma velada: el Estado que ha fallado en asegurar el bienestar.

Aunque es lamentable que Guillermo del Toro se refiera a la migración con otro término, la denomina exilio. Si bien en apariencia es lo mismo —la separación de la persona de su lugar de origen voluntariamente o no—, pareciera que se disfraza el impacto social del mismo, ya que el director refiere: “Es una película que habla del exilio, como un exilio geográfico, pero también habla de un exilio del ser” (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 5:24). Ulises es separado de su grupo y se comprende la intención del director, pero habría que considerar que se trata de un error. Como buen Terko, no deja de serlo; precisamente, por eso, no se puede integrar allá donde “se exilia”. Del Toro comenta sobre el destino del personaje en una tierra donde no se adapta, pero no profundiza en el hecho de que es forzado más allá del exilio, ya que forma parte de un conjunto de anomias que vuelven más complejo el problema de la migración forzada.

En su artículo sobre familias y migración forzada, Roberto López (2020) comenta un aspecto común entre los desplazados: “las cuatro familias que dan su testimonio manifestaron que tuvieron una experiencia migratoria forzada intempestiva y, por lo tanto, no tuvieron amplio margen de planeación. Por lo menos, al inicio no tuvieron deseo personal de emigrar” (p. 14), lo cual sirve como punto de partida de nuevos problemas sociales como la incapacidad de los migrantes por adaptarse a una nueva realidad:

...el proceso de integración y la vida en la ciudad de Mazatlán se les ha dificultado, porque en el hogar los usos y costumbres son diferentes, en el empleo y en la economía los requerimientos son otros, y porque la etapa de vida en la que se encuentran hace más difícil la integración (López, 2020, p. 19).

Esto se refleja en la etapa de migrante que vive Ulises en Nueva York, es percibido como una figura singular y por lo tanto diferente al resto de los migrantes, por ello mismo a ciertas miradas resulta exótico. La integración para Ulises no fue posible puesto que su esencia permanece en otro tiempo y espacio, de ahí que la forma en que fue montada la película sea tan relevante. Por ello, resulta lamentable que Del Toro no lo llame migración forzada, ya que el exilio se puede prestar para una situación política. Una diferencia meramente semántica resta fuerza al contexto narrativo.

En relación con el uso de las palabras, regresando a *Ya no estoy aquí*, minuto 22:34, una auténtica colombiana le pregunta a Ulises —Entonces, ¿qué bailas?— (Frías, 2019), en un plano compuesto por los personajes sentados al lado de un espejo, donde la imagen de ellos se encuentra ligeramente distorsionada. Ulises se enfrenta a una revelación, Kolombias no es un baile, es un país, Colombia, y no va a poder refutar ante una nativa. Queda en evidencia su inmadurez y juventud; su reflejo fragmentado es una alusión a su espíritu, un corazón cada vez más roto por una visión sobre las cumbias que ha descubierto distorsionada, reconociendo que su propio mundo es limitado y que lo “auténtico” le resulta extraño. Retomando palabras de Zunzunegui (2020) sobre cómo se llegó a esta interpretación de la escena “(...) se traza un auténtico recorrido visual en el que la recurrencia de determinados encuadres sirve para formalizar y dramatizar, en términos estrictamente visuales, la narración” (p. 25). La película nos dice más dentro de la composición de los encuadres que con explicaciones redundantes.

Por eso mismo se retoma la letra de la canción de Duncan Dhu. La migración forzada sigue guardando similitudes con aquella que se da por otras razones y ha permitido la romantización del migrante que decide/debe partir. De alguna forma se convierte en el paradigma del fenómeno: aquel que está decidido/forzado a realizar la migración “Y se ve, un jinete, que se marcha, con el viento, mientras grita que no va a volver” (Erentxun & Vasallo, 1987, 2:48).

En el minuto 1:50 de la película, Ulises parte, pero no voluntariamente, y volverá solo para descubrir que, estando ahí, realmente ya no está. Comenta Guillermo Del Toro: “Ser Visto con singularidad, cuando vuelves ya no perteneces a ese lugar.” (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 5:50). Este director habla sobre ser exótico en tierras extrañas, sobre mantenerse auténtico solo para descubrir que el tiempo en su “exilio” bastó para que la cara de su ciudad y su gente cambiara al grado de ser él un extraño, algo completamente fuera de su control. Ya no estoy aquí no hace referencia al migrante que se va, sino a aquel que regresa y se encuentra con que su esencia ha desaparecido. Eso que lo hacía parte del lugar es ahora otro. “Cuando lo triste es vivir” (Erentxun & Vasallo, 1987, 3: 23).

El montaje de la película construye constantemente lo que es ser un Terko. Puede el espectador empatizar con la expresión sin necesariamente desear ser partícipe. Observar a Ulises desenvolverse conlleva a desear su bienestar, que logre superar las adversidades, y más aún, al detectar todas las posibles oportunidades que dejó escapar por buscar “Algo que estuvo y ya no está (...) conecta al público con lo que se perdió” (Canal Netflix Latinoamérica, 2020, 1:19), comenta Guillermo del Toro. La película deja abierta la reflexión final, porque, si bien ese entorno se ha transformado, es uno al que Ulises no volverá. En este punto se deja la siguiente cuestión: ¿ha terminado su odisea?

TEORÍA ALTERNATIVA

La migración no se va a detener. Este fenómeno tiene múltiples causas, de las cuales nos interesa discutir aquellas que tienen como origen problemáticas sociales que se han normalizado y que, por lo tanto, impiden empatizar al espectador con el migrante. Si se logra reconectar emocionalmente al espectador con el migrante, tal vez este cambie su actitud o postura ante las circunstancias que obligan al migrante a dejar su lugar de origen.

Mientras que los gobiernos no aborden las anomias que generan el fenómeno, estos se seguirán dando, pero a la par, la sociedad también debe empatizar con los migrantes y sus familias, situación que no se dará mientras que productos audiovisuales sigan haciendo apología de las anomias sublimando el fenómeno al nivel de un drama de televisión. La explotación comercial de la desgracia humana sin la finalidad de generar un cambio se debe señalar como tal; lucrar con las anomias se debe considerar como una más.

Conectar con el protagonista permite al espectador reconocer que el migrante es un ser sensible con capacidades como la de expresión artística y no un elemento indeseable. Aunque no todos los migrantes sean como Ulises, todos han sufrido una cantidad de abusos que han alterado su forma de relacionarse con otros individuos, aunado a la incapacidad de integración a una nueva sociedad.

El estudio de películas fuera de la fórmula del mainstream, como *Ya no estoy aquí*, más allá del éxito con los espectadores, permitiría replicar la empatía lograda. Y si bien estamos hablando del apartado artístico, hay que reflexionar sobre la conciencia o criterio que se forma en el espectador sobre los fenómenos abordados en los productos audiovisuales. Dado que la película se estrenó en Netflix, no se puede medir el éxito comercial de la misma; sin embargo, el número de vistas y como comentan los directores Cuarón y del Toro, la misma fue un éxito en varios lugares como Argentina. Por lo tanto, los productores pueden tener cierto grado de confianza para invertir en producciones de este tipo.

Se propone no únicamente para explicar cómo se logró; la intención es de integrar esa información en una metodología aplicable en escuelas de cine y comunicación. Se busca la formación de realizadores críticos con propuestas orientadas a estimular emociones perdurables en el espectador, que sean motores de cambio en las comunidades donde estas historias se viven, donde las anomias se han normalizado, haciendo que el estado de bienestar de los individuos se adapte a condiciones que realmente no son las ideales. Se propone recuperar las condiciones en que el migrante elige irse por motivos de superación personal, de cambios de aire, por deseo de experimentar nuevas condiciones de vida y no por supervivencia.

Buscar la interpretación de actores reconocidos para asegurar la taquilla ha demostrado ser contraproducente en más de una ocasión, no por la calidad de la interpretación sino por la familiaridad con el tipo de producto poco serio y meramente de entretenimiento. Sin la intención de un discurso de inclusión, representar a

la población de una forma más natural permite la empatía con el personaje y las circunstancias. Enfrentar la realidad sin la estética de telenovela permite cuestionar las causas y reflexionar sobre los efectos de las anomias que fuerzan el fenómeno de la migración. No esperar que los espectadores desarrollen un criterio sobre lo que consumen, entregarles productos que se sientan auténticos en su narrativa para redescubrir el cine como un arte y no solo un producto.

Hay que destacar que la visión romántica del migrante no ayuda a combatir el fenómeno y las causas. Visibilizar el contexto sin la estética telenovelesca permite al espectador formarse un auténtico criterio y posiblemente derivar en algún tipo de acción. En *Ya no estoy aquí* posiblemente más de un espectador señalaría que no todo en la vida es baile, que el protagonista en la inmadurez de su juventud nunca visionó que tendría que enfrentarse a la vida, que el baile y el estilo no le darían los medios para sobrevivir en su entorno cada vez más violento. Si los espectadores de esta película llegan a percibir esto, posiblemente su criterio pueda ayudarles a visionar sus propios futuros.

Por esto, sobre la propuesta de tener mayor criterio en la construcción de la narrativa audiovisual, del Toro (Obregón, 2020) comenta en el minidocumental que Fernando Frías demostró una maestría de diez películas y esta fue, como sabemos, su ópera prima. Lauro Zavala (2015) explica con mayor claridad esto:

En esta tradición, la creación de una narratología deconstructiva pondrá en evidencia cómo lo que está en juego en la metaficción es un mayor énfasis en los procesos de recepción y creación, más que en las formas y las estructuras de la narración, es decir, un énfasis en los procesos de construcción de sentido más que en las estructuras internas de la significación textual. (p. 121)

Esto se traduce en poner más atención a cómo se construye el mensaje y a dejar de lado la espectacularidad en tendencia que solo se limita a ser un atractivo visual que pone en juego o invisibiliza el mensaje principal.

CONCLUSIONES

La construcción de sentido en el cine ayuda a la construcción de sentido en la vida, en palabras de Santos Zunzunegui (2020): “(...) ya no representan la certificación de la verdad sino la demostración de un lugar donde están inscritos modos de ver, pensar y vivir el mundo que los rodea” (p. 11). Ver con naturalidad y autenticidad nuestro propio entorno en una pantalla es similar a vernos desde afuera. Reconocer la migración forzada como una anomia que deteriora nuestro tejido social, que lo enferma, ayudará a la formación de un criterio y, con un poco de suerte, de acciones para combatir el malestar. La primera acción sería empatizar con el migrante.

Por cuestiones de inversión, en más de una ocasión, este tipo de productos ha resultado ser bastante rentable cuando su estructura narrativa tiene un contenido sustancial y humanista. Los realizadores con un amplio criterio y conciencia humanista han demostrado que, con un presupuesto modesto, pueden alcanzar resultados más que satisfactorios. La fórmula de éxito se desgasta: western, sci-fi y, en la última década, el llamado género de super héroes han bajado su rendimiento por un notable cansancio por parte de la audiencia, pero películas como *Ya no estoy aquí* han demostrado ser atemporales y dan a las casas productoras prestigio resistente al tiempo.

Si las casas productoras apuestan por realizar producciones honestas con su mensaje, con directores como Fernando Frías, capaces de entender el funcionamiento de las películas dentro de la sociedad, no solo engrosan su catálogo de producciones, sino que también se garantizan un reconocimiento por su contribución social a la denuncia y concientización de las anomias que dañan a la sociedad en la que se encuentran sus principales clientes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agencias. (13 de marzo de 2007). Ser 'chuntaro' es la moda para el gran silencio. El Siglo de Torreón. <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/2003/ser-chuntaro-es-la-moda-para-el-gran-silencio.html>
- Argüello, L. (02 de marzo de 2022). La fluidez e invisibilidad del desplazamiento interno forzado en México. Nexos. <https://migracion.nexos.com.mx/2022/03/la-fluidez-e-invisibilidad-del-desplazamiento-interno-forzado-en-mexico/>
- Canal Netflix Latinoamérica. (2020, 30 de octubre). Ya no estoy aquí: Una conversación [Archivo de Vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=1CvtE0BLzqU>
- Erentxun, M., & Vasallo, D. [Warner Music Spain] (2009). En algún lugar [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=H1eAvX-8g08>
- Fernández, M. D. P. L. (junio-diciembre de 2009). El concepto de anomia de Durkheim y las aportaciones teóricas posteriores. Iberóforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana, 4(8), 130-147. <https://www.redalyc.org/pdf/2110/211014822005.pdf>
- Frías, F. (Dirección). (2019). Ya no estoy aquí [Película]. Panorama Global PPW Films.
- Garrán, D. (23 de marzo de 2022). Mikel Erentxun explica el significado de 'En algún lugar', la canción "más popular" de su carrera. Los40.com. https://los40.com/los40/2022/03/23/los40classic/1648050931_474943.html
- López, R. (septiembre-diciembre de 2020). Emigración forzada de familias por violencia en el sur de Sinaloa: experiencias trágicas y complejas. Secuencia (108), 1-27. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i108.1727>
- Olabuenaga, T. (2013). El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico. Trillas.
- Zavala, L. (2015). Narratología y lenguaje audiovisual. Universidad Nacional de Cuyo.
- Zunzunegui, S. (1996). La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Editorial Paidós.

CAPÍTULO 10

MIGRACIÓN E INTERCULTURALIDAD: UNA MIRADA DESDE LA ACADEMIA

Christian Karel Salgado Vargas

Universidad Autónoma del Estado de México

INTRODUCCIÓN

Este capítulo presenta una perspectiva de la migración en su forma académica que, como fenómeno de gran relevancia que ha sido objeto de estudio en diversas disciplinas e incluso parte fundamental en la Agenda 2030 de Desarrollo Sostenible y su análisis ha sido amplio en ciertos aspectos. Existe una necesidad de profundizar en su comprensión y abordarla desde una perspectiva intercultural. La migración no solo implica el desplazamiento físico de personas de un lugar a otro, sino que también fomenta el intercambio y fusión de culturas, y trae consigo una serie de beneficios para las sociedades receptoras.

A pesar de su trascendencia como fenómeno social milenario, aún existen lagunas en la investigación científica sobre este tema, por lo que se explora desde un análisis correlacional entre la migración y la interculturalidad a través de estudio de la cooperación académica entre la Universidad Autónoma del Estado de México, y las Universidades de Asahi y Meikai en Japón, lo que hace evidente cómo, a través la aculturación, es posible fomentar el entendimiento de los pueblos, siempre y cuando converja la voluntad y el espíritu de cooperación. Este capítulo constituye una mirada de la migración y la interculturalidad desde el ámbito académico.

Se realiza así una argumentación a partir de la formación de sujetos transnacionales en donde la premisa que rige esta investigación es la siguiente: ¿Cuáles fueron los factores que prevalecieron en la relación entre la Universidad Autónoma del Estado de México, y las Universidades de Meikai y Asahi Japón, que posibilitaron un intercambio intercultural que hoy en día propicia la migración académica?

Se parte del hecho de que la fusión de dos culturas, en condiciones de igualdad y respeto y unidas por un objetivo en común, permite el intercambio de conocimiento y la movilidad de personas. En las siguientes líneas, se evidencia la manera en la que

es posible integrar y desarrollar competencias interculturales, poniendo de manifiesto que el fenómeno migratorio por motivos académicos, cuando se lleva a cabo, a través de una planificación adecuada y con soporte institucional, contribuye al entendimiento de los pueblos. Con ello, se pretende desestimar la idea de que la migración académica constituye un riesgo tanto para la comunidad que recibe, como para la que permite la movilidad de personas en busca de un estado de bienestar.

El objetivo del capítulo es argumentar que la migración académica constituye una alternativa efectiva para promover la movilidad social en un país. Los individuos tienen la oportunidad de adquirir conocimientos y habilidades en otros lugares, lo que les permite mejorar su situación económica y social al regresar a su país de origen, o bien decidir en condiciones óptimas el permanecer en una demarcación geográfica ajena a la propia.

La migración académica ha ido en aumento en los últimos años por lo que, en las siguientes líneas, se realiza una revisión documental en torno a las bases normativas y conceptuales que sustentan la relación entre la migración y la interculturalidad, y de qué manera el desarrollo competencias interculturales trae consigo beneficio para las sociedades que, a través de estas comunidades académicas convergen.

Finalmente, se concluye con una reflexión sobre el enriquecimiento intercultural que resulta de la experiencia en un país ajeno al propio, porque la migración académica —a diferencia de la irregular (no controlada)— se desarrolla en contextos colaborativos. Es poco común que las comunidades académicas les teman a los “recién llegados”. No obstante, tanto para quien recibe como para el recién llegado, esta nueva convivencia va acompañada de la adaptación que conlleva el intercambiar culturas y gestionar las actitudes de las personas que deban interactuar. Para ello, se abordan los riesgos y vulnerabilidades que sufren los migrantes que se desplazan por motivos académicos.

HABLEMOS DE MIGRACIÓN

De acuerdo con la Organización de Naciones Unidas (2023), un migrante internacional es cualquier persona que ha cambiado su país de residencia. Esto incluye a todos los migrantes, independientemente de su situación legal, o de la naturaleza o motivo de su desplazamiento.

La migración es un fenómeno milenario que involucra casi a todas las sociedades del mundo. De acuerdo con el Global Immigration Report (2022), el número estimado de migrantes internacionales ha aumentado en las últimas cinco décadas. Se estima que los 281 millones de personas que vivían en un país distinto de su país natal en 2020 representan un incremento de 128 millones con respecto a 1990 y triplican con creces la cifra de 1970.”

Los países con un índice de desarrollo humano elevado suelen favorecer la migración de personas con mayor nivel educativo. Para ello, realizan invitaciones y convocatorias que permiten a estos migrantes instalarse y colaborar en contextos académicos, ya sea mediante el intercambio temporal de estudiantes, quienes viajan con frecuencia como parte de su experiencia universitaria para recibir formación desde un modelo educativo diferente, o bien, desde el cambio de residencia temporal o permanente de académicos e investigadores universitarios que toman esta alternativa.

El encuentro de personas con diferentes orígenes, formas de pensar y costumbres viene acompañado de una serie de posibles conflictos, que pueden tener su origen en problemas de comunicación —como hablar lenguas diferentes— o incluso en malentendidos derivados de acepciones semióticas que complejizan la convivencia.

Un encuentro intercultural, sin duda, provoca la reflexión de la propia cultura; y constituye un ejercicio mediante el cual se reconoce y valora no solo lo propio, sino también “lo ajeno”, además de abrir la puerta hacia el conocimiento y reconocimiento tanto de uno mismo como del otro.

Hoy en día, se considera un fenómeno complejo, y por ello se han implementado varias iniciativas a nivel mundial para abordar sus implicaciones y facilitar el tránsito libre. Algunas de las estrategias más comunes incluyen:

Tabla 1. Estrategias para abordar y facilitar la migración

1. Políticas de inmigración: Muchos países han ajustado sus políticas de inmigración para facilitar la entrada legal de migrantes, al tiempo que garantizan la seguridad y el cumplimiento de las leyes.
2. Programas de reasentamiento: Algunos países han establecido programas de reasentamiento para acoger a refugiados y personas desplazadas, brindándoles un lugar seguro para vivir.
3. Ayuda humanitaria: Organizaciones internacionales y gobiernos proporcionan asistencia humanitaria a migrantes y refugiados, incluyendo alimentos, refugio y atención médica.
4. Educación y capacitación: Se han implementado programas de educación y capacitación para ayudar a los migrantes a integrarse en sus nuevas comunidades y adquirir habilidades para el empleo.
5. Integración social: Se promueven programas y políticas que fomentan la integración social y cultural de los migrantes en sus nuevos entornos.
6. Cooperación internacional: Los países trabajan juntos en acuerdos y tratados para abordar el fenómeno migrante de manera coordinada.

Nota. Elaboración propia.

El fenómeno migratorio presenta una serie de desafíos y problemas, algunos de los principales incluyen:

Tabla 2. Desafíos y problemas que presentan los migrantes

1. Discriminación y xenofobia: A menudo enfrentan discriminación y hostilidad en los países de destino debido a diferencias culturales, étnicas o religiosas.
2. Condiciones de vida precarias: Muchos viven en condiciones deplorables, en asentamientos informales o campamentos de refugiados, con acceso limitado a servicios básicos como atención médica y educación.
3. Tráfico de personas: Es un problema grave, con redes criminales que explotan a los migrantes, sometiéndolos a la trata de personas y la explotación laboral.
4. Crisis humanitarias: Conflictos armados, persecución política y desastres naturales a menudo obligan a las personas a huir de sus hogares, lo que da lugar a desplazamientos masivos.
5. Presión sobre los recursos: La migración puede ejercer presión sobre los recursos y servicios en los países de destino, lo que a veces conduce a tensiones con las comunidades locales.
6. Problemas legales y documentación: La falta de documentación adecuada puede dificultar la integración de los migrantes en la sociedad y limitar su acceso a empleo y servicios.
7. Separación familiar: Muchos se ven obligados a dejar atrás a sus seres queridos, lo que resulta en la separación familiar y angustia emocional.
8. Problemas de salud: Los migrantes a menudo enfrentan desafíos como la falta de acceso a atención médica adecuada o exposición a enfermedades en tránsito.
9. Integración: Puede ser un desafío, ya que implica aprender un nuevo idioma, adaptarse a una cultura diferente y superar barreras económicas y sociales.

Nota. Elaboración propia.

Estos problemas pueden variar según la región y el contexto específico, pero son algunos de los desafíos comunes asociados con el fenómeno migratorio y objeto de estudio de organismos internacionales; paradójicamente el sector académico que también se enfrenta a estos desafíos, suele sortearlos con mejores herramientas y con el respaldo de una o más instituciones de educación superior.

EL FENÓMENO MIGRATORIO Y LA AGENDA 2030

Resulta de suma trascendencia reflexionar sobre las múltiples formas de desplazamientos humanos, ya que, con la globalización, este fenómeno se acentúa por motivos diversos, como pueden ser:

- *Factores económicos:* En una búsqueda de mejores oportunidades en países con economías más fuertes o en sectores específicos que ofrecen mejores salarios y condiciones laborales.
- *Factores políticos:* Los conflictos políticos, la inestabilidad y la falta de seguridad en algunos países pueden llevar a las personas a buscar refugio en otros lugares. Los refugiados políticos buscan protección y seguridad en países que les brinden refugio.
- *Factores sociales:* Las personas pueden migrar para reunirse con sus familias, escapar de la discriminación o persecución, o buscar una mejor calidad de vida en términos de educación, salud y bienestar.
- *Factores ambientales:* Los desastres naturales, como sequías, inundaciones o eventos extremos relacionados con el cambio climático, pueden obligar a las personas a abandonar sus hogares y buscar lugares más seguros para vivir.

Como fenómeno complejo, la migración no podía escaparse de la Agenda 2030, que pretende construir sociedades más justas e igualitarias. Justamente, la migración se aborda desde el décimo Objetivo de Desarrollo Sostenible, que tiene como cometido la reducción de las desigualdades, y se puntualiza como meta número 10.7 señalando: “(...) el facilitar la migración ordenada y segura mediante políticas migratorias bien gestionadas” (Organización de las Naciones Unidas [ONU], 2023).

Se sostiene que esta actividad milenaria ha sido adoptada como una alternativa que adquiere sentido al mejorar la calidad de vida de las familias debido a que

“pueden considerarse como una forma de exportar servicios y en las que parte de la remuneración del trabajo en el país de destino se refleja en la recepción de remesas en el país de origen” (Fuentes, 2019, p. 122).

Dada la especial relevancia que el fenómeno implica, se hace necesario el fomento de una cultura que combata las expresiones de xenofobia y racismo, y que propicie una relación cordial entre los que llegan y los que reciben.

De acuerdo con el último informe de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ONU, 2023), la discriminación racial es uno de los motivos más comunes en todo el mundo. El informe señala como factores más comunes la etnia, el color o la lengua. La discriminación por edad, religión, orientación sexual y estado civil también constituye motivos de exclusión, aunque menos frecuentes, están más acentuados en mujeres que en hombres.

Finalmente, las personas con discapacidad presentan altos niveles de discriminación, por lo que se hace urgente, desde la academia, asegurar el acceso a la educación superior de este sector y contribuir en la medida de lo posible, a mejores condiciones que reduzcan las desigualdades.

En este sentido, McAuliffe et. al. (2018) señalan que, al indagar la posibilidad de migrar en función del acceso a visados, se observa que las opciones de migrar de manera regular dependen en cierta manera, de la “lotería del nacimiento”, y en particular de la nacionalidad del migrante potencial. De los datos, se infiere que existen grupos de nacionalidades específicas que tienen muchas más posibilidades de acceder a algún tipo de visa.

El Henley Passport index (2023) es “una clasificación original y autorizada de todos los países del mundo según la cantidad de destinos a los que los titulares pueden acceder sin visa previa” Al consultar el *ranking*, se observa que son los países con mayor índice de desarrollo humano quienes poseen menos restricciones en cuanto a acceso y libertad de movimiento de la cual disfrutaran sus ciudadanos. Al respecto, McAuliffe et. al. (2018) manifestaron que el acceso a visados también refleja, de manera amplia, la posición y las relaciones de un país dentro de la comunidad internacional, así como su grado de estabilidad, seguridad y prosperidad con respecto a otros países (p.194).

Ante este panorama, los mismos autores indican que esta correlación hace evidente que la fortuna de haber nacido en un país u otro condiciona esta movilidad, y constituye la razón primordial por la cual la vía irregular, sea la opción con la que cuenta una persona de países que no tienen facilidades para acceder a una visa, de ahí

la apuesta por una migración controlada desde la academia, que posibilite a personas de estos países el acceso a mejores estadios y vivir la vida que desean, haciendo real el supuesto de Nussbaum (2012) a través de su enfoque de capacidades humanas.

Por ello, se sostiene que, a partir del entendimiento de los pueblos, es posible generar una educación intercultural y fomentar el desarrollo de competencias en estos llamados sujetos transnacionales. Estos aportan a sus comunidades experiencias no solo de lo que llevan consigo como producto de un concepto cultural, sino también de aquello en lo que se convierten y desarrollan. Me refiero a conceptos como la tolerancia, el empoderamiento, y los valores éticos y morales, que posteriormente impactan en el desarrollo y enriquecimiento propio y ajeno.

Por lo anterior, se hace necesario repensar los valores sobre los que sustentamos las prácticas sociales, culturales, éticas y educativas, y modificar la narrativa del rol de los migrantes en las sociedades que, si bien están fuertemente influenciadas por los lazos con el país de origen, también se ven transformadas luego de una experiencia en una demarcación diferente a la propia. Se construye así una mirada que promueva la integración de los procesos interculturales asociados a la migración denominada controlada desde el contexto de la cooperación internacional.

EL CHOQUE CULTURAL QUE SE VIVE EN EL ENTORNO ACADÉMICO

Según Baguley (2000, p. 10), el “shock” o choque cultural implica, en general, sensaciones de desorientación, miedo, desvalimiento, un sentido de inestabilidad, inseguridad e incluso cierto pánico. Por su parte, Kohls (1996) afirma que “Choque cultural es el término usado para describir las reacciones más acentuadas de desorientación psicológica que la mayoría de la gente experimenta cuando se muda por un período prolongado de tiempo a una cultura marcadamente diferente de la propia” (p. 87).

El choque cultural en un contexto académico es un fenómeno complejo que desafía tanto a estudiantes, profesores, investigadores e incluso a las instituciones educativas. Cuando diferentes culturas se encuentran en el ámbito académico, se generan tensiones que impactan en la forma en que se aprende y se enseña.

La migración puede llevar a una mezcla de tradiciones, valores y perspectivas que puede enriquecer la experiencia educativa al promover la diversidad y el intercambio

cultural. Sin embargo, también puede generar conflictos y dificultades de adaptación, ya que, para los estudiantes migrantes, por ejemplo, el choque cultural puede manifestarse de diversas formas. Así, se enfrentan barreras lingüísticas, diferencias en los sistemas educativos, normas sociales y expectativas culturales diferentes que pueden limitar su participación y su capacidad para aprovechar al máximo las oportunidades educativas.

A su vez, se pueden experimentar sentimientos de nostalgia, soledad y falta de pertenencia, y afectar los valores que sustentan las prácticas culturales, éticas y educativas si no se consideran las diferencias y la interculturalidad. Algunos obstáculos que pueden surgir incluyen:

- Diferencias culturales: las prácticas culturales pueden variar significativamente entre diferentes países y regiones. Si no se comprenden y respetan estas diferencias, pueden surgir malentendidos, conflictos y dificultades para adaptarse a un nuevo entorno académico.
- Discriminación y prejuicios: los migrantes académicos pueden enfrentar discriminación y prejuicios basados en su origen étnico, nacionalidad o religión. Esto puede afectar negativamente su bienestar emocional y su capacidad para participar plenamente en la comunidad académica.
- Falta de apoyo institucional: Si las instituciones educativas no brindan el apoyo adecuado a los migrantes académicos, como programas de orientación, asesoramiento intercultural y servicios de adaptación, es más probable que enfrenten dificultades para integrarse y tener éxito académico.

El presente análisis evidencia que estos obstáculos se sortean a través de una capacitación intercultural, la cual se revela como una herramienta de gran utilidad, ya que contribuye a la reducción de conflictos. Al fomentar el respeto mutuo, el reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural, esta capacitación proporciona recursos de apoyo adecuados que favorecen la colaboración y el intercambio entre estudiantes y académicos de diferentes orígenes.

Por otro lado, las instituciones académicas también se ven desafiadas por el choque cultural, lo que representa un gran reto a la hora de adaptar sus programas y políticas para acoger a estudiantes de diferentes culturas y brindarles el apoyo necesario para que logren sus objetivos. Esto implica promover la inclusión, ofrecer recursos de apoyo cultural y fomentar la sensibilidad intercultural entre los miembros de la comunidad educativa.

En última instancia, el choque cultural en un contexto académico y, en general, al vivir un proceso migratorio constituye una oportunidad para el crecimiento personal y la construcción de puentes entre diferentes culturas. Mediante el diálogo abierto, el respeto mutuo y la empatía, podemos superar las barreras culturales y construir una comunidad más inclusiva y enriquecedora para todos.

CULTURA, INTERCULTURALIDAD Y MULTICULTURALIDAD

A continuación, se analizan los conceptos de cultura, multiculturalidad e interculturalidad a partir de los cuales se ofrece una integración de estos mediante la experiencia académica internacional como fenómeno migratorio controlado, es decir, bajo condiciones establecidas que reducen los principales problemas que la migración convencional trae consigo.

La cultura es un concepto amplio que se refiere a los valores, creencias, normas y prácticas compartidas por un grupo de individuos. Según Hall (1976), la cultura es un sistema de significados y símbolos que moldea la forma en que las personas interactúan y perciben el mundo. La interculturalidad, por otro lado, se refiere al encuentro y la interacción entre diferentes culturas, promoviendo el diálogo y el respeto mutuo (García, 1995). La interculturalidad reconoce las diferencias culturales, y busca construir puentes de entendimiento y colaboración entre ellas.

La multiculturalidad, por su parte, se refiere a la coexistencia de múltiples culturas en una sociedad. Según Kymlicka (1995, como se citó en Serrano, 2007), implica el reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural dentro de un marco político y legal. A diferencia de la interculturalidad, la multiculturalidad no se centra tanto en la interacción y el diálogo entre culturas, sino en garantizar los derechos y el respeto hacia las diferentes identidades culturales presentes en una sociedad.

En resumen, la cultura es el conjunto de valores y prácticas compartidas por un grupo, mientras que la interculturalidad se enfoca en el encuentro y la colaboración entre diferentes culturas. La multiculturalidad, por su parte, se centra en el reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural en una sociedad. Estos conceptos tienen diferencias y convergencias, pero todos apuntan a la importancia de reconocer y respetar las diferencias culturales para promover una convivencia armoniosa y enriquecedora.

Kraichynska y Maslova (2020), investigadoras rusas, afirman que la migración académica “se convierte en una amenaza importante para la seguridad nacional, ya que la salida de recursos humanos al extranjero socava directamente el potencial de los países, su capacidad para desarrollarse intensamente y adaptarse a la coexistencia en el espacio global”(p.139).

Esta afirmación se refuta con un ejemplo de integración de dos culturas tras casi 42 años de colaboración, en donde, lejos de socavar el potencial de los países involucrados la experiencia pone a prueba el principio de reciprocidad, el cual no suele ser cuestionado a la hora de promover acciones en favor del otro. Se muestra, así, que es posible construir un mundo más integrado e inclusivo, en el que la interculturalidad tome un rol crucial al posicionar los procesos y competencias interculturales como una alternativa a la solución del conflicto.

Y es que, en ciertas culturas, la migración académica es vista en términos de pérdidas o como “fuga de cerebros” cuando académicos emigran sin considerar los nuevos conocimientos y habilidades denominadas “blandas” que adquirirán y que en el mediano o largo plazo impactará positivamente en el país de origen. Esto ocurre debido a que los estudiantes y académicos no deshacen los lazos que promueven este tipo de experiencias.

ANÁLISIS DE LA COLABORACIÓN ACADÉMICA ENTRE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, Y LAS UNIVERSIDADES DE ASAHI – MEIKAI, JAPÓN

Una vez que se contextualizan las variables en torno a la migración e interculturalidad, en las siguientes líneas se describen los factores que prevalecieron como una constante en la relación entre universidades que posibilitaron esta colaboración, que representa el lazo internacional más antiguo de la Autónoma Mexiquense, el cual data de 1979.

El primer hecho que ocasionó un choque cultural que podría haber suspendido la colaboración académica fue cuando el convenio de colaboración venció tras el deceso del fundador de las Universidades de Asahi-Meikai, Keisaburo Miyata, y es que la Universidad Autónoma del Estado de México buscó renovar el convenio con Susumu Miyata, hijo del primero y encargado de la administración de la universidad dirigida por su padre. La UAEM se llevaría una sorpresa, pues el convenio no podía ser renovado.

Y es que, en palabras de Miyata hijo, un convenio firmado en vida trasciende más allá de la muerte y la palabra empeñada por su padre sigue valiendo aún después de su vida terrenal. Este hecho desconcertó a las autoridades mexicanas, con procesos burocráticos sólidos que podrían no dar lugar a ninguna excepción; sin embargo, se manifestaron sorprendidos ante tal choque de culturas cuya falta de entendimiento podría haber dado como consecuencia el término de la relación académica más añeja y exitosa de la institución. No fue así.

Tradicionalmente, la cooperación entre universidades se rige bajo un principio de reciprocidad; no obstante, para la universidad nipona, este valor no ha sido compartido, pues a lo largo de la vinculación académica ha efectuado donaciones de equipo, material e instrumental para las necesidades de un Centro de Investigación y Desarrollo Odontológico (CIDO), del que también formaron parte activa en la construcción, el logro más tangible, inaugurado en 1986 bajo el nombre de aquel personaje, el Dr. Keisaburo Miyata.

Luego de este hecho, las investigaciones, apoyadas con la presencia de compañeros japoneses, comenzaron a surgir “Salud Oral y Condiciones Sanitarias en la Ciudad de Toluca”, “Concentración de Fluoruro, Calcio y otros Iones en Alimentos Mexicanos”, el primer estudio sobre maloclusiones de la población mazahua y, desde Japón, se comenzó a estudiar los problemas mexicanos: el consumo de alimentos, la prevención de ciertas patologías y la epidemiología oral.

En 1989, en UAEMéx, el Consejo Universitario le otorgó el grado Honoris Causa al Doctor Keisaburo Miyata por las aportaciones a la institución.

En febrero de 1983, el CIDO cambió de nombre a Centro de Investigación y Estudios Avanzados en Odontología (CIEAO), dependiente de la Facultad de Odontología, y se firmó un nuevo acuerdo en el que se establecieron metas para el recién nombrado nuevo centro que superaban el simple intercambio académico y la colaboración para las investigaciones, pues se intentó modificar la realidad: el acuerdo estableció la preservación de la salud bucodental de los habitantes del Estado de México, por lo que se ofrecerían alternativas para la prevención y tratamiento de las principales patologías que afectan a la población mexiquense. Este hecho evidencia la voluntad de los colegas japoneses de sumar voluntades en favor de un fin común, independientemente de que los beneficios sean o no para su comunidad.

A partir de 1994, se entró en una nueva fase de completa movilidad estudiantil que anteriormente no se tenía. En este nuevo contexto, cada universidad recibiría a

estudiantes de la otra para realizar una estancia con los gastos pagado a través de un mecanismo que sumaría además de una experiencia académica, una inmersión de culturas, pues los alumnos de ambas universidades se hospedarían en los hogares de sus pares.

En septiembre de ese año, se realizó el primer intercambio estudiantil por parte de la Facultad de Odontología de la UAEM por un período de 15 días en la Universidad de Meikai, y fue casi un año después, en agosto de 1995, cuando tuvo lugar la primera visita de alumnos de las universidades de Meikai y Asahi a la Facultad de Odontología. En esta ocasión, los asiáticos estuvieron 10 días.

Lo que comenzó como un breve intercambio de profesores culminó dos décadas después, en la institucionalización de la movilidad estudiantil: la formación académica de los estudiantes de ambos países se vio reforzada por la integración y el humanismo implícito de las relaciones interculturales.

En estricto sentido, el objetivo último de esta movilidad se alcanza cuando los estudiantes son capaces de desempeñarse competentemente en su país como a nivel internacional. La movilidad estudiantil brinda un alto grado de adaptación en los estudiantes y futuros profesionales. Las experiencias intercambiadas entre estudiantes y ciudadanos ajenos al ámbito de cada país generan una responsabilidad social mayor que redundan en un mejor entorno global e intercultural.

Para el año 2024, luego de 45 años, la hermandad sigue dando frutos: no solo que se han formalizado las relaciones entre instituciones de educación superior, donde el contacto entre autoridades es permanente, sino que los convenios han culminado en el reconocimiento hacia los alumnos que se han beneficiado con este convenio. Se han definido acciones de apoyo a los docentes y al alumnado con vinculación al sector profesional y social, y se ha logrado de manera exitosa el intercambio académico, científico y cultural beneficiando a la población del Estado de México.

Con las estancias de académicos en la UAEM en las universidades niponas, la formación de investigadores, la movilidad estudiantil y el apoyo de infraestructura científica y tecnológica, se han impulsado de manera fehaciente los programas de estudios avanzados en materia dental, con reconocimiento a nivel nacional e internacional.

Se han realizado numerosas investigaciones conjuntas en materia dental y se ha consolidado la movilidad estudiantil académica-cultural con las universidades de Meikai y Asahi, lo que ha brindado la oportunidad fomentar el entendimiento de

dos culturas con rasgos opuestos y particularmente característicos, que no han sido obstáculo para fortalecer el intercambio de conocimiento.

Desde la creación del convenio en 1979, las aportaciones más significativas hechas por las universidades japonesas han sido el apoyo con la donación de equipos científicos para laboratorio, instrumental, unidades dentales para el centro de investigación y la misma facultad, además de las facilidades para el intercambio académico y cultural, cuyos resultados se pueden medir a través de estancias académico-científicas, formación de investigadores, investigaciones conjuntas y apoyos académicos en especie.

De forma general, este convenio de hermandad entre México y Japón da cuenta de los beneficios del intercambio académico y la movilidad estudiantil. Al interior de estas y en los salones de práctica, en este caso los sillones del odontólogo, se impulsan conocimientos que trascienden las personas y las instituciones para tocar la universalidad del conocimiento, que se incrementa con cada expresión, visita, investigación y formación.

La colaboración científica, expresada en el intercambio y la movilidad, se traduce en aprendizaje de excelencia y en una mejor atención a la labor social de todo profesional, que es la población. Para los profesores japoneses, las prácticas en pacientes realizadas por los universitarios mexiquenses les permiten estar más preparados cuando finalizan sus estudios. Uno de los rasgos que los japoneses valoran del proceso de enseñanza – aprendizaje de la institución mexicana es el hecho de permitir que los estudiantes atiendan a los pacientes en situaciones reales, ya que ellos, en su institución, realizan las prácticas con maniqués, lo cual consideran que es un modelo que Japón debería aprender.

Sobre la movilidad estudiantil, derivado del caso de éxito entre la UAEM y las universidades asiáticas, se ha expresado que esta ha generado mejores investigadores y cuerpos académicos, además de mejores programas estudiantiles que influyen de forma significativa en el mejoramiento de las condiciones de vida y salud de la población. El éxito de este caso —y que puede caracterizar al intercambio académico de mayor escala— es la generación y divulgación del conocimiento a través de experiencias multiculturales.

Entre las cuestiones que ambas delegaciones tuvieron que aprender y converger, destacan las siguientes:

- Reconocer el valor de la puntualidad. Los nipones lo consideran un valor fundamental, que los mexicanos han aprendido a reconocer y, durante las visitas institucionales, han procurado mostrar respeto a ello, iniciando las actividades a la hora señalada.
- Los japoneses han señalado como buena experiencia los encuentros familiares y la calidez que han mostrado las familias mexicanas al acogerlos en sus hogares.
- Los japoneses se preocupan más por lo demás. A decir de los mexicanos que han vivido esta experiencia, han aprendido a dejar de lado el “yo”.
- Los estudiantes mexicanos en Japón han señalado que, producto de su estadía, han aprendido a trabajar en equipo y en armonía, habilidad que consideran no es desarrollada en su país de origen.
- Las delegaciones mexicanas han señalado que deben aprender de los colegas japoneses la prioridad que dan al bien común, pues en México no es un valor característico y argumentan que, incluso en ocasiones, predomina más el individualismo que el trabajo colectivo.
- La base social de los japoneses es la disciplina, situación que a los mexicanos les sorprende, pero que también han llegado a compartir.
- La comida es un rasgo que no comparten y que incluso ha llegado a ser problemático en las estadías. Los japoneses llevan una dieta baja en grasas; sin embargo, los mexicanos intentan complacer sus necesidades alimenticias durante las visitas al país.
- Los japoneses no tienen problema en disculparse las veces que sean necesarias, mientras que a los mexicanos les cuesta pedir disculpas.
- Los japoneses presentan expresiones ambiguas, mientras que los mexicanos son más claros cuando se comunican.
- A los japoneses les cuesta trabajo tolerar el sarcasmo y las bromas; sin embargo, los mexicanos que conviven con ello señalan que han sabido ser prudentes ante esta situación.

Lo anterior ha sido descrito y recabado a partir de las experiencias de los individuos que han vivido este tipo de migración por motivos académicos, quienes manifiestan la adquisición de competencias interculturales que incluso han llegado a modificar hábitos y valores de su propia cultura, a fin de propiciar relaciones cordiales entre los sujetos puestos a convivir en un contexto de aprendizaje colaborativo.

CONCLUSIONES Y APORTES

Con este análisis es posible evidenciar las relaciones de intercambio entre culturas que, vistas desde los propios sujetos de estudio, les han permitido desarrollar condiciones de reciprocidad y respeto mutuo, situación que, a nivel macro, contribuye a la disminución de conflictos y al desarrollo de una cultura de paz.

Resumiendo, los hallazgos que derivaron del análisis de la colaboración académica —que incluyó entrevistas con delegaciones de ambos países— permiten identificar que los japoneses muestran una actitud positiva hacia los aspectos que consideraron positivos en México, como la expresión franca y los vínculos familiares. Por su parte, los mexicanos valoran y reconocen las habilidades y disciplina de los japoneses. Ambas situaciones contribuyeron a consolidar y fomentar, a lo largo de los años, la migración académica con resultados evidentes y benéficos para ambos países.

La aculturación que, como consecuencia de este tipo de migración, han adquirido estos sujetos, ha abonado en la concepción de la propia identidad para que, a partir de ello, conozcan y reconozcan la del sujeto que “entra” a la cultura del otro y genera así una interculturalidad según la conceptualización detallada en las primeras páginas del presente documento.

Sin duda ante la globalización, resulta de especial trascendencia que los gobiernos consideren el impulso de la migración académica como una estrategia que favorezca las relaciones interculturales y el desarrollo humano. Si bien es fundamental considerar el crecimiento económico como parte fundamental de la vida de las personas, el análisis realizado permite constatar que, al realizar una migración de carácter temporal, los sujetos descubren una dimensión de carácter social que propicia valorar la cultura propia, lo que deriva en el retorno a sus países de origen, con un aprendizaje de vida que impacta en la retribución social a mediano plazo.

Por supuesto que ello implica invertir en la creación de programas y becas que faciliten el acceso a la educación superior en otros países. De esta manera, se brinda la oportunidad a más personas de acceder a una educación de calidad, y adquirir nuevas perspectivas y experiencias.

Además, es fundamental que los gobiernos promuevan la interculturalidad y el intercambio de conocimientos entre los estudiantes que deciden migrar académicamente, y esto puede fomentar mediante la creación de redes y espacios de colaboración, donde los estudiantes puedan compartir sus experiencias y conocimientos con sus pares.

Es esencial destacar que la migración académica no debe ser vista como una “fuga de cerebros”, sino como una oportunidad para fortalecer los lazos entre los países y promover la diversidad cultural, la cual constituye una herramienta real para resolver el conflicto y detonar el desarrollo de su país de origen con los conocimientos adquiridos en el extranjero. Además debe promoverse como una estrategia que beneficia tanto a los individuos como a los países involucrados.

Las migraciones continuarán, por lo que vale la pena apostar al fomento del tipo de desplazamiento abordado, para modificar la narrativa de autores que lo sustentan como un problema, sin percatarse de que constituye una alternativa hacia la hostilidad y el conflicto, Más aún si esta posibilidad puede permitir que se atenúen las desigualdades al brindar una oportunidad real y efectiva de vivir de la manera que la propia actividad permite elegir.

En conclusión, la migración académica puede ser una alternativa efectiva para promover la movilidad social. Los gobiernos deben considerar el impulso de esta actividad mediante la creación de programas y becas, así como promover la interculturalidad y el intercambio de conocimientos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baguley, K. (2000). *Culture shock! Venezuela*. Graphic Arts Center Publishing Company.
- Webster's New World Thesaurus. Warner Books.(1983). <https://archive.org/details/webstersnewworld00lair/page/n547/mode/2up>
- International Organization for Migration. (2023). Global Inmigration Report. <https://publications.iom.int/books/world-migration-report-2022>
- Fuentes, J. Desarrollo y Migración. Desafíos y Oportunidades en los países del norte de Centroamérica. Comisión Económica para América Latina y el Caribe.
- Kraichynska, O., & Maslova, Y. (2020). Academic migration and its influence on the social development of countries (on the example of the National University "Ostroh Academy"). *Pedagogy and Psychology of Sport*, 6(4), 138–150. <https://doi.org/10.12775/PPS.2020.06.04.013>
- Kohls, L. (1996). *Survival Kit for Overseas Living*. Intercultural Press.
- McAuliffe, M., Kitimbo, A., Goosens, A. & Ullah, A. (2018). *Informe sobre las migraciones en el mundo*. Organización Internacional para las Migraciones. Organización Internacional para las Migraciones. ONU Migración. https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2018_sp.pdf
- Nussbaum, M. (2012). *Crear capacidades. Propuesta para el desarrollo humano*. Paidós.
- Organización de las Naciones Unidas (2023). Informe de los Objetivos de Desarrollo Sostenible. (2023). <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/inequality/>
- Serrano Sánchez, J.A. (2008). Límites del multiculturalismo de Kymlicka para la defensa de los derechos de los pueblos indígenas. *Claves de pensamiento*, 2(3), 27-45. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2008000100002&lng=es&tlng=es.
- The Henley Passport Index. (2023) Passport IIndex Ranking. <https://www.henleyglobal.com/passport-index/ranking>

