

MIGRACIONES, FRONTERAS Y CREACIONES CULTURALES

YVON LE BOT

TRAVESÍAS

¿EN EL CONTEXTO ACTUAL DE LA MUNDIALIZACIÓN,¹ CUÁL es la capacidad de los migrantes para erigirse en actores, no solamente económicos, sociales y eventualmente políticos, sino también en actores culturales? Esta pregunta era una de las que orientaban y vinculaban entre sí cuatro exposiciones desarrolladas en el parque de la Villette (París) entre el 2001 y el 2004; cuatro escenografías de la mundialización cultural: Malí, México, Lisboa y el islam en grandes aglomeraciones de Asia, África y Europa. El presente artículo se apoya en la investigación que, como curador de la exposición sobre México, llevé a cabo en ese país y en el seno de la migración mexicana hacia Estados Unidos.² Es producto también de la reflexión colectiva y los intercambios a los que dieron lugar esta serie de exposiciones, y de mis trabajos actuales que prolongan esta línea de investigación y la extienden a otros actores culturales que migran entre América Latina y Estados Unidos.

La creación cultural florece en las fallas, en los márgenes, en las fronteras, en los encuentros difíciles (a menudo conflictivos) entre culturas diferentes y en las fracturas en el seno de las mismas, en las zonas de contacto y en los intersticios. Dicha creación se alimenta de la divergencia, de los desplazamientos, de las convulsiones y de las rupturas, de los cuestionamientos de las identidades. El texto que sigue es una invitación a cruzar las fronteras entre América Latina y Estados Unidos (de ida y de vuelta) en compañía de creadores culturales, a circular entre los autores, las obras y los "sujetos". No se trata solamente de franquear las fronteras que separan a culturas nacio-

¹ En el debate europeo continental es más frecuente el uso de la palabra "mundialización" para referirse a lo que en el debate anglosajón se conoce como "globalización". Más allá de algunas diferencias de forma, ambas designan el mismo fenómeno o, si se quiere, las mismas tendencias. Aquí se usarán indistintamente las dos. [N. del T.]

² Yvon Le Bot (coord.), *Indiens: Chiapas, Mexico, Californie*, París, Pare de la Villette/Indigène éditions, 2002.

nales con contrastes muy fuertes, o de interesarse en expresiones culturales transnacionales. Es más bien una invitación a llevar a cabo idas y venidas entre lo vivido y la ficción; a superar las barreras entre cultura de masas, cultura popular y cultura de élite; a mezclar artistas reconocidos como tales y creadores anónimos; a rechazar la división entre la creación artística, que no podría ser más que individual y cosmopolita, y las otras producciones culturales, enraizadas y colectivas; a reconocer las significaciones colectivas en las obras singulares y la creatividad personal en producciones consideradas como colectivas y como resultados de la simple reproducción.

LOS MIGRANTES COMO ACTORES Y SUJETOS

Las migraciones internacionales y sus nuevas características son el tema de innumerables estudios geográficos, demográficos, estadísticos, etnográficos, económicos y a veces políticos. También son objeto de un número creciente de análisis sociológicos que se entrecruzan, la mayoría de las veces, con dichos enfoques. De manera más específica, el estudio de las dimensiones culturales de las migraciones en la era de la globalización constituye hoy en día una de las áreas más innovadoras y de más inventiva de la antropología y de la sociología. De igual forma, es una de las grandes corrientes que alimentan la reflexión general sobre las redes globales, las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación, las industrias culturales, la transformación de identidades, la producción de culturas híbridas, etcétera.

Ya sea que se trate de mundialización económica o cultural, que nos ocupemos de migraciones transnacionales o de otros aspectos de estos fenómenos, ciertos autores ponen el acento en las estructuras y en los sistemas, en sus crisis y transformaciones, en los mecanismos de mercado, en las presiones institucionales, en las mutaciones de las formas de dominación, incluida la simbólica. Desde esta perspectiva, los actores son el producto de estructuras y de sus reestructuraciones, son los “agentes”, conscientes y la mayoría de las veces inconscientes, de las estrategias de poder; peones o engranajes en el juego de las fuerzas impersonales, económicas y financieras. O bien, los actores son residuos: lo que queda cuando hemos agotado la explicación por razones estructurales, institucionales y estratégicas. La subjetividad no es, entonces, más que el elemento irreductible a los determinismos, es la parte irracional.

Por el contrario, otros autores colocan en el centro a los actores, a las orientaciones y los significados de la acción sobre los nuevos escenarios globalizados. Es lo que ha hecho, por ejemplo, Alain Tarrus al seguir a “los nuevos nómadas de la economía subterránea” en sus peregrinaciones entre

África y Europa. Sin embargo, son poco numerosos los estudios que se concentran en la subjetividad de los migrantes, que tratan la migración como construcción de sí, que se sitúan en el lugar de los migrantes mismos y comparten su punto de vista, y que intentan aprehender el sentido que le dan a su experiencia.³

No podemos reducir enteramente los significados de la experiencia migratoria a sus lógicas racionales, ni separarlos de sus dimensiones afectivas, emocionales. Las creaciones artísticas son también una de las vías que permiten acercarse aún más a dichas significaciones, se trate de producciones culturales de los migrantes o de obras que los toman como tema y que los presentan como sujetos, desmarcándose de las perspectivas deterministas y objetivantes. Los actores culturales, notablemente los creadores individuales, a menudo expresan mejor que los científicos sociales las percepciones, las representaciones, los significados y las emociones ligadas a aventuras que son colectivas, aunque también y siempre individuales y subjetivas. Sus obras son mucho más que espejos que reflejan los diversos rostros de la migración. Cuando dichas obras no son solamente descriptivas o exclusivamente testimoniales, y por ende no están desprovistas de valor artístico, sino que son creaciones, contribuyen a hacer existir a los migrantes como actores culturales y como sujetos. No se limitan a manifestar significaciones que se desprenderían de estructuras o de procesos económicos, sociales, políticos o culturales, de los cuales los migrantes serían las víctimas o los juguetes; esas obras son el fruto de una libertad creadora.

De ahí la elección de transgredir, entre otras fronteras, aquella que se edifica comúnmente entre lo vivido y la ficción; de situarse en la articulación entre los dos, ahí donde las experiencias dan lugar a creaciones y donde las creaciones expresan el sentido de lo vivido tan bien o incluso mejor que las obras simplemente documentales.

MIGRACIÓN, PÉRDIDA DE SÍ Y RECOMPOSICIÓN

La migración es pensada a menudo, y de manera esencial, bajo la forma del desarraigo, de la desculturización, de la pérdida de sí. En *De l'autre côté* (2002), una película documental a la par que una instalación itinerante sobre el tema de la migración mexicana hacia los Estados Unidos, Chantal

³ Tratándose de migrantes mexicanos en Estados Unidos, una obra pionera desde esta perspectiva es la de Manuel Gamio, *The Mexican Immigrant: His Life Story*, Chicago, University of Chicago Press, 1931. Entre los trabajos recientes, destaquemos el de Jorge Durand y Douglas S. Massey, *Miracles on the Border. Retablos of Mexican Migrants to the United States*, Tucson, The University of Arizona Press, 1995.

Akerman expresa este punto de vista de manera sugestiva. Los inmigrantes son atraídos por la frontera, por el desafío que constituye el desesperante muro de lámina, por este otro lado en donde desaparecen atrapados por los cruces a diferentes niveles en las carreteras, los caminos ventosos y polvorientos, el desierto de Arizona o la jungla de asfalto de Los Ángeles, a menos que sean interceptados por la Border Patrol y expulsados. La cineasta belga ve en el cruce de la frontera una travesía hacia la muerte (los servicios de migración computan en promedio una víctima por día y no todas las víctimas son catalogadas). “Venimos de la nada y regresamos a la nada”, dice el líder de un grupo de clandestinos que intentaron la aventura y por poco dejan la vida en ello. La película termina con la evocación de la suerte de una inmigrante que desapareció en Los Ángeles sin dejar huella, quien no dijo una palabra sobre sí misma a su hospedera, quien no le confió nada sobre su pasado y quien no dejó rastro que permitiera imaginar lo que fue de ella. Es la muerte la que se encuentra al final del éxodo, del cruce del desierto, de la oleada de automóviles desplazándose por la autopista de San Diego a Los Ángeles mientras que una voz en *off* relata la historia de esta mujer mexicana anónima y clandestina. En este documental, la experiencia de la migración es la de una inmensa soledad que no se nos vuelve perceptible más que a través de la voz de los demás: de los cercanos, de los sobrevivientes, de la narradora.

El extremo del abandono, el fondo del horror, es alcanzado con los crímenes en serie de los cuales son víctimas inmigrantes del interior, mujeres de Ciudad Juárez secuestradas, violadas, torturadas y asesinadas. En esta aglomeración de un millón y medio de habitantes, que consiste en un hacinamiento de suburbios y de “ciudades perdidas” a todo lo largo de la frontera, la instalación de maquiladoras (fábricas textiles y de ensamblaje automotriz, electrónico y electrodoméstico, que importan las materias primas y exportan los productos terminados) y la confluencia de una mano de obra mayoritariamente femenina crecieron espectacularmente con la entrada en vigor, en 1994, del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Según Amnistía Internacional, durante los diez últimos años, de manera más precisa desde 1993, aproximadamente 400 mujeres, jóvenes y adolescentes, han sido asesinadas y decenas han desaparecido. Los cuerpos encontrados en el desierto o en los terrenos baldíos a menudo están mutilados y dan testimonio de una brutalidad para despedazar la aspiración de estas mujeres (muchas de ellas obreras de maquiladoras) a una vida mejor; de una crueldad para desposeerlas de su sueño, para destruir su voluntad de emanciparse, de construirse. Aquí, el horror es indecible, irrepresentable; escritores, periodistas, fotógrafos y cineastas han intentado expresarlo. En el mejor de los casos, se han limitado a sugerirlo, manteniendo una distancia respetuosa para con las víctimas. En el peor, han jugado

con una fascinación mórbida, con el sensacionalismo, con el *miserabilismo*.⁴ Toda estetización aparece, en este caso, desplazada, indecente y desemboca en la objetivación, rayando en la pornografía.

La necesidad económica es el principal motor de las migraciones aunque no agota el significado de las mismas. Aquellos que emprenden el viaje no son los más desposeídos y aspirar a una vida mejor no se resume en querer “hacer dinero”. Para los jóvenes, en particular, se trata también de una aventura existencial, de un rito de pasaje, de dar sentido a su destino, de “hacer algo con su vida”. En ciertos pueblos, los jóvenes que no pasan por la experiencia son vistos como quedados, rechazados o dejados de lado. Aquellos que parten hacia el norte son los aguerridos y a menudo los triunfadores; regresan como héroes, muestran su éxito en un consumo ostentoso, en las sumas de dinero entregadas a su familia o a la colectividad, en las cantidades dilapidadas en ocasión de fiestas del pueblo, etc. Su éxito es no solamente económico sino también una condición de la estima de sí.⁵

Innumerables obras literarias, teatrales, fotográficas o cinematográficas ofrecen una visión menos trágica de la migración, menos desesperada que los dos ejemplos mencionados arriba. La película de Ken Loach, *Bread and Roses* (2000), escenifica a inmigrantes latinos en Los Ángeles cuyas historias individuales y colectivas son dramáticas pero llevadas con una esperanza y una energía que se expresan en la solidaridad familiar y comunitaria y en las acciones colectivas. Los *janitors*, asalariados de empresas encargadas de la limpieza de las oficinas, luchan por los salarios y por las condiciones de trabajo, pero también lo hacen contra el anonimato y la soledad en los inmensos rascacielos, desiertos por la noche, en el barrio financiero. Las víctimas, en su mayoría mujeres, dan prueba de una capacidad para transformarse en actores tanto en la vida (ellas fueron las que condujeron las luchas sindicales más significativas de estos últimos años en la “capital del siglo XXI”) como en la película (donde algunas de ellas representan su propio papel). En el mismo sentido, incluso si lo hace con un menor talento cinematográfico, una realizadora colombiana-estadounidense, Patricia Cardoso, ofrece en *Ana*

⁴ A la primera categoría pertenecen el documental de Lourdes Portillo, *Señorita extraviada* (2002), y el libro de fotografías de Patrick Bard, *El Norte: frontera mexico-estadounidense* (París, Marval, 2002), que presentan imágenes fuertes y púdicas de diversas situaciones que se viven en la frontera y de este drama en particular. El libro de Charles Bowden: *Juárez, the Laboratory of Our Future* (Nueva York, Aperture, 1998), así como diversas producciones (novelas, instalaciones, *performances*, canciones, obras de teatro, películas o programas de televisión) tienen que clasificarse en la segunda categoría.

El *miserabilismo* es la representación de los aspectos más miserables de la vida social en el arte, en la literatura y en los medios. [N. del T.]

⁵ Jean-Paul Colley y Manthia Diawara constatan lo mismo y hacen el mismo análisis a propósito de Malí: *Mali Kow*, Montpellier, Indigène éditions, 2001, p. 105.

(película de 2002 cuyo título original es *Real Women Have Curves*) una imagen dinámica y positiva de las mujeres jóvenes migrantes de Los Ángeles.

Pero, ¿qué hay de la creatividad de los migrantes mismos, de su capacidad para hacer emerger una cultura influida por su experiencia de desplazamiento de lo nacional a lo transnacional?

DE LA CULTURA NACIONAL A LA CULTURA DE LA FRONTERA

La cultura nacional

Hasta hace muy poco tiempo, México ilustraba de manera ejemplar una cultura nacional enraizada en un pasado varias veces milenario, una cultura que presentaba, más allá de las rupturas, una gran continuidad histórica. Encontraba en sí misma los resortes de la creación. Incorporaba influencias externas, pero se mantenía relativamente separada y protegida, en especial de la penetración cultural estadounidense, por una frontera simbólica (los mexicanos la designan a veces por medio de la expresión “cortina de nopal”). Era, en el Nuevo Mundo, la única cultura nacional que podía aspirar, bajo ese aspecto, a la comparación con las de Europa, de la India o de China.

Durante el siglo XX, la cultura, en sus formas consagradas, ocupó en México un lugar central, a menudo dominante y siempre estrechamente ligado al poder y a los proyectos políticos. Tanto el escenario cultural como el político estaban dominados por la sombra proyectada por la gran revolución nacional. La idea de la nación se encarnaba en monumentos e instituciones como el Museo Nacional de Antropología, así como en figuras de creadores igualmente inmensas e institucionalizadas, como el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, el pintor Diego Rivera y los escritores Octavio Paz y Juan Rulfo. El nacionalismo cultural, del cual Carlos Fuentes es el último gran representante vivo, se entrelazaba sin dificultad con un cosmopolitismo de élites, de vanguardias. Sus figuras más notables debían su consagración al reconocimiento internacional: habían realizado estancias en Europa y en Estados Unidos, habían recibido en México a artistas de entre los más grandes del viejo continente. Habían influido a artistas anglosajones, como Leonora Carrington, Jackson Pollock o Ben Shahn.

El neocosmopolitismo elitista

Este modelo continúa irrigando las obras de numerosos artistas y escritores aunque ya no es hegemónico. Hemos asistido a una relativa deconstrucción

del discurso nacional. Es así como varios escritores mexicanos nacidos en la década de los sesenta y que se autodenominan con ironía “la generación del *crack*”,⁶ afirman su deseo por desmarcarse de la generación del *boom*, del realismo mágico, de la idea de una “materia latinoamericana” específica. Optan por una escritura relativamente autónoma de un territorio en particular, tomando distancia con respecto a la mexicanidad y abriéndose a experiencias y temas europeos o de otras partes. La generación anterior combinaba especificidad latinoamericana y cosmopolitismo; estos autores privilegian el segundo término.

El fetichismo mercantil

Existe otra forma de deconstrucción de la cultura nacional sin relación alguna con la “generación del *crack*” y, bajo ciertos aspectos, en las antípodas de ésta: podríamos calificarla de “cultura fetichista mercantil”. Esta cultura consiste en extraer, llevar hasta el extremo y colocar en el mercado, tanto nacional como internacional, imágenes mórbidas de la descomposición social y cultural a base de violencia, sangre, sexo, droga, narcotráfico, degradación física y moral, muerte. El cine de Arturo Ripstein inspira a muchos representantes de esta corriente aunque permanece en el marco de una cultura nacional clásica, incluso cuando adopta obras literarias extranjeras. Ripstein trastorna el cuadro, invierte las imágenes, elabora una representación sistemáticamente negativa de todo aquello que el nacionalismo cultural valorizaba y exaltaba. A pesar de ello, toda su obra puede interpretarse como un tributo a la mexicanidad bajo la forma de un homenaje del vicio a la virtud. Ripstein no sale del marco estrictamente nacional y, una de las raras ocasiones en que lo ha hecho, fue para realizar una película que recuerda las telenovelas y que presenta la migración hacia Estados Unidos bajo el único aspecto de la descomposición de una familia mexicana (*La ilegal*, 1979). Ciertos cineastas neocosmopolitas utilizan una “materia mexicana” bajo formas sensacionalistas y con fines de provocación: Alejandro González Iñárritu y Carlos Reygadas. Este último con acentos que arrastran recuerdos de darwinismo social y hasta de ideología colonial. Durante la presentación en París de su película *Japón* (2002), declaraba que la mitad de México está poblada por seres racionales y la otra mitad por seres naturales, reencontrando así la antigua separación colonial entre gente de razón

⁶ Del *boom* al *crack*: la expresión fue inventada a mediados de los años noventa en un momento en que el país experimentaba una crisis económica. La alusión al *crack*, sustituto de la cocaína cuyo avance espectacular es contemporáneo al de esta generación, parece haber sido involuntaria.

y naturales. La exposición llevada a cabo en 2004 en Sète, una ciudad al sur de Francia, sobre la “estética del narcotráfico” y la “narcocultura” en la frontera entre México y Estados Unidos (*Narcochic/Narcochoc*, Museo internacional de artes modestas, Sète), presentaba una producción cultural (películas, videos, cuadros, retablos, carteles, fotografías, música y corridos) cuya frontera con la producción de videos e historietas *trash* y pornográficos no siempre es evidente.

El fetichismo mercantil no es exclusivo de México. Una buena parte del cine latinoamericano de hoy pinta la decadencia y la violencia social con una mirada exterior y a la vez complaciente, *voyeuriste*, y con un gusto por la provocación, jugando con los nervios de los espectadores. Ejemplos de ello, la película brasileña *La ciudad de Dios*, la cinta peruana *Los días de Santiago* y, con bastante talento para el género mórbido, *La ciénaga*, película de la argentina Lucrecia Martel.

LOS ARTISTAS NÓMADAS (LOS “ARTISTAS DE LA UBICUIDAD”)

Otros artistas y escritores intentan liberarse de estereotipos regionales o nacionales, pero son igualmente refractarios a un cosmopolitismo descarnado que pretendiera alzarse al nivel de lo universal separándose de lo particular. Éstos buscan lo universal en experiencias fragmentarias, desgarradas, atravesadas por flujos globalizados. El intelectual o el artista cosmopolita clásico o de la “generación del *crack*” aspira a una mundialización cultural por lo alto y por las élites; estos “artistas de la ubicuidad”,⁷ de aquí y de allá, son testigos y actores de una globalización cultural desde abajo, que no se confunde con la de las industrias culturales o de los medios masivos de comunicación y que no se deja arrastrar por el fetichismo del mercado.

Para el nacionalismo cultural, la frontera era protectora de la identidad, aunque fuera solamente una “cortina de nopal”. El cosmopolitismo, por su parte, niega la frontera o la trasciende. En la perspectiva del artista nómada, las fronteras son incorporadas, interiorizadas. Estas últimas atraviesan al artista de la misma forma en que éste las atraviesa; se vuelven un principio de creación. Esto es cierto para el artista individual y lo es también para una cultura nacional cada vez más transnacional. La identidad cultural mexicana estaba fuertemente centrada en México, la capital, en la historia de la nación, en la de la revolución; todavía lo sigue estando aunque tiende a descentralizarse, a definirse en relación con la frontera con Estados Unidos, a articularse sobre esta frontera y a rebasarla.

⁷ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.

En la película de Chantal Akerman y en el caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, los sujetos están en la *border line* y se vuelcan hacia el otro lado, al vacío, a la nada. Sin embargo, dinámicas creativas pueden nacer de este desafío, de la lucha contra la amenaza de muerte inherente al cruce de la frontera, así como de la resistencia a los efectos destructores que la migración induce a través de todo México, en cada región, cada comunidad y cada uno de los mexicanos. Al mismo tiempo que la "frontera latina" se desplaza hacia el norte, va penetrando en diversos grados cada estado, cada ciudad, cada condado de Estados Unidos; la explosión de la migración pone a México en su conjunto, hasta los pueblos más apartados de Chiapas, en contacto con el vecino del norte en la construcción de lo real y más aún en la invención del imaginario.

La creación artística tiene en común con la migración el que ambas son *border line*. Vive de la experiencia de los límites y hace de ella un principio de la reconstrucción de sí. La primera vez que Nicolás de Jesús, el pintor y grabador nahua, cruzó la frontera, clandestinamente, una banda de racistas californianos le dio una paliza y fue abandonado como muerto. Su obra está marcada por este traumatismo, por la voluntad de superarlo, por el combate que sostuvo en Chicago durante varios años contra la despersonalización, el anonimato y la anomia. Su decisión de emigrar ya respondía a la voluntad de escapar de una forma distinta, opuesta, de la negación de sí: el aislamiento en una comunidad que se vacía y en un artesanado local que reproduce imágenes estereotipadas de consumo turístico. Nicolás de Jesús "se salvó" y se volvió pintor, no dándole la espalda a la comunidad sino poniendo su identidad comunitaria a prueba con la migración y el mercado, y confrontando su talento con el medio artístico de México, de Estados Unidos e incluso de Europa. Al colocarse en peligro, y esto no es una simple figura, Alfonso Lorenzo, otro creativo pintor amatero, del mismo pueblo que Nicolás de Jesús, se hundió en la locura durante una de sus estancias en la capital.

Los peligros que corren los migrantes son también uno de los temas predilectos de los exvotos, un tipo de arte popular que ha influido a algunos de los más grandes pintores mexicanos, particularmente a Frida Kahlo. La mayoría de estos cuadros, pintados por artistas anónimos, cuentan algún evento dramático, un peligro o una amenaza de la cual la persona se libró milagrosamente gracias a una intervención sobrenatural. Al pintar o, más comúnmente, al hacer pintar un exvoto por un especialista, el inmigrante da las gracias a un santo o a una virgen, la mayoría de las veces una figura tutelar de su comunidad o de su región de origen, por haberle permitido superar el obstáculo, escapar a la policía de las fronteras, sobrevivir al accidente, curarse de la enfermedad. El referente religioso permite conjurar

una amenaza de destrucción en un medio hostil, aferrarse a un principio de identidad colectiva y restituir una experiencia personal fragmentada. Esta producción artística permanece profundamente anclada en el imaginario comunitario. Las obras, generalmente sin firmar, son de una calidad estética variable; los temas y el estilo pueden ser repetitivos. Sin embargo, cada uno de los cuadros es único y relata una experiencia personal, un evento singular; muchos de ellos son una maravilla.⁸

DE LA COMUNIDAD PERDIDA A LA COMUNIDAD IMAGINADA

Ni representantes de una cultura nacional ni miembros de vanguardias cosmopolitas, los creadores nómadas tampoco se definen, o al menos no exclusivamente, por una pertenencia comunitaria. Han visto desintegrarse la comunidad o han tenido que separarse de la misma. Sin embargo, jamás abandonan totalmente una cierta nostalgia de la comunidad, vivida o imaginada, y están divididos entre el deseo de vivir una experiencia unificadora y la necesidad, para crear, de establecer una distancia. La creación se nutre de esta tensión y muere cuando ésta decae.

Algunos creadores permanecen más ligados que otros al lugar y al medio de origen. Muchos, algún día, intentan el regreso. Llega a suceder que éste tenga éxito y que el proyecto individual de un artista anime una dinámica colectiva. No es raro que el regreso dé lugar a fricciones, sea vivido en el conflicto y desemboque en nuevas partidas.

En México, pero también en Haití y Guatemala, se han constituido comunidades y redes de artistas que, aunque menos numerosas que las comunidades de artesanos, combinan como éstas producción local y mercado trasnacional, además de agregar una dimensión de creación individual. Al mismo tiempo que participa de la voluntad de salvar o de reconstituir comunidades descompuestas, amenazadas de extinción por el éxodo de sus fuerzas vivas, el artista elabora “una imagen del sujeto ligada a la comunidad en crisis”.⁹ Es el caso de Nicolás de Jesús y de otros pintores amateros de los pueblos del Alto Balsas en el estado de Guerrero.¹⁰

En una región vecina, es el estado de Oaxaca en su conjunto el que, aun cuando se vacía de una gran parte de sus habitantes, se transforma en una tierra de pintores, fotógrafos, videoastas, músicos, cantantes, ceramistas, etc. Éstos dan nacimiento a un Oaxaca imaginario, una “casa imaginada” en la

⁸ Jorge Durand y Douglas S. Massey, *op. cit.*

⁹ Alain Touraine y Farhad Khosrokhavar, *La recherche de soi*, París, Fayard, 2000, p. 127.

¹⁰ Aline Hémond, *Peindre la révolte. Esthétique et résistance culturelle au Mexique*, Paris, Éditions du CNRS, 2003.

cual se reconocen los oaxaqueños de Oaxaca, de México, de California y de otros lados. “Si nuestro destino es migrar, que la región entera viaje en nuestras obras”, declara el coordinador de una red de artesanos y artistas de una de las regiones indígenas más afectadas por la emigración.¹¹ Varios artistas que circulan entre México y Estados Unidos (y a veces Europa), o instalados de manera duradera más allá de la frontera, contribuyen al surgimiento de identidades y de comunidades transnacionales (como la designada con el nombre de Oaxacalifornia) que combinan apego y desapego, referencia a una tierra de origen y sentimiento de pertenencia a una comunidad flotante.

En la misma perspectiva y a mayor escala, podemos mencionar la cultura caribeña, galaxia en expansión cuyos centros son múltiples y cambiantes, y los contornos indiscernibles. Su expansión está ligada a la multiplicación e intensificación de los desplazamientos y de los intercambios, desde Montreal y Nueva York hasta Cartagena, en Colombia, pasando por las Antillas, las costas de México y de América Central con ramificaciones en Europa y en África. Esta cultura es llevada por incontables escritores, pintores y cineastas y, aún en un mayor número, por músicos, cantantes y bailarines. Al volverse caribeña, la identidad negra sale de los marcos nacionales en donde estaba relegada como minoritaria, inferiorizada, y se transforma en afirmación de pertenencia a una comunidad cultural cuyas creaciones son valorizadas en una escena regional, transnacional y hasta mundial, notablemente en el “primer mundo”. De la consagración del *reggae* con Bob Marley al triunfo del son cubano con la película de Wim Wenders, *Buena Vista Social Club* (1999), pasando por los Fugees, las historias de éxito de la música caribeña se han multiplicado, contribuyendo al prestigio de una cultura que, lejos de ser homogénea y estancada, es, más que en ninguna otra parte, sinónimo de diversidad y de creatividad.

DE LA BÚSQUEDA DE LA COMUNIDAD A LA BÚSQUEDA DE SÍ

La figura del artista nómada no es signo exclusivamente de “artes menores” o producciones culturales colectivas. La obra y la trayectoria de Francisco Toledo, el más prestigioso de los pintores mexicanos vivos, ofrecen una ilustración emblemática de ella.

Toledo subvierte la cultura oficial, el nacionalismo cultural que ha dominado durante décadas. En la línea de Rufino Tamayo, derriba las estatuas, trastorna las imágenes forjadas por los grandes pintores de la mexicanidad: los Diego Rivera y otros muralistas. Sin embargo, no cae en un cosmopoli-

¹¹ Ishtar Cardona, *José Luis y la migración: del que se fue y no volvió*, manuscrito.

tismo etéreo. En los años setenta, a su regreso de Francia, se establece en la comunidad indígena de la cual es originario: "Volver al DF hubiera sido fácil, estar en una gran ciudad, ir a las galerías. No lo hice, volví a Juchitán [...] un regreso a mi infancia, un regreso porque el arte me lo pedía. Yo, que me interesaba por el arte primitivo de Australia o de África, buscaba algo que hiciera más armonioso lo que pintaba con la vida."¹² Es renovando el vínculo con las imágenes, los cuentos y las historias de su infancia como el pintor encuentra su inspiración y hasta los materiales de su pintura.

La obra de un creador de fuerte individualidad también puede estar profundamente marcada por su relación con la comunidad perdida, real o imaginada. Las relaciones de Toledo con Juchitán han sido ambivalentes y agitadas. Participó activamente en la efervescencia política y cultural que este pueblo conoció a principios de los años ochenta, antes de alejarse abruptamente de ella. Más adelante contribuyó, con la misma energía y también con conflictos, a hacer de la ciudad de Oaxaca un lugar cuyo resplandor cultural rebasa las fronteras de México.

Toledo se rehúsa a ser encerrado en cualquier identidad local o regional, étnica o nacional. "Somos migrantes, somos de aquí y no somos de aquí [...] El mundo está hecho de intercambios; nunca ha habido una tradición cerrada que no haya aceptado cosas exteriores. No hay una tradición pura."

La identidad, que algunos imaginan como primera, que sitúan en el fundamento, está en la obra que resulta de la búsqueda de identidad, o más bien en la búsqueda misma. Ésta, para que continúe, supone en efecto el rechazo de toda identidad petrificada, aunque sea la de la obra. "Creo que desde siempre estoy en busca de mi alma [...] Rechazar, aceptar, buscar [...] Esta alma, si la he encontrado, si se expresa en mi pintura, fue necesario que fuera en su búsqueda. Ahora, se ha vuelto como... ¿cómo qué?"

Toledo no le da la espalda a la tradición sino que recoge y junta los pedazos de una tradición que estalló o que él mismo ha hecho estallar y, con los fragmentos, crea una obra, recompone un sujeto. Este sujeto no es ni la comunidad ni la nación, aún si incorpora elementos de ellas. Esa "alma", en busca de la cual el pintor dice que está, no puede confundirse con identidad comunitaria o nacional alguna. Toledo crea en la tensión, en el conflicto, tomando sus distancias con toda comunidad, rechazando la imagen en la cual se le quiere encerrar.

¹² Toledo fue una de las figuras centrales de la exposición sobre México en el parque de la Villette. Las opiniones citadas en este párrafo provienen de diversas entrevistas y están tomadas del libro-catálogo mencionado en la nota 2.

Construirse en la frontera

Los creadores que, como Toledo, han pasado por la experiencia de la separación de la comunidad (“somos hijos de emigrados, de gente que se salió de la comunidad”) y que mantienen con ella una relación difícil, ambivalente, intentan volver a pegar los pedazos de trayectorias individuales: los sueños de la infancia, los desgarres íntimos y las separaciones, los cruces de las fronteras, los saltos culturales [...] Al hacerlo, tejen los hilos de nuevas identidades, inventan representaciones que son parte de la recomposición o de la composición de un nuevo tejido social, de redes que incluyen elementos de la comunidad de origen, relaciones con la sociedad de llegada y con el nuevo entorno.

Como ilustración de ello, tenemos la obra fotográfica de Miguel Zafra, mixteco y obrero en California, o la película *Sueños binacionales* de Yolanda Cruz, chatina,¹³ mexicana y estadounidense.

Esos creadores no producen, en general, obras lineales que obedezcan a un orden geográfico o cronológico sino a un imaginario recompuesto cuyos elementos están mezclados, barajados como naipes para constituir nuevos conjuntos, para ser distribuidos según nuevas configuraciones.

En la obra de teatro *Cartas al pie de un árbol*, Ángel Norzagaray escenifica la frontera y a personajes que se golpean con su realidad virtual, con las expectativas, las esperanzas y la desesperación que la frontera produce. Una estación de autobuses, una sala de espera, la línea de demarcación: lugares donde se entrecruzan fragmentos de vida, “instantáneas”, visiones fugitivas (“pepenar recuerdos” dice un personaje), la vida y la muerte. “Muchos llegan, cargando con todas sus esperanzas, hasta Los Ángeles, hasta Nueva York. Ahí, se ponen a trabajar, a reír y a llorar de nostalgia. Esos son los más combativos, los que tenían más ganas; estos valientes no claudican, continúan con ímpetu. Otros, menos fuertes, se quedan frente a la frontera, persuadidos de que la han cruzado; son tan entusiastas que ni siquiera ven cuando rescatan sus propios cuerpos, cuando entierran sus cadáveres sin saber quiénes son o cómo se llaman o de dónde vienen.” En la película de Akerman, un hijo parte en busca de los rastros de su madre, volatilizada en Los Ángeles. En la obra de Norzagaray, una madre que se volvió sorda se dirige hacia el norte en busca de su hijo, inmigrante clandestino y víctima, sin que ella lo sepa, de un accidente, y cuyo fantasma, ciego, vaga persiguiendo recuerdos que le permitan existir de nuevo.

Esta tensión entre los peligros de la migración y el anhelo de una reconstrucción de sí también está en el alma de las obras de Hugo Salcedo, dramaturgo de Tijuana: *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur*, *Los niños*

¹³ Etnia que habita en el estado de Oaxaca. [N. del T.]

mutilados, sobre la criminalidad, la violencia y el tráfico de niños en las ciudades; *El viaje de los cantores*, sobre los pasajes clandestinos. Luis Humberto Crosthwaite, quien se define a sí mismo como “escritor errante en el norte de México”, propone, en *Instrucciones para cruzar la frontera*, un caleidoscopio de experiencias fragmentadas en Tijuana.

Los itinerarios de estos creadores, así como sus obras, dan testimonio de lógicas diferentes que confluyen y se corresponden con la experiencia de la migración: una voluntad de emanciparse y de modernizarse, la yuxtaposición de elementos culturales de origen diverso, así como la tentativa de reapropiación de la imagen de sí y de afirmación de un sujeto. “La frontera es una vasta operación narrativa”, constata el escritor chilango Juan Villoro al descubrir el universo de Tijuana.¹⁴

La construcción de sí en fronteras que se mueven, sean geográficas, históricas, sociales, culturales o personales, también es el tema de *Lone Star* (1996), película de ficción bastante realista de John Sayles en donde la acción se sitúa a principios de los años noventa en Frontera, pequeña ciudad tejana a orillas del Río Grande. Las identidades nacionales y étnicas, las pertenencias lingüísticas, las trayectorias colectivas e individuales, las relaciones de parentesco y los conflictos intergeneracionales se superponen y se embrollan, tejiendo personajes contrastados, comportamientos ambivalentes, una sociedad compleja marcada por la segregación y la discriminación pero también por las mezclas y los compromisos. La película trata sobre los conflictos que produce el cruzar las fronteras entre los grupos, los individuos y en cada uno de ellos. También aquí los personajes son atravesados por las fronteras que ellos atraviesan. Entre las figuras mexicanas y mexico-estadounidenses, hay una que ilustra el comportamiento de estos inmigrantes, quienes, queriendo cerrar la puerta detrás de ellos, le dan la espalda a sus orígenes y reproducen, en relación con los que van llegando, la discriminación de la cual ellos fueron víctimas y que quieren superar a todo precio. Ciertos inmigrantes de la segunda o tercera generación están, por el contrario, a la búsqueda de raíces con las cuales recomponer una identidad. Sin embargo, si creemos esta ficción que busca extraer los significados de lo real, la mayoría de los habitantes de Frontera, y no solamente los inmigrantes, demuestran hoy en día, en las relaciones con los otros y en la representación de ellos mismos, más flexibilidad y eclecticismo que en el pasado. Es el caso, por ejemplo, de aquel afroamericano que cultivaba la memoria de la desaparecida comunidad seminola¹⁵ que combinaba

¹⁴ Juan Villoro, “Nada que declarar. Welcome to Tijuana”, *Letras Libres*, núm. 17, mayo de 2000, pp. 16-20.

¹⁵ Algunos grupos de la tribu seminola sobrevivieron y actualmente viven en el estado de Florida. En el mismo, hay un condado que se llama Seminola. [N. del T.]

herencia africana con herencia amerindia y que vivía en una y otra parte de la frontera México-Estados Unidos. Situación comparable, en este último aspecto, a la de los indios kikapús, comunidad fragmentada cuyos segmentos están dispersos en diversas entidades estadounidenses y mexicanas, y que está representada en la película por un comerciante ambulante, refractario al aislamiento en la reserva india, errando entre ninguna parte y algo no muy diferente (“between nowhere and not much else”).

Tanto en *Lone Star* como en otras obras mencionadas con anterioridad, la cultura de la frontera se manifiesta en los personajes, sus discursos y diálogos, pero también en los lugares y los espacios: caminos, plazas, estacionamientos, cines, cafés, restaurantes, ríos, desiertos y, sobre todo, en esa horizontalidad marcada por la Línea y, más allá, por un horizonte que ninguna montaña limita y que subraya la inmensidad del cielo. Lugares y espacios donde la presencia humana parece precaria y que constituyen un escenario predilecto de los artistas nómadas. Lo contrario del valle de México cuya centralidad está bien marcada por un círculo de montañas.

MIGRACIONES Y DIVERSIDAD CULTURAL

La globalización cultural es un asunto de flujos, de travesías, de intercambios, y no podría ser analizada bajo las categorías clásicas del imperialismo y la dependencia, de los binomios tradición-modernidad, cultura dominante-cultura dominada, centro-periferia, tercer mundo-países desarrollados. No obstante, no hay que concluir por ello que dicha mundialización instaure una “aldea global”, una comunidad universal, un espacio de oportunidades abierto por igual a todos, un mundo donde la creación cultural estaría al alcance de cada uno. Las relaciones norte-sur siguen siendo desequilibradas y asimétricas. Las relaciones de dominación, la explotación económica y las desigualdades sociales no son menores ni menos brutales que en los periodos anteriores, y pesan con la misma fuerza sobre la capacidad de expresar los sentimientos y las emociones, de producir imágenes, de inventar un imaginario.

Éstas son algunas características de la globalización en su fase actual: los temas culturales también están en el centro de los conflictos; las lógicas culturales son relativamente autónomas en relación con las lógicas políticas o económicas; los flujos culturales revisten un carácter eminentemente transnacional y no tienen un único sentido, no se despliegan exclusivamente del centro hacia la periferia, de norte a sur. Vemos esto con la cuestión del islam en Europa y en el mundo en general. Lo vemos también con la importancia que cobra la “cuestión latina” en Estados Unidos. Para tomar una forma

cultural distinta de la privilegiada en este artículo (a la cual, sin embargo, se ha hecho alusión a través de los exvotos), el desarrollo de un catolicismo latino al norte del Río Bravo es equivalente a la penetración protestante en América Latina. Mike Davis ha mostrado el papel y el peso creciente de la Iglesia católica en la vida política y cultural de Los Angeles, de forma paralela a la "latinización" de la ciudad.

En esta perspectiva, la uniformación no es ineluctable ni aun probable. Tanto en los países del sur como en los del norte, en el seno de las poblaciones procedentes de la migración, asistimos a la emergencia de fuentes de creación, de niveles y potencias desiguales, de las cuales algunas se agotan rápidamente, mientras que otras conservan su fecundidad y se difunden en el seno de esas sociedades y más allá de las fronteras. Estas fuentes se alimentan también de flujos que provienen de los centros de la mundialización, se los apropian, los transforman, y reenvían sus propias producciones en diversas direcciones, incluidas las esferas dominantes. Las redes que se constituyen de esta forma son complejas, heterogéneas, inestables, a veces inasibles. Las manifestaciones y producciones que resultan de ellas son de una diversidad inagotable.

Asistimos a la multiplicación de dinámicas culturales trasnacionales que viven de migraciones y de intercambios, que integran y rebasan las fronteras entre comunidades, entre naciones, entre el norte y el sur, y que, lejos de disolver las diferencias en un mestizaje concebido como homogeneizador, se traducen en nuevas expresiones culturales. En una entrevista radiofónica reciente, Claude Lévi-Strauss, quien no obstante a menudo ha advertido acerca de las amenazas que pesan sobre la diversidad de las culturas, descartaba el peligro de una uniformación generalizada, subrayando que, al mismo tiempo que la humanidad destruye las diferencias, no cesa de crear nuevas.

Traducción de FÉLIX G. MOSTAJO