

CARTOGRAFÍAS A CONTRACORRIENTE O EL ARTE DE MIGRAR: Rezizte, Postcommodity y Hecho en México

Countercurrent Cartographies or the Art of Migration:
Rezizte, Postcommodity and Hecho en México

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2017

Resumen: Este ensayo se enfoca en tres proyectos de instalación/escultura que permiten reflexionar sobre la cartografía migrante: *Ser fronterizo* (en proceso), del colectivo Rezizte, *Repellent Fence* (2015), del colectivo Postcommodity y *El coyote transportapueblos* (2017), de Libre Gutiérrez, miembro del colectivo Hecho en México. Estas tres obras trazan una geografía a contrapeleo de las determinaciones políticas dominantes. Por otra parte, es común a estos tres proyectos el uso de materiales reciclados, lo que sugiere una crítica del orden económico de sobreproducción y consumo. Otro elemento que hermana a estas obras es el carácter colectivo en la autoría y confección de las tres piezas, lo que da cuenta de una concepción de la creación artística que privilegia el impulso político y comunitario de reconocer y difundir el valor de la población en desplazamiento, implicando un concepto de ciudadanía supranacional fundada en la defensa de los derechos humanos de los migrantes.

Palabras clave: frontera, colectivos de arte, Derechos Humanos, instalación, escultura.

Abstract: This paper focuses on three installation/sculpture projects allowing the reflection on migrant cartography: *Ser fronterizo* (work in progress), by Rezizte collective, *Repellent Fence* (2015), by Postcommodity collective and *El coyote transportapueblos* (2017), by Libre Gutiérrez, a member of Hecho en México collective. The three pieces create a geography that goes against the grain from dominant political determinations. On the other hand, the use of recycled materials is common to these projects, which suggests a criticism on the economic structure of overproduction and consumerism. Another element linking the three pieces is their collective authorship and execution, which reveals a conception of artistic creation that privileges the communal and political impulse of recognizing and spreading the value of displaced populations, implying a supranational citizenship concept based on the defense of migrants' Human Rights.

Keywords: border, art collectives, Human Rights, installation, sculpture.

Es imposible pensar las fronteras y las migraciones sin echar mano de nuestros imaginarios geográficos. Lejos de las metáforas totalizantes y abstractas como la patria y el terruño —ese rincón de la querencia cargado de imágenes idílicas cuya función ha sido alimentar un sentido de pertenencia—, el espacio de la migración se abre paso a contracorriente de los límites nacionales, culturales y políticos.

Hablo en este trabajo de fronteras y migración como un fenómeno cultural, para el que cruzar los límites entre naciones es, ante todo, un proceso que pone en cuestión los elementos constitutivos de la identidad nacional, racial y de clase, entre otras marcas que definen al individuo que se desplaza. La bibliografía al respecto es muy amplia y no tenemos en este trabajo suficiente espacio para abarcarla. En las múltiples narrativas de cruces de frontera que podemos revisar, encontramos que los migrantes no tienen la intención de cambiar de lengua, de cultura o religión; sin embargo, su cotidianidad los fuerza a transformarse en otras personas. Para Renato Rosaldo “los migrantes y las personas socialmente movibles se han presentado culturalmente invisibles porque no son más lo que alguna vez fueron y aún no son en lo que podrían convertirse”.¹ Los migrantes habitan un espacio *liminal* entre dos paradigmas culturales y legales. Por ello, el estudio de las fronteras resulta en un desplazamiento de sistemas de significación o, como lo plantea José David Saldívar, en una desterritorialización que transgrede las barreras discursivas.² Las representaciones de cruce de fronteras, como las que nos ocupan en este trabajo, se abocan, por lo tanto, a hacer visible lo invisible: un proceso inconsciente de desplazamiento de sistemas simbólicos que tratan de ser capturados por la imaginación estética. Al tratarse de subjetividades en transformación, la metáfora de la frontera como una herida abierta, de Gloria Anzaldúa,³ nos remite a una situación a la vez dolorosa e inacabada por la que el sujeto migrante se concibe como un proceso de individuación inconcluso.

Vista desde esta óptica de la subjetividad, la migración traza la cartografía del desbordamiento, es el movimiento que empuja la historia hacia afuera. Por ello, para activistas como el Padre Alejandro Solalinde —reconocido por su valiente apoyo a los migrantes centroamericanos en México— el migrante es un héroe de nuestro tiempo, un factor de cambio histórico.⁴ Para el sacerdote activista hay en este protagonismo una expresión de la voluntad de Dios, que despliega una concepción teológica de la historia que se inscribe en la tradición de la teología de la liberación. El otrora bastión de

¹ Renato Rosaldo, *Culture & Truth: the Remaking of Social Analysis*, (Beacon Press, Boston), 1993, p. 209. La traducción es mía.

² José David Saldívar, “Américo Paredes and Decolonization” en Amy Kaplan y Donald E. Pease (ed.), *Cultures of United States. Imperialism*, (Duke University, Durham), 1993.

³ Véase Gloria Anzaldúa, *Borderlands/ La Frontera. The New Mestiza*, (Aunt Lute Books, San Francisco), 1999.

⁴ Alejandro Solalinde, “El migroma humamo: el significado de la migración”, ponencia presentada en el simposio Central Americans and the Latina/o Landscape: New Configurations of Latina/o America, University of Texas, Austin, Texas, febrero de 2012.



► Coyote
Transportapueblos 2,
2017, Lechería,
Estado de México.
Foto: Olmo Decont.

la defensa de los pueblos indígenas frente a los abusos cometidos contra ellos en el contexto de la Guerra fría, aplica ahora su ministerio a la población desplazada del continente en el contexto del neoliberalismo. Hablamos de desplazamientos humanos acosados por diversos intereses que hacen de la migración una horripilante carnicería de cuerpos pobres a lo largo de la geografía mexicana. Por ello, cartografiar la migración es adentrarse en una narrativa donde se revelan los puntos trágicos con que hemos de contar la historia de nuestro tiempo. Es esta voluntad de reflexionar sobre el espacio, desde la perspectiva migrante, la que ha motivado la obra de diversos artistas visuales en México y Estados Unidos, como parte de un amplio campo de representaciones que ha involucrado, además de a la plástica, a la creación literaria, cinematográfica y musical. En este trabajo me propongo revisar tres piezas que nos permiten comprender el sentido de las aportaciones de los colectivos de arte Rezizte, Postcommodity y Hecho en México al gran debate sobre la migración entre México y Estados Unidos.

Ser fronterizo o la geografía en movimiento

Desde 2005, el colectivo de arte urbano Rezizte ha emprendido un amplio programa de arte urbano en Ciudad Juárez. Ellos son parte de un movimiento más amplio que puede remontarse hasta los años ochenta, cuando empezaron a aparecer trazos de arte callejero a través del llamado grafiti cholo, a lo largo de la frontera entre México y Estados Unidos.⁵ En Ciudad Juárez, por ejemplo, puede mencionarse el trabajo de artistas urbanos como Otto Campbell quien, desde los años ochenta, cubrió las paredes de la ciudad con inscripciones provocadoras. Los transeúntes que cruzan el puente internacional Santa Fe, también en Juárez, se han familiarizado con los innumerables murales políticos que critican las iniciativas estadounidenses, sus guerras, la violencia antimigrante y la explotación de las maquiladoras, realizados por colectivos como Jellyfish y Calavera, entre otros. Durante la primera década del siglo xxi, en la medida en la que la violencia de género y del crimen organizado repuntaban, un gran número de grupos de arte urbano se dieron a la tarea de manifestarse contra la gran crisis de derechos humanos que mantenía a la ciudad en un estado de terror. Fue así como surgieron, junto con Rezizte, colectivos como Alta Tropa y 656 Cómics.

En esa tónica, el trabajo de Rezizte ha acompañado preocupaciones sociales de esta ciudad con respecto a violaciones a los derechos humanos, violencia contra las mujeres, los jóvenes y la población en general. Una de las piezas más renombradas es su *Homenaje a la mujer juarense*, de 2006, en la que, además de elevar un reconocimiento a la mujer indígena chihuahuense, se hace una sutil alusión a los feminicidios. Su activismo artístico contra la violencia se manifestó valientemente en las calles en una época cuando la ciudad vivía un estado de guerra (2008-2012) debido a las constantes confrontaciones de cárteles, a la intervención de la policía y los militares. En este contexto conciben, por ejemplo, la serie “Los sicarios”, constituida por piezas en alto contraste, con una perspectiva rotunda desde la que representan el desquiciamiento de la figura cadavérica del criminal amenazando al espectador, el ciudadano víctima. Otro aspecto a destacar de la obra de este colectivo es el homenaje a personas y símbolos que se han codificado como representativos de la vida fronteriza: personajes populares como Germán Valdés “Tin Tan”, la mujer indígena, el cholo, así como las citas visuales de la iconografía chicana y la pintura nacionalista mexicana, la iconografía prehispánica y la calaca. Desde la cultura del *hip hop* y desde el dominio de la calle, Rezizte participa vigorosamente en la representación y reflexión sobre la frontera.

Todo ello es parte del flujo de imágenes que, como un caleidoscopio, se refiguran infinitamente, siguiendo la trama de los movimientos humanos y sus tragedias; porque es preciso poetizar la frontera para darle sentido. Y es que su rostro más cierto se asoma en los relatos de los que la habitan. La frontera es una cadena interminable de historias duras y heroicas, grandes y dolorosas, deslumbrantes e irónicas. Cuando hablo de imaginarios fronterizos me refiero a los sujetos que viven la frontera, la sufren y finalmente la conquistan o terminan consumidos por ella. Sin embargo, habría que recordar un matiz importante, ya que no es posible aludir con el gentilicio fronterizo a los nativos con abolengo porque, si bien sus títulos les dan la categoría de dueños de la tierra, sus alcurnias nada tienen que ver con el proceso humano que aquí llamamos frontera.

Cuando digo fronterizo me refiero a todos los seres humanos que llegan, pasan, se quedan y vuelven; a los que permanecen atrapados mirando al país de enfrente como quien mira al cielo; a los que no tienen otra opción más que arraigarse en el suelo polvoso y desolado que pisan. La frontera es un fenómeno humano caracterizado por una drástica desigualdad que hace cohabitar a

⁵ José Manuel Valenzuela Arce, *Vida de barro duro. Cultura popular y graffiti*, (Universidad de Guadalajara/ El Colegio de la Frontera Norte, Guadalajara), 1997, pp. 87-90.

grandes capitales globales de diversas ramas de producción (incluida la ilegal) con la economía precaria de las colonias donde todo lo lamentable sucede. Un ejército de mano de obra barata habita una barriada improvisada que sobrevive asombrosamente a desastres sociales y económicos. La frontera es la suma de sus historias de violencia, del mercado del placer y sus excesos, de los modos de explotación. No es fácil prevalecer frente a la dureza del desierto sin cierta disposición al ensueño y la adrenalina.

En esta trama social que designamos como frontera, la vida transcurre entre premuras y contradicciones, en los intersticios de lo legal y lo prohibido, según podemos leer en obras como las de Arminé Arjona, Rosina Conde o Luis Humberto Crosthwaite —y tantas narrativas más— enfocadas en la cotidianidad fronteriza. El paisaje humano de la frontera incluye a los cholos y demás expresiones juveniles de la periferia, a grupos indígenas que salen a cosechar limosnas, a los parqueros y las trabajadoras sexuales, a las obreras de maquiladora que mueven la economía global y a los múltiples trabajadores del crimen que también generan copiosas ganancias. Fronterizo es el migrante que llegó a estas regiones y se integró al arduo ajetreo del trabajo mal pagado y a correr todos los riesgos de vivir al borde. Lo fronterizo incluye a mixtecos, jarochos, rarámuris, mazahuas, torreoneros, duranguenses, chiapanecos, centroamericanos y, últimamente, haitianos; a quienes se suman las masas deportadas tras el endurecimiento de las políticas de migración de Estados Unidos durante los gobiernos de Barak Obama y Donald Trump.

Este cúmulo de connotaciones sustenta *Ser fronterizo*, un proyecto de escultura monumental en proceso de instalación en el cruce del Paseo de la Victoria y el Blvd. Francisco Villarreal, en Ciudad Juárez, realizado por Rezizte. Se trata de un camión escolar estadounidense, un Bluebird “fronterizado”, como llaman en la frontera a los vehículos procedentes de Estados Unidos

que han pasado por un trámite de regularización para circular en México. El autobús tuvo una primera vida pulcra y ordenada, trayendo y llevando a la niñez estadounidense de su casa a la escuela. Terminado su cometido, declarado desecho para aquéllos, el Bluebird cruza la frontera para convertirse en rutería (como llaman en Ciudad Juárez a los autobuses de servicio urbano), transporte de personal de las maquiladoras, puesto de burritos, escenario de bandas norteadas, aula de escuela pobre, casa habitación y, para *Ser fronterizo*, pieza de arte urbano. Al final de su vida útil, el autobús termina arrumbado en esos campos de concentración de formas y fantasmas que llamamos *yonques*. Laberinto de piezas inimaginables, el *yonque* es una parte ineludible de la fisonomía de las ciudades fronterizas; en suma, es el gran taller de los dioses de la sobrevivencia, donde la ley del reciclaje es el decálogo de los pobres. Sequedales nimbados con un manto de polvo que santifica el desierto de las desesperanzas; en el *yonque* yace un mundo formado con pedazos de mundo que “aquí vinieron a dar”. El sistema de reciclaje que sostiene una economía subterránea en las ciudades fronterizas puede comprenderse como el envés de la sobreproducción capitalista.

Ser fronterizo es un objeto que ha sido literalmente reciclado o resignificado más de una vez. Como ex autobús, ex rutería, él mismo es la metáfora del sujeto migrante que transcurre infinitamente entre traducciones, su sentido es la resignificación errática que lo lleva de sobrevivencia en sobrevivencia. Bajo la dirección de Jorge Pérez, “el Yorch”, el colectivo Rezizte ha estado desde 2014 preparando la obra monumental que por trabas burocráticas, debidas al cambio de gobierno municipal, no ha podido ser concluida.⁶ El autobús fue cortado a la mitad y dispuesto en forma de “V” sobre una plataforma. Así, el Bluebird señala el punto divisorio de la frontera. El vehículo está dispuesto de tal manera que parece sumergirse como un transporte

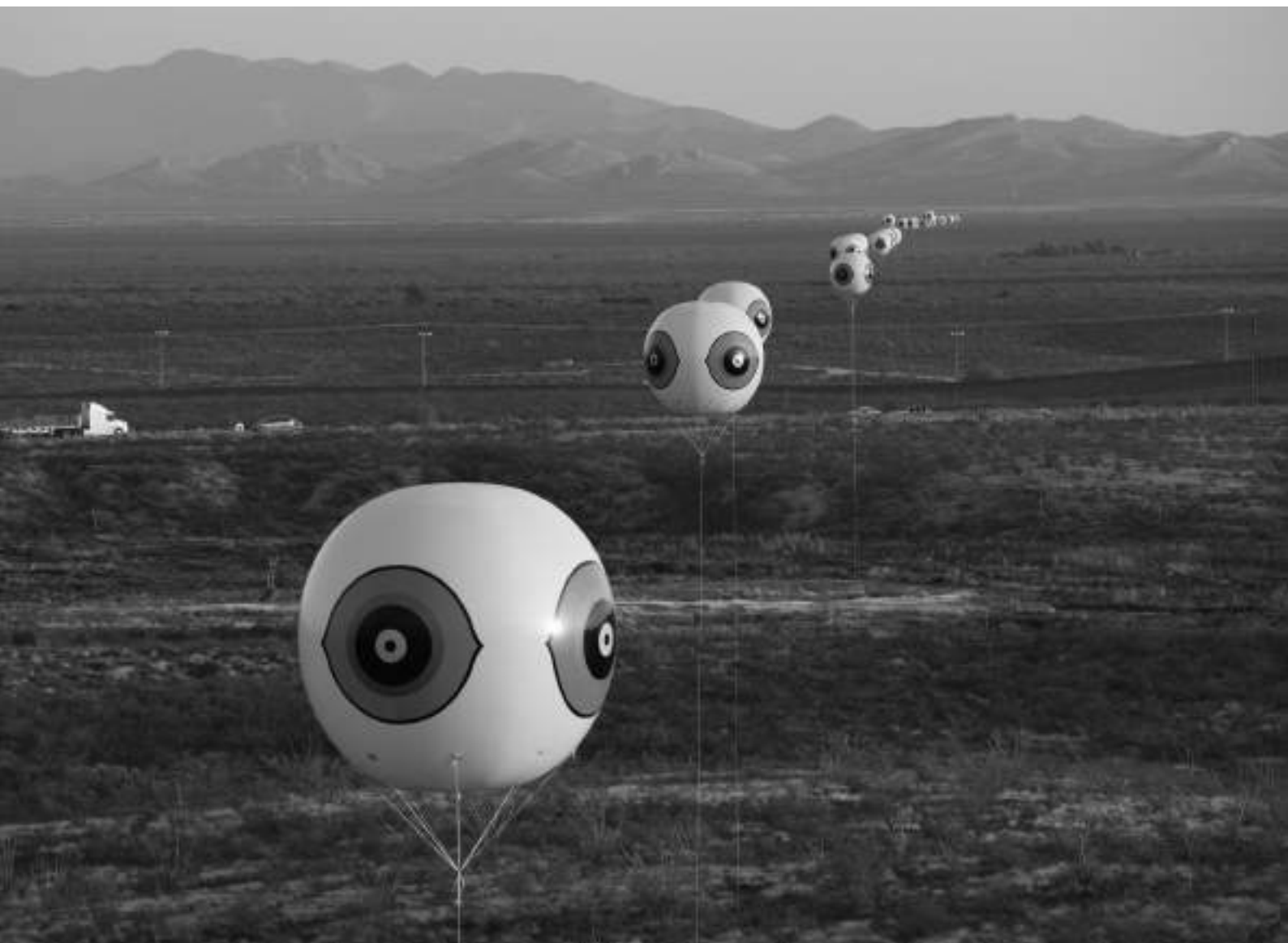
⁶ Información recabada en la entrevista virtual de mi autoría, realizada en julio de 2017.



escolar y resurgir del otro lado hecho autobús del servicio urbano o transporte de personal de maquiladora. El mural con que Rezizte programa cubrir la superficie del autobús –según lo hemos visto en el prototipo– reitera la iconografía precolombina, con una serpiente arrastrándose en su base. En la parte sur vemos dos rostros gigantes de rasgos amerindios con manos que caen a los costados y, en la parte norte, un ángel nimbado que despliega sus alas. Estas alusiones raciales, más que desprendidas de la retórica oficial indigenista que caracterizó al gobierno de la posrevolución en México, hacen eco de la iconografía indígena del muralismo chicano, donde se cifra la recuperación territorial del desierto en tanto tierra de los ancestros míticos.

Esta interpretación mitológica de la migración como el regreso a las raíces, representado en los motivos prehispánicos, se articula con la idea de la frontera como lugar sin reposo. El equilibrio huido de la “V” sostiene el incesante movimiento de cruce. En su transformación constante, la frontera es un lugar de confluencia a donde todo vuelve, es el sitio donde quedan atrapados los sueños, el escondite y el moridero de cosas y seres humanos. El ser fronterizo es el ser del vértigo, el borde que marca a la vez el principio y el fin. Las sugerencias que esta pieza nos deja, desde su condición de material reciclado hasta la caracterización de un sujeto fronterizo en movimiento, guardan diversos puntos de convergencia con las obras que discutiremos a continuación; principalmente la sugerencia mitológica del indígena como metáfora de la nación primigenia que, al migrar, recupera su territorio, no lo invade. Con ello, despliega una postura política frente a la geografía oficial que se empeña en ver a los nativos como *aliens*; así como una crítica de las formas de colonización del neoliberalismo inscrita en los materiales reciclados con que se construye la pieza. Hay sin duda en este reuso del autobús una voluntad metafórica de caracterizar la subjetividad migrante como la que se reinventa, la que resignifica su propio ser, como uno de los sentidos profundos del proceso de migrar.

▲ *Ser fronterizo*, 2016,
Ciudad Juárez,
Chihuahua. Foto:
Louise Mitchell.



▲ *Repellent Fence (valla repelente)*, 2015, Agua Prieta, Sonora. Foto: Cristóbal Martínez.

Repellent Fence: suturando la herida abierta

Entre el 10 y el 12 de octubre de 2015, el paisaje de la frontera entre Agua Prieta, Sonora, y Douglas, Arizona, se vio atravesado por una serie de 26 globos de tres metros de diámetro, dispuestos a lo largo de tres kilómetros en sentido perpendicular a la frontera que une y divide a los dos países. *Repellent Fence* (valla repelente) es el nombre que el colectivo de arte Postcommodity dio a esta pieza. En el territorio mexicano se desplegó a mitad de los globos y la otra mitad en el estadounidense. La trayectoria de este colectivo —compuesto por Kade Twist, Cristóbal Martínez y Raven Chacón— se remonta al año 2007. Su intervención en la escena pública, según lo explican ellos mismos, hace manifiesta la perspectiva de los pueblos indígenas frente a la violencia física y simbólica de la globalización y los estragos del neoliberalismo; la nueva expresión del colonialismo.⁷ Entre sus piezas de instalación y

⁷ Véase la declaración de principios del colectivo en la página: < <http://postcommodity.com/About.html>>.

performance podemos citar *It's My Second Home, But I Have a Very Spiritual Connection With This Place* (2010); *If History Moves At the Speed of Its Weapons, Then the Shape of the Arrow Is Changing* (2010); *A Very Long Line* (2016); *The Ears Between Worlds are Always Speaking* (2017) y *Coyotaje* (2017). Por su posición vigilante de los abusos contra migrantes y las distintas formas de *colonialidad* contemporánea, Postcommodity continúa la tradición que artistas latinoestadunidenses, como Guillermo Gómez Peña, Coco Fusco y el colectivo Asco han forjado desde los años setenta.

El proceso de *Repellent Fence* empieza en 2013 con la exploración de la línea fronteriza para encontrar el sitio donde confluyeran tanto una comunidad binacional organizada que se involucrara en el proyecto como un paisaje que permitiera narrar la experiencia migratoria. En esta obra, la geografía es el elemento primordial. El objeto *ready made*, que concentra los tropos que habrían de ponerse en acción, es una réplica a escala de un globo que se comercializa con el nombre Scare Eye Balloon, cuyo fin es ahuyentar a las aves de jardines y campos de cultivo, aunque su efectividad es dudosa. Por su inutilidad, el globo es una metáfora del mercado que se basa en la producción de basura como principio de la economía, un puro valor de cambio. Los globos tienen impresos cuatro ojos formados por círculos concéntricos coloreados de negro, rojo, amarillo y blanco. Es posible encontrar la misma combinación de colores en varios objetos utilizados tradicionalmente por diversos grupos indígenas del continente como dispositivos de sanación o protección contra influencias malignas, según explican los mismos artistas.⁸ Esta coincidencia permite hablar de una descolonización por medio de la recuperación de un objeto que la mendacidad del mercado arrebató del universo simbólico nativo. *Repellent Fence* es una escultura de globos que escapan de su condición de mercancía para habitar, por un par de días, la geografía del desierto, poniendo en efecto el sentido mágico de la iconografía de los ojos. Son esculturas efímeras en un terreno vacío y luminoso que yace bajo el peso de la inmensidad atmosférica. En esta relocalización como pieza artística, los ojos repelentes abandonan su falsa pretensión de ahuyentar aves para contarnos la historia obstinada de los proyectos coloniales, actualizada ahora en los cuerpos de los migrantes.

Los globos, como los amuletos que nos colgaban las abuelas, han llegado a vigilar la ruta y a resguardar de los peligros a los más desprotegidos –los migrantes–, desde su altura alcanzan a dominar la amplitud del desierto. Pocos lograrán penetrarlo y salir vivos. La comunidad binacional de Douglas y Agua Prieta no es indiferente a las dificultades y desgracias que viven los migrantes. Frente al muro, instalado bajo la presidencia de George W. Bush, los habitantes de la comarca participan en la reunión de los fragmentos territoriales desgarrados violentamente por esos complejos jurídicos y militares que llamamos Estados y que pretenden ordenar la vida de la gente.⁹ *Repellent Fence* es una sutura ejercida a modo de resistencia ante la hostilidad burocrática del gobierno de Estados Unidos y el odio recalcitrante de grupos supremacistas. Los pobladores de ambas ciudades van y vienen, viven juntos pese a todos los obstáculos, tienden de norte a sur sus lazos sanguíneos e históricos y llaman casa a una extensión de suelo sepia y lastimado: marcado por la afrenta.

Las narraciones amerindias cuentan sus historias de desplazamiento de norte a sur, siguiendo la pauta de las costas y las cordilleras. El mito de Aztlán traza esa ruta del desierto hacia los vergeles de Mesoamérica. Es significativo que en la pieza de Rezizte, *Ser fronterizo*, la referencia indígena nos devuelva a esa ocupación del territorio que el arte chicano encomendó al mito precolombino. El muro es un factor que obstruye el cauce por el que, durante siglos, la humanidad oriunda ha caminado. Desde sus 15 metros de altura, los globos de *Repellent Fence* se levantan sobre el muro remarcando ese cauce. La unión comunitaria binacional, como estos globos, desafía el tajo con que se fragmentó a las naciones originarias.

⁸ Véase <Repellent_Fence_English.html> [Consultado el 8 de agosto de 2017].

⁹ Judith Butler y Gayatri C. Spivak, *Who Signs the Nation-State?*, (Seagull Books, Londres-Nueva York-Calcuta), 2007, p. 4.

El proyecto propuesto por Postcommodity llama, entonces, a celebrar la pervivencia de la tierra y su gente. Se trata de una consciencia ciudadana supranacional que ve en la frontera una expresión intrusiva, colonizadora, que hay que desafiar con un gesto descolonizador. De esta manera, lejos de ser una mera instalación, la obra es un *performance* político.¹⁰ Como tal, se trata de la enunciación de una utopía, es la expresión de un deseo político a partir de borrar simbólicamente la frontera física e instalar por encima de ella el proyecto de una sociedad civil que se piensa bajo otra cartografía. La mirada de los globos ahuyenta los males y se levanta a la altura de los pájaros que, como la consciencia ciudadana fronteriza, vuelan a contracorriente de los trazos estatales. De acuerdo con Raven Chacón, marcan un camino que hay que recorrer entre espinas.¹¹ Los globos son hitos que señalan el recorrido, pero no se trata de un paseo, sino de un andar entre matorrales, a merced del polvo y el calor.

De esta manera, Postcommodity y la comunidad binacional que colabora en el proyecto no denuncian ni demandan nada, más que eso, nos hacen repasar la historia de los trayectos letales que tienen que seguir los migrantes. Los globos se levantan hacia el cielo prístino del desierto y la fila que forman se desplaza trazando una ruta que recorre los furtivos senderos de los migrantes. El lecho del arroyo seco por donde pasa esa línea es ya un espacio significado por las narrativas trágicas de las sagas migratorias.

No podemos dejar de aludir a los cuerpos que mueren de insolación ni a los otros perseguidos por los *cazailegales* supremacistas de los ranchos de Arizona, ni a los que desaparecen sin dejar huella y que dan lugar a especulaciones sobre tráfico de órganos, como ficcionaliza la novela de Ricardo Guzmán Wolfer, *La frontera huele a sangre* (2002), ubicada en la zona de Nogales. Así,

las connotaciones son inevitables porque el desierto, que guarda en su piel estas historias, se ha convertido en uno de los escenarios de terror para innumerables obras filmicas y literarias, en una y otra lengua. Vale la pena mencionar películas como *Babel* (2006), *La jaula de oro* (2013) y *Desierto* (2015), entre otras. Los ojos sanadores y ahuyentadores de los globos miran hacia los cuatro puntos cardinales a contrapelo del odio de las cámaras y los binoculares de los asesinos xenófobos. Parecen escudriñar los trazos de sangre; quieren penetrar la lejanía donde se perdieron los despojados, los desplazados, los soñadores. En esta multiplicidad de líneas que se intersectan y se lanzan en diversas direcciones, encontramos los hilos narrativos que sostienen al imaginario fronterizo. Se trata, en todo caso, de narrar la presencia indómita de los hombres y mujeres expulsados de su origen, despojados de su calma y su futuro. El muro pretende detener el flujo de los cuerpos descendientes de los nativos de este continente, pero esto solo constituye un reto a vencer más que una derrota. El muro no es impenetrable, termina siendo roído desde el subsuelo por túneles que inyectan mercancías tóxicas en las venas del imperio; aunque desde la superficie sea constantemente burlado.

El cauce migratorio impondrá su historia pese a los implacables esfuerzos que demarcan lo que no puede escindirse por decreto. En este sentido, el trazo que forma *Repellent Fence* entra en tensión con el que se tiende de oriente a poniente, el de la ocupación europea que llega para imponer un tajo sobre un territorio de naciones diversas; la herida abierta de Anzaldúa, ahora remarcada tercamente con un muro. Narrar desde los globos es desplegar la historia de las líneas que recortan el paisaje desnudo del desierto. De esta manera, *Repellent Fence* sintetiza la obsesiva tensión con que se escribe la frontera.

¹⁰ Diana Taylor, *Performance*, (Duke University Press, Durham), 2016, pp. 90-95.

¹¹ Para mayor detalle, consúltese: Mark Trecka, "The Implication of a Fence: Part Four—We Just Don't Live in That World", en *Beacon Broadside. A Project of Beacon Press*, 16 de julio de 2016, <<http://www.beaconbroadside.com/broadside/2016/07/the-implication-of-a-fence-part-four-we-just-dont-live-in-that-world.html>>.

El coyote transportapueblos, la ruta del altruismo

“Si cada uno de nosotros dedicáramos un día del año a trabajar por los desplazados y desposeídos, como los migrantes, resolveríamos el problema de muchas personas”, dice con seguridad Alfredo Libre Gutiérrez¹² en referencia a su pieza *El coyote transportapueblos*, una escultura de madera reciclada que contiene mapas, lista de refugios y compartimentos para dejar artículos que les serían útiles a los grupos de migrantes que huyen de la violencia y la miseria en Centroamérica con destino al norte. Más que una escultura, el coyote de madera que Libre confeccionó con pericia arquitectónica es una invitación a tender la mano a una población que enfrenta en su travesía numerosos abusos, muchas veces letales.

Es quizá la escena de arte urbano de Tijuana la que ha mantenido una trayectoria más larga y compleja en lo que se refiere al arte callejero mexicano. Sus orígenes se remontan al grafiti cholo, que investigadores como José Manuel Valenzuela Arce y Jorge Francisco Sánchez han estudiado. Podemos contar, entre otros, a artistas como Panka, El Sueños o Búho Villamil, cuyos trabajos han formado parte de un esfuerzo por recuperar el espacio urbano de los estragos de la violencia contemporánea. Entre los colectivos tijuanenses, Hecho en México es, sin duda, el de mayor influencia. De hecho, Libre Gutiérrez, el miembro más destacado de este grupo, se cuenta entre los artistas urbanos mexicanos más reconocidos internacionalmente, con murales en Europa, Estados Unidos y toda América Latina. Su iconografía abarca retratos de indigentes, personajes mitológicos regionales y, sobre todo, un despliegue simbólico en torno a la fauna del desierto.

▼ *Coyote Transportapueblos 1*, 2017, Lechería, Estado de México.
Foto: Olmo Decont.



¹² Esta y todas las referencias hechas a lo que expresa Libre Gutiérrez provienen de una entrevista que le realicé en julio de 2017.



▲ *Coyote*
Transportapueblos 3,
2017, Lechería,
Estado de México.
Foto: Olmo Decont.

Hace más de una década que el coyote forma parte de la iconografía de Libre Gutiérrez y su colectivo Hecho en México. La experiencia personal de haber pasado tiempo en la cercanía de un grupo de coyotes en la región de La Rumorosa, en Baja California, dio inicio a su fascinación por este animal que habita amplias regiones del hemisferio norte del continente. Además, es una referencia inevitable al coyotaje, el oficio de guía de migrantes en los cruces fronterizos, y a las resonancias mitológicas que hacen de este animal una de las figuras centrales en la cosmovisión de los pueblos originarios de América. Se trata, entonces, de una simbiosis entre el coyote traficante de migrantes indocumentados y el que da la vida, engaña y divierte, de las mitologías amerindias.

La pieza que Libre Gutiérrez realizó, siempre con el apoyo de compañeros artistas, tiene el objetivo de ayudar a los migrantes a cruzar el territorio lleno de peligros en su trayecto; les ofrece mapas con indicaciones de dónde dirigirse para buscar refugio y les provee de comida, agua y abrigo. El coyote de madera instalado en las inmediaciones de las vías férreas de Lechería, Estado de México, no les pide dinero a los trashumantes, como lo hacen los guías de migrantes, sino que les regala orientación, sustento y la certeza de que pese a los riesgos que pasan, hay personas que se interesan por ayudarlos anónimamente, por el mero gesto solidario.

Me interesa resaltar que este proyecto es legible no precisamente en la pieza como tal, sino a lo largo del trayecto que va desde la concepción arquitectónica hasta su uso posterior, con lo que la escultura escapa a la permanencia de las piezas de arte destinadas a la perpetuidad. *El coyote*

transportapueblos presenta el carácter efímero del mural urbano, del que Libre es uno de los máximos exponentes en México.

La madera de desecho para construir un refugio simbólico para los migrantes nos remite a la edificación irregular de los barrios periféricos de las ciudades fronterizas. Como en el caso de Rezizte, el reciclaje omnipresente en estas ciudades es la base material del proyecto artístico. Hay que recordar que el interés de Libre por la población en tránsito se arraiga en la misma trama urbana de Tijuana, de donde es oriundo. El carácter provisorio de los asentamientos irregulares se cruza aquí con la situación precaria del migrar por el territorio mexicano.

El proceso o evento estético-político que este proyecto implica es una narrativa, un suceder de actos significativos que constituyen un gran *performance*. La realización de *El coyote transportapueblos* empieza con el diseño y armado en el taller del artista; sigue con la instalación veloz frente a las vías de Lechería —un lugar conocido por el peligro que significan las bandas del crimen organizado y las fuerzas oficiales que acechan a los migrantes— y concluye con su uso efectivo por parte de personas que depositan anónimamente agua, alimento y ropa. Los migrantes, además de informarse sobre rutas y refugios que la pieza les dispensa, dejan mensajes de afecto con la esperanza de que quienes han contribuido en su camino, pasen por ahí y los lean.

Como una intervención audaz y filantrópica, es un arma pacífica en medio de una guerra, un “coyote de Troya”, una figura que se introduce a contracorriente de los aparatos de victimización que mantienen en México un estado de inseguridad creciente. Al igual que los migrantes, la escultura de madera se mantiene a la intemperie a merced de quienes lo consideren una amenaza. En una visita a su taller, en julio de 2017, encontré al artista reparando la cabeza del coyote. La escultura había sido derribada violentamente; porque, además de despertar un sentimiento de altruismo

hacia quienes huyen de la pobreza y la violencia de sus lugares, la obra también ha provocado la hostilidad que desemboca en un acto vandálico que promueve el odio antimigrante.

“El público quiere que le enseñes realidades”, me dice Libre en la entrevista. Contrario a las posiciones que tratan de evitar la alusión a los problemas sociales, por considerarlos poco artísticos, la reflexión sobre las situaciones de injusticia articulan el quehacer estético con la emergencia de una nueva ética comunitaria que se despierta a la luz de la inseguridad. No se trata precisamente de ayudar a los migrantes a llegar a Estados Unidos. El propósito es más ético que económico o político: se trata de “ayudarlos a que no se mueran”, como me cuenta Libre. En este sentido, el coyote es en sí mismo un comentario sobre la inseguridad que cubre el territorio mexicano. Dejar de ver la migración como un problema y entenderla como una oportunidad de enriquecimiento cultural y económico, según nos manifiesta el artista, nos lleva a comprender que ayudar al migrante es también ayudarnos a nosotros mismos.

Si revisamos la iconografía animal que Libre ha desarrollado a lo largo de una amplia trayectoria como artista urbano, encontramos que es constante en su mirar a los animales como una metáfora del migrante. Así, el venado, el borrego cimarrón y el coyote aparecen constantemente llevando a su espalda paisajes con caseríos. Llevan su propio pueblo, su cultura, su riqueza vivencial, a donde quiera que se trasladen. De ahí que el coyote de madera, con mapas, compartimentos llenos de objetos, además de su concepción arquitectónica propia, nos sugiere una representación del movimiento migratorio no como un solo desplazamiento de individuos debatiéndose en la exclusión y la falta de seguridad, sino como un amplio proceso por el que la *historia toda* entra en movimiento. Por ello, la escultura se replicará en otros puntos por donde pasa la ola migratoria centroamericana; hasta ahora, se proyecta instalar nueve coyotes en Chiapas, Tabasco, Oaxaca, Puebla y Querétaro.

Conclusiones

Los proyectos aquí descritos nos permiten reconocer, por lo menos, cuatro líneas centrales en las que el arte se redefine a la luz de la emergencia migratoria: Primero, las instalaciones reinscriben el saber geográfico como una reterritorialización en la que la migración desafía y reconfigura los límites estatales hacia la formación de una ciudadanía supraestatal. En segundo lugar, para los tres colectivos, la tradición indígena se manifiesta significativamente en la iconografía, lo que abona al entendimiento de la legitimidad de la migración sobre territorios ocupados por la colonización europea; planteándose como proyectos descolonizadores. Tercero, los materiales reciclados con los que los artistas prefieren confeccionar sus trabajos mantienen una relación estrecha con la inventiva de las poblaciones despojadas para emprender con ello un movimiento a contracorriente de los proyectos neoliberales en los que predominan la producción y el consumo. Por último, el carácter colectivo de la creación y su permanencia efímera revierten la pretensión, para el arte, de un único sujeto creador y de su trascendencia temporal, lo que lleva a un replanteamiento tanto en el terreno del valor artístico como en el de su función social.

Fuentes de consulta

- Butler, Judith y Gayatri C. Spivak, *Who Signs the Nation-State?*, Seagull Books, Londres, Nueva York, Calcuta, 2007.
- Guzmán Wolffer, Ricardo, *La frontera huele a sangre*, Lectorum, México, 2001.
- "Postcommodity": <<http://postcommodity.com/>>, <<http://postcommodity.com/About.html>>, <http://postcommodity.com/Repellent_Fence_English.html> [consultados el 8 de agosto de 2017].
- Solalinde, Alejandro, "El migroma humano: el significado de la migración", ponencia presentada en el simposio Central Americans and the Latina/o Landscape. New Configurations of Latina/o America, The University of Texas, Austin, febrero de 2012.
- Taylor, Diana, *Performance*, Duke University Press, Durham, 2016.
- Trecca, Mark, "The Implication of a Fence: Part Four-We Just Don't Live in that World", en *Beacon Broadside. A Project of Beacon Press*, 16 de julio de 2016. <<http://www.beaconbroadside.com/broadside/2016/07/the-implication-of-a-fence-part-four-we-just-dont-live-in-that-world.html>> [consultado el 8 de agosto de 2017].

Héctor Domínguez-Ruvalcaba

Profesor e investigador en la Universidad de Texas, en Austin. Entre sus trabajos académicos se encuentran *La modernidad abyecta* (2001); *Modernity and the Nation in Mexican Representations of Masculinity* (2007); *Nación criminal: narrativas del crimen organizado y el Estado mexicano* (2015) y *Translating the Queer* (2016). Ha coordinado diversos volúmenes sobre violencia sexual y de género; además de varios artículos y capítulos de libros sobre frontera, género, sexualidad y violencia en la plástica, el cine y la literatura latinoamericana que han aparecido en distintas publicaciones del continente.