

**PROCESOS DE
INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
EN LA PRAXIS UNIVERSITARIA,
CUAAD**

Claudia Berdejo Pérez
Jorge Octavio Ocaranza Velasco

COORDINADORES



Procesos de
Investigación-Creación
en la praxis universitaria,
CUAAD

Procesos de
Investigación-Creación
en la praxis universitaria,
CUAAD

Claudia Berdejo Pérez
Jorge Octavio Ocaranza Velasco
COORDINADORES





Universidad de Guadalajara

Dr. Ricardo Villanueva Lomelí, Rector General
Dr. Héctor Raúl Solís Gadea, Vicerrector Ejecutivo
Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata, Secretario General

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga, Rector
Dra. Isabel López Pérez, Secretario Académico
Dr. Everardo Partida Granados, Secretario Administrativo

© 2024

Claudia Berdejo Pérez
Everardo Camacho Iñiguez
Walter Jaime Castañeda
René Demian Galindo Ramírez
Sebastián Güida
Magali Ivañez
Jorge Octavio Ocaranza Velasco
Bernardo Tinoco Bañuelos
Juan Varó

D.R. 2024 Universidad de Guadalajara
Av. Juárez 976. Col. Centro 44100
Guadalajara, Jalisco, México.

Primera edición, noviembre de 2024

ISBN: 978-607-581-403-2

DISEÑO EDITORIAL

Antonio Marts | Antígrafo ediciones

CORRECCIÓN DE ESTILO

Carlos Vicente Castro

La edición de la obra se llevó a cabo con recursos del programa PROSNII 2024.

Esta obra fue evaluada mediante un proceso doble-ciego, por lectores designados por el Consejo Editorial del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara.



Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Atribución-NoComercialSinDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND) lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado, construir sobre él ni utilizado con propósitos comerciales. Para más detalles consultese <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

EDITADO EN MÉXICO.

CONTENIDO

Prólogo <i>Pablo Parga Parga</i>	9
CAPÍTULO 1.	
<i>Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración.</i>	19
Proyecto de investigación-creación escénica	
sobre la feminización de la migración actual en México y Centroamérica.	
<i>Claudia Berdejo Pérez, Bernardo Tinoco Bañuelos</i>	
CAPÍTULO 2.	
<i>Hikuri neixa, obsesión personal sonora.</i>	103
<i>René Demian Galindo Ramírez</i>	
CAPÍTULO 3.	
<i>De la invención de Orquídeas en la luna.</i>	137
Investigación-creación para la realización de un filme de docuficción	
acerca de la feminización de las migraciones contemporáneas	
en México y América Latina: guion original, <i>Storyboard</i>	
y diseño de arte.	
<i>Jorge Octavio Ocaranza Velasco</i>	

CAPÍTULO 4.

- El proyecto artístico audiovisual
a partir de la investigación-creación y la interdisciplina. 195
Consideraciones germinales y procesuales en torno al filme *Ángela*
sobre la migración México/Estados Unidos desde una perspectiva de género.
Everardo Camacho Iñiguez, Walter Jaime Castañeda

CAPÍTULO 5.

- Estrategias educativas para el abordaje
de la movilidad humana. 237
Magali Iváñez, Sebastián Güida, Juan Varó

Autores 265

PRÓLOGO

La profesionalización de las artes con reconocimiento formal mediante el otorgamiento de títulos y grados que la acreditan como educación superior, sucedió mucho tiempo después que la de otros campos o áreas del conocimiento. Al llegar al vecindario académico universitario, encontró que las reglas ya estaban dictadas; los procedimientos, ya normados; los conceptos, definidos; y como Pablo Neruda dice en su poema «El barco», los espejos, ocupados. Uno de estos espejos es el concepto de investigación. Etiquetada en el ámbito académico según su objetivo, durante muchos años la investigación tuvo como finalidad generar o aplicar conocimiento. Debieron pasar muchos años más para incluir en la bibliografía y en las aulas, los conceptos y las prácticas relacionadas con la innovación tecnológica, tal y como en estos tiempos se le reconoce. Respetuosos de las normativas concernientes a la práctica y evaluación de la investigación universitaria, los docentes con formación o con experiencia en el campo de las artes, interesados en mejorar su nivel escalafonario y, con ello, sus percepciones económicas, fueron trocando su práctica artística por la práctica investigativa.

Sin embargo, esta investigación, al estar caracterizada y evaluada con criterios científicocentristas, paulatinamente haría perder al docente su identidad artística, sobre todo en aspirar a un sistema nacional de investigadores regido por normas de planeación, desarrollo y evaluación establecidos por la ciencia y la tecnología. Aceptando, aunque de manera estereotipada, que

el escritor al inicio de algún proceso creativo tiene la angustia de la página en blanco –el artista escénico, al escenario vacío; el pintor, al inmaculado lienzo, el compositor musical, al cuaderno pautado–, el creador artístico ligado al sistema universitario enfrenta, además, la angustia del protocolo de investigación institucional que, en el mejor de los casos, se ha confecionado desde la visión científico-humanista, que en términos generales establece los rubros: tema y/o título, justificación, objetivo, delimitación, problema de investigación, hipótesis, estado de la cuestión, marco teórico o conceptual, metodología, índice tentativo, cronograma y bibliografía.

Como lo he mencionado de manera verbal, en diversos eventos académicos y posteriormente en el libro *InvestiCreación Artística*, la doble página en blanco: la creativa y la investigativa, se disputan la energía profesional del docente-artista en un sistema de valoración académica donde siempre pierde la creación, pues la generación de conocimiento, es decir, la producción resultante de la investigación, se califica como función sustantiva universitaria, mientras que la creación, la interpretación y la difusión artística son tratadas como actividades importantes pero complementarias. Ante la devaluación académica de la labor creadora e interpretativa en el sistema universitario, se presiona al docente a registrar y realizar proyectos de investigación, no de creación. Esto implica una dinámica que disminuye el tiempo para la creación y la interpretación artística. En esta circunstancia la página en blanco de la creación puede permanecer así, sin que esto afecte los indicadores de calidad de una institución. Lo expresado indicaría entonces, que la creación y la investigación marcharían por caminos distintos y, efectivamente en términos generales, así ha sido. Sin embargo —y precisamente aquí radica la importancia de este libro que me honra prologar—, paulatinamente se van abriendo caminos que vislumbran nuevas rutas para la investigación que desarrollan los profesores artistas en el ámbito universitario.

Para comprender la valía de Procesos de investigación-creación es necesario contextualizar, aunque de breve manera, que en la investigación artística, todavía hasta principios del siglo actual, había imperado la visión

historicista del arte, cuyos contenidos estaban centrados o giraban en torno a la biografía y la creación o producción de determinados artistas, grupos o movimientos; o bien, estudios revisionistas que daban cuenta de etapas, procesos o fenómenos relativos a las artes.

En este panorama esbozado, es fácil identificar que los investigadores han tenido como objeto de estudio al artista, a su producción o a su contexto, y que, conforme a las normas y metodologías de investigación preponderantes, ha existido una clara división entre el investigador y su objeto de investigación. Quien esto escribe, teniendo como referencia la propia práctica de la creación e interpretación artística y el reconocimiento de la praxis investigativa en arte desde los años ochenta (ya del siglo pasado), además de retomar aspectos de la investigación-acción, la investigación desde la propia práctica, la investigación participativa, la autoetnografía y, desde luego la investigación-creación, en el año 2012, junto con la doctora Irma Fuentes Mata convocamos de manera internacional al primer evento académico que integró la *investicreación* como concepto, validando las presentaciones artísticas con la exposición del proceso investigativo que derivó en ellas, como ponencias *investicreativas*.

En ese mismo año, auspiciado con recursos del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (Prodep) de la Subsecretaría de Educación Superior, se creó la Red de InvestiCreación Artística, integrando a cuerpos académicos y grupos de investigación, conformados en su mayoría por académicos universitarios con perfil artístico, a quienes el modelo investicreativo brindó la opción de fundamentar la creación artística como investigación, cumpliendo ese rubro que, junto con la docencia, la gestión, las tutorías y la difusión, acreditan la idoneidad académica en el ámbito de la educación superior como profesores de perfil «deseable».¹

¹ Aunque el autor del presente texto reconoce en lo general la investigación basada en las artes, también plantea una diferencia fundamental, pues en la metodología investicreativa se propone la creación artística basada (o fundamentada) en la investigación.

Catalogada primero como neologismo, la *investicreación* sintetizaba la intención del artista por justificar su obra creativa como investigación, identificándose con los postulados de la investigación-creación. Ya como concepto, fue definida tomando en cuenta las normativas del ámbito universitario, que precisan de comunicar en un contexto académico los procesos de investigación que permiten llegar a la creación. Finalmente se establece también como una herramienta metodológica que permite planear, desarrollar, comunicar y validar los procesos y procedimientos de investigación del artista universitario (o académico) para llegar a la creación de la obra artística.

El concepto y la metodología se han integrado paulatinamente como temas en materias, seminarios y programas académicos de formación profesional en artes, y se han diseminado mediante conferencias y ponencias en distintos congresos, foros y coloquios nacionales e internacionales, encontrando en cada uno de ellos, ecos, reflejos y —desde luego— espejos. Uno de estos eventos, precisamente sobre investigación y creación, llevado a cabo en la Universidad de Guadalajara, permitió el encuentro con colegas, haciendo posible que hoy mis palabras anteceden al testimonio de las y los *investicreadores* integrados en este libro. Me refiero, y agradezco la invitación, a los integrantes del Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG-CA 923), y desde luego a la maestra Claudia Berdejo Pérez, responsable del proyecto y coordinadora del libro, y al doctor Jorge Octavio Ocaranza Velasco, corresponsable y coordinador del proyecto. Aunque lo esencial de este libro contiene los testimonios de investigación-creación de los proyectos artísticos realizados, considero necesario dedicarle un breve espacio a la manera que, idealmente, la metodología investigativa establece la planeación, pues esto será fundamental para identificar las diferencias con el protocolo de una investigación científicentrista.

Un proyecto de *investicreación* incluirá los siguientes rubros² o elementos:

- Nombre del proyecto artístico.
- Disciplina o área artística que define el proyecto artístico.
- Objetivo del proyecto artístico.
- Descripción sintética del proyecto artístico.
- Motivo o justificación del proyecto artístico.
- Información y documentación para la realización del proyecto artístico.
- Recursos existentes o por gestionar para la producción artística.
- Etapas y procedimientos investigativos para la creación artística.
- Conocimientos y/o saberes que se aplicarán a la propuesta artística.
- Fundamentación de la obra artística.
- Explicitación de la obra artística.
- Destinatarios o beneficiarios.
- Metas del proyecto artístico.
- Resultados esperados del proyecto artístico.
- Cronograma.
- Fuentes preliminares.

Una vez concluido el proyecto con la presentación de la obra artística (que en sí misma es ya una publicación), el o la investicreadora redactará un artículo o testimonio estructurado de manera distinta a lo establecido por las revistas científicas (introducción, método o metodología, resultados,

2 La reiteración de «lo artístico» expresada en cada una de las líneas, intenta dejar clara la intención del proyecto: realizar o producir una obra de arte mediante procedimientos investigativos.

discusión, conclusiones y bibliografía), de manera que, sin restar el rigor de escritura académica para un artículo, comunique la siguiente información:

- Introducción.
- Descripción general del proyecto.
- Información consultada y recopilada para la realización del proyecto artístico.
- Descripción del proceso de gestión y producción del proyecto artístico.
- Conocimientos y/o saberes aplicados a la obra artística creada.
- Descripción del proceso creativo, enfatizando los procedimientos investigativos.
- Fundamentación de la obra artística.
- Explicitación de la obra o aportes al conocimiento artístico o contexto cultural.
- Conclusiones o comentarios finales.
- Obras consultadas.

Si bien, en la generalidad de la metodología investicreativa se han establecido el orden y los rubros a mencionar en el testimonio o artículo, en la práctica éstos podrían considerarse flexibles, dependiendo de la pertinencia argumentativa priorizando en todo caso la presentación de evidencias de los procesos y procedimientos investigativos.

Desde luego, también habrá que equilibrar la postura investicreativa con las condiciones específicas y la normatividad de su respectiva institución o medio académico (universidad, escuela, congreso, coloquio o revista). Así, será posible que haya un amplio abanico de testimonios de *investicreación*: desde una tesis que presente la obra artística acompañada del documento escrito con rigor académico (no necesariamente científico) que acredite, comunique y evidencie con suficiencia y precisión la construcción de la obra artística mediante la investigación, hasta artículos como los aquí expuestos,

que componen un interesante y diverso mosaico de investigación artística, y que en su conjunto, serán reconocidos como el primer libro en integrar la *investicreación* en una publicación del renovado CONHACYT, dando por cierto que nuevos vientos enriquecidos por las humanidades, corren por la academia universitaria, dejando a su paso nuevos espejos donde las artes y sus procesos de investigación, podrán mirarse con identidad propia.

El libro inicia con «Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración», con la autoría de Claudia Berdejo Pérez y Bernardo Tinoco Bañuelos, el cual presenta un testimonio *investicreativo* de una obra escénica, presentada en la ciudad de Rivera de la República de Uruguay, en octubre de 2023. La obra (resultado del proyecto de investigación colaborativa «Flujos migratorios contemporáneos, feminización de la migración») visibiliza la travesía que hacen mujeres y niñas que viajan en condición forzada e indocumentada desde Centroamérica y México hacia Estados Unidos de América, en el periodo de 2020 a 2023. El capítulo describe el proyecto completo que involucra, desde la creación del texto dramático, conformado con las historias de las mujeres protagonistas del fenómeno migratorio, hasta su puesta en escena, detallando los elementos y procesos de su realización, los retos creativos y experienciales, así como los saberes interdisciplinarios que exigió la temática. En el testimonio queda evidenciada la recuperación de la experiencia investigativa y creativa de la producción artística, además del empleo del arte para el conocimiento y la divulgación de los derechos humanos.

En el segundo capítulo, René Demian Galindo Ramírez da cuenta del proceso *investicreativo* de una composición sonoro-musical, enraizada en sus vivencias personales durante la festividad Hikuri neixa de la sociedad wixárika. Integrando como complemento al título «obsesión personal sonora», el *investicreador* se propuso explorar formas expresivas que capturaran la intensidad de sus percepciones y emociones durante un trabajo de campo desarrollado en 2007. De manera interdisciplinaria, realizó un profundo proceso de documentación e información sobre la cultura wixárika.

a fin de articular su obra en tres secciones principales, utilizando una gama de recursos técnicos y expresivos, que evocan lo vivenciado durante dicha festividad. Como lo establece la metodología investicreativa, el proyecto culminó con la presentación de la obra, en este caso en un concierto didáctico dirigido a una audiencia académica, ofreciendo una nueva perspectiva sobre cómo la música puede fungir como un puente hacia la apreciación de culturas diversas, al representar subjetivamente sus prácticas espirituales y estéticas.

«De la invención de *Orquídeas en la Luna*», de Jorge Octavio Ocaranza Velasco, integrado como tercer capítulo de este libro, comunica de manera investicreativa los haceres, sentires y saberes, contenidos en una producción audiovisual con formato de docuficción, que se llevó a cabo como parte del proyecto «Migración, género y medioambiente » realizado en colaboración con sus colegas del Cuerpo Académico, con alumnos y docentes investigadores de la Universidad de la República de Uruguay, y colaboradores de El Refugio, Casa Del Migrante, de Tlaquepaque, Jalisco. Luego de explicar el proyecto y sus objetivos, se especifican las fuentes consultadas, la narración del proceso de gestión del proyecto y la relatoría del tipo de saberes aplicados que fueron indispensables para desarrollar la propuesta artística (guion original, storyboard, carpeta de diseño de arte, para la preproducción, producción y postproducción de un material de docuficción de 30 minutos de duración).

Al final, se hace una descripción de las etapas realizadas del proceso de investigación hasta la etapa de preproducción: fundamentos teóricos, metodológicos y artísticos, finalizando con la presentación de la obra y sus aportes, conclusiones y recomendaciones, fuentes consultadas y algunos anexos gráficos, con el objeto de ampliar la discusión sobre esta metodología.

En el cuarto capítulo, «El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina», de Everardo Camacho Iñiguez y Walter Jaime Castañeda, se plasman las principales consideraciones en torno a la generación de uno de los tres proyectos audiovisuales derivados de

la investigación formal de corte etnográfico, denominado, «Migración, género y medioambiente » y realizada por miembros del Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (CA-UDG-923) de la Universidad de Guadalajara (México), en colaboración con alumnos y docentes investigadores de la Universidad de la República de Uruguay . El estudio trata sobre la migración con perspectiva de género en el contexto latinoamericano contemporáneo. De este modo, el filme, titulado *Ángela*, nace desde los preceptos de la investigación-creación y la interdisciplina. Se relatan aquí las acciones tomadas a partir de dicha investigación para el desarrollo original del guion, la música, el diseño de arte, etc., de la obra, que implicó —desde la docuficción, estimada en 40 minutos— referentes teóricos y metodológicos, artísticos y extra artísticos, que integraron, desde su andamiaje conceptual hasta la preproducción, con la maquetación de una de las escenas incluida. Se describen y relatan las acciones realizadas y las denegadas, en función de la originalidad en el proceso creativo, su poiesis, y una estética congruente con el estudio etnográfico mencionado.

17

Finalmente en el quinto capítulo Magali Ivañez, Sebastián Güida y Juan Varó, comparten la experiencia que, con docentes, estudiantes y egresados, realizaron en 2022 con los propósitos de fomentar la actividad investigadora en materia de frontera geográfica y simbólica, y de sensibilizar sobre la perspectiva de respeto a la otredad en las investigaciones y las prácticas docente, mediante la aplicación de recursos teóricos, metodológicos y epistemológicos, comparando experiencias tanto de México como de Uruguay. La experiencia generó un ámbito de reflexión para repensar de manera crítica y multidisciplinar la función del arte en el ámbito universitario y su relación con el conocimiento, el pensamiento crítico, la resistencia y la inclusión en el reconocimiento y la defensa de los derechos humanos.

PABLO PARGA PARGA



CAMIÑO ROJO. UN MITO CONTEMPORÁNEO DE LA MIGRACIÓN

PROYECTO
DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ESCÉNICA
SOBRE LA FEMINIZACIÓN DE LA MIGRACIÓN
ACTUAL EN MÉXICO Y CENTROAMÉRICA

Claudia Berdejo Pérez
Bernardo Tinoco Bañuelos

Eduardo Galeano dijo: «Somos pobres porque es rico el suelo que pisamos».

Y nosotros decimos que es la misma razón por la que migramos.

I.

INTRODUCCIÓN

Se presenta el testimonio de «Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración», proyecto de dramaturgia y escénico que aborda el tema de la *feminización de la migración*, referido al fenómeno migratorio de mujeres cuyo número va en aumento, y en particular del tránsito que realizan mujeres mexicanas y centroamericanas por México hacia Estados Unidos en condición de desplazamiento forzado e indocumentado.¹

21

Este proyecto es el resultado de una investigación entre profesores del UDG-CA-923, alumnos del CUAAD de la Universidad de Guadalajara y el Grupo de Estudios de Género del CENUR sección Noreste de la Universidad de la República de Uruguay, en el periodo de 2021 a 2023. Su finalidad ha sido la de mantener en la discusión universitaria y pública la temática de la migración y las interseccionalidades que la complejizan.² En este sentido, la defensa a los derechos humanos de la población desplazada es un componente transversal en todos los productos esperados de esta

1 Los rasgos, desde 2018, son: mayor presencia de migración infantil forzada; el caso de niños migrantes que viajan solos, sin sus padres, y que antes no existía; presencia continua de familias nucleares que migran (padre, madre e hijos); mujeres solas, población indígena y pertenecientes a la comunidad LGTBIQ.

2 Seminarios realizados (UdeG-UdelaR): en 2019, «Migración en las Américas»; en 2020, «Migración, género y medio ambiente»; en 2021, «Nuevos flujos migratorios: efectos post pandemia»; en 2022, «Narrativas migrantes, disidencia sexual-corporal en las fronteras» y «Narrativas de migrantes, sus identidades y memorias».

colaboración, y forman parte de las actividades permanentes de ambas instituciones.

El proyecto tiene como fin ser un instrumento de justicia simbólica por medio del arte, mediante la visibilización y sensibilización de aspectos injustos que quebrantan los derechos de la población de mujeres desplazadas, y de esta manera abonar a una catarsis social con la finalidad de que la experiencia artística incentive la comprensión, la solidaridad y una cultura de paz. Se inspiran en el saludo maya *In'Lakech / Hala Ken* (Yo soy tú / Tú eres otro yo).

El proyecto se apoya en una guía epistémica y metodológica bajo el paradigma de la investigación-creación (IC), proceso que rompe con la escisión de la visión occidentalizada que separa la lógica del conocimiento científico y el quehacer artístico, y que permite poner en colaboración el campo disciplinar del arte y el de la ciencia, en este binomio cognitivo-afectivo desde el cual se documenta todo el capítulo, con la finalidad de evidenciar los conocimientos que se generaron en torno al proyecto artístico, tanto del campo de las artes como desde diversas disciplinas del saber humano.

El capítulo documenta cómo la creación artística va, más allá de un acto de intuición, a una búsqueda constante de conocimientos, y se estructura con diez apartados más anexos, los cuales describen cada una de las etapas del proyecto, tales como los procesos metodológicos, investigativos, los elementos teóricos, conceptuales y estéticos; y con ello, los retos y caminos creativos para su realización, posibilitando a otros creadores elementos transformadores que abonen a su práctica artística.

El testimonio se realiza en coautoría, ya que se presentan dos procesos creativos a fin de recuperar la experiencia artística completa, la creación de una dramaturgia y el montaje escénico.

Palabras clave: investigación-creación, arte, feminización de la migración, dramaturgia, teatro documental.

II.

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO

«Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración»³

El proyecto artístico «Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración» hace alusión a la ruta peligrosa que emprenden miles de mujeres que se desplazan diariamente desde Centroamérica y México hacia Estados Unidos de Norteamérica en condiciones de migración forzada.

Si bien el fenómeno migratorio siempre ha acompañado la historia de la humanidad, este proyecto artístico considera fundamental hablar sobre aquellas mujeres que migran en condiciones de pobreza y estatus migratorio irregular, dada la invisibilidad del fenómeno, ya que no es sino hasta el año 2018 que se hizo visible por la llegada de las caravanas que salieron de Centroamérica hacia Estados Unidos de Norteamérica en su paso por Jalisco (México), y en particular por la ciudad de Guadalajara como zona de destino permanente para los flujos de la población desplazada.

23

Esta invisibilidad se debe en gran medida a la estrategia de camuflaje, dado el estatus migratorio, pero también a los peligros que trae consigo el género en la travesía, lo cual les genera una grave vulnerabilidad en sus estancias y desplazamientos de migración y transmigración, haciéndolas más propensas a ser víctimas del crimen organizado, secuestros, trata de personas, explotación laboral y sexual, víctimas de la delincuencia, y en general de todo tipo de accidentes y enfermedades que padecen para evitar la detención y deportación, es decir, una grave violación a sus derechos humanos (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2022).

Es desde este contexto que se realiza un proyecto escénico con su dramaturgia a través del formato de teatro documental, a fin de visibilizar las problemáticas particulares de la llamada feminización de la migración,

³ Se describen dos procesos creativos: la realización de la dramaturgia que presenta su autora (Claudia Berdejo Pérez) y el montaje escénico, el cual reúne las experiencias del equipo de actuación y de investigación por el estudiante y auxiliar en investigación (Bernardo Tinoco Bañuelos).

abordando desde las circunstancias de salida hasta las condiciones particulares del viaje marcadas por el género en este proceso migratorio. Y desde el arte, el anhelo es movilizar a los espectadores de una realidad invisibilizada hacia el conocimiento de este fenómeno, incentivando una mirada crítica e informada.

La historia de la dramaturgia se construye con las experiencias de vida de mujeres desplazadas, recogidas durante su travesía migratoria por la zona conurbada de la ciudad de Guadalajara, principalmente a través de una investigación de campo que se auxilia de herramientas etnográficas y relatos documentales; y de este trabajo de campo, la obra se inspira en la vida de María, una mujer hondureña que viaja con su hija, y a quien se dio seguimiento en un momento de su travesía hacia Estados Unidos. María se elige por la posibilidad de darle seguimiento, su disposición y porque encarna junto a su hija todas las situaciones de género, comenzando por sus motivos de salida de su hogar y su travesía, cuyos relatos, junto a otros derivados del trabajo de campo y documental, se recrean de manera ficcionada para contar la historia.

24

SINOPSIS

Xaracua, mujer indígena de la cultura purépecha, decide emigrar de su tierra Michoacán para salvaguardar su vida por la violencia generada por parte de su cónyuge, lo que se aúna a la violencia y pobreza derivadas de problemas territoriales relativos a la sobreexplotación del aguacate. Xaracua sale en grupo, y viaja embarazada, motivo por el cual es abandonada, por lo que tiene que trasladarse sola para cruzar hacia Estados Unidos de Norteamérica. Durante su travesía Xaracua es interceptada por un tratante de mujeres, el personaje Ixpuxtequi, quien representa una deidad de la muerte, del destino y la suerte, caracterizada por afectar a los viajeros solitarios según la mitología nahua, y quien desde su camuflaje buscará engañar a Xaracua para causarle infortunio. Xaracua se verá en la disyuntiva de tomar la decisión de llegar a Estados Unidos o quedarse en su país, México.

III.

INFORMACIÓN CONSULTADA Y RECOLLECTADA PARA LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO

Sobre la dramaturgia y la puesta en escena

Al tratarse de un fenómeno con una gran complejidad, se generaron tres estrategias para recopilar la información que sustenta el proyecto artístico. La realización de seminarios de educación y talleres en los que participaron expertos en la temática, fuentes documentales y un trabajo etnográfico con la comunidad de estudio que, en su conjunción, proporcionaron los elementos teórico-prácticos tanto para al conocimiento del núcleo artístico como para la comprensión del contexto socio-cultural del fenómeno. De esta manera, se dotó a los creadores-investigadores de policompetencias de las disciplinas involucradas, además de incentivar la sensibilidad y el compromiso social para una praxis artística responsable.

25

En cuanto al trabajo documental

Dados los riesgos diferenciados que viven hombres y mujeres en el trayecto migratorio, fue fundamental el empleo de una perspectiva de género en el abordaje de la propuesta artística, ya que en este tipo de travesía los cuerpos de las mujeres son vulnerados o condicionados como moneda de cambio. Para ello, Natalia Hernández Fajardo nos aporta el concepto de las mujeres como «botín de guerra» (Hernández Fajardo, 2021), y María Falconí Abad (2022) aborda el papel que juega el cuerpo como lugar de poder, conocimiento, experiencia y resistencia a través de su propuesta sobre la epistemología feminista como forma de generación de conocimiento.

En cuanto a la feminización de la migración, se toman las referencias de la OIM, desde la cual se arrojan datos de algunos de los principales motivos de migración femenina, la cual es generada por la violencia de género.

Las mujeres representan el 48% de los migrantes (...) mujeres que migran de manera independiente a menudo se conoce como «la feminización de la

migración». Mientras que muchas personas migran para aprovechar nuevas oportunidades o reunirse con la familia, otras se van para escapar de la violencia (ONU, s.f.).

En particular, se realiza una aproximación teórica al fenómeno de la feminización de las migraciones en México para conocer los procesos y dinámicas migratorias de las mujeres, bajo los apuntes de María Carmen Monreal Gimeno y Teresa Rebolledo Gámez (2012), quienes proporcionaron una serie de datos y estadísticas acerca de las características particulares de esta travesía determinadas por el género en las distintas etapas de este viaje.

Respecto al trabajo etnográfico, fue indispensable conocer sobre etnografía en contextos de violencia, de manera que los estudios de etnografía feminista de Carmen Gregorio Gil (2019) y Rosalba Aída Hernández Castillo (2021) aportaron algunas estrategias metodológicas desde una ética del cuidado y una perspectiva decolonial.

En cuanto al proceso de migración de las mujeres desplazadas centroamericanas y las diferentes formas de violencia que acompañan esta travesía, fueron relevantes los aportes de Susanne Willers (2016), al igual que los de María del Rocío García Gaytán (2007: 8-9), quien desde la perspectiva de género aborda la situación de mujeres que viajan de manera indocumentada y afectadas por el fenómeno migratorio dentro del contexto mexicano, así como los estudios de Karina Węgrzynowska (2015), que aborda el tema de la feminización de la migración mexicana en Estados Unidos.

Para el abordaje de la violencia estructural de género como categoría analítica nos apoyamos de las aportaciones de la doctora Roxana Arroyo Vargas (2009).

En cuanto a las razones por las cuales migran las mujeres, además del género, se suman múltiples categorías sociales, como son: la condición económica, raza, etnia, clase social y situación de la migración, en este caso irregular. Por esta razón tomamos las aportaciones de Raquel

Guzmán Ordaz sobre el paradigma interseccional para el análisis de las migraciones feminizadas, ya que reflexiona acerca de la manera en que impacta la migración en las mujeres considerando las intersecciones mencionadas.

Acerca del desplazamiento forzado, que fue una constante arrojada en el trabajo de campo relacionada con el modelo económico imperante, y con ello la presencia de empresas transnacionales en los países latinoamericanos, forman parte medular las aportaciones de Andy Robinson en *Oro, petróleo y aguacates. Las nuevas venas abiertas de América Latina* (Robinson, 2020). Y con esta misma perspectiva, recabamos la información de Raquel Celis, Beatriz Plaza y Xabier Aierdi Urraza, acerca de las causas de los movimientos de población ligados a los impactos que generan las empresas transnacionales y su relación con el desplazamiento forzado (Aierdi y Celis, 2015), así como del Observatorio de Multinacionales en América Latina (OMAL, s.f.).

En relación con el desplazamiento forzado, la pobreza y la violencia como resultados de la estructura social y económica de una sociedad, se toma el trabajo sobre violencia estructural⁴ de La Parra y Tortosa (2003).

Bajo el enfoque de derechos humanos, nuestra tarea creativa problematiza si migrar en las condiciones de desplazamiento forzado es un derecho, ya que ninguna mujer entrevistada deseaba haber salido de su lugar de origen. Para no hablar de derechos en abstracto, los estudios sobre derechos y seguridad humana fueron relevantes, por lo que se toma a Gasper y Sinatti (2016).

Finalmente, a partir de esta revisión la propuesta artística plantea «el derecho a no migrar», que se genera a partir de los resultados de la investigación y se coteja con el trabajo de campo, por lo cual se propone el derecho social de la población a vivir en su país de origen y a exigir

⁴ Violencia estructural. Referida como aquella que no permite que las necesidades básicas de los individuos sean satisfechas y relacionada con las dinámicas económicas globales, donde los grupos delictivos obtienen grandes ganancias de estos flujos migratorios (La Parra y Tortosa, 2003).

condiciones de vida dignas, tesis que expone Armando Bartra,⁵ así como el derecho «al buen vivir», y en ello las Constituciones ecuatoriana (2008) y boliviana (2009) lo incluyen como una forma crítica y alternativa a los modelos de desarrollo imperantes.⁶

Sobre la puesta en escena

Para la realización de la puesta en escena la información recabada se gestó primordialmente de referencias artísticas. Uno de los referentes que inspiraron el trabajo creativo para conocer el fenómeno de la migración forzada e indocumentada fue *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo (1988), obra basada en un hecho real de 1987, en el que dieciocho mexicanos mueren asfixiados cuando tratan de ingresar de manera indocumentada a Estados Unidos dentro en un vagón de tren sellado por un traficante de personas. Esto generó respuestas sobre la construcción de los diálogos de los personajes de Camino Rojo, desde una narrativa realista.

28

EL GAVILÁN: Pues el Mosco les dirá a qué hora brincar el vagón. Acuérdense que tienen que entregarme para mañana antes de salir, las 50 bolas [Dólares]; y allá llegando, le dan las otras 50 al Mosco. Eso es para que vean que todo es derecho... (Salcedo, 1988: 50).

En cuanto al tema de la feminización de la migración, a fin de profundizar sobre los personajes de la dramaturgia se toman referencias de la puesta en escena *Las mulas y Pablo no vuelan* de la compañía Teatro en Blanco, con la dramaturgia de Samuel Muñoz. En la obra se cuenta la historia de un hombre que se va de su hogar para mejorar las condiciones de su familia

5 Según Jorge Durand, el antropólogo Armando Bartra fue quien planteó por primera vez la idea del derecho a no migrar, señalando que se trata, fundamentalmente, de un derecho social de la población en general, de las y los ciudadanos que tienen derecho a vivir en su país de origen y a exigir condiciones de vida dignas (*La Jornada*, 2021).

6 *Sumak kawsay-Suma qamaña*, concepto que se ha identificado con los pobladores quechua y guaraníes, y que significa, en términos generales: la vida en plenitud (Cardozo Ruiz, René Patricio *et al.*, 2022).

y durante el trayecto se encuentra con mujeres en su misma situación, lo que visibiliza una clara violación a los derechos humanos de las personas en condición de migración forzada y una gran diferencia en el trato de los traficantes hacia las personas por la condición de género; la obra expone cómo las mujeres son violentadas sexualmente y arrebatados sus bebés, obligadas a traficar droga en su cuerpo, mutiladas y asesinadas (véase video; Instituto Estatal de la Cultura GTO, 2020). Menciona (Arenales, 2023) que «las mujeres migrantes sufren más violencia por el simple hecho de ser mujeres y corren más riesgo de ser víctimas de trata».

La manera en que se representan los sucesos violentos en *Las mulas y Pablo no vuelan* tiene un componente simbólico y otro figurativo, lo cual fue otro de los referentes importantes para la manera de abordar las situaciones de violencia entre los personajes de «Camino Rojo» y para la construcción del personaje antagonista Ixpuxtequi.

Para el análisis de la dramaturgia, al abordar una historia de migración desde una ficción o mito prehispánico que toma referentes sobre la conquista, la desterritorialización y la migración forzada, se profundiza sobre las culturas purépecha y mexica en cuanto a los problemas de la pugna por el territorio.

La información obtenida sugiere el formato de teatro documental de la obra.

29

Sobre teatro documental

Después de las ausencias (2021), obra de Julieta Casavantes, fue el referente para integrar la información documental a la puesta en escena, a manera de formato audiovisual, con reportajes y entrevistas, tal como lo realizan en esa obra. Por otra parte, se integraron videos de información documental relacionados al tráfico de personas (Seth y Harp, 2021) y a las operaciones controladas por las mafias en las fronteras, además de entrevistas a traficantes y reportajes sobre el problema de territorio por el aguacate en Michoacán, México (Furió y Paco, 2022). Estos documentos informan

sobre la relación existente entre el proceso de migración de las mujeres y el peligro y la violencia que acompañan este viaje. Los videos se colocaron entre las escenas de la obra, como argumento documental del fenómeno migratorio.

Cabe mencionar que mucha de la información para la puesta en escena se realizó durante el trabajo etnográfico, como es en el caso de María, que, aunque no estuvo presente en la obra, es un testimonio real, al igual que sucede con el testimonio de Mayra Hernández, vida en la que se inspira la obra escénica *Después de las ausencias* (2023).

IV.

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE GESTIÓN Y PRODUCCIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO

30

El proceso de producción y gestión del proyecto teatral se realizó de manera colectiva, tomando algunas recomendaciones de Schraier (2008) y basándose en sus etapas de preproducción, producción y explotación, así como en las de Jiménez Draguicevic (2021) para la construcción de una puesta en escena.

Fase de preproducción

1. Meta. La producción artística dramatúrgica y puesta en escena de *Camino Rojo, un mito contemporáneo de la migración*.
2. Estrategias. Preparación del equipo de investigación a través de seminarios de educación con la participación de expertos en migración, organismos internacionales en materia de derechos humanos⁷ y expertos en el área de las artes, impartidos

7 Organización Internacional para las Migraciones sede Uruguay (OIM), Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR).

en el año 2022 y 2023, por la Universidad de la República de Uruguay en colaboración del UDG-CA-923 de la Universidad de Guadalajara.

3. Construcción de la historia de la dramaturgia y registro. Se realiza un trabajo etnográfico de mayo del 2022 a mayo del 2023, trabajando en albergues o casas pastorales de la zona metropolitana de Guadalajara, Jalisco, México,⁸ con la cooperación de mujeres desplazadas, informantes en frontera y coordinadores de albergues. Como complemento de estos datos, se recabaron documentos sobre historias de mujeres desplazadas en fuentes diversas.

La dramaturgia *Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración* queda concluida y registrada ante Indautor en enero de 2023 (ISSN-03-2023-041310184200-01). Los permisos de uso de la obra se otorgan para fines educativos.

4. Viabilidad del proyecto, recursos humanos, financiamientos. La viabilidad del proyecto tuvo como fortaleza la existencia de un convenio específico de vinculación y colaboración académica y científica entre UdeG y UdeLaR, desde el cual se pudo acceder a distintos programas de apoyo a la investigación. Por otro lado, la temática de la obra y sus objetivos se insertan en varios de los objetivos de desarrollo sostenible (ODS) relativos a los derechos humanos, la igualdad de género y el tema migratorio, lo que fortaleció la propuesta para fines de convocatorias.⁹

31

8 El Refugio, Casa del Migrante. Tlaquepaque, Jalisco, México.

9 La Agenda de Desarrollo Sostenible de la ONU 2030. ODS 16 / Paz, justicia e instituciones sólidas, mediante el fortalecimiento de los derechos humanos. ODS 4 / Educación de calidad: prácticas para promover, desde la educación, «[...] los derechos humanos, la igualdad de género, la promoción de una cultura de paz y no violencia...».

El equipo humano¹⁰ pertenece a las instituciones educativas involucradas, formado por profesores investigadores, estudiantes incorporados en la investigación con experiencia en su área disciplinar artística y alumnos de servicio social.

En cuanto a los recursos materiales, se contó con subsidios internos del Programa de Concurrencias Financieras para la Investigación y Atención de la Vinculación 2023,¹¹ así como del Programa de Estancias Académicas Internacionales de Especialización 2023, de los cuales se recibió una parte de los recursos requeridos para la meta del montaje de la obra en Uruguay, dentro de la institución educativa (UdeG). En cuanto a los subsidios indirectos: se gestionaron recursos en programas gubernamentales de apoyo a creadores, como la convocatoria Proyecta Traslados 2023,¹² para la cuestión de la movilidad de las y los artistas involucrados en el proyecto, siendo también beneficiados con una parte de lo solicitado. La parte restante del presupuesto para el montaje de la obra y viáticos fue aportada por la UdeLaR.

32

Fase de producción de la puesta en escena

1. Coordinación. Los responsables del proyecto de investigación realizan las tareas de producción ejecutiva.
2. Sobre el texto llevado a la escena. Se hace de manera colaborativa una adaptación de la dramaturgia a la puesta en escena, la cual toma elementos del teatro documental, fusionando el texto con los datos recabados en el trabajo etnográfico.

10 Directora actoral, Julieta Casavantes; director escénico, Rafael Rosas; asesoría en producción, Iliana Guevara; auxiliar de producción y manejo de equipo técnico operativo, Karla Hinojosa Iglesias; producción ejecutiva, Claudia Berdejo Pérez; equipo creativo, Citlali Ramírez Zárate y Claudia Berdejo Pérez; música y sonorización, Sergio Domingo Plata Hernández; producción de medios audiovisuales y actor, Bernardo Tinoco; actriz, María Danae Rico Solís.

11 Programa de Concurrencias Financieras 2023. Apoyo al fortalecimiento de capacidades para la investigación, para el apoyo a los alumnos involucrados en el proyecto.

12 Programa ejecutado a través de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.

3. Sala, escenografía, montaje. El espacio fue facilitado en la Sala Cultural Antel de la Ciudad de Rivera, Uruguay, perteneciente a la Intendencia Departamental de Rivera. Lugar conocido y de fácil acceso para el público.

Respecto a la escenografía y utillería se optó solucionar con el mínimo de elementos, en virtud de su transportación a otro país por vía aérea y costos de equipaje. Los costos de iluminación fueron financiados por UdelaR con subsidios externos por parte de la OIM (Uruguay).

La música y sonido de la obra se realizaron en vivo mediante diversas composiciones sonoras originales, empleando sus instrumentos particulares para este fin. Cabe mencionar que al tratarse de algunos instrumentos prehispánicos como es el caracol, su transportación a otro país requirió de un permiso especial de la Secretaría del Medio Ambiente y Recursos Naturales (Semarnat).

4. Actores, ensayos, vestuario, maquillaje. No se realizó *casting*, sino que el reparto se decidió con alumnos de teatro auxiliares en la investigación. Se consideraron solamente algunos atributos físicos de los actores en relación con los personajes de la historia. La intérprete del personaje de Xaracua estaría relacionada con una mujer-madre con rasgos mestizos, de compleción robusta asociada con la maternidad y rasgos relativos al empoderamiento femenino, por la asociación que se hace de Xaracua como una diosa matriarcal de la cultura purépecha. Para el antagonista Ixpuxtequi, se buscó un hombre joven y delgado con rasgos mestizos, de estatura media, que pudiera caracterizar a este personaje mitológico antropomorfo.

33

En cuanto a los ensayos, se obtuvieron los permisos de uso de las instalaciones educativas (CUAAD-UDG) contando con aulas y un foro académico durante los meses de abril a septiembre de 2023, de dos a tres veces por semana durante un par de horas. Esto no generó gasto alguno.

En cuanto al diseño de vestuario y maquillaje de los personajes, fueron producidos con apoyo de las becas obtenidas, maximizando

el recurso al ser confeccionado por el equipo creativo de la obra, que contaba con una diseñadora. Se emplearon dos vestuarios para la protagonista y uno para el coprotagonista. Asimismo, algunos elementos fueron facilitados por alumnos¹³ de la misma institución, como la máscara que porta el personaje principal, diseñada para este fin.

5. Producción de material audiovisual. El material audiovisual fue creado por el equipo creativo de la obra. Para la edición de algunos materiales derivados de la etnografía se contó con el apoyo de la Unidad de Cómputo y Telecomunicaciones del CUAAD. El equipo de proyección, consistente en pantalla y proyector, fue proporcionado por la UdeLaR y manejado por la asistencia de producción de la UdeG.
6. Socialización y comunicación de la obra. Al insertarse el montaje escénico dentro de la Semana de Educación en Movilidad Humana en Uruguay, la Intendencia Departamental de la ciudad de Rivera declara como interés departamental este evento en el que se presenta la obra de teatro. La promoción y divulgación de la obra se resolvió por parte de las instituciones involucradas, invitando a las coordinaciones institucionales de vinculación y difusión a las entrevistas. Además, se promovió la obra a través de redes sociales y difusión por radio y televisión de la localidad de Rivera, Uruguay.¹⁴ El diseño del cartel o afiche de la obra fue realizado de manera gráfica por uno de los colaboradores del equipo creativo. Las impresiones y *banners* para publicitación de la obra fueron

13 Máscara de papel maché realizada por Citlalli Ramírez Zárate, alumna del CUAAD.

14 Berdejo, Claudia. *Módulo III. Investigación creación para el abordaje de la movilidad humana*. Publicado por la Universidad de la República de Uruguay (CENUR Noreste) en octubre de 2023. Consultado el 24 de abril de 2024. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GitqACpjSy>; Miranda Ramírez, Pablo. *Visibilizan migración de mujeres y niñas a través de manifestaciones artísticas*. Publicado en Universidad de Guadalajara el 20 de marzo de 2024. Consultado el 24 de abril de 2024. https://www.udg.mx/es/noticia/visibilizan-migracion-de-mujeres-y-ninas-traves-de-manifestaciones-artisticaszan_migracion_de_mujeres_y_ninas_a_traves_de_manifestaciones_artisticas; Margarita, Silvia. *Semana de la Educación en Movilidad Humana Udelar*. Entrevista en Radio Activa FM. Publicado por Udelar sede Rivera el 20 de octubre de 2023. Consultado el 24 de abril de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=SoUQnoj2Hwl>

- realizados por la UdeLaR (ver anexo 1). La obra escénica fue filmada por personal de la UdeLaR para su registro.
7. Público. La obra teatral fue planeada para adolescentes y adultos, dado el contenido relativo a la violencia de la travesía.

Fase de explotación

El 27 de octubre de 2023 se realizó una función en la ciudad de Rivera, Uruguay, a la que asistieron organismos internacionales de migración. En noviembre de 2023, en la ciudad de Guadalajara, Jalisco se presentó la lectura dramatizada de *Camino Rojo* en el marco del 18 aniversario de La Otra FIL, con muestras de gran sensibilidad por la propuesta. Existe la invitación, por parte de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM, Uruguay), para ser llevada a otros foros internacionales.

En tanto a investigación, el proceso de la obra se documenta desde el empleo del método de (IC), presentando los resultados a través de ponencias en foros académicos internacionales,¹⁵ así como en publicaciones científicas.¹⁶

15 Seminario Internacional de Investigación Ciudad y Mujer, experiencias de vida cotidiana, realizado por CUAAD, UdeG. 10 de marzo de 2023. XXXIII; Congreso Latinoamericano de Sociología, realizado del 14 al 19 de agosto de 2022 en la Ciudad de México, Guadalajara, San Luis Potosí y Mérida; Conversatorio «Artivismo. El arte para el abordaje de la movilidad humana: mujeres que migran». Participación de ACNUR, OIM y Observatorio Departamental de Migraciones, Ciudad de Rivera, Uruguay, realizado el 26 octubre de 2023.

16 Livier Díaz Núñez *et al.* (coord.; 2023). Un proyecto de investigación-creación escénica: la feminización de la migración actual en México y Centroamérica. En *Ciudad, mujer y espacio cotidiano. Nuevos retos y ámbitos de estudio*. Universidad de Guadalajara. 2023.

V.

**CONOCIMIENTOS Y/O SABERES APlicados
A LA OBRA ARTÍSTICA CREADA**

Saberes para la dramaturgia y la puesta en escena

DRAMATURGIA

Los conocimientos aplicados a la obra de *Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración*, con los cuales hemos venido trabajando en anteriores investigaciones, se describen en tres ejes: el epistémico, el ontológico y el metodológico.

Del proyecto artístico fotográfico *Invisibles del paisaje migratorio* (2020), que antecede a este, y desde el eje epistémico de tipo interpretativo y reflexivo, se generaron conocimientos previos aplicados al proyecto, relacionados con la comprensión del fenómeno migratorio y el vínculo fundamental que guarda con la cuestión de los derechos humanos, sobre todo en la especificidad de la migración forzada.

Otros de los saberes aplicados se relaciona con el eje ontológico, desde el cual se propuso la revisión de discursos sociales legitimados en contra de los derechos humanos de las mujeres desplazadas, y se toma como referencia la Declaración Universal de Derechos Humanos (París, 1948) relativa a las prácticas sociales y políticas de discriminación e invisibilización, así como los estudios de género relacionados a la vejación de los derechos de las mujeres.

La cuestión de la memoria colectiva juega un papel fundamental en la reparación del daño a las víctimas, lo cual es un concepto que ya habíamos explorado en otras investigaciones empleando el arte como un instrumento de reparación simbólica en favor de las víctimas y en ello, la preservación de memoria. Estos conocimientos previos quedaron documentados en el libro *Arte, guardián de la memoria* (Berdejo y Urbina, 2018), los cuales generaron el abordaje del proyecto actual.

En cuanto al eje metodológico, los conocimientos derivados del *Memorial artístico Lotería 43 por Ayotzinapa*, e *Invisibles del paisaje migratorio*, se aplicaron a la investigación presente. Desde esa experiencia se propuso también un abordaje interdisciplinario, tejiendo relaciones entre el arte y la sociología, el arte y el derecho, y empleando de herramientas de la antropología, como es la etnografía, para la creación artística de *Camino Rojo*, desde el paradigma de IC. El conocimiento sobre herramientas de la antropología y la etnografía permitió escuchar directamente la voz de las agraviadas en este tránsito migratorio y dar a conocer cómo las mujeres desplazadas se definen a sí mismas desde su narrativa, rompiendo el discurso uniforme que sesga su realidad.

Asimismo, del proyecto artístico *Lotería 43 por Ayotzinapa* se generó un conocimiento sobre el arte como instrumento que coadyuva a la reparación simbólica del daño a las víctimas. Al respecto:

Como la transición busca crear los cimientos de una nueva sociedad, es necesario que las víctimas no sean solamente números por indemnizar o hechos por revelar sino que sea la sociedad en su conjunto la que sienta su dolor, comprenda los hechos victimizantes, asuma su responsabilidad y no vuelva a repetir esa historia, estas son las funciones de las reparaciones simbólicas. (Yepes, 2010)

37

En coincidencia con Patiño Yepes, pensamos que las reparaciones simbólicas junto a la verdad, la justicia y las garantías de no repetición son derechos indiscutibles de las víctimas de violaciones a derechos humanos. En *Camino Rojo* se emplearon estos saberes a fin de que los espectadores de la obra se conectaran sensiblemente con la situación que viven las víctimas y para incentivar la mirada crítica del fenómeno, siendo esta una manera de reparación simbólica de sus derechos quebrantados.

Por otro lado, la experiencia a partir de los proyectos anteriores nos dio las competencias para observar el fenómeno de la feminización de manera crítica y concluir que este tipo de migración debería tipificarse como delito,

como crimen, y no como se promueve, a manera de oportunidad, puesto que desde una perspectiva de derechos indivisibles «solo sería migrante voluntario quien pudiendo sobrevivir con dignidad en su entorno social de origen, decide hacerlo en otro lugar» (Aierdi y Celis, 2015). Estos conocimientos, en coincidencia con los autores citados, se aplican a la obra artística donde el concepto de migración forzada se propone como «anormalidad», como fracaso del sistema sociopolítico por sostener y retener a su propia ciudadanía. A ello agregamos un fracaso del modelo económico imperante ante las políticas globales que empuja a las mujeres a desplazarse de manera forzada para salvaguardar sus vidas, por tanto son víctimas de este sistema.

PUESTA EN ESCENA

Se destacan las técnicas actorales de actuación realista de Konstantín Stanislavski y no realista de Brecht, para quien, según Claudia Cecilia de la Torre (1999), el género didáctico es no realista. Tomando en cuenta la actuación no realista, consideramos fundamentales las teorías teatrales brechtianas, en las que el teatro se emplea como una herramienta para la transformación social, por tratarse de un tema que involucra una grave problemática sobre la violación de los derechos humanos de las mujeres que migran en condición de desplazamiento forzado. Al respecto:

Las artes teatrales se hallan ante la tarea de crear una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica y sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto a los procesos representados como hacia la misma representación (Brecht, 2004, como se citó en Mallo & Nistal, 2021).

De esta manera, que el abordaje de la obra desde estos conocimientos sirve para representar el fenómeno migratorio de mujeres no como algo natural, sino como algo extra cotidiano para que nos lleve a alguna reflexión. Utilizamos el efecto de distanciamiento brechtiano:

Hallar una forma de presentación en la que lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales (Brecht, 2004, como se citó en Mallo & Nistal, 2021).

Lo anterior se cita con la finalidad de mostrar la realidad migratoria fuera de la naturalidad con la que se conoce. Más que representar el suceso de forma cotidiana o realista desde cierto punto, la representación se realizó con las características que distinguen al distanciamiento brechtiano, con la finalidad de eliminar el efecto ilusionista y causar la desnaturalización de los sucesos o lo establecido como natural, creando así ese efecto de distanciamiento o extrañamiento que conduzca a una visibilización acerca del fenómeno migratorio y de las personas desplazadas, y a una acción o a una reflexión que genere una conciencia respecto a las personas que se encuentran en esa situación.

Se aplica a este proyecto la experiencia aprendida en el trabajo etnográfico para la construcción de personajes, en particular la reflexión derivada de la relación entre cine y antropología, pero en este caso considerando al teatro y la antropología, definiendo al teatro como portador de signos, de imágenes, y que al mismo tiempo nos posiciona en estas elaboraciones de imágenes. Es decir, desde el teatro contamos el fenómeno migratorio para *Camino Rojo*. Al respecto:

...hay que tener en cuenta que la imagen es un objeto teórico de estudio desde la antropología y a la vez producto de la actividad antropológica: no

solo estudiamos imágenes del mundo, sino que las producimos; el proceso de investigación es también un proceso cultural. (Ardevol, 1998).

En este sentido, al ser un proceso cultural la forma de investigar, se aplican los saberes sobre el cuidado y la sensibilidad del trabajo etnográfico, el cual se realiza desde una perspectiva feminista. Los datos generados fueron obtenidos por las compañeras de investigación, es decir que los conocimientos aplicados a la obra son el resultado de un trabajo de equipo por situaciones de género.

Asimismo, en cuanto al análisis de imaginarios, se destaca el conocimiento previo sobre el concepto de la aporofobia,¹⁷ que es el miedo y rechazo a la pobreza, y el cual está presente en la problemática que atraviesan las mujeres por su condición migratoria indocumentada y de desplazamiento forzado; el concepto es fundamental para entender cómo afecta a los derechos de las mujeres este imaginario lleno de prejuicios.

40 Se suman a este proyecto conocimientos académicos derivados de escenografía teatral e iluminación, así como el uso de máscaras de Jacques Lecoq (2004), y sobre aspectos técnicos, los relativos a la edición de videos que se proyectan como parte de la propuesta documental, el *software* de Adobe Premiere.

VI.

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO INVESTIGATIVO QUE DERIVÓ EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Sobre la creación de la dramaturgia y experiencias del montaje

Lo que mueve a escribir...

17 Del griego *aporós*, que es la forma de nombrar a los pobres, y *fobeo*, que refiere al rechazo y el acto de espantarse, la «aporofobia» puede resumirse en la disposición personal o institucional en contra de las personas pobres o desamparadas, que puede ir desde la invisibilización y el rechazo hasta el crimen de odio.



Fotografía de registro, ensayo. S/A para la obra de *Camino Rojo*. Julio de 2023.

41

Salí de mi país, porque mi expareja me quiso matar, quería obligarme a que estuviera con él, y en todos los lados que yo cruzaba él me violaba, hasta en los potreros, y yo no quise esa vida, por eso decidí salirme de mi país (...) ya por último decidió hacerme disparos y me golpeó con la pistola en la cara, un golpe que me duró más de cinco meses y por eso salí de mi país, incluso aún recibo amenazas de él aunque está en la cárcel. Él era jefe de una banda.

Después de escuchar estos y otros relatos generados durante el trabajo de campo realizado en los asentamientos de las personas desplazadas, así como en casa de asistencia pastoral y refugios, la objetividad y el distanciamiento sugeridos en algunos textos de antropología se hacían pedazos ante el contacto humano directo. Había ocasiones en que los estudiantes involucrados deseaban albergar en sus propias casas a las mujeres entrevistadas, o advertirles del peligro del viaje, ignorando que ellas ya lo sabían. De esta manera inicia el proceso investigativo para la

creación de la dramaturgia, en una conjunción de métodos, técnicas etnográficas y emociones, en la que fue fundamental desplazarnos a estos lugares de paso de personas migrantes, y no solamente documentarnos desde el escritorio, lo cual impactó nuestro pensamiento y la manera de interactuar con las mujeres desplazadas. Muchas de las veces nos reunimos con ellas solamente para jugar cartas, hablar de recetas de cocina, pintar un cuadro, dejando de lado las preguntas sobre la travesía. Ante ese encuentro humano, la información pasó a segundo plano, sin embargo, se generó.

Al respecto:

El impacto que representa estar en un espacio desplazado –o en uno conocido, pero desarrollando diferentes relaciones con él, como en el trabajo etnográfico, por ejemplo– podría alterar nuestra estructura ontológica. Recordando las ideas de Sartre, podríamos describir ese shock como un cambio en nuestra percepción del mundo, el cual aparece como distorsionado o carente del sentido común cotidiano. (Salazar, 2014).

42

Luego de recabar la información, se seleccionan los temas que abordaría la historia, tales como: la feminización de las migraciones, el desplazamiento forzado, la violencia de género, la pugna por el territorio, la explotación de los recursos naturales (aguacate), el negocio del tráfico de personas desplazadas, el tráfico sexual de mujeres, los carteles de la droga y grupos criminales, y en general las dinámicas migratorias de la frontera de México con Estados Unidos de Norteamérica.

Se sitúa la historia en el contexto de la Ciudad de Nuevo Laredo, Tamaulipas, en el río Bravo, zona fronteriza de México y Estados Unidos, por ser una de las rutas migratorias donde se condensan los modos de operación del tráfico humano por parte de los grupos delictivos que las controlan. La obra recrea el momento en que una persona desplazada llega a la frontera y el tiempo que tarda en negociar para cruzar por el río Bravo.

Se construye el conflicto con base en lo investigado. Por un lado, de naturaleza externa, relativo a la pugna territorial y al desplazamiento forzado de las mujeres desplazadas y las dificultades que atraviesan en la travesía; y por otro lado, de naturaleza interna, en las decisiones que deben tomar entre lo que anhelan y el riesgo de perder su vida y por ello, el desafío de resolver sus metas.

La historia toma elementos prehispánicos al abordar el problema que enfrentan actualmente muchas poblaciones no solamente de México sino de América Latina, en relación con los procesos de despojo de las tierras, antes propiciados por la colonización y ahora debido a los intereses privados, bajo el término de neocolonización, motivo por el cual se genera un desplazamiento forzado.¹⁸

Se proponen tres personajes: Xaracua, joven purépecha de 30 años dedicada a la herbolaria, simboliza la dignidad, la fortaleza, el arraigo a la tierra, la lucha por la autonomía, el empoderamiento femenino, la preservación de la vida. Ixpuxtequi representa a un demonio de la mitología mexica; su nombre proviene del náhuatl y significa «cara rota, despedazada», cuya apariencia es de animal, humano, con piernas de águila y sin mandíbula. Este personaje vil, despiadado, mimético, trámoso, que para esta historia encarna todos los males que enfrentan las mujeres desplazadas, simboliza la violencia estructural del sistema económico prevaleciente. El tercer personaje es Cuerauáperi, madre de Xaracua, quien representa la soberanía de los pueblos, la lucha y defensa de las tierras por parte de los pueblos dominados; también alude a las raíces, la cultura ancestral, el origen, la sabiduría, los vínculos familiares y comunitarios. En la historia, Cuerauáperi se encuentra en el plano espiritual, desde donde da consejos a su hija Xaracua durante su travesía.

43

18 Referido como «un sistema político basado en el dominio indirecto por parte de las grandes potencias sobre otras naciones menos desarrolladas, que está motivado, principalmente, por razones geopolíticas, económicas y de supremacía militar» (significados.com, 2024).

El espíritu de la historia se relaciona con todos los conocimientos derivados de la investigación, que es el derecho social de la población a no migrar, a vivir en su país de origen y a exigir condiciones de vida dignas.

Con todo lo expuesto, la estructura dramática quedó de la siguiente manera: tres actos y nueve escenas. La parte documental se presenta al final de cada acto a través del recurso discursivo de los actores y con apoyo del material audiovisual.

PROCESO NARRATIVO

ACTO 1. ESCENA 1

La obra comienza con una batalla entre el personaje protagonista y el antagonista, en la cual sucede un asesinato entre sombras. Esta escena se inspira en la escritura del teatro indígena prehispánico del *Rabinal Achí o Danza del Tun*, cuya escena del sacrificio de un prisionero se toma como referente para la historia. Dice Patricia Henríquez (2009) que la práctica sacrificial figura veladamente en el comienzo de la obra porque daba cuenta del sacrificio como destino inexorable del invasor, ya que causaba desestabilización del equilibrio de la vida en la comunidad. Cabe mencionar que en el contexto prehispánico el espacio territorial de los indígenas era sagrado y su invasión era castigada con la muerte, según mandato de los dioses.

Luego de esta escena, Cueraúáperi aconseja a su hija Xaracua sobre el valor de cuidar y permanecer en su tierra, esto sugerido por el «derecho al buen vivir» ya citado. En respuesta, Xaracua expone el dolor de emigrar de manera forzada tras la violencia e invasión a sus tierras, y su decisión de iniciar la travesía.

ESCENAS 2, 3, 4

Las siguientes escenas están relacionadas con el encuentro entre los personajes Xaracua y el antagonista Ixpuxtequi. Xaracua expone uno de los motivos por los cuales se ve obligada a emigrar, dada la invasión de extraños relacionada con el problema territorial en Michoacán por el comercio del

aguacate y su explotación por parte de los grupos del crimen organizado y el desplazamiento forzado.¹⁹

ACTO 2. ESCENAS 5, 6, 7

En el segundo acto se visibilizan las problemáticas del viaje relativas al género, y con esto las situaciones adversas que tiene que enfrentar la protagonista causadas por los grupos que controlan las fronteras dentro de la estructura del tráfico de personas desplazadas, las cuales la llevan al límite de la supervivencia.²⁰

ACTO 3. ESCENAS 8, 9

Se presenta el desenlace de la obra relativa a las decisiones que tienen que tomar las mujeres desplazadas, en la encrucijada de quedarse en su país o la presión de continuar el viaje. Se aborda la tesis de Bartra (ya citada) acerca del derecho a no migrar. Finalmente, se retoma la primera escena, en la que la protagonista da muerte al antagonista como símbolo de empoderamiento femenino. Se propone un final abierto que obedece a las circunstancias reales del fenómeno, cuyo destino de las mujeres depende de una suerte de azar, dejando que el espectador dé su propio cierre a la historia.

El lenguaje se desarrolla desde una visión de género:

En este camino no hay que traer falda, no hay que ir pintadas, y no hay que andar risa y risa, porque luego te ven los hombres y piensan, esta es fácil, y pues te bajan del tren. Un día bajaron a una niña, chiquita, aunque se miraba ya como de 12 años, se la llevaron pa'l monte... la regresaron hasta

19 Estados Unidos importó 3,000 millones de dólares (mdd) en aguacates a nivel mundial en 2021, de los que la mayor parte, 2,800 mdd, procedían del país latinoamericano, según el Departamento de Agricultura estadounidense (USDA, por sus siglas en inglés) (*Expansión*, 2023).

20 Cano, Joel. (2023). *Estos son los carteles que controlan el tráfico de migrantes*. Según esta nota, de acuerdo con el presidente López Obrador, cada persona indocumentada paga hasta 10 mil dólares para llegar a territorio estadounidense.

el siguiente día, no sé qué tantas cosas le hicieron por cómo caminaba, pobrecita, luego ya no la volvimos a ver.²¹

Este relato y otros más nos llevaron a problematizar cómo tratar los temas de violencia que padecen las mujeres, sin revictimizar. Se hizo una revisión de guiones literarios, a fin de conocer la manera de representar la migración de mujeres y el tratamiento que se le da en situaciones de violencia. Al respecto, Rodríguez Hicks (1986) presenta el análisis de cuentos de tres escritoras mexicanas: Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte y Rosario Sanmiguel, cuyo abordaje del fenómeno migratorio en la literatura tiene un tratamiento especial en la narrativa cuando abordan el tema de la violencia que padecen las mujeres en su travesía. Bajo el critetrio de la perspectiva de género, se toma prestado un lenguaje poético inspirado en *Poesía prehispánica: flor y canto* (Galicia, 2022), así como algunos conceptos de los libros *Chilam Balam y Popol Vuh* para crear analogías menos violentas.

Ejemplo:

ACTO III. ESCENA 7. XARACUA

¿Qué me pasó? Me duelen mucho las piernas. ¡Ya!, recuerdo, fueron los mañosos, sí, me llevaron a *la región de los muertos*. Ahí estaban ellos, sus caras causaban espanto y tenían alas como de murciélagos. Había esclavos y cautivos, no había agua, ni aire, y el olor, recuerdo ese olor, era insoprible, *la casa de los sin cuerpo. Se escuchaban llantos y aullidos, como de coyote, como de gato montés*. Corría agua divina por todos lados que teñían de rojo las paredes. No les importó *la enfermedad de muerte*, ni si eran niñas, *perforaron nuestros cuerpos... ninguna dijimos nada...* (Berdejo, 2023)

21 Entrevista a Ivanna en El Refugio. Etnografía (2023).

Este párrafo de la dramaturgia que relata el secuestro del personaje de Xaracua, quien es llevada a las llamadas casas de seguridad (EFE, 2021), hace alusión a las formas contemporáneas de esclavitud. Se puede observar el manejo del lenguaje referido al «agua divina» como analogía de la sangre, al tratarse de lugares donde se cometan crímenes. «La región de los muertos» hace referencia al control de las fronteras por el crimen organizado o los cárteles (Cano, 2023): «Sus caras causaban espanto y tenían alas como de murciélagos», inspirado en el *Popol Vuh*, sobre el pasaje que habla de los gemelos Hunahpú e Ixbalanqué, los cuales descienden al inframundo y uno de ellos es decapitado por el murciélagos de la muerte. «y nuestros cuerpos fueron fundidos y perforados... ninguna habló en voz alta»: en el párrafo se describe cómo la mujer desplazada y otras mujeres fueron víctimas de violación sexual, sin importar el estado de embarazo y del periodo menstrual.

LENGUAJE DE FICCIÓN

47

Por otro lado, a manera de ejemplo, se crea una analogía de los grupos delictivos que controlan la frontera del paso de personas desplazadas con animales. La dramaturgia los enumera de manera ficcionada como cárteles de las bestias, los cárteles de los hombres lagartos, los murciélagos, y los serpientes, y en ello la parte documental de las dinámicas del tráfico de personas.

ACTO II. ESCENA 4. IXPUXTEQUI

Aquí no se puede andar sin la pulsera. Mira, si traes una verde así, significa que te cuida el cártel de los hombres lagarto, si traes una negra, vienes con los hombres murciélagos; y la amarilla, esa es del cártel de los hombres serpiente.

LENGUAJE PURÉPECHA

Se emplea en dos momentos de la historia la lengua purépecha, en el inicio y final de la obra. Ejemplo:

ACTO II. ESCENA 1

Lontkisië enga uenhakuripka i parhakpini, iamampe enka ixu jaka echeriru jindestpi k'uirhipuri urheta anapu jupirhutiicha, echeri uajpeecha. Iamampe jucharhispti, xumu charhapiti, xumu urhapiti, xumu tsipampiti ka xumu turhipiti axanhaspti jini enga jurhiata andarhajka ka jurhiata jinchakuarhu isi, jini karhamani ka ketsima isi upini pirekuechani etsakuni ka ijkarhani echerhiru.²²

También se toman conceptos de las culturas mesoamericanas:

ACTO II. ESCENA 2. XARACUA

Se han repartido *las reservas de la gran tierra, jade y oro, lo más precioso y apreciado*. Toda nuestra tierra es ya un sepulcro, fosas llenas de tristes restos. Dime madre, ¿por qué siento vergüenza? Yo solamente quería salir a buscar la vida.

El jade y el oro representaban valores de riqueza y divinidad, y hacen referencia al extractivismo desde tiempos prehispánicos. Por otro lado, la frase «buscar la vida», alude a la emigración.

Del texto a la obra, experiencias del montaje

Sobre la dirección de escena, la recomendación de la directora Julieta Casavantes se relaciona con la revisión de teatro documental y político, así como con el empleo de la metodología brechtiana; entre las sugerencias estuvo Vivi Tellas, con sus aportes sobre biodrama y teatro documental. Nos pareció relevante el hecho de que las personas, al mostrarse en escena, ya están mostrando parte de su material, referido a toda la información que nos constituye como seres únicos, es decir que todas nuestras experiencias se convierten en un archivo, un documento que puede mostrarse:

22 Traducción del acto 1, escena 1: «En el principio de los tiempos todos los rincones de la tierra, todo lo creado era para los hijos de esta tierra. Todo cuanto había en ella nos pertenecía. Nube Roja, Nube Blanca, Nube Amarilla y Nube Negra, fueron enviadas a los cuatro puntos cardinales para sembrar la tierra de cantos».

Respecto de este *mostrarse*, el abrir la escena a estas *personas comunes*, y no solo a sus historias, a su material, constituye una particularidad del tipo de teatro documental que hace Vivi Tellas. (Brownell, 2023)

De esta manera, reforzamos la idea de que hubiera un testimonio, el de María, para adecuar las intenciones y los motivos del personaje de Xaracua, siempre preguntándole cómo le gustaría ser representada y respetando sus decisiones.

Otra de las recomendaciones de la directora fue hacer una revisión de lo que ha hecho el colectivo de teatro Lagartijas al Sol, que se destaca por hacer visible lo que normalizamos como sociedad: «Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto» . En sus puestas en escena exponen los acontecimientos, las problemáticas, las causas, las circunstancias, los sucesos, todo aquello que sea digno de reflexionar como sociedad dotándolas de un sentido poético y simbólico que nos hacen ver lo que pasamos por alto, sin que llegue a imperar el sentido puro del entretenimiento: «No tiene que ver con el entretenimiento, es un espacio para pensar».

En cuanto a la dirección actoral, el maestro de la Universidad de Guadalajara, Rafael Rosas, apoya los ensayos, tomando a Lecoq (2003) para el uso de la máscara teatral, ya que el personaje antagonista Ixpuxtequi porta una máscara: «...la máscara neutra está en un estado de equilibrio, de economía de movimientos. Se mueve lo justo [...]. Bajo una máscara neutra, el rostro del actor desaparece y el cuerpo se percibe mucho más intensamente» (p. 63).

Asimismo, el maestro Rosas generó herramientas como el uso polisémico de los objetos, en el que un mismo objeto toma distintos usos y significados según la escena. Sus recomendaciones acerca de la película *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick, sobre el personaje principal del filme y el uso que hace de un objeto (bastón), inspiran la caracterización del personaje antagonista Ixpuxtequi, en cuanto a su estructura física y su relación

con el objeto, para interactuar con un báculo que caracteriza a esta figura prehispánica, hasta integrarlo como una extensión del propio cuerpo.

En cuanto al trabajo del actor, se inicia con el proceso que lleva la dramaturgia a la escena, en la que los actores-investigadores proporcionaron los medios creativos para convertir el texto literario en una creación escénica, con el fin de incentivar su papel activo y completar la dramaturgia en el escenario; esto significó una constante búsqueda de información dada la complejidad del tema, una especie de espiral entre resolver escenas y pasar al trabajo documental, luego de nuevo a la escena, y así sucesivamente. Al respecto:

El actor/actriz también debe concebirse como dramaturgo, pues éste crea una serie de lenguajes que son fundamentales para la lectura del espectador. La construcción de acciones, interpretaciones, actividades, partituras y demás, son fundamentales para dar sentido a una pieza teatral. Todo esto hace parte de la construcción de «la dramaturgia del actor». (Rojas, 2022)

50

Es desde ese rol que se realiza un análisis activo para definir las acciones y los deseos de cada uno de los personajes en todas las escenas, tomando en cuenta los subtextos bajo una lectura de primera intención sobre la escena, y a partir de ello la exploración espontánea, para definir sus intenciones correctas, como lo indica Ósipovna (2003): «El actor debe buscar activamente, desde el inicio del trabajo, un camino que le acerque al papel» .

Conocer las intenciones de los personajes representó un gran reto, generado a través del trabajo de campo y documental con informantes de albergues sobre los temas de frontera, ya que Ixpuxtequi no representa una persona, sino todo un sistema que hace que la migración forzada exista. Se le representó como un personaje siniestro y trámoso, encarnando así la situación que enfrentan las mujeres durante su travesía en el tema del tráfico de personas y el crimen organizado.²³

23 Entrevista al encargado del Albergue Casa Scalabrin, Jairo Merez Flores. Junio de 2022.

Ejemplo:

Ixpuxtequi: No quiero asustarte... solo te digo que sin *money* no hay viaje seguro, muchacha, por eso los que viajan solos, si no quieren ser cautivos, no tienen otra opción más que ponerse en manos de los «hombres coyote» para no peligrar, *you know!*

Xaracua: He oído que los hombres coyote trabajan para ellos.

Del texto original se fusionaron un par de actos en la escena y se modificó el final ensayado, el cual culmina con una batalla en la que Xaracua, la joven desplazada, derrota al enemigo, Ixpuxtequi. Esta modificación se debió a que en la historia real, María, la mujer desplazada que inspiraba la historia, no coincidía con el final de la dramaturgia, ya que justamente días antes de la presentación pública de la obra teatral, María enfrentaba los peligros de género implícitos en esta travesía junto a su hija, por lo que la obra se ajustó a la realidad bajo la pregunta: ¿qué podría generar tener un final esperanzador, mas no verdadero? Apostar por la seguridad del monomito o viaje del héroe, ideado por Joseph Campbell, en el que el héroe, en este caso heroína, supera los obstáculos y alcanza su objetivo, venciendo a los enemigos del camino. Si bien no se pueden generalizar las historias, tampoco quisimos generar falsas expectativas en este tipo de migración.

María, encarnada en el personaje de Xaracua, aún seguía en su trayecto y después de ella vendrían más Marías y más Xaracuas, y los peligros que enfrentan seguirán sucediendo mientras que no se considere delito la migración forzada, por lo que la última escena se modifica, y esta queda en una sucesión de intentos de Xaracua por derrotar a este enemigo de su travesía, en una especie de bucle sin fin.

Cabe mencionar que modificar lo trabajado implicaba mover esquemas que nos daban cierta seguridad, sin embargo, nos quedamos con la reflexión que hace Sabugal Paz (2018), según la cual el teatro documental, como su nombre lo dice, documenta, y no necesariamente hay un texto, pero sí existe una dramaturgia. Sobre todo, como menciona, no hay personajes, sino

que «hay personas»; y este es el principio fundamental que condujo nuestra creación, «las personas».

Con respeto a las escenas de violencia de la travesía, la maestra Claudia Berdejo nos generó las herramientas para el cuidado que habría que tener al representar estas situaciones, señalando la importancia de explorar modos de escenificar dicha violencia, sin revictimizar. Al mismo tiempo, no se omitió la crudeza de la realidad para generar una reflexión en los asistentes. Este fue un punto de equilibrio complejo, resuelto mediante el distanciamiento propuesto por Brecht, el cual tuvo como objeto que el público no llegara a identificarse con la historia o a conectarse emocionalmente con los personajes, ya que según este autor dicha identificación no permite la reflexión. Por esta razón, unimos el distanciamiento y la perspectiva de género.

Al respecto, Elin Diamond, citada por Pradena (2013), considera importante el método brechtiano, ya que entiende las relaciones sociales de clase, pero propone que el distanciamiento se emplee a manera de estrategia, desde una visión de género, ya que Brecht no lo considera en sus reflexiones teóricas, puesto que es una nueva categoría de análisis.

En cuanto al trabajo con el espacio escénico, cabe mencionar su carácter simbólico, ya que le dimos peso según las necesidades de las escenas. Utilizamos lo que Peter Brook (1969) expone: «Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral». Partimos de pensar cómo le daríamos el signo correcto para mostrar visible lo que no lo es, para esto primero definimos los lugares y ambientes que se habitan durante la escena, siendo estos la orilla de un río, dentro del río y un desierto. Posteriormente nos situamos en el lugar desde el plano imaginario, y tras varios ensayos y exploraciones, encontramos el signo correcto.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA ESCENA

Para Xaracua, quien representa a las mujeres desplazadas, se toman referencias de la cultura purépecha, así como rasgos del carácter de María, ya que se tuvo la oportunidad de trabajar directamente con ella bajo técnicas etnográficas, entrevistas formales, informales, abiertas, cerradas, pero sobre todo a través de un diálogo sensible y empático «entre mujeres», en el que María compartió sus historias de vida; este encuentro permitió observar su enorme fortaleza, así como su resiliencia, generosidad, valentía, empatía, fe y sobre todo su dignidad. La construcción del personaje se relaciona con la imagen de sí que tienen las mujeres desplazadas entrevistadas, cuya autopercepción no es la de víctimas, sino que está dotada de una enorme valentía, por lo que, sin subestimar su dolor, se destaca desde un inicio la fortaleza de las mujeres para tomar la decisión de emigrar ante las condiciones que laceran su dignidad.

ACTO I, ESCENA 2

53

Xaracua: ¿Cómo aceptar la humillación? ¿Tengo que resignarme a vivir sin cantos ni flores o echar a la suerte mi destino? Voy a buscar la tierra, ésa donde dicen que no hay muerte, donde prometen que se alcanza la victoria. ¡Saldré al amanecer! (Berdejo, 2023)

El personaje Xaracua emplea dos vestimentas: la primera tiene como fin representar la pertenencia, la cultura, las raíces, el terruño, e incorpora elementos de la cultura purépecha (*El Ciudadano*, 2022); la segunda es contemporánea, en rojo y negro, como símbolo de guerrera, además de bolso artesanal y pulseras de ayoyotes en pies y manos, como símbolo de sus raíces prehispánicas. Lleva consigo una navaja para defenderse de peligros.

Para la construcción del personaje Ixpuxtequi se tomaron referencias directas de la descripción mitológica (Saavedra, 2020): «Se le representa

con forma casi humana, piernas de águila y sin la mandíbula inferior; su apariencia es delgada y endeble; utiliza un bastón para apoyarse....».

Asimismo, se tomaron referencias de la información recogida en el trabajo de campo sobre el trato de los polleros a las personas desplazadas y de entrevistas a traficantes de personas, a fin de conocer el comportamiento para la caracterización del personaje. Una referencia fue la entrevista de Doble G a «el Flako», un pollero que cruza personas desplazadas a Estados Unidos, que visibiliza cómo funciona todo el sistema de tráfico de personas en la frontera. Ixpuxtequi portó una máscara que juega a ocultar su identidad, a manera de analogía de cómo opera el sistema, que disfraza de derechos humanos el hecho migratorio, incentivando la migración irregular, sin importar si se pierden vidas en el camino bajo la lógica del capital, y donde la seguridad y supervivencia de las mujeres desplazadas depende de la cantidad de dinero que llevan o al azar.

Xaracua: ¿Cuánto me costará?

Ixpuxtequi: Esto depende de lo que quieras...

Xaracua: ¿En balsa, cuánto?

Ixpuxtequi: Pues unos dos mil de los verdes.

Ixpuxtequi representa la guerra por los recursos naturales, la ambición, la complicidad, la omisión de autoridades y grupos criminales, las políticas globales, la violencia contra las mujeres, todo este engranaje relacionado con el desplazamiento forzado que se alimenta de humanos. Al respecto, Delgado y Márquez (2011), citados por Berdejo y Ocaranza (2021), ponen en el centro del debate el tema de la migración forzada en el contexto del capitalismo neoliberal actual, identificando las esferas de poder globalizadas con las agencias mundiales financieras y de comercio como el Banco Mundial, el FMI y la OMC a favor de las corporaciones multinacionales, contexto en el que se genera el desplazamiento forzado. Al respecto, en el

acto 1, escena 3, Ipxuxtequi invita a emigrar: «¡Vengan, todos vengan, pasen! ¡Vayan a cumplir sus sueños, es su derecho, la tierra no tiene fronteras!»

Ipxuxtequi porta un traje ejecutivo en color negro para representar una estructura de delincuencia organizada, y en éste plumas negras de ave para representar a la deidad antropomorfa, mitad ave, mitad humano. La espalda del traje tiene un signo, *ce écatl* (uno viento) atribuido a los hechiceros, maléficos, también referido a los *temacpalitotiques* (López Austin, 1966).

La máscara que porta el personaje Ipxuxtequi simula un cráneo de ave, ya que en la cultura mexica, del periodo Posclásico Tardío, las máscaras-cráneo estaban relacionadas con el ritual del sacrificio humano.²⁴ La máscara permite mostrar dos gestos: la bestialidad del sistema cuando es presentada de frente; y, portándola detrás el personaje, cuando humaniza su naturaleza, por lo que es un signo de camuflaje de la trampa de los tratantes de personas con los que se encuentran las mujeres desplazadas. Bajo la máscara, el maquillaje es negro en la mitad inferior de su rostro y sugiere que no tiene mandíbula.

En cuanto a los recursos escénicos, se trabaja desde la idea de Brecht, acerca de que el teatro no necesita de una escenografía naturalista que muestre cada detalle, pues esto solo mezcla lo relevante y lo trivial. De este conocimiento se emplea una cámara de llanta para sintetizar el cruce de personas desplazadas por la frontera de México por el río Bravo hacia Estados Unidos, a la vez que es un elemento polisémico con el que se interactúa para dar lugar a otros momentos de la obra. Además de este elemento, solamente se requirió de dos costales de arena y una mesa; para la presentación de documentos se empleó una pantalla de proyección.

En cuanto al trabajo de video, fue un recurso para mostrar documentos. Se realizaron cuatro videos de algunos minutos; cada uno mezcla documentos del periodismo, entrevistas grabadas en las que intervienen personas reales provenientes de la investigación etnográfica.

²⁴ Máscara mexica. Mediateca INAH. Consultado el 12 de octubre de 2023. <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/node/4874>



Fotografía de registro S/A para la obra *Camino Rojo*. Octubre de 2023.

56

Cabe destacar que la obra abre con un video realizado para la misma, que crea el contexto de los pueblos indígenas mediante sonidos prehispánicos y una voz en off en lengua purépecha y con traducción escrita para su comprensión, una enorme aportación directa de esta cultura.²⁵ Los siguientes videos fueron alusivos a las dinámicas de las fronteras y se eligieron en las plataformas de internet, con noticias que cotejan lo investigado en el trabajo de campo, como el problema de la explotación del aguacate, el control de los grupos criminales, las casas de seguridad. Como cierre, se presenta al final del último acto un video testimonial de María narrando su situación migratoria.

En cuanto a la iluminación, se basó en la creación de atmósferas. Se utilizaron dos PAR led 64 por cada color para llenar la escena: rojo, azul, luz de día y linternas. La luz roja imperó por su relación simbólica con el

25 Esperanza Liseth Cuéllar Morales y María Dolores Morales Olmos, traductoras de textos a lengua purépecha.

nombre *Camino Rojo* y por dar sensación de calor, densidad y saturación para todas las escenas de día y del desierto. En cuanto a la luz azul, se empleó para la atmósfera nocturna del río, aludiendo a la invisibilidad de los que migran para no ser sorprendidos por las patrullas de vigilancia. La luz de día rompe con la linealidad de la escena a fin de cortar con la ilusión de la historia y dar paso a la parte documental. En el desenlace de la obra se emplearon linternas en unos de los rompimientos escénicos para iluminar a la persona que narra parte de los documentos.



57

Fotografía de registro S/A para la obra *Camino Rojo*. Octubre de 2023.

CREACIÓN SONORA²⁶

En cuanto a la creación sonora-musical, se realiza especialmente para la puesta en escena y fue construyéndose al ritmo de las actuaciones, la trama y los ensayos. Algunas veces las escenas incentivarón la necesidad de algún

26 Colaboración de Sergio Domingo Plata Hernández, 2023.

sonido para reforzar un acontecimiento; en otras, se proponían sonidos que detonaban una acción.

Cabe mencionar que esta creación tuvo como fin recrear una ambientación prehispánica dado el contexto de la obra, y adentrar al público en esa atmósfera jugando con los distintos momentos de las escenas. Para esto se recurrió a la ejecución de sonidos generados con instrumentos del mismo origen, como raspadores, tambor teponaztli, flautas de barro, ocarinas, caracol marino, aerófonos propios de una región conocida hoy como Mesoamérica, de la misma manera como los utilizaban para honrar a los muertos o cantar poesía, según lo menciona el maestro Luis Antonio Gómez (2008), investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical «Carlos Chávez» del INBA, México, quien realiza investigación sobre iconografía musical prehispánica.

Cada uno de los instrumentos enumerados tuvo distintos usos; algunas intervenciones se relacionaron con el fin de recrear el ambiente espacial. El aerófono *ehecachichtli* se utilizó para hacer presencia de un presagio de muerte o una atmósfera lúgubre; el sonido cálido del *teponaztli* proporcionó una intención fija y de atención en acciones actorales como búsqueda, persecución o una lucha; así como también el sonido de aves, cuando el guion de la obra lo requería. El uso de cierto instrumento en el momento indicado es fundamental, pues estos deben estar coordinados con los movimientos del actor, como el crujir de huesos, que fue generado en el frotamiento enérgico entre conchas marinas. Un pequeño silbato de águila y un aerófono de jaguar hacían lo propio para producir este particular sonido cuando es mencionado en los diálogos.

La creación e interpretación de patrones rítmicos fueron necesarios para un par de escenas. Cabe destacar el uso del *atecocollis* (caracol marino) utilizado al dar comienzo y fin a la obra, como simbolismo de apertura y cierre de un evento. Otros eventos sonoros anuncian el ingreso a escena de algunos personajes. De esta manera, se crean ritmos para la experiencia de cada momento, que, si bien tuvieron como fin llevar al público a una

emoción, también auxiliaron a los actores en el desarrollo de sus acciones, acompañando la trama, interactuando con el texto, sincronizándose con los personajes, representando el contexto y, en resumen, dando identidad a la obra.

VII.

FUNDAMENTACIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA

Teatro y derechos humanos

El abordaje crítico, sensible y comprometido de la obra *Después de las ausencias*, de la directora Julieta Casavantes, relativa al problema de desaparición forzada, incentivó las ganas de accionar la voluntad para un cambio social, por lo que se decidió trabajar bajo este formato documental, el cual posibilita la escucha de las voces silenciadas y la visibilización de la población desplazada de mujeres, cuyo tema no está aislado respecto al de desaparición forzada. Tan solo Jalisco cuenta con cifras cercanas a las 20,000 personas desaparecidas, y el número de personas desplazadas desaparecidas en su tránsito por territorio mexicano entre 2006 a 2016, oscila de entre 72 a 120 mil personas (Gallego y González, 2022).

Por tanto, se toma el teatro documento como un instrumento de reflexión, a fin de pensarnos como sociedad y apostar al teatro como una herramienta de cambio para un mundo más humano.

Brecht:

No acepten lo habitual como cosa natural, porque en tiempos de desorden, de confusión organizada, de humanidad deshumanizada, nada debe de parecer natural, nada debe parecer imposible de cambiar. (Tallón, s.f.)

Con lo citado, nuestra creación artística se fundamenta en la conciencia generada en el encuentro directo con las mujeres desplazadas a través de las

experiencias del trabajo de campo, en la exploración de trabajos escénicos, y a partir de las ideas y teorías teatrales brechtianas que, en su conjunto, sintetizamos en la apuesta del teatro desde su función social y política.

Respecto a Brecht se propone, a semejanza del contenido de sus obras, el hecho de mostrar las causas de los males y los medios para evitarlos, por lo cual comenta Sánchez (2017):

Quien quiera escribir con éxito la verdad sobre estados de cosas graves, deberá escribir de tal manera que se hagan reconocibles las causas evitables de aquéllos. Cuando se conocen las causas evitables, puede combatirse una situación grave.

Lo mencionado, según Brecht, tiene como fin evidenciar el capitalismo y los explotadores como los causantes de los problemas que aquejan a la humanidad; justamente, en esta referencia, la migración forzada.

Desde esta perspectiva que fundamenta el teatro desde su función social, *Camino Rojo* se posiciona contra el discurso hegemónico dominante, causante de una violencia epistémica que legitima la desigualdad y la violencia, al mismo tiempo que justifica el desplazamiento forzado como «fenómeno natural» y no como consecuencia de un sistema explotador, que reproduce las relaciones asimétricas prevalecientes.

Por ello, consideramos que el teatro documental amplía la mirada al dialogar sobre estos testimonios veraces y construidos desde la voz de las víctimas de este fenómeno y desde la información, buscando que la migración forzada pueda comprenderse como un suceso inmoral que requiere ser denunciado y visibilizado desde una mirada crítica consciente, informada y humanamente comprometida.

En este sentido, nuestro trabajo también toma fundamentos de Augusto Boal, con su proyecto *Teatro del oprimido* en tanto dar voz al otro.²⁷

Otro de sus fundamentos se apoya en la experiencia de trabajos artísticos anteriores²⁸ que refuerzan la idea del empleo del arte como instrumento de reparación o justicia simbólica y como arte para la construcción de memoria.

«El arte tiene su concepto en la constelación, históricamente cambiante, de sus momentos; se resiste a la definición» (Sierra-León, citado en Adorno, 1970: 48). El particular dinamismo del arte le permite adaptarse a los requerimientos de las víctimas. Enmarcado en los conceptos de litigio artístico y estético constituyen una poderosa herramienta para cambiar las perspectivas sociales y contribuir a la reparación simbólica de las víctimas de violaciones a derechos humanos y del conflicto armado. (Melo, 2022)

Es decir, la dimensión ética del arte en favor de los derechos humanos de las mujeres desplazadas. Finalmente,

61

Podemos afirmar que el teatro documental es ideal para dar voz y visibilizar, así como para restaurar la memoria perdida y golpear las conciencias, y como herramienta de empoderamiento popular (Martínez, 2016).

Tanto las ideas de Brecht como de Boal inspiran la mirada crítica con la que se trabajó la obra.

27 En Brasil, desde los sesenta, Augusto Boal, con su proyecto *Teatro del oprimido* busca, tanto con sus prácticas como con sus escritos, transformar al espectador en actor, enmarcando sus obras dentro de las prácticas participativas que pretenden romper el formato de espectáculo, y dar voz al otro (Martínez, 2016).

28 *Memorial Lotería 43* (2019); *Invisibles del paisaje migratorio* (2021).

VIII.

EXPLICITACIÓN DE LA OBRA ARTÍSTICA Y APORTES AL CONOCIMIENTO O CONTEXTO CULTURAL

La obra artística, realizada desde una profunda investigación y trabajo de campo, representa un puente entre las mujeres desplazadas y la sociedad que coadyuva a lograr mejores condiciones a la población desplazada, ya que, al ser un testimonio vivo de estas mujeres, y compartir y dar difusión a su voz y visión de vida, ayuda a su empoderamiento como actores y agentes de su propio imaginario; al mismo tiempo, se refigura el imaginario actual, al mostrar en la creación artística la fortaleza que implica salir de sus hogares en busca de una vida digna.

En cuanto el abordaje interdisciplinario, esta producción es un ejercicio socio artístico porque incluye diversos saberes, como la sociología, la política, la antropología, el derecho. Consideramos por ello que el empleo de las ciencias sociales junto al arte aportan un modo de trabajo que ayuda a la comprensión de los fenómenos sociales que rodean al objeto de estudio, así como a la integración de conocimientos teórico-prácticos, facilitando la generación de ideas en el proceso artístico.

Por tanto, el proyecto ofrece una herramienta sobre cómo construir memoria, reconfigurar imaginarios, sobre el empleo del arte como reparación simbólica de justicia en la generación de competencias metodológicas e interdisciplinarias para el abordaje de fenómenos complejos desde la subjetividad, la sensibilidad y la imaginación creativa.

Se resalta como contribución el empleo del marco epistémico feminista para la producción de conocimientos, que incentiva una cultura de equidad social para las mujeres, y que también puede replicarse en cuanto método a otros grupos socialmente excluidos al visibilizar las prácticas de discriminación y exclusión.

Desde el ámbito educativo aportamos, a través de este ejercicio, una práctica artística comprometida política y socialmente, así como un

testimonio que permite a los interesados ver en el arte un instrumento de incidencia y, con ello, que el artista reconozca el rol de su participación activa en la transformación social.

La obra ofrece un modo de hacer teatro documental mediante el método de acercamiento con la comunidad de mujeres desplazadas, no solamente con el auxilio de herramientas etnográficas, sino bajo una visión no reduccionista del fenómeno, ya que los datos recabados se obtuvieron a través de un trabajo de campo inspirado en una hermenéutica instaurativa, abierta al sentido y desde una escucha respetuosa. Es desde ahí que se construyó el puente entre las mujeres y la audiencia a la que se dirigió la obra.

IX.

CONCLUSIONES O COMENTARIOS FINALES

Arte y ciencia se excluían mutuamente en la paradigmología clásica. Hoy, aquí, al término de este trabajo, ya no hacen falta grandes demostraciones para saber que el arte es indispensable para el descubrimiento científico, y que el arte será cada vez más indispensable para la ciencia, puesto que el sujeto, sus cualidades, sus estrategias, tendrán en ella un papel cada vez más reconocido y cada vez mayor. (Morin, 1984)

63

Aunque la idea de emplear el paradigma de investigación-creación se haya impulsado para conferir legitimidad al arte en el ámbito académico, así como al conocimiento científico, nos resistimos a pensar que se tenga que ajustar el trabajo creativo a un solo modo de hacer, a partir de procedimientos validados por el ámbito científico o académico. Ello no significa que nos opongamos al rigor metodológico, sino que se trata de ir dando cabida a otras formas de pensar y hacer, de tal modo que no se someta una dentro de la otra, ni sin la otra, sino que puedan enriquecerse, hacer que dialoguen los distintos modos de interactuar con la realidad, es decir, pensar desde la complejidad.

En este sentido, la falta de flexibilidad para comprender las lógicas de la actividad artística nos hizo muchas veces constreñirnos a protocolos y reportes de investigación en los que había poca o nula cabida para la subjetividad, la imaginación, el accidente, la improvisación, sustancias del arte que resultaron inadecuadas para la validación académica, una restricción en la que no había lugar para la emoción, el error, la poesía. Ante la presión de dar resultados o hallazgos científicos nos adaptamos, extraviando la riqueza de la experiencia artística.

Este proyecto empleó el paradigma de IC, y desde la estructura que propone Parga (2018), ofrece un camino en el cual se ensaya un modo de transmisión de los conocimientos que involucran la práctica artística como un ejercicio reflexivo dentro de la misma creación; que, si bien el objetivo del arte no es la generación de conocimiento, se asume este proceso como un dispositivo o posibilitador epistémico. En este documento se permitió identificar los conocimientos generados para la creación durante y desde la misma, así como dialogar con otras disciplinas científicas y humanísticas.

En este sentido, el paradigma favoreció la reflexión de aspectos no solamente prácticos disciplinares, sino teóricos, epistemológicos, estéticos, cognitivos y, en este caso particular, los sociales; de la misma manera, permitió articular conceptos tanto en el campo teórico como en el práctico artístico, en un ejercicio dialéctico de la praxis a la indagación científica en constante movimiento.

Por otro lado, como ejercicio para los estudiantes involucrados, el paradigma facilitó la reflexión sobre las contribuciones que puede hacer una práctica artística consciente, tanto a la misma disciplina como a otros campos de conocimiento, además de sistematizar los resultados de la experiencia, ya que no existe una hipótesis previa, sino anhelos que recaen finalmente en la recepción de la obra escénica por parte de la audiencia, cuya ovación es para los artistas la manera en que cierra el ciclo de creación.

Tomar herramientas de la ciencia, como intenta homologar el paradigma de IC, ayuda a romper el mito del genio y de la musa inspiradora que llegan como proceso misterioso, secreto, que surgen de la nada como

conejo en sombrero de mago, lo cual dista del proceso creativo. Podríamos constatar —aunque no fuera la meta— que la producción artística, aun como acto intuitivo, impulsivo, accidental, es un entretejido de conocimientos aplicados y generados, sea de ello consciente o no el artista.

Y en este caso, desde el ámbito académico de formación de alumnos de artes en la Universidad de Guadalajara, en tanto no se acepten las propias lógicas y caminos indisciplinares del arte, cuyos procesos y lenguajes no tengan que homologarse —menciona Morin— a la paradigmología clásica, este paradigma seguirá siendo relevante.

Por último, como dice este mismo autor:

Una ciencia empírica privada de reflexión, como una filosofía puramente especulativa, son insuficientes. Consciencia sin ciencia y ciencia sin conciencia son radicalmente mutiladas y mutilantes. Los caminos hacia la complejidad son, al mismo tiempo, los de un conocimiento que intenta conocerse a sí mismo, es decir, los de una ciencia con conciencia. (Morin, 1984)

65

Desde la anterior reflexión, este paradigma, del cual damos testimonio, abonará de manera relevante al campo académico de las artes de nuestro centro universitario, ya que hablamos de una práctica artística reflexiva que intenta conocerse a sí misma, es decir, de un arte con conciencia. En ese sentido, *Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración* ofrece una manera crítica de la realidad, un arte consciente que tiene como fin incidir en la percepción y comprensión del mundo desde una perspectiva auténtica en favor de María, Daniela, Yareli, María Magdalena, Inés, Araceli, Ivanna, Keidy, Ángela, Verónica, Griselda y todas las mujeres que en este momento están abandonado los territorios donde arraigaron y construyeron sus vidas, para decir a la sociedad: «Yo no quería salir de casa».

X.

ANEXOS. CREACIÓN INVESTIGATIVA

«CAMINO ROJO» UN MITO CONTEMPORÁNEO DE LA MIGRACIÓN

De
Claudia Berdejo Pérez

INGRESO A LA SALA

(Actividad performática. Al ingreso a la sala se colocan a los asistentes pulseras de identificación que usan los migrantes en el cruce del río Bravo. Se sugiere que sea parte de los mismos actores quienes se las coloquen.)

66

ACTO 1 ESCENA 1

Después de la tercera llamada los actores permanecen en escena, se miran entre ellos de manera desafiante y de manera gradual se va creciendo una fricción entre éstos. No hay voces.

(Se escenifica una batalla tipo danza entre Xaracua e Ixpuxtequi, se escucha música prehispánica que va aumentando su ritmo y con el báculo que porta Ixpuxtequi se hieren mutuamente, se congela la escena, termina la batalla con el rugido de un jaguar.)

ESCENA 2

(Entra una proyección audiovisual en la que la madre de Xaracua, Cuerauáperi, le habla a su hija en lengua purépecha dándole consejos sobre el valor de la tierra. Audio original en purépecha, traducido al español en el video. Xaracua aparece con su vestimenta regional y hace un ritual de su cultura con cacao, maíz y flores, mientras escucha a su madre.)

«En el principio de los tiempos todos los rincones de la tierra, todo lo creado era para los hijos de esta tierra. Todo cuanto había en ella nos pertenecía. Nube Roja, Nube Blanca, Nube Amarilla y Nube Negra fueron enviadas a los cuatro puntos cardinales, para sembrar la tierra de cantos. Aquí nacimos, aquí vivimos, aquí estamos, pero somos peregrinos, viajeros que andaremos por todos los senderos. La tierra es tuya y como las aves tú puedes volar sobre todos los cielos, naciste libre como el águila, el quetzal, el faisán; pero no olvides tu nido, tu morada; porque en esta tierra nacieron tus padres y los padres de tus padres, aquí puedes beber cacao con maíz y con ello vienen los cantos y la alegría. Cuidate de los falsos hechiceros; los temacpalitotique. Recuerda que esta es nuestra madre tierra, no dejes que nadie destruya nuestros bosques, que nadie seque nuestras aguas, y que nadie calle tus cantos».

(Xaracua se dirige al público, tomando objetos que representan su cultura y mostrando al público.)

Xaracua —Mi madre decía que en el principio de los tiempos todos los rincones de la tierra, todo lo creado era para los hijos de esta tierra. Todo

cuanto había en ella nos pertenecía. Nube Roja, Nube Blanca, Nube Amarilla y Nube Negra, fueron enviadas a los cuatro puntos cardinales para sembrar la tierra de cantos. Ella decía que aquí nacimos y aquí vivimos, y la tierra es nuestra. Que nacimos libres como el águila, como el quetzal y el faisán; y como ellas, podíamos volar sobre todos los cielos, pues somos peregrinos, viajeros que andaremos por todos los senderos. Pero eso sí, que no me olvidara de mi nido, mi morada; porque en esta tierra nacieron mis padres y los padres de mis padres, porque aquí puedo beber cacao con maíz ;y con ello vienen los cantos y la alegría! Pero también mi madre me decía que me cuidara de los falsos hechiceros; los Temacpalitotiques. Que no permita que nadie dañe nuestra tierra, que nadie seque las aguas, que nadie calle nuestros cantos.

(Xaracua con pesadumbre se va despojando de su vestimenta tradicional como signo de dejar sus raíces mientras habla con su madre que está en el plano espiritual. Cambia su ropaje por otro alusivo al viaje que hará, su bolso, sus pertenencias.)

XARACUA— ¡Madre!, sabes bien que amo esta tierra, que soy mujer hecha de barro, y me alegro comiendo cacao con maíz. ¡ Tú sabes que amaría quedarme aquí!, pero se ha puesto en juego la tierra que tanto amo... y también mi dignidad, sí, mi dignidad. Dime, mamá, ¿cómo se puede vivir donde ya no se puede sembrar? ¿Cómo aceptar la humillación?

¿Tengo que resignarme a vivir sin cantos ni flores,
o debo echar a la suerte mi destino?

(Xaracua con firmeza se traza con pintura amarilla
unas líneas en el rostro.)

(Pausa larga.) Me iré, me voy a ese «otro lado»,
voy a buscar la tierra, ésa donde dicen que no hay
muerte, donde prometen que se alcanza la victoria.
Sí, ¡saldré al amanecer!

(Suena el instrumento de caracol, signo de inicio
de batalla.)

ESCENA 3

(Ixpuxtequi aparece poco a poco en la escena a
orilla de un desolado río, arrastrando la balsa con
movimientos mimetizados, como un animal en busca
de su presa, vigilante, como si detectara hasta el
mínimo soplo del viento. Un viento fuerte lo pone
en alerta, alterando sus movimientos con sonidos
crujientes. Observa que todo está en orden y se
recuesta en la balsa. Luego de un momento percibe
a su presa, se oculta de espalda y se cambia la
máscara hacia atrás para tomar la forma humana.
Xaracua aparece sigilosa en la escena, intentando
tomar a escondidas la balsa para cruzar al otro lado
del río, cuando es sorprendida por Ixpuxtequi.)

69

IXPUXTEQUI— ¡Hey, qué buscas! (le quita bruscamente
la balsa.)

XARACUA— Nada.

IXPUXTEQUI— (Áspero.) ¡Cómo que nada! ¿Qué buscas?

XARACUA— (Señala el otro lado del río.) Me dijeron que por aquí podría arreglarse con alguien para cruzar.

IXPUXTEQUI— Depende (áspero, controlador). ¿Quién te envía?

XARACUA— Eso no importa. Voy a cruzar... (Lo esquiva.)

IXPUXTEQUI— Eh eh eh, tststs no no no, no, espera, ¿qué pretendes? ¿A dónde piensas que vas? (Le interfiere su camino.)

XARACUA—(Enérgica.) Voy a agarrar camino pa'l otro lado (se esquiva).

IXPUXTEQUI— Sí, pero ¿a dónde te diriges?

XARACUA —A Houston.

IXPUXTEQUI— ¿Con quién vienes?

XARACUA— (Desafiante.) ¿Por qué?

70 IXPUXTEQUI— Bueno, pues porque esta es una zona caliente, muchacha. A menos que ya te hayas arreglado con alguien, puedes andar por aquí (señal de dinero). ¿Me entiendes?

XARACUA— ¿Usted puede cruzarme?

(SE INCORPORA IXPUXTEQUI, AMBICIOSO.)

IXPUXTEQUI— Depende, ¿ viajas sola?

XARACUA—(Desafiante.) ¿Es problema?

IXPUXTEQUI— No, no dije eso, pero esta zona es peligrosa para una mujer (respuesta libidinosa).

XARACUA— (Saca un arma blanca.) Es peligroso pa' cualquiera, ¿ no?

IXPUXTEQUI— (Retrocede.) (Pausa, hace un movimiento, le quita el arma, sometiéndola.) ¡Ah, sí! pero yo soy hombre, muchacha (pausa, la suelta.) ¡Quién sabe por qué últimamente les ha dado a las viejas

por quererse ir pa'l otro lado! ¡Se miran muchas por acá! Nomás que viajan en grupos... caravanas, les dicen. ¿Tú no vienes sola, verdad? (la toma de la barbilla.)

XARACUA— No claro, no, bueno, sí, bueno, no, no venía sola, pero me dejaron aquí.

IXPUXTEQUI— ¿Cómo que te dejaron?

(Aquí los actores representan los sucesos que Xaracua narra de manera simbólica, utilizando los objetos de la escena como la balsa que puede ser utilizada como si fuera un auto. Xaracua sube a la balsa y recrea la siguiente escena junto a Ixpuxtequi.)

XARACUA— Habíamos salido todos del pueblo, el pollero dijo que no nos separamos, pues veníamos juntos, ¿no? Pero nos pararon unos hombres encapuchados, estaban reteniendo carros y gente en el camino, nos pararon.

71

(Xaracua, arriba de la balsa; Ixpuxtequi golpea la balsa con su báculo.) Nos echamos a correr todos por el monte a escondernos, así nos dijo el pollero que hicéramos. Corrimos sin voltear pa'trás (Xaracua toma la balsa y se esconde tras ella). Nos escondimos en unos matorrales, pero una señora venía con un niño que no paraba de llorar. La señora no podía hacer que el niño se callara (Shhh, cállate cabrón), por poco y nos descubren. Sólo veíamos cómo se paseaban esos hombres con sus armas de un lado para otro, esperamos toda la noche para salir de ahí

(Ixpuxtequi rodea la balsa, tratando de encontrarla). Después nos juntamos y caminamos todo un día entre puras espinas (Xaracua juega con la llanta como si fueran matorrales, pasando dentro de esta). Hasta que llegamos aquí.

(Salen del relato.) ¡No recuerdo en qué momento me quedé dormida! ¡Fueron segundos! (Coraje.) Pero cuando abrí los ojos ya no estaban (pausa). Y pues me dejaron aquí, sola. ¡Mire! Vea cómo tengo los brazos... y las piernas...

IXPUXTEQUI— ¡Claro!, este camino es para hombres, los hombres no lloran, ni se quejan...

XARACUA— Son unos hijos de la chingada... (Pausa.)

IXPUXTEQUI— Ya pues ya, pero por qué te dejaron.

72

XARACUA— Eso no lo sé, por cabrones, ¡por qué más!

IXPUXTEQUI— ¡Ven, siéntate! Toma un poco, debió ser agotador (le ofrece agua en un bule).

XARACUA— (Xaracua, temerosa.) Gracias.

IXPUXTEQUI— Bueno, y a todo esto, ¿cómo te llamas? (Amarra, o parcha la balsa mientras dialoga).

XARACUA— (Baja la guardia, acepta el agua.) Xaracua, ¿Usted?

IXPUXTEQUI— Cara rota, así me dicen por aquí... Cara rota, el consejero de los viajantes... (énfasis en el misterio). Sobre todo los que viajan solos.

XARACUA— (Xaracua observa su rostro con extrañeza.) ¿Qué le pasó en la cara?

IXPUXTEQUI— (Esquiva áspero.) ¡Nada, nada que importe, muchacha! (Pausa.) Bueno, ¡al grano!, ¿quieres ayuda, verdad?

XARACUA— ¿Cuánto me costará?

IXPUXTEQUI —De 3 mil a 9 mil dólar, más mil 500 ya estando allá. Mira, para cruzar al otro lado se necesita pagar «al Patrón» ¿Me entiendes? ¿*Do you understand me?* Y depende de cómo quieras cruzar: si quieres agarrar camino por la carretera en camión o si quieres ir más cómoda en auto con aire acondicionado, o si quieres pasar en balsa y también si sabes nadar o no. Sí, claro, ;si no sabes nadar te cuesta más, necesitarás chaleco salvavidas! (Deja su quehacer.)

XARACUA— ¿En balsa, cuánto?

IXPUXTEQUI— Dame 3 mil, nomás porque me caíste bien (se aproxima a Xaracua, la olfatea de manera animal).

XARACUA— ;Solamente por cruzar!

73

IXPUXTEQUI— Muchacha, es que no es solamente cruzar ;así nomás! Hay que tener mucha preparación para este trabajo. Es mucha la gente que aquí trabaja. Toda una empresa.

(Pausa, entra un *reel* de imágenes proyectadas en la escena sobre trata de personas en la frontera; Xaracua intenta ver las imágenes, Ixpuxtequi trata de recuperar su atención tomándola del brazo; llevándola a la orilla, señala el otro lado del río.)

Mira, ¿ ves todos esos cachorros que están allá? (señala al otro lado del río.) ;Ah, pues también están trabajando!, ellos también te ofrecen paquetes a tu medida, si necesitas lugar para

dormir, o «protección», o si quieres que alguien te acompañe en el camino. Luego ves aquellos, (señala a otro lado) son los expertos en burlar a la Border Patrol para evitar que los agarren; y pos todo eso cuesta, cuesta mucho, muchacha. ¡Ah! Sin contar que tendrás un «lugar seguro» donde te quedes cuando cruces, mientras pagan el resto por ti.

XARACUA— Entiendo, ¡pero es mucho dinero!

(Ixpuxtequi va por una naranja y se le convida a Xaracua; de la llanta saca y avienta los objetos que va ofreciéndole.)

IXPUXTEQUI— Bueno, también incluye alimentos, mapas del viaje, un teléfono para guiarte, ah y desde luego, ¡tu collar de ajos!

XARACUA— ¿Y eso para qué?

IXPUXTEQUI— Para ahuyentar las víboras ¡tú sabes! La paga es más que nada por los riesgos. ¿You know?, y por los consejos, muchacha, la preparación mental, por dónde irte ya que cruces el río, qué carretera tomar, qué hacer si te agarran (tramposo). Luego te encuentras charlatanes que te pueden timar (saca una caja de preservativos, y la muestra al público, luego la esconde).

XARACUA— ¿Y si me agarran?

IXPUXTEQUI— ¡Ah! No te preocupes por eso, a veces no pasas a la primera, pero en la segunda (juramento). Mira, ¡por ésta, que llegas porque llegas a tu

destino! Lo volvemos a intentar por el mismo dinero... ¿Qué dices?

XARACUA— Necesito pensar lo.

IXPUXTEQUI— Pensarlo, pues no te dilates mucho, se hace tarde y aquí hay que cruzar entre 7 y 10 de la noche, antes que salga la Border, sino vas a tener que esperar hasta que se vayan.

ESCENA 4

(Xaracua sale de la escena, Ixpuxtequi a la orilla del río, se sube a la balsa y se coloca la máscara, proclama.)

IXPUXTEQUI— ¡Vengan, vengan!, pasen, todos vengan, viajen, ustedes pueden volar por donde quieran, es su derecho, vayan tras sus sueños, el mundo no tiene fronteras, vengan, vengan.

(Ixpuxtequi se quita la máscara de nuevo, Xaracua entra.)

XARACUA— Hola.

IXPUXTEQUI— ¡Ah, volviste! ¿Ya tienes el *money*?

XARACUA— No, aún no. Creo que me iré por mi cuenta.

(Rompimiento. Se simula un show de TV en vivo en el que Ixpuxtequi es el conductor y Xaracua la invitada, se disponen luces en el escenario, se hace que el público participe con risas y abucheos grabados.)

IXPUXTEQUI—(Sarcástico.) ¡Jaja! ¡Espérate, cómo que por tu cuenta! Se dirige al público de manera irónica.) ¡Se irá por su cuenta!
(risas grabadas.)

XARACUA— Sí (Xaracua, de manera ingenua, asienta afirmativamente).

IXPUXTEQUI— No creo que sepas cómo llegar, o ¿sí? A ver, ¿traes un mapa de dónde cruzarás?

XARACUA— Lo traigo en la memoria (público exclamación).
(Al público.)

IXPUXTEQUI— Lo trae en su memoria.

(Risas grabadas.)

XARACUA— Sí (señala ingenuamente su cabeza).

IXPUXTEQUI— ¡Ah, sí? ¡A ver! ¿Por dónde te irás después del río?

XARACUA— Cruzaré por el desierto.

IXPUXTEQUI— ¿Cruzarás por el desierto? ¿Y sabes por dónde caminarás? ¿Cuál es la distancia?

XARACUA— Sé cómo encontrar la Estrella Polar.

(Aplausos grabados.)

IXPUXTEQUI— A ver si es cierto que sabes. Si la estrella está hacia adelante, ¿qué haces?

(Diálogo acelerado mientras Ixpuxtequi gira con Xaracua según la orientación.)

XARACUA— Camino hacia ella y sé que me estoy dirigiendo al Norte.

IXPUXTEQUI— ¿Si está a la derecha?

XARACUA— Estoy caminando hacia el Oeste.

IXPUXTEQUI— ¿Si está a tu izquierda?

XARACUA— Camino hacia el Este.

IXPUXTEQUI— Bravo, bravo (aplausos grabados). Muy bien, muy bien, muchacha, eso puede salvar tu vida. Pero ¿Y si sale el sol? (Xaracua señala un punto del horizonte hacia el público).

XARACUA— Recuerdo la dirección en la que camino, miro hacia algo fijo, alguna montaña o colina.

(Exclamación grabada.)

IXPUXTEQUI— Veo que eres muy inteligente. Aun así, no se te olvide que si no traes pulsera significa que nadie te protege, y no te sirve de nada saber hacia dónde vas.

(Abucheo grabado, termina el show.)

XARACUA— Pulsera, ¿cuál pulsera?

IXPUXTEQUI— Tu pulsera, muchacha, tu pulsera significa que ya pagaste al patrón. Y debes traerla. El color de la pulsera indica los hombres que te cuidan, para que me entiendas. ¿Ves éstas? (saca del saco un puñado.)

XARACUA— He visto varias en el camino.

IXPUXTEQUI— Ah, pues si traes una verde, así, significa que te cuida el cártel de los hombres lagarto; si traes una negra, vienes con el cartel de los hombres murciélagos; y la amarilla, son los hombres serpiente...

XARACUA— ¿Y si no la traigo?

IXPUXTEQUI— (Misterio, la rodea asustándola.) Mmm, eso significa que no has pagado las cuotas, que vas indefensa y puedes ser cautiva de las bestias más despiadadas de esta región que está gobernada por el señor Uhcumo; los hombres topo, esos son

despiadados, que si bien te va, pedirán por tu rescate a algún familiar... pero si nadie paga...

XARACUA— Si nadie paga, ¿qué? No tengo miedo.

IXPUXTEQUI— No quiero asustarte, solo te digo que sin *money* no hay viaje seguro, muchacha. Por eso los que viajan solos, si no quieren ser cautivos, no tienen otra opción más que ponerse en manos de los «hombres coyote, o polleros» para no peligrar.

XARACUA— He oído que los hombres coyote trabajan para ellos.

IXPUXTEQUI— No hay otra opción, hay que pagar cuota para poder trabajar aquí. Aunque hay otros que les gana la ambición, «los mañosos» les dicen, de esos son de los que debes cuidarte.

XARACUA— Entonces, ¿con quién me tengo que arreglar para cruzar?

IXPUXTEQUI—(Se acerca ambicioso.) Jajajaja, ya nos estamos entendiendo. ¿Traes los tres mil dólar?

XARACUA— No... (Pausa, titubeo.) no los tengo.

IXPUXTEQUI—(Interrumpe.) Entonces ¿cómo piensas hacerle muchacha?, ya te expliqué, *;business is business!*

XARACUA— Bueno... no todo el dinero.

IXPUXTEQUI— ¿Cuánto?

XARACUA— Trescientos.

IXPUXTEQUI— Jajaja, ¿te burlas de mí?

XARACUA— No, pero puedo darle el resto llegando al otro lado, cuando me encuentre con mi tío.

IXPUXTEQUI— ¿Un tío?

XARACUA— Sí, tengo un tío en Laredo.

IXPUXTEQUI— Bueno, así ya nos estamos entendiendo.

Dame lo que tienes, yo me arreglaré con tu tío
después... ¡Algo tienes que me cae bien! (Pausa,
Ixpuxtequi la olfatea de manera animal.)

XARACUA— No me interesa caerle bien, solo quiero
llegar pronto al otro lado.

IXPUXTEQUI— A la orden, súbete entonces, ponte cómoda
que saldremos en un momento (Ixpuxtequi sale a una
orilla, Xaracua permanece en la balsa).

(Proyección de video sobre control de grupos
delictivos en las fronteras, río Bravo, casas de
seguridad, control y uso de pulseras de migrantes.)

(Xaracua se maquilla los labios viéndose en un
espejo de mano, Ixpuxtequi enciende un cigarro.)

IXPUXTEQUI— Mira mira, ¿por qué tan arregladita?,
¿pues quién te espera? Supongo que no quieres
hablar.

XARACUA— Supongo que no debes preguntar.

IXPUXTEQUI— Eres rebelde, muchacha, solo intento
hacer ligero el momento.

XARACUA— Mejor no lo haga...

IXPUXTEQUI— Mejor no te maquilles, ¡mira cómo andas!
¿Qué no sabes que en el camino no pueden venir
pintarrajeadas? Ni tampoco puedes ir risa y risa,
ni traer falda (tono morboso), luego te ven que
vas así... (se la intenta levantar con el báculo.)

XARACUA— (Se retira desafiante.) ¿Así cómo?

IXPUXTEQUI— ¡Pues así! nadie te creerá que vas a
trabajar, qué se me hace que ni sabes trabajar.

XARACUA— (Guarda los maquillajes y se pone de pie.)

Claro que sí, sé trabajar la tierra, cortar leña,
puedo hacer cualquier cosa.

IXPUXTEQUI— ¡Jajaja! El trabajo de la tierra necesita
de manos fuertes, muchacha. Ese es un trabajo para
hombres.

XARACUA— Estoy acostumbrada, nada que no haya hecho
antes. (Al público) Sé plantar frutas, verduras,
hortalizas (Xaracua saca un puño de semillas),
también pinos y flores, y hierbas, plantas
medicinales pa' los remedios.

IXPUXTEQUI— (Se sienta en la balsa.) ¿Pues de dónde
eres?

XARACUA— Tancítaro, Tancítaro, Michoacán, ¿conoce?

IXPUXTEQUI— (Se incorpora y apaga el cigarrillo.) ¡Ja!
que si conozco... ¿Quién no conoce, mujer? ¡Es la
tierra del oro verde!

80

XARACUA— Aguacate.

IXPUXTEQUI— Oro verde se llama (da giros.) ¡Uh!
Yo sé de lo que me hablas, (susurro, ambicioso)
money, money, mucho money.

XARACUA— Pues sí, pero por ese oro verde, como usted
le llama, hemos perdido nuestras tierras, ya
tenemos escasez de agua desde hace cinco años.

IXPUXTEQUI— ¿A qué te refieres?

XARACUA— Los Temacpalitotiques. (Ixpuxtequi comienza
a retorcerse.) Son los enemigos de la tierra, nos
obligan a trabajar para ellos, y a otros a vender
sus tierras.

IXPUXTEQUI— No he escuchado nada (sospechoso).

XARACUA— Dicen que no se mandan solos, que tienen patrones y que son de tierras muy lejanas, y desde que llegaron reina la negrura, la sombra, nosotros tuvimos que huir... Dicen que nos embrujaron, usando hechicerías y maleficios.

IXPUXTEQUI— No tiene sentido lo que dices. ¡Bah! ¡Brujerías! Esos son cuentos, deliras, el viaje te tiene así.

XARACUA— ¡Claro que no!

IXPUXTEQUI— Basta, nos iremos en un momento (salen a la orilla).

(Video-documental de los desplazamientos de personas en Michoacán por la sobreexplotación del aguacate, la exportación y el control por grupos delictivos.)

81

ACTO II

ESCENA 5

(Subidos en la balsa, Ixpuxtequi va remando.) (Se agita el agua.)

XARACUA— ¡Se mueve mucho! ¿Qué está pasando?

IXPUXTEQUI— Es el espíritu del río que no tiene compasión, cuando se enoja crea remolinos que succionan hacia el fondo a las personas que intentan retarla, algunas ya no salen.

IXPUXTEQUI— ¿Sabes nadar?

XARACUA— No sé, pero de morir en la tierra o arriesgar, con chance no moriremos en las aguas. Ya le dije que no tengo miedo a nada, ni siquiera al diablo.

IXPUXTEQUI— ¿Diablo? (señal de silencio. Voz baja.) Shh, ¡qué dices, muchacha! No lo invoques, hay

muchas gente que ha dicho que por aquí se aparece (señala al otro lado del río). En esa orilla se escuchan gritos por la noche y cuentan que quien es cautivo, no sale ya.

XARACUA— ¿Usted ha estado ahí?

IXPUXTEQUI— No, pero es lo que cuentan, quién sabe cuántas cosas suceden, (pausa) es el lugar de los despojados de su carne, la casa de la noche le llaman. Por ahí se ven hombres nocturnos que andan de noche gimiendo y espantando.

(Se agita el agua nuevamente.)

XARACUA— ¡Otra vez! ¿Qué está pasando?... que suena que es eso, ¿un búho?

IXPUXTEQUI— ¡Calla! No, no solo es un búho, es Tlacatecólotl, la temible ave de la noche, cuando canta, advierte muerte.

82

XARACUA— Nana Cutzi, la madre encorvada, cuidará de mí.

IXPUXTEQUI— Nana Cutzi, ¡ja! Quien debería de cuidar de ti es tu esposo. A propósito, ¿dónde lo dejaste?

XARACUA— ¿Por qué piensa que tengo esposo?

IXPUXTEQUI— Bueno, pues por lo menos serás mujer de alguien.

XARACUA— No, de nadie.

IXPUXTEQUI— En este camino no te mandas sola, necesitas un hombre que te proteja.

XARACUA— Usted lo hará, ya le pagué.

IXPUXTEQUI— Jajajaja no es suficiente, crees que no me he dado cuenta.

XARACUA— No sé de qué habla.

IXPUXTEQUI— ¡Claro que sabes! (Ixpuxtequi le señala el vientre) (ella se cubre) ¡Crees que no me di cuenta!

XARACUA— No sé de qué habla.

IXPUXTEQUI— Vienes preñada y nadie cuidará de ti, abandonaste a tus cuatro hijos.

XARACUA. VOLVERÉ POR ELLOS.

IXPUXTEQUI— Jajaja, así dicen todas. No has entendido que no puedes seguir solo tu voluntad. ¡Malinche!, malamadre, los abandonaste.

XARACUA— (Grita muy fuerte.) ¡No los abandoné! (Silencio, pausa, se congelan los personajes y entra video.)

(VIDEO DE MARÍA DEL MALTRATO DE SU PAREJA.)

XARACUA— Por eso decidí irme, libre como las aves. (Hacia el final del siguiente texto se harán interrupciones en varias ocasiones, durante el siguiente texto, para que entre un comercial de los patrocinadores, hasta que éste se enfada y le hace caso.)

83

IXPUXTEQUI— Entonces vuela palomita, sé libre como las aves (sarcástico), atente a las consecuencias, los dioses te maldecirán por querer hacer la tarea de los hombres, vete, pero no te olvides que caerán entonces sobre ti todas las desdichas.

(Interrupción 1)

IXPUXTEQUI— Sentirás hambre... sed... y cansancio. Por donde transites la muerte será tu compañía, el sol cegará tus ojos, caminarás en círculos y te arrastrarás por el desierto hasta que el calor

derrita tu carne y se te desprendan las plantas de tus pies.

(interrupción 2)

IXPUXTEQUI- (Hacia el staff.) ¡Espérame! (continúa)

Caerás en las casas de los hombres topo, poseerán tu cuerpo y te harán comer puerco de basura... Y finalmente la Border Patrol te llevará al peor de los infiernos, el infierno helado, el ICE, que colapsará tus huesos y serás devuelta nuevamente por donde llegaste.

(Interrupción 3)

IXPUXTEQUI- (Hacia el staff.) ¡Qué qué quieres!!?

STAFF- Señor, tenemos que ir a un comercial.

IXPUXTEQUI- (Al público.) Damas y caballeros, tenemos que ir a un corte comercial de nuestros patrocinadores.

84

(Entra comercial de Super Bowl y aguacate, los actores se disponen de vestimenta para el comercial con mandiles de aguacates y de forma irónica sonríen y como edecanes de demostración de alimentos bajan hacia el público y ofrecen guacamole con totopos a la audiencia. Se acaba el comercial y los actores salen de escena.)

ESCENA 6

(Xaracua entra delirando al desierto.)

XARACUA- Siento fuego en mis pies.

IXPUXTEQUI- Te dije que no te escaparías de mí (sarcástico). ¿Qué dice la pollita? Pío, pío (burla a carcajadas).

XARACUA— (Con navaja en mano tirando movimientos sin dirección, trata de defenderse) ¿Qué haces aquí? ¿De dónde saliste?

IXPUXTEQUI— Shh, nada de quejas, ¡ya párate! (sarcástico.) ¿No querías cruzar? ¿No que sabías por dónde irte?

(IXPUXTEQUI SACA DE SU SACO AVES QUE TIRA POR EL ESCENARIO; ALGUNAS LAS MUERDE, OTRA LAS PISA, Y XARACUA DELIRANTE VA RECOGIENDO.)

XARACUA— Eres cruel, ¿qué estás haciendo?

(IXPUXTEQUI EN UN MORTERO TRITURA LAS AVES.)

IXPUXTEQUI— Yo nada, el desierto es cruel.

XARACUA— ¡Son compañeros de viaje!

IXPUXTEQUI— (Sarcástico.) ¡Eran! Te dije, es difícil sobrevivir aquí.

XARACUA— Sus familias los buscarán.

IXPUXTEQUI— (Cinismo.) No soy culpable, son los sin nombre, vienen sin papeles y así conviene que sea, para que nadie los encuentre.

(PAUSA.)

XARACUA— (Suplicante.) Tengo hambre.

(Ixpuxtequi parte un aguacate y saca el hueso de este, en alusión al vientre materno relativo al tráfico de infantes y de mujeres embarazadas.)

IXPUXTEQUI— Hagamos un trato. Te dije que tienes algo que me interesa, ahí, dentro de ti... pero te diré cuál es el trato, tendrás que entregar a tu hijo cuando nazca, y a cambio te cuidaré y salvaré tu vida.

XARACUA— ¡Eso jamás, púdrete!

(Ixpuxtequi le acerca a la cara los pájaros.)

IXPUXTEQUI— ¡Entonces acostúmbrate a comer esto!
(Proyección de video de un árbol de la frontera llamado árbol de los trofeos, con prendas íntimas femeninas colgadas de las ramas.)

(Ixpuxtequi rodea como animal cazador a Xaracua, acercándose como depredador, y ella le da su prenda íntima. Éste la coloca en lo alto del báculo como signo de triunfo.)

XARACUA —¿Qué es eso?

(Pausa.)

IXPUXTEQUI— Trofeos.

(Silencio.)

(Xaracua le escupe.)

(Ixpuxtequi avienta maldición como brujo.)

IXPUXTEQUI— ¡*Ma iciuhca miquican!* ¡Que mueras pronto!

86

(Ixpuxtequi sale.)

ACTO III

ESCENA 7

(Orilla del río Bravo; del lado mexicano Xaracua deportada, moribunda.)

XARACUA— «Madre, estoy de nuevo aquí, mis pies se quedaron en el camino cansados de tanto andar, mi viaje ha sido en vano, no puedo más. ¿Qué me pasó? Me duelen mucho las piernas. (Silencio, pausa.) ¡Ya!, recuerdo, fueron los mañosos, sí, me llevaron a la región de los muertos. (Énfasis, dolor. Hacia al público.) Ahí estaban ellos, sus caras causaban espanto, tenían alas como de murciélagos y cabezas de roedor. Había esclavos y cautivos, no había agua, ni aire, y el olor, recuerdo ese olor... era

insopportable... la casa de los sin cuerpo. (Pausa, susto.) Se escuchaban llantos y aullidos, como de coyote, como de gato montés. (Coraje—pesadumbre.) Corría agua divina por todos lados, que teñía de rojo las paredes. No les importó la enfermedad de muerte, ni si eran niñas, obraron viciosamente con todas, sus miradas impedían movernos, y nuestros cuerpos fueron fundidos y perforados ... ninguna habló en voz alta.

(Pausa, música de cuna prehispánica.)

Ya no siento fuerza. (Se revisa su vientre, está vacío.) Mi cuerpo, qué le hicieron a mi cuerpo, mi cuerpo está vacío, ya no es mío, ha sido quebrado. (Súplica.) ¡¿Qué hago, madre?! No puedo volver a la casa sagrada, se han repartido las reservas de la gran tierra, lo más precioso y apreciado. (Pesar, hablar lento.) Toda nuestra tierra es ya un sepulcro, fosas llenas de tristes restos. Esto duele, duele como cuando parí criatura no nacida, ¡como las carnes de mis pies desprendidos! (Grito, dolor.) ¡Como el dolor de no estar con mis hijos!

Silencio.)

Cambia de tono, coraje.) Como cuando no impediste que ese hombre me robara, tú, tú que eras tan valiente, ¿madre? ¿Por qué no hiciste nada para defenderme? ¿Por qué ahora siento vergüenza? Si yo solamente quería salir a «buscar la vida»

(Pausa.) (Silencio de la música.)

Entiendo, madre que no fuiste culpable de juntarte con malos brujos, pero yo no seré como tú. Seguiré mi camino hasta que no puedas más. Cantaré para

alejar la tristeza y mi canto será recordado.
(Se incorpora.) Tú me dijiste que mi ombligo fue arrojado a los matorrales, y que se lo comió un jaguar, pues ese jaguar hoy vive dentro de mí. Sí, soy el corazón de jade y la energía felina, ¡no viviré llorando! (Se enjuga las lágrimas.)

(Ixpuxtequi entra aplaudiendo.)

XARACUA— (Empoderada, se dirige a Ixpuxtequi.) Alejaré el miedo que alimenta a los buitres. Nací del maíz, (eleva la voz.) ¡Soy el jaguar, la energía femenina, la Madre Tierra!

IXPUXTEQUI— (Irónico.) Bravo, bravo, ¡uy, qué valiente!

XARACUA— (Empoderada, enojada.) ¡¿Otra vez tú?!

88

(Interrupción de staff, se acerca a mostrar una serie de papeles a Xaracua.)

XARACUA— (Al staff molesta.) Espérate.

IXPUXTEQUI— (Burlesco.) ¿Te deportaron?, ¿te encontró la Border? Jejeje, Te lo dije, ese es tu destino, no puedes escapar de él, naciste mujer, deberías estar en tu casa moliendo maíz y atendiendo a tu esposo, y a tus hijos.

STAFF— (interrupción de acerca a mostrar una serie de papeles a Xaracua.)

XARACUA— (A staff.) ¡Oh, que te esperes! (A Ixpuxtequi.) ¡Vete! Esta es mi tierra.

IXPUXTEQUI— (Sentado limpiando su báculo, sarcasmo.) No me iré, recuerda el mundo no tiene fronteras ¡Estaré por todos lados! En el río, la selva, el mar, el desierto.

STAFF— (Interrumpe nuevamente.)

IXPUXTEQUI Y XARACUA AL UNÍSONO: ¡QUÉ QUIERES!

STAFF— (Rompimiento 4 pared.) Los documentos, faltan los documentos, es teatro documental.

(Staff le pasa unos papeles a Ixpuxtequi.)

IXPUXTEQUI— (Espantado al ver el texto, se lo pasa a Xaracua.) No, no, eso no sale en las noticias, ni en Youtube, ni en Netflix, léelo tú.

XARACUA— A ver, no, hazlo tú, esto no está en el guion.

IXPUXTEQUI— No, no, a mí no me toca, van a decir que soy conspiranoico (presuntuoso) y eso me quita prestigio.

XARACUA— (Al staff.) A ver, mejor hazlo tú.

IXPUXTEQUI— Sí, sí, hazlo tú. Te toca, muchacho, nosotros ya actuamos mucho.

(Staff arrebata las hojas molesto y decidido a leer los documentos. Se queda solo en el escenario y las luces lo iluminan, los actores bajan al público entre los asistentes de ambos lados.)

STAFF— (Al público.) En toda América Latina y desde tiempos de la Colonia.

LOS TRES —(Exclaman.) ¡Extractivismo rapaz!

STAFF— En las zonas donde se ubican los acuíferos más grandes de América Latina podemos encontrar bases militares del ejército de los Estados Unidos, ubicadas de forma estratégica en todo el continente, al igual que organismos internacionales y empresas trans y multinacionales privatizadoras de los servicios de agua, y no solo del agua sino de los recursos energéticos, minerales y forestales. Tan solo en México el 70% de las mineras que explotan

los yacimientos son canadienses; una sola mina puede tener 60 millones de toneladas de oro que se extraen para refinarlas con uranio y titanio, lo cual es altamente contaminante para el medio ambiente.

XARACUA— (Pensativa, se dirige a Ixpuxtequi.) Ya decía... tu voz me era conocida... Tú fuiste el culpable de que saliéramos de nuestras tierras.

IXPUXTEQUI— No soy culpable que se vayan a buscar aliento a otros lados.

XARACUA— Trajiste terror a nuestras casas, nos armaste, nos hiciste la guerra.

IXPUXTEQUI— Yo no... fueron las bestias. No soy responsable de que sus gobernantes no los cuiden, ni que estén sometidos por esas bestias ¡Reclamen a ellos!

STAFF— El presidente espurio del 2006, quien declaró la guerra contra los narcos, entregó concesiones por 20 millones de hectáreas a un puñado de empresas mineras, y al 2016, ya se habían pactado otros 65 nuevos proyectos. La minería es próspera, pero no deja ganancias en México, solo destruye el medio ambiente.

XARACUA— ¡Ah, claro! Tú eres su patrón, amo de los Temacpalitotiques

IXPUXTEQUI— (Cínico.) Cara rota me gusta más.

XARACUA— (Acusación, enojo.) ¡Tú sembraste desdicha en nuestra propia casa! ¡No queríamos salir!

IXPUXTEQUI—(Sarcasmo.) (Al público.) Bueno, pues también pueden regresar, es su derecho.

XARACUA— (Indignación.) ¡¿Derecho?! Este no es un derecho, este no es un viaje..., yo no elegí el

dolor, yo no elegí el hambre. Nos hiciste salir, para dejarnos después en manos de los carteles de las bestias. Este es un destierro para quedarte con nuestras tierras.

STAFF— Hay indicios de que las multinacionales y transnacionales han encontrado sinergias de las que jamás se habaría en ninguna escuela, ni en ningún medio de comunicación. Para acceder a zonas de resistencia antiminera y para poder aplastar esa oposición a las minas, se realizan acuerdos de modus vivendi con grupos criminales especializados en causar terror al usar la violencia más despiadada y macabra hacia los resistentes, lo cual los lleva a desplazarse de manera forzada.

IXPUXTEQUI— (Burlesco.) ¿Tus tierras? Jajajaja (caricaturiza). Te recuerdo que este es un mundo sin fronteras, sin patria, sin bandera y sin religiones. ¿Recuerdas? ¡Volar como las aves por todos los cielos! ¡Libre! (Aleteo y vueltas.)

STAFF— ¿Recuerdan el caso de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa? Es una de las evidencias de esta resistencia y lucha social ante la depredación de las mineras. Se dice que el crimen organizado recibía armamento de una firma alemana para proteger los intereses de las mineras canadienses, la cual ya obtuvo su condena. (Pausa.) Pero la minera sigue operando.

XARACUA— (Furia entre dientes.) ¡Lárgate de aquí! Eres el enemigo de la vida, por donde vuelas traes la discordia y siembres muerte. Deja en paz a nuestros hijos e hijas, deja libre el buen camino, ¡aléjate, urraca! Que nadie más sea lastimado ni

herido, que nadie sufra, ¡que nadie muera ni sea desaparecido!

IXPUXTEQUI— No te hagas la víctima (al público), ¡nadie la obligó a irse, ¿o sí?

STAFF— Datos oficiales dicen que son más de 831 mil personas desplazadas en México. Más de 200 mil muertos registrados desde el año 2000 según datos federales, y 110 mil desaparecidos, aunque colectivos de padres y madres buscadores de sus hijos desaparecidos estiman tres desaparecidos por cada uno oficial, esto da la suma aproximada de 330 mil desaparecidos. En el caso de México, estudios interdisciplinarios sugieren que los feminicidios están relacionados en su mayoría con zonas que presentan dinámicas de criminalidad organizada transnacional, como tráfico de drogas, minería ilegal, trata de personas y contrabando, por mencionar algunas, digamos... dinámicas económicas.

IXPUXTEQUI— (Burla.) ¡Mírate dónde estás! Tu sufrimiento ha sido en vano, y míralos, aquí nadie te ayuda, no eres más que una mochila a la espalda, mejor acepta tu destino.

XARACUA— ¡DESTINO?... Mi sufrimiento no quedará en vano. En vano salí de mi tierra, pero en vano no he de volver a ella, mañana les será dañado el destino a los profanadores de nuestra tierra, heredé de mis mayores la fuerza. (Grito) ¡Tengo derecho a quedarme aquí! ¡Ese es mi derecho! En este cielo, con mi gente, en éstas mis tierras, sin que nada nos eche fuera, sin que nadie nos

haga la guerra, sin que nos causen daño ni fatiga.

Tengo derecho al Buen Vivir.

(Pausa. Se ponen sus trajes de guerra y sus máscaras. Vuelve la batalla como la primera escena. Parece en momentos que Xaracua vence con el báculo a Ixpuxtequi, pero éste se reincorpora, repite esta caída y reincorporación en bucle. No hay vencedor. Se retiran del escenario y entra video documental final de María.)

(Video testimonial de María en el que narra que no quería salir de su país.)

Los tres actores— Dice Galeano, los latinoamericanos somos pobres porque es rico el suelo que pisamos. Nosotros decimos: Migramos porque es rico el suelo que pisamos.

(Suena el caracol como cierre.)

93

(Oscuro.)

Se escucha la canción «Latinoamérica» de Calle 13, versión sinfónica en vivo.



Anexo 1: Cartel de publicidad de la obra realizado por Bernardo Tinoces, 2023.

REFERENCIAS

- ALATORRE, C. C. (1999). *Análisis del drama*. Escenología A.C.
- ARDEVOL, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. En E. Ardevol, *Dialectología y tradiciones populares*, vol. LIII, núm. 2.
- ARROYO VARGAS, R. (s.f.). *Violencia estructural de género, una categoría necesaria de análisis para los derechos humanos de las mujeres*. Biblioteca Nacional de Salud y Seguridad Social. <https://shorturl.at/enGZ8>
- BADILLO, A. (2021). *Pensamiento. La fábula del desarrollismo latinoamericano. La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/andy-robinson-oro-petroleo-y-aguacates/>
- BERDEJO, C. (20 de marzo de 2024). *Visibilizan la migración de mujeres y niñas a través de manifestaciones artísticas* (P. Miranda Ramírez, entrevistador). <https://www.udg.mx/es/noticia/visibilizan-migracion-de-mujeres-y-ninas-traves-de-manifestaciones-artisticas>
- BERDEJO, C. (2023). *Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la migración*.
- BERDEJO, P. C., Ocaranza Velasco, J. O. (enero-junio de 2021). *Hacia una refiguración poética del imaginario del migrante*. e-RUA Universidad Veracruzana. <https://rua.uv.mx/index.php/rua/article/view/111>
- BROOK, P. (1969). *El espacio vacío*. Ediciones Península, <https://biblioteca.ism.edu.ec/Repo-book/e/Espacio-VacioPeterBrook.pdf>
- BROWNELL, P. (2012). Proyecto Archivos: el teatro documental según Vivi Tellas. Académica.edu. <https://www.academia.edu/39894481/>

[Proyecto_Archivos_El_teatro_documental_seg%C3%BAAn_Vivi_Tellas](#)

- CANO, J. (diciembre de 2023). Estos son los carteles que controlan el tráfico de migrantes en la frontera con EEUU. Infobae. <https://www.infobae.com/mexico/2023/12/05/estos-son-los-carteles-que-controlan-el-trafico-de-migrantes-en-la-frontera-con-eeuu/>
- CASAVANTES, J. (2021). *Después de las ausencias* (trailer). Anhelo Teatro. https://www.youtube.com/watch?v=RKVuC_8y8GA
- CASTILLO, I. (1 de julio de 2022). *Teatro prehispánico*. Lifeder. <https://www.lifeder.com/teatro-prehispanico/>
- CELIS SÁNCHEZ, R. y AIERDI URRAZA, X. (2015). ¿Migración o desplazamiento forzado? Las causas de los movimientos de población a debate. *Cuaderno Deusto de Derechos Humanos* núm. 81. Consultado el 24 de abril de 2024. Disponible en: <http://www.deusto-ublicaciones.es/deusto/pdfs/cuadernosdcho/cuadernosdcho81.pdf>
- 96 CNDH. (2022). Comisión Nacional de los Derechos Humanos, México. Informe Anual de Actividades 2022. cndh.org.mx
- DURÁN GONZÁLEZ, A. (. (2007). Instituto Nacional de las Mujeres. 100912. pdf inmujeres.gob.mx
- DURAND, J. (11 de abril de 2021). *Dilemas del derecho a migrar*. La Jornada. <https://www.jornada.com.mx/2021/04/11/opinion/014a2pol>.
- EDITORIAL. (enero de 2022). El Ciudadano. <https://periodicoelciudadano.com/elementos-del-traje-purepecha-michoacan/>
- EFE (2021). Patrulla fronteriza arresta a más de 11,000 migrantes en más de 700 casas de seguridad. La Opinión. [https://laopinion.com/2021/07/06/patrulla-fronteriza-arresta-a-mas-de-11000-inmigrantes-en-mas-de-700-casas-de-seguridad/11,000 inmigrantes en más de 700 casas de seguridad - La Opinión \(laopinion.com\)](https://laopinion.com/2021/07/06/patrulla-fronteriza-arresta-a-mas-de-11000-inmigrantes-en-mas-de-700-casas-de-seguridad/11,000 inmigrantes en más de 700 casas de seguridad - La Opinión (laopinion.com))
- FALCONÍ ABAD, M. (2022). *La epistemología feminista: una forma alternativa de generación de conocimiento y práctica*. Contribuciones desde Coatepec. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28171647006>

- FLAKO, E. (24 de abril de 2023). *Mi vida siendo pollero y cómo los cruzo a Estados Unidos.* (D. G, entrevistador).
- FRANCO, A. (abril de 2014). *Los mutilados. Un proceso de creación dramatúrgica a partir de fuentes documentales.* Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.
- FURIÓ, P. (2022 de abril de 16). *La mafia del aguacate en Michoacán.* DW Español. <https://www.youtube.com/watch?v=P67PTjNo9kA>
- GALICIA, J. R. (2022). *Poesía prehispánica: flor y canto.* Editores Mexicanos Unidos.
- GALLEGOS, N. y GONZÁLEZ, A. (mayo de 2022). Animal Político. <https://shorturl.at/klAP3>
- GASPER, D. y SINATTI, G. (2024). *Migración y Desarrollo*, (14), año 27, 19-63. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-75992016000200019&lng=es&tllng=es.
- GÓMEZ, L. A. (2008). Los instrumentos musicales prehispánicos. Clasificación general y significado. *Arqueología Mexicana*, 38-46.
- GREGORIO GIL, C. (enero-junio de 2019). Disparidades. <https://dra.revis-tas.csic.es/index.php/dra/article/view/595>
- GUZMÁN ORDAZ, R. (s/f). *De la perspectiva de género al paradigma interseccional. Aportaciones para el análisis de las migraciones feminizadas.* Universidad de Sevilla. Departamento de Sociología.
- HARP, S. (2021). *El cartel Coyote: cómo funciona el tráfico de personas entre México y Estados Unidos en el Valle del Río Grande.* La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/revista-rolling-stone/el-cartel-coyote-como-funciona-el-trafico-de-personas-entre-mexico-y-estados-unidos-en-el-valle-del-nid25082021/>
- HERNÁNDEZ FAJARDO, N. (2021). XIV Jornadas de la UBA. Sur, pandemia y después. XIV Jornadas de la UBA. Sur, pandemia y después. https://jornadasdesociologia2021.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/po-nencias2021/2269_694.pdf_694.pdf (uba.ar)

- HENRÍQUEZ, P. (2009). Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico. *Estudios Filológicos*, (44), 81-92. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132009000100005>
- HICKS, B. R. (1986). *Mujeres en movimiento. La representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafranca y Rosario Sanmiguel*. Universidad Hispano-Mexicana.
- JAQUES, L. (2004). *El cuerpo poético*. Liberduplex.
- JIMÉNEZ, D. P. S. (2021). Guía didáctica para la construcción de una puesta en escena. *Contribuciones desde Coatepec*. (35), 1-16. <https://revista-coatepec.uaemex.mx/article/view/16991>
- LA PARRA, D. T. (2003). Violencia estructural. Una ilustración del concepto. *Documentación Social*, (131) , Universidad de Granada. <https://www.ugr.es/~fentrena/Violenc.pdf>
- LÓPEZ AUSTIN, A. (1966). Estudios de cultura náhuatl. *Estudios de cultura náhuatl*, vol. 6. <https://nahualt.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/78571>
- 98
LUCIANO-SÁNCHEZ, I. (2017). Teatro y política en Brecht. Academia.edu. https://www.academia.edu/35947348/Teatro_y_Pol%C3%ADtica_en_Brecht
- MALLO, C. y NISTAL, L. (18 de abril de 2021). *El teatro épico de Bertolt Brecht a propósito de la obra la excepción y la regla*. <https://www.laizquierdadiario.com/El-teatro-epico-de-Bertolt-Brecht-a-propósito-de-la-obra-La-excepción-y-la-regla>
- MARGARITA, s. (20 de octubre de 2023). Semana de la Educación en Movilidad Humana UdeLaR. (U. S. Radio Activa FM, entrevistador).
- MARTÍNEZ, C. (2016). *El teatro documental, una herramienta para devolver a la ciudadanía su imaginario y su memoria*. Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/341043002_El_teatro_documental_una_herramienta_para_devolver_a_la_ciudadania_su_imaginario_y_su_memoria

- MELO, K. N. (2022). *El papel del arte en la reparación simbólica y reivindicación de derechos en Colombia*. Dialnet. <https://www.redalyc.org/journal/5857/585>
- MORIN, E. (1984). Ciencia con conciencia. Pensamiento crítico/ pensamiento utópico. *Anthropos*.
- MUÑOZ, S. (2020). *De cerca. Las mulas y Pablo no vuelan*. Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, Guanajuato.
- OBSERVATORIO DE MULTINACIONALES EN AMÉRICA LATINA (OMAL). (s.f.). Inicio. OMAL. Recuperado el 20 de septiembre de 2023, de <https://omal.info/>
- OCAMPO, P. M. (2014). *Presentación del tema central migración forzada, desarraigo y despojo: itinerancia obligada, una ciudadanía inconclusa*. <https://doi.org/10.28928/ri/762014/ptc/ocampopradom>
- OIM ONU MIGRACIÓN (s.f.). *Género y migración*. Oficina Regional para Centroamérica, Norteamérica y el Caribe. <https://rosanjose.iom.int/es/genero-y-migracion>
- ÓSIPOVNA, M. (2003). *El último Stanislavsky, análisis activo de la obra y el papel*. Fundamentos.
- QUINTERO, E., UDGTV Canal 44. (2023, 21 agosto). «Después de las Ausencias»: obra sobre desaparición forzada y violencia institucional en Jalisco [video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=uIDme6QuSwY>
- PARGA PARGA, P. (2018). *InvestiCreación artística, metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior* [manuscrito presentado para publicación]. Recuperado el 20 de abril de 2024. https://www.academia.edu/44980734/InvestiCreaci%C3%B3n_Art%C3%ADstica_Pablo_Parga_Parga
- PATIÑO YEPES, Á. A. (2010). Las reparaciones simbólicas en escenarios de justicia transicional, año 2. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, (21), año 2. https://www.researchgate.net/publication/277856990_Las_reparaciones_simbolicas_en_escenarios_de_justicia_transicional

- PRADENA GARCÍA, Y. P. (2013). *Teatro aplicado para la prevención de violencia de género y la promoción de la igualdad: un estudio de caso en el ámbito de la formación profesional*. Universidad de Valladolid.
- QUINTERO, & E. (2021 de agosto de 2023). *Después de las ausencias. Sobre desaparición forzada y violencia institucional en Jalisco*. UDGTV Canal 44. <https://www.youtube.com/watch?v=uIDme6OuSwY>
- R.A., H.C. (2021). *Etnografía feminista en contextos de múltiple violencia*. Obtenido de Alteridades. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades/2021v3in62/Hernandez>
- RAQUEL, G. O. (s.f.). *De la perspectiva de género al paradigma interseccional. Aportaciones para el análisis de las migraciones feminizadas*. Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/39482/Pages%20from%20Investigacion_Genero_11-2.pdf?sequence=1&eItemId=1144139482&md5=1144139482. Logros y retos (us.es)
- REBOLLEDO GÁMEZ, T. y MONREAL GIMENO, M. C. (2012). *Feminización de las migraciones en México*. Researchgate. https://www.researchgate.net/publication/338084164_Feminizacion_de_las_migraciones_en_Mexico
- REUTERS. (7 de febrero de 2023). *Interponen denuncia contra la producción de aguacate en Michoacán*. Expansión. <https://expansion.mx/economia/2023/02/07/denuncia-contra-produccion-aguacate-michoacan-t-mec>
- ROJAS, O. L. (2022). *¿Qué es la dramaturgia del actor/actriz?* Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- ROBINSON, A. (2020). *Oro, petróleo y aguacates*. Arpa & Alfil Editores, S.L.
- SAAVEDRA, T. (noviembre de 2020). *Ixpuxtequi. El terrible demonio de la mitología nahua*. México Desconocido. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/ixpuxtequi-el-temible-demonio-de-la-mitologia-nahua.html>
- SCHRAIER, G. (2008). *Laboratorio de producción teatral: técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos I*, Atuel.
- SABUGAL PAZ, P. (24 de abril de 2018). *Teatro documental. Entre la realidad y la ficción*. Investigación Teatral, Universidad Veracruzana. <https://>

investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2533

- SALAZAR CRUZ, L. M. (2014). Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. <https://doi.org/10.28928/ri/762014/atc2/salazarcruzlm>
- TALLÓN, NO. (s.f.). *La vigencia de un creador*. Diario de Cultura. <https://www.diariodecultura.com.ar/columnas/crucigrama-bertold-brecht/>
- WĘGRZYNOWSKA, K. (2015). *La feminización de la migración mexicana en Estados Unidos*. Redalyc. <https://www.redalyc.org/articulo oa?id=243342822014>
- WILLERS, S. (2016). *Migración y violencia: las experiencias de mujeres migrantes centroamericanas en tránsito por México*. Revista Sociológica. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732016000300163

Entrevistas

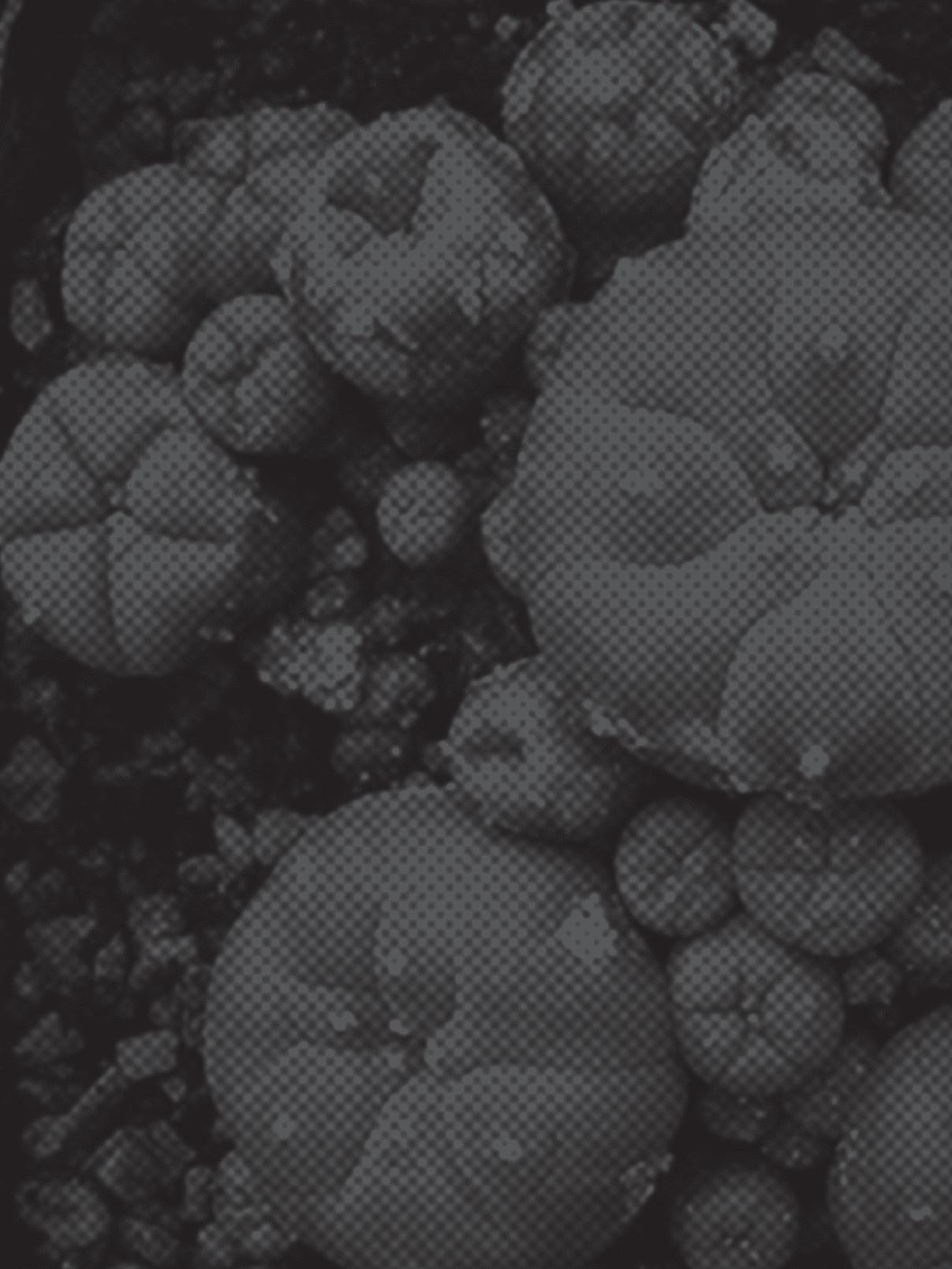
Muestario testimonial realizado a mujeres desplazadas en Guerrero ante la presencia de mineras, y mujeres desplazadas de Michoacán ante la violencia de la sobre explotación del aguacate (diciembre de 2022, Acapulco, Guerrero; abril de 2023, Guadalajara, Jalisco).

101

Entrevista a María (2023). Videollamada.

Entrevista a Ivanna en El Refugio (2023). Etnografía.

Entrevista al encargado del Albergue Casa Scalabrini, Jairo Merez Flores (junio de 2022).



HIKURI NEIXA, OBSESIÓN PERSONAL SONORA

René Demian Galindo Ramírez

I.

INTRO

La obra *Hikuri neixa* es una composición sonoro-musical para orquesta de cámara y electrónica, en la que busqué plasmar experiencias personales durante la ceremonia y festividad homónima de la sociedad *wixárika*. Surgió por la necesidad de expresar a través de maneras explorativas y experimentales, aquellos aspectos que generaron un fuerte impacto vivencial y emocional durante el trabajo de campo realizado entre 2005 y 2007 en la Sierra Wixárika para otra composición, específicamente en la comunidad de *Tateikie*, conocida en español como San Andrés Cohamiata, ubicada en el municipio de Mezquític, al norte de Jalisco.

105

Decidí abordar ese proyecto por varios motivos:

- a) No había encontrado la manera idónea de comunicar ese torrente de percepciones y emociones en trabajos previos.
- b) Como trabajo integrador/receptacional de tesis para titulación y obtención del grado de Maestro en Educación y Expresión para las Artes que cursé entre 2015 y 2017 en la Universidad de Guadalajara.
- c) Pero, sobre todo, para intentar honrar con máximo respeto a una cultura que impactó fuertemente para bien en mi vida, llevando a replantear mis concepciones de lo que era o/y como estudiante de composición me habían dicho del quehacer compositivo, ya que en palabras de Belcastro «Con un acto creativo

compartido y colectivo se cambia al mundo, un acto creativo sincero, también implica una profunda transformación personal» (2016, p. 94).

Durante el proceso creativo y de producción que tuvo lugar entre 2014 y 2018, se realizaron investigaciones profundas sobre la cosmovisión y cultura *wixárika*, buscando integrar de manera coherente los elementos musicales, sonoros y conceptuales más representativos. La obra se articuló en tres secciones principales que simbolizan momentos clave de la festividad y de la molécula de mescalina, utilizando una gama de recursos técnicos y expresivos para evocar mis percepciones del *Hikuri neixa* de manera fidedigna. Mediante el uso de una forma musical novedosa e interdisciplinaria basada en la molécula, sistemas armónicos de cuarto de tono, estructuración al micro y macro en proporción áurea, electrónica analógica en tiempo real, pistas pre-grabadas, teléfono móvil, recursos compositivos de avanzada y una instrumentación *sui generis*, la pieza buscó encapsular de manera auténtica las impresiones y el mundo interno detonados a partir del complejo universo sonoro y espiritual suscitado en el ritual y celebración que conocemos como *Hikuri neixa*.

106

II.

VERSO DESCRIPTIVO DEL PROYECTO

Has visto cómo caminamos en busca del peyote. Cómo vamos, sin comer, sin beber, con mucha voluntad. Todos con un solo corazón. Así nos vamos haciendo huicholes. Ésta es nuestra unidad. Esto, lo que debemos defender.¹

RAMÓN MEDINA

Hikuri neixa es una obra de cerca trece minutos de duración para una orquesta de cámara mixta de diez instrumentistas, articulada en tres secciones

¹ Medina, R. (s.f.), citado por Evans Schultes y Hofmann, 2000, p. 148.

principales que capturan momentos significativos de la festividad *wixárika* homónima. La primera sección, «Llegada de los peyoteros, sacrificio del toro e inicio del ritual», refleja el comienzo de la celebración, con la llegada de los peyoteros y el ritual del sacrificio del toro, momentos caracterizados por atmósferas ceremoniales y solemnes y paisajes sonoros cargados de expectación y energía. La segunda sección, «Umbral, estadía y retorno del mundo onírico», sumerge al oyente en un viaje hacia el plano de los sueños y el espiritual, explorando texturas, sonoridades y cantos que reflejan la experiencia de transitar entre varias dimensiones; vivos, muertos, presente, pasado y futuro buscan capturar la sensación de inmersión en el misticismo impelido por *Hikuri*. La tercera sección, «Lo contemplativo», invita a la reflexión y a la contemplación, adquiriendo una cualidad introspectiva mientras se reflejan los momentos de tranquilidad durante la festividad, percibiendo aquello que se transformó en uno después del periplo. Cada una de las secciones se impregna de elementos que dejaron marca profunda en mi experiencia durante la celebración: los cantos ceremoniales, el ritual, la verbena, la ingesta del cacto, los paisajes sonoros que contextualizan el entorno, etc. Todos esos elementos entrelazados crearon y dieron vida a una narrativa auditivo-musical evocadora de un complejo mundo sonoro ajeno al propio, cargado de significado y representación, buscando transportar al oyente a través de una experiencia sensorial única.

La instrumentación cuenta con: embocadura de flauta transversa, flauta transversa, boquilla de clarinete, clarinete en La, clarinete bajo en Si bemol, tres ocarinas, piano, guitarra clásica amplificada, guitarra eléctrica sin trastes con efectos, bajo eléctrico de cinco cuerdas con electrónica en tiempo real, violín, viola, cello, contrabajo y pistas en teléfono móvil. Estas decisiones desempeñaron un papel crucial en la realización de la obra, aportando riqueza tímbrica y una paleta sonora diversa tomando en cuenta que «El siglo xx se encargó de restablecer el vínculo con la riqueza acústica del sonido en la música occidental y una de las maneras de abordarlo fue mediante la exploración de nuevas técnicas instrumentales» (Toledo,

2006, p. 50). Además, la forma musical se fundamenta en una traducción matemática de la molécula de mescalina y la estructuración se encuentra en proporción áurea, añadiendo una capa adicional de profundidad conceptual y simbólica a la obra, con el fin de mantener las ideas en un «todo compacto y congruente, que no se desmorone la obra, dando una apariencia de arbitrariedad.» (Kühn, 2003, p. 17).

Hikuri neixa es más que una expresión de mis experiencias y reflexiones personales durante el ritual y la celebración, es un viaje sonoro y espiritual que invita al oyente a sumergirse en una experiencia que va más allá de la realidad tangible. Es un testimonio de cómo la música puede capturar la esencia de una experiencia cultural y espiritual profunda.

III.

CORO 1: LA OTREDAD IMPREGNÁNDOSE

108

¿Por qué será que los seres pertenecientes a las que llamamos razas inferiores y aun salvajes, emplean el arte en lo que se fabrican para su vida diaria, mientras el hombre civilizado requiere que se le induzca á la apreciación artística? (Lumholtz, 1904, p. 229)

La creación de *Hikuri neixa* se fundamentó en investigaciones documentales exhaustivas sobre la sociedad *wixárika* y sus arraigadas tradiciones en dos momentos. Primero, previo a las visitas de campo durante 2005 para una composición que me llevaría a obtener el grado de Licenciado en Música con orientación en Composición, y un segundo entre 2014 y 2016 para la obtención de grado de Maestro en Educación y Expresión para las Artes. Este proceso documental incluyó un examen meticuloso de diversas fuentes, como estudios etnomusicológicos de investigadores reconocidos y fuentes audiovisuales y académicas, así como grabaciones y entrevistas con expertos en el tema. Estas investigaciones no solo proporcionaron un

marco contextual, histórico y descriptivo de los rituales *wixaritari*, sino que también revelaron las implicaciones espirituales, culturales y filosóficas de su sociedad. Como nos comparte Mata Torres:

El canto del maraakame es una fuente de enseñanza. El niño aprende en las fiestas oyendo al cantador. El cantador y los padres del niño constituyen la educación fundamental. El cantador es la fuente, el soporte y el alma en que se apoya el pasado, el presente y el futuro de esta raza. El maraakame es lo que está adentro, lo sagrado, lo irrevelable. (1974, p. 3)

A pesar de la preparación previa y los trámites burocráticos, las visitas de campo entre 2005 y 2007 resultaron ser una fuente invaluable de inspiración para composiciones posteriores. Durante estas expediciones pude participar activamente en los rituales, entrevistar a miembros de la sociedad *wixárika* y recopilar una gran cantidad de material, incluyendo impresiones sensoriales, sonidos ambientales, grabaciones musicales originales y emociones. Esta experiencia directa enriqueció el proceso creativo y proporcionó una autenticidad sin igual, ofreciendo valiosas perspectivas sobre la vida cotidiana y cosmovisión *wixárika*. La información recopilada durante esos encuentros sirvió como base para identificar elementos significativos que luego se plasmaron en la composición, desde los emotivos y sabios cantos, los acordes que brotaban del tañer sus instrumentos, hasta los sonidos del entorno natural y los rituales en torno al fuego.

El análisis profundo de la cosmovisión *wixárika* reveló características musicales distintivas, como la falta de convenciones en la afinación de los instrumentos y, por ende, el uso de escalas no temperadas. Además, identifiqué momentos musicales asociados con diferentes etapas de la festividad, cada uno con instrumentaciones específicas. Estos hallazgos guiaron la selección de recursos técnicos para representar de manera precisa mis percepciones del universo sonoro *wixárika*.

Del sistema armónico

Hablar de música experimental, sería abordar todas las estéticas a lo largo de todos los períodos, ya que durante la historia de la música siempre ha habido compositores ávidos por ir adelante, ser punta de flecha y avanzar en sus respectivos tiempos a raíz de una necesidad personal de comunicación a través del acto creativo. (Belcastro, 2016, p. 82)

Para representar las conexiones entre las dimensiones del presente, pasado, futuro, vivos y muertos durante el ritual, decidí usar cantos que se escuchan constantemente durante la celebración. Dividí el pasado y los muertos con cantos extraídos del libro *Méjico desconocido* para honrar a Lumholtz, pionero en la transcripción de música de sociedades originarias. Uno de los cantos utilizados se muestra en la ilustración 1.

Canción Huichola(sic) de la caza del Venado

Es parte de una larga canción que relata las aventuras del zopilote de cabeza roja, que es un gran hechicero, que con su pico revivió al venado, muerto por los dioses. Los dioses se apoderaron del zopilote y le quitaron sus flechas en una montaña sagrada, llamada Airulita, que es de color rojo, uno de los lugares donde es fama que tuvo nacimiento el fuego. Desde entonces no puede el zopilote matar a su presa y se ve obligado a alimentarse de cuerpos muertos.

Vile- que Vile-que vac u - ja - ne Vile - que Vile-que vac-u - ja - ne Yu - chu-kya - te vac - u-
Zopilote, zopilote, lo cogieron. Zopilote, zopilote, lo cogieron. Alisaron sus plumas, (cuando) lo

ten.
ja - ne Ai - ru - li - ta vac - u - ja - ne Ai - ru - li - ta vac - u - ja - ne
cogieron (En) Airulita ellos lo cogieron (En) Airulita lo cogieron.

Ilustración 1. Canto transcrita de las grabaciones de campo generadas por Lumholtz.

Opté por utilizar un sistema microtonal de veinticuatro alturas en lugar del sistema de doce alturas basado en la escala cromática temperada, ya que este último no reflejaba fielmente la realidad sonora de la fuente original. Este sistema divide la octava en cuartos de tono, así pude aproximar mejor la partitura a los acordes y melodías *wixaritari*. Además, considerando el

formato de canto y respuesta entre los *mara'akate* y el resto de la comitiva, adapté la representación del canto según lo mostrado en la ilustración 2.

Ilustración 2. Inicio de la representación del canto de manera microtonal fragmentado entre violín (antecedente), flauta (consecuente) y clarinete bajo (antecedente simultáneo por alargamiento).

También, se aplicó *scordatura* a las seis cuerdas de la guitarra clásica, para lograr una representación precisa del sistema armónico *wixárika*, acuñando así el término «micromático». Este término destaca que, aunque las alturas microtonales están presentes en las cuerdas al aire, la disposición natural de los trastes sigue la lógica de medios tonos a lo largo del diapasón, como se muestra en la ilustración 3.

1	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E
2	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B
3	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G
4	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D
5	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A
6	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E
1	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E	F
2	B [#] /C/d	C/d/B	C#d/D	D#e/F	D#e/B	E#f/D	F/G/d	F/G/D	G/d/A	G/d/B	A#f/C/d	A#f/B/d	A#f/B/d
3	F/G/d	F/G/d	G/d/A	G/d/B	A#f/B	A#f/B/d	B/c/D	C/d/B	C/d/D	D/e/F	D/e/B	D#e/E/d	F/G/d
4	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C
5	G#/A/b	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A
6	D	D#/E/b	E	F	F#/G/b	G	G#/A/b	A	A#/B/b	B	C	C#/D/b	D

Ilustración 3. Comparativa de la afinación estandarizada de la guitarra clásica y la scordatura de la matriz micromática usada para Hikuri neixa.

Para representar el presente y el mundo de los vivos, utilicé un canto de curación con el que un *mara'akame* sanó mis rodillas. Para la representación del futuro, seleccioné gestos de *xaweri*, *kanari* y *mara'akame* de grabaciones de campo y estudio, fijándolos en una pista para descargar en un dispositivo móvil con altavoz y reproducirla frente a las pastillas del bajo eléctrico, permitiendo su manipulación con la electrónica analógica, en tiempo real, de forma tal que se puedan generar diseños y paisajes sonoros *in situ*. Este entramado sonoro contrapunteado entre acordes y melodías microtonales a lo largo de la pieza, da vida al universo sonoro de la composición, generando de esta manera «una nueva textura hecha de estratos múltiples en el que conviven caóticamente ataques, transformaciones graduales y abruptos cambios de masas sonoras» (Toledo, 2006, p. 42).

De la forma

112

Descarté formas tradicionales como la sonata o el rondó por su falta de relevancia cultural y geográfica con respecto al tema que abordaba: una cultura originaria de Jalisco. Durante una reunión previa al inicio de mis estudios de maestría, surgió la idea de explorar la molécula de mescalina, sustancia enteógena del peyote, deidad central de la celebración. La estructura de la molécula, visualmente similar a los tres momentos clave de mi experiencia en la festividad, se dividió en las tres secciones (de color rojo, amarillo y azul, solo para separar de manera visual), presentada en la ilustración 4.

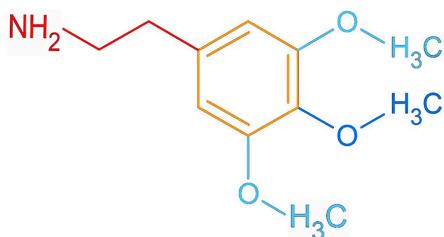


Ilustración 4. Molécula de mescalina en 2D.

Busqué una conexión más profunda entre la estructura molecular y la composición musical. Tras consultas con expertos en química desarrollé una fórmula para convertir distancias atómicas medidas en angstroms (\AA), en unidades de tiempo y espacio musical. Utilicé la fórmula $c\text{\AA} \times 100/60 = s$ (céntimos de angstrom por cien, entre sesenta golpes de metrónomo por minuto, igual a segundos) para calcular los segundos equivalentes a los angstroms. Los decimales pasaban directamente a minutos. Luego, convertí el tiempo en espacio musical, con la fórmula $M \times 60/4 = C$, donde minutos y fracciones de segundo se convirtieron en compases o fracciones de compás, considerando cuatro golpes de metrónomo por compás. Proceso capturado en la ilustración 5.

Número de sección	I				II			III						
Sección	Llegada de los peyoteros, sacrificio del toro e inicio del ritual.				Total de sección	Umbrial, estadia y retorno onírico			Total de sección	Lo contemplativo		Total de sección	Total	
Relación elemento-enlace-elemento	H-N	N-C	C-C	C-C		C=C	C=C	C=C		C-O	O-C	C-H		
Angströms entre núcleos (\AA)	1.01	1.47	1.54	1.54	5.56	1.32	1.32	1.32	3.39	1.43	1.43	1.09	3.95	13.47
Minutos	1'	1'28"	1'32"	1'32"	5'33"	1'19"	1'19"	1'19"	3'57"	1'25"	1'25"	1'05"	3'55"	13'28"
Compases	15	19.2	19.8	19.8	79.95	17.85	17.85	17.85	53.55	18.75	18.75	15.75	53.25	186.75

Ilustración 5. Tabla de traducción matemática.

La transmutación resultó en un molde preciso que contenía las partes esenciales de la narrativa. La tabla mostraba la ubicación de cada elemento de la molécula en puntos específicos de la forma, donde se integraron gestos sonoros para cada átomo. Esta asociación libre de ideas influyó en la elección de instrumentos y timbres, resultando en un molde preciso análogo a la composición molecular de la mescalina para la contención sonoro-musical.

De la estructura

Se estableció utilizando el número áureo para distribuir proporcionalmente los gestos y eventos sonoros en cada sección, garantizando cohesión y proporcionalidad entre los elementos de la narrativa, permitiendo auto-referencialidad. También, a nivel micro, facilitó la creación de texturas y melodías con apariencia caótica.

La estructura áurea se basó en el número cinco, que tiene relevancia significativa para los *wixaritari* por su relación con los cinco puntos cardinales, los cinco tipos de maíz, la iniciación como *mara'akame* a los cinco años, donde el niño debe visitar cinco lugares sagrados en cinco ocasiones, entre otros. Esta decisión se reflejó en las particiones estructurales tanto al nivel macro como al micro.

Procedí a partir la totalidad de compases utilizando la fórmula: $T \times 0.618 = \varphi^1$ donde T representa el total de compases, por el número dorado, resultando en la primera partición áurea (φ^1). A su vez, $\varphi^1 \times 0.618 = \varphi^2$, para la segunda y así sucesivamente hasta obtener cinco particiones áureas principales. Ulteriormente, partí esas y esas de igual manera para obtener auto-semejanza estructural. Para dividir una sección en otras cinco se utilizó la operación: $\varphi^1 - \varphi^2 \times 0.618 + \varphi^2 = \varphi^{1,1}$, después, $\varphi^{1,1} - \varphi^2 \times 0.618 + \varphi^2 = \varphi^{1,2}$, etc. De esta forma se logró llegar del macro al micro, con más particiones cada vez, para la inserción de eventos sonoros y/o gestos importantes correspondientes a cada sección.

114

Ejemplo de línea/espacio primaria,

cinco particiones áureas del total (al macro):

$\text{o} || \underline{\varphi^1} \underline{\varphi^2} \underline{\varphi^3} \underline{\varphi^4} \underline{\varphi^5} || 186.75$

Ejemplo de línea/espacio secundaria partida a razón áurea de φ^1 a φ^2 :

$\cdots \underline{\varphi^1} \underline{\varphi^{1,1}} \underline{\varphi^{1,2}} \underline{\varphi^{1,3}} \underline{\varphi^{1,4}} \underline{\varphi^{1,5}} \cdots \varphi^2 \cdots$

Ejemplo de línea/espacio terciaria partida a razón áurea de φ^1 a $\varphi^{1,1}$ (al micro):

$\cdots \underline{\varphi^1} \underline{\varphi^{1,1,1}} \underline{\varphi^{1,1,2}} \underline{\varphi^{1,1,3}} \underline{\varphi^{1,1,4}} \underline{\varphi^{1,1,5}} \cdots \varphi^{1,1} \cdots$

Para mantener la precisión de inserción gestual se convirtieron valores rítmicos a puntos matemáticos dentro del compás, de manera que cuando se arrojó un resultado de partición o punto secundario dentro de algún compás, existiese modo de saber la posición exacta donde insertarlo. Quedaron las resultantes expuestas en la ilustración 6.

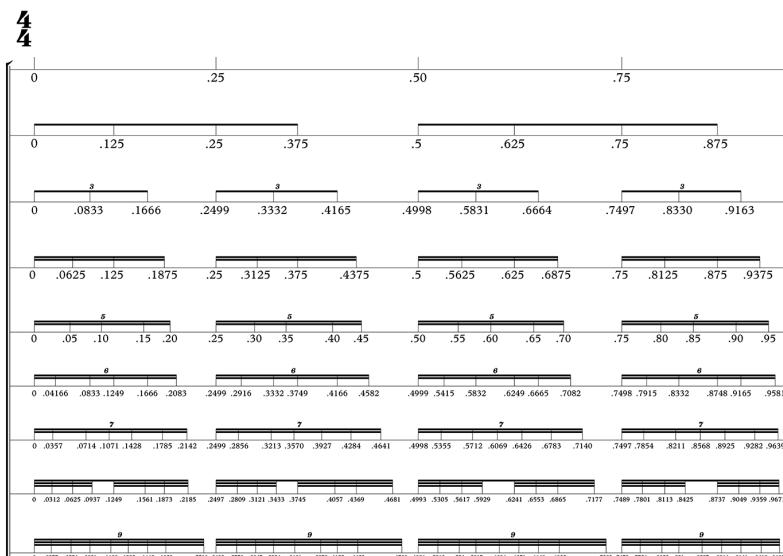


Ilustración 6. Tabla de equivalencia de valores en tiempo-espacio dentro del compás.

IV.

VERSO DESCRIPTIVO DE GESTIÓN Y PRODUCCIÓN

La música nueva «de concierto», que en Jalisco se ha negado a existir principalmente por omisión e indiferencia del medio, a pesar de que esta clase de música existió y se desarrolló en el mundo occidental durante los últimos cuarenta o cincuenta años. (Pareyon, 2010, p. 77)

El proceso de gestión y producción de «*Hikuri neixa, obsesión personal sonora*» comprendió varias etapas cruciales posteriores a la investigación y las inmersiones de campo. Una vez establecidos los elementos a representar en cada sección de la pieza, habiendo definido la estructura y la forma, se iniciaron actividades clave para realizar la composición, la creación de la partitura y la preparación para la presentación de la obra. Se llevaron a cabo sesiones intensas donde se tradujeron las ideas conceptuales en materiales sonoro-musicales tangibles, considerando cuidadosamente instrumentación, texturas y efectos. Además, se realizó una minuciosa labor logística para la planificación del montaje y la exhibición ante el público. Este proceso implicó la coordinación de ensayos, la selección y preparación de músicos y de los equipos necesarios, la gestión del espacio para montaje y configuración técnica para garantizar una presentación óptima. Cada etapa requirió un meticuloso trabajo de colaboración entre compositor, intérpretes, técnicos de sonido, sede y personal de apoyo para materializar la visión artística de *Hikuri neixa* de la manera precisa y efectiva posible. Desde la composición hasta la presentación, fue un viaje creativo y logístico meticuloso, donde cada paso fue fundamental para llevar a cabo la realización de esta obra multidimensional. A continuación, se describe de manera general el desarrollo de las fases comentadas.

Recopilación de información y vivencias

Realicé viajes anuales a *Tateikie* en la Sierra Madre Occidental, en el norte de Jalisco, desde el año 2005 al 2007, con el propósito de sumergirme en la cosmovisión *wixárika*, obteniendo impresiones personales, documentación de campo, audios y entrevistas. Además, consulté estudios sobre su cultura, su arte y su música, aplicando metodologías cualitativas y fenomenológicas para comprender a profundidad su sociedad. Cada jornada en las tierras *wixaritari* representó una valiosa oportunidad para adentrarme en las complejidades de su vida cotidiana, sus prácticas sagradas y observar la transmisión de sabiduría a lo largo de generaciones. Este proceso no solo enriqueció mi comprensión académica y transformó mi percepción de la

música, sino que también me conectó emocionalmente con la profundidad espiritual y la belleza intrínseca de la vida *wixárika*. Fue un viaje cultural y un descubrimiento que dejó una huella indeleble en mi obra.

Elementos contenidos

La exploración de la cultura *wixárika* fue impactante y me llevó a sentir la necesidad de incorporar elementos extramusicales, emocionales y las experiencias vividas en la sierra dentro de la narrativa, los cuales inicialmente no estaban contemplados dentro de la composición. Inserté dichos componentes y los previstos en cada sección de la obra, alineándolos con la impresión visual de la molécula de mescalina de la siguiente manera:

1. Llegada de los peyoteros, sacrificio del toro e inicio del ritual:

los elementos que se intentaron evocar en esta sección fueron los cuernos ahuecados de res usados por los peyoteros a manera de llamado y respuesta tras su llegada de *Wirikuta*, el sonido del viento entre el follaje de los árboles, el coro de emisiones vocales de los animales previos al sacrificio ritual, los ritmos de las danzas y sus huarachazos, el fuego ceremonial y el inicio de la noche denotando la transformación del ritual rumbo a la siguiente etapa.

117

2. Umbral, estadía y retorno del mundo onírico: en esta sección se exploraron texturas y timbres para representar la transición hacia un estado onírico imbuido por *Hikuri*. Se incorporaron elementos que evocan el trance, la inmersión en los sueños mediante repeticiones rítmicas, cantos hipnóticos de *mara'akate* que abarcaban presente, pasado y futuro, la expectativa de lo desconocido, las visiones y el regreso al plano de lo que conocemos como realidad.

3. **Lo contemplativo:** este apartado se reservó para describir una fase reflexiva donde las enseñanzas y revelaciones de *Hikuri* adquieren un sentido personal e introspectivo. La intención fue crear una sensación de calma y serenidad, utilizando paisajes musicales de carácter meditativo a través de varias capas superpuestas del canto de *mara'akame* que representó al presente, yuxtaponiendo quedamente en diversos momentos y duraciones para percibir atemporalidades, marejadas y vaivenes sonoros.

Forma y estructura

Realicé una traducción matemática de la estructura molecular de la mescalina, para establecer una correlación entre su complejidad atómica y la estructura formal de la composición. Este proceso implicó convertir las distancias entre átomos en unidades de tiempo que después fueron transmutadas a compases. Esta traducción permitió la integración precisa de los elementos moleculares en la obra y generó una conexión entre música y ciencia.

Una vez completada la traducción, estructuré dicho contenedor a razón áurea para distribuir proporcionalmente los elementos a lo largo de la obra, desde el macro hasta el micro. La sección áurea, nos dice Umberto Eco, es «la relación que se establece en un segmento AB cuando, dado un punto C de división, AB es a AC como AC es a CB.» (2010, p. 66). Esto buscó mantener una relación de auto-referencialidad, estética y armónica entre las secciones y eventos sonoros, promoviendo la coherencia y la cohesión internas.

Composición

Las nuevas técnicas instrumentales se desarrollaron en mayor o menor medida en todos los instrumentos de la orquesta y muchos compositores han aportado una gran variedad de recursos sonoros originales. (Toledo, 2006, p. 50)

Basándome en la investigación documental y las experiencias personales, surgió la composición sonoro-musical *Hikuri neixa*, que buscaba fusionar elementos de la cultura *wixárika* con exploraciones en términos de alturas, timbres, texturas y forma. El proceso compositivo se desarrolló entre los años 2014 y 2017, realizando bocetos iniciales y ajustes continuos hasta alcanzar una versión que satisficiera mis visiones artísticas.

Se realizó una exhaustiva selección y muestreo de materiales sonoros para la parte electrónica, que incluyó cantos e instrumentos de la cultura *wixárika*. Estos se fijaron en una pista en formato MP3, descargable en dispositivos móviles con altavoz, para ser procesados en tiempo real durante la ejecución de la obra. Para ello, se reprodujo la pista en un teléfono móvil y se acercó su altavoz a las pastillas del bajo eléctrico, que actuaron como micrófono. Los sonidos se incorporaron a la señal de entrada del bajo y se procesaron mediante los dispositivos y efectos previos a la salida de la señal, permitiendo una amplia y flexible manipulación del material sonoro en términos de diseño, modulación, repetición, modificación de alturas y distorsión, entre otros.

Se emplearon diversos dispositivos y efectos bajo eléctrico como *pitch shifter* para la inflexión de alturas (hasta cuatro octavas en cualquier dirección), *delay* para sostener los sonidos en el tiempo y repetición temporal de gestos, *overdrive* y *fuzz* para distorsión y saturación de la señal, *chorus* para profundidad, pedal de volumen para el control de entrada de la señal y dos *loopers* para grabación, repetición y reversas de gestos. Además, se usaron aplicaciones de piano microtonal y *glockenspiel* en el dispositivo

móvil para explorar más timbres, de la misma manera, acercando el altavoz. La configuración de salida de señal estéreo se implementó para enriquecer la experiencia auditiva del público mediante una espacialización tridimensional del sonido, asignando diferentes efectos a los canales izquierdo y derecho para crear un campo sonoro envolvente. Esta configuración mejoró la profundidad, amplitud y definición de los elementos musicales y sonoros en el espacio auditivo, proporcionando una experiencia inmersiva y expresiva para el público. Para la guitarra eléctrica sin trastes se incluyeron *overdrive*, reverberación, *whammy*, *delay* y *chorus*.

La integración de estos recursos tecnológicos con los instrumentos acústicos tradicionales constituyó un desafío creativo y técnico. Empero, ofreció nuevas posibilidades expresivas y estéticas dentro de la composición, enriqueciendo la experiencia auditiva y sensorial. La utilización de la cinta magnetofónica con sonidos reales ofrece —además de las detalladas intervenciones de corte y montaje típicas de la *musique concrète*— varias opciones que fueron explotadas por compositores de otras tendencias, como los minimalistas estadounidenses. La técnica de las cintas sínfin (loops) produjo obras importantes basadas en la idea del proceso de cambio de fase gradual. (Toledo, 2006, p. 47)

Logística, recintos y recta final

Se contactó al Proyecto Caos a fin de asegurar su compromiso y participación con respecto a la instrumentación requerida para la pieza. Este ensamble de música nueva, fundado por mí en 2007, ha colaborado constantemente desde entonces. La flexibilidad, apertura a la experimentación, disposición y profesionalismo de los integrantes los convirtieron en la elección idónea para esta empresa musical. Una vez finalizada la partitura, organicé sesiones de lectura de *particella* con los intérpretes para revisar los detalles de la ejecución, resolver consultas técnicas y realizar ajustes necesarios. Posteriormente, se llevaron a cabo reuniones por secciones instrumentales para detallar pasajes y pulir aspectos técnicos. Finalmente, se realizaron ensayos colectivos con el objetivo de madurar el ensamblaje y las

sonoridades de la obra, garantizando las condiciones óptimas de calidad para el estreno.

Para la presentación de la obra ante la audiencia, se buscaron espacios con condiciones acústicas ideales y especificaciones técnicas apropiadas. Estas especificaciones incluyeron la presencia de un ingeniero de audio y dos miembros del personal técnico, una mezcladora estéreo de al menos diecisésis canales, dos cajas directas estéreo para guitarra eléctrica y bajo eléctrico, micrófonos específicos para dos aientos madera y tres ocarinas, así como para cuatro cuerdas frotadas, guitarra clásica y piano. También se garantizó la disponibilidad de equipo de monitoreo y un sistema de amplificación general.

Se aseguró la sala y equipo de audio, se realizaron pruebas de sonido y dos ensayos generales en la sala, previos al estreno. La presentación tuvo lugar en formato de concierto didáctico ante un público académico como parte de la defensa de tesis. La logística del evento y producción de la obra implicó una estrecha coordinación con los intérpretes, los técnicos y la sede, desde la investigación inicial hasta la gestión de recintos, con el objetivo de crear y compartir una obra inspirada en la cultura *wixárika* con la esperanza de aportar innovación al mundo musical.

V. IMPRO

Tener la capacidad de combinar números y calcular complejidades parece ser un mérito; pero debería ser obvio que no es el uso de una técnica compleja o una simple lo que da valor a una expresión artística, sino la manera en cómo se utiliza esta técnica y la capacidad del creador de sublimarla. (Belcastro, 2016, pp. 142-143)

El desarrollo de *Hikuri neixa* se benefició enormemente del aprovechamiento de un amplio cúmulo de conocimientos previos que sirvieron como

base durante el proceso de investigación-creación. Estos conocimientos abarcaron desde la teoría musical y la composición hasta la comprensión de la cultura *wixárika*, sus expresiones artísticas y su cosmovisión. A su vez, la familiaridad con técnicas de composición contemporánea, así como el dominio de *software* y herramientas tecnológicas aplicadas a la música, desempeñaron un papel crucial en la concepción y realización de la obra. La experiencia en dirección de ensambles y gestión de proyectos artísticos proporcionó habilidades necesarias para coordinar eficazmente a los intérpretes y técnicos involucrados en la producción de la obra. A continuación se describen brevemente los saberes involucrados en el transcurso del proyecto.

Etnomusicología e investigación

La comprensión de los principios y prácticas etnomusicológicas resultó fundamental para la integración de elementos de la cultura propia con la *wixárika*, en la pieza, abordando respetuosamente la fusión de tradiciones musicales. Esto también implicó la identificación de los elementos musicales representativos como las escalas no temperadas y la falta de convenciones de afinación. Además, la capacidad para llevar a cabo investigaciones rigurosas fue esencial para recopilar información relevante sobre su cultura, mis experiencias de campo y los elementos sonoros que enriquecieron la obra, todo lo anterior permitió «observar el desarrollo de un fenómeno inserto en un contexto controlado» (López-Cano y San Cristóbal, 2014, p. 172).

En este sentido, adoptar una perspectiva antropológica y auto-etnográfica fue crucial para comprender e integrar las cosmovisiones propias y desconocidas, así como para abordar con sensibilidad la integración de elementos culturales en la obra. Esta aproximación evitó apropiaciones indebidas o simplificaciones superficiales, permitiendo una exploración auténtica y profunda que reflejara las impresiones y emociones derivadas del periplo, con las transformaciones inherentes a un proceso creativo reflexivo e intenso.

MATEMÁTICA Y QUÍMICA

El proceso para la forma musical implicó una traducción matemática de las distancias atómicas de la mescalina a unidades de tiempo y posteriormente a espacio, con el objetivo de establecer una conexión análoga entre la molécula y el contenedor musical. Apliqué la proporción áurea en todos los niveles de la forma para estructurar, lo que permitió organizar la obra de manera coherente y estética. Este enfoque proporcionó una manera de dar configuración a los eventos sonoros contenidos en la composición.

ELECTRÓNICA

La parte electrónica de la obra se efectuó en varias etapas. Inicialmente, seleccioné grabaciones de música *wixárika* y extraí gestos representativos de sus instrumentos y cantos para su posterior integración en la narrativa. Procesé estas extracciones digitalmente en *software* de edición de audio, donde las fijé en una pista para su futura transformación y aplicación de efectos en tiempo real. Descargué la pista editada en formato MP3, en un teléfono móvil que actuó como interfaz entre esta y la parte electrónica, permitiendo su manipulación y la creación de diseños sonoros *in situ* durante la interpretación. Finalmente, la electrónica se integró en salida estéreo junto con la orquesta de cámara, generando una espacialización y fusión de sonidos acústicos y electrónicos que enriqueció la experiencia auditiva de algunas secciones de la pieza, evocando diversos paisajes y ambientes sonoros.

123

COMPOSICIÓN Y ORQUESTACIÓN

La experiencia previa en composición musical, obtenida a través de la licenciatura, diplomados y residencias fue fundamental para el desarrollo de la pieza. El trasfondo formativo me permitió explorar diversas técnicas y enfoques creativos, enriqueciendo mi bagaje artístico, facilitando la experimentación con sonoridades y estructuras no convencionales. Este acervo me permitió abordar el proyecto con una mente abierta y una perspectiva

innovadora, explorando posibilidades sonoras y potenciando el resultado final.

La instrumentación fue fundamental en la creación de una experiencia sonora única al combinar elementos tradicionales, de vanguardia y electrónicos para explorar una amplia gama de texturas y timbres. Esta diversidad engrandeció la paleta sonora, generando contrastes y matices que contribuyeron a la narrativa. Además, la integración de lo anterior con aplicaciones móviles enriqueció el entorno sonoro, estableciendo un diálogo entre tradiciones, vanguardia, tecnología y exploraciones musicales.

TECNOLOGÍAS APLICADAS

El uso y dominio de diversos programas de *software* coadyuvaron a comunicar las ideas en las distintas etapas del proceso creativo. El programa de edición musical permitió plasmar las sonoridades en partituras, gráficos e instrucciones para los ejecutantes. Por otro lado, el programa de edición de audio facilitó la extracción y organización de los gestos de las grabaciones originales, fijándolos en una pista en formato MP3. Asimismo, las aplicaciones para teléfono móvil entreabrieron la exploración a nuevas posibilidades y permutaciones sonoras.

Además, el conocimiento de efectos electrónicos analógicos y sus parámetros viabilizó la manipulación en tiempo real de los gestos de la pista, así como los cambios tímbricos en la guitarra eléctrica sin trastes.

VI.

CORO 2: LA OTREDAD APROPIADA

El proceso de investigación-creación para *Hikuri neixa* abarcó varias etapas y enfoques interdisciplinarios. Partí de una investigación documental que incluyó desde aspectos generales hasta estudios específicos de la cultura *wixárika*, con el fin de comprender su contexto histórico, cultural, musical

y tradiciones. Posteriormente, pasé por una fase de categorización y recolección de experiencias de campo donde identifiqué los elementos de la festividad que me impactaron emocional y perceptualmente, utilizando estas vivencias como puntos de partida para la obra. A través de técnicas autoetnográficas reconstruí las experiencias significativas que deseaba explorar, experimentando con diversas maneras de traducirlas en configuraciones musicales y sonoras.

Después, busqué ir más allá de fórmulas compositivas convencionales para capturar la riqueza y singularidad de las percepciones antes mencionadas. Ante la poca oferta de estudios focalizados en técnicas compositivas *wixaritari*, recurrió a metodologías cualitativas para recopilar información y rescatar experiencias significativas. También empleé un enfoque fenomenológico para interpretar las vivencias de campo y su impacto en mi proceso creativo.

Un punto determinante fue la idea de utilizar la molécula de mescalina como base formal. Esto aportó una forma musical novedosa y significativa para la narrativa, dada la relación del cacto del peyote con la festividad. Adicionalmente, descubrí vínculos numéricos entre la molécula y elementos de la cosmovisión *wixárika*, los cuales aproveché en diversos niveles de la composición.

El siguiente paso fue explorar distintas texturas, orquestaciones, ideas motívicas y gestuales para representar esos elementos. Experimenté con diversas técnicas tanto tradicionales como extendidas, incluyendo el desensamblaje de instrumentos, armónicos, percusiones en los instrumentos, cantar y soplar a través de instrumentos, efectos para emular sonoridades *wixaritari*, así como aquellos elementos que me habían impactado.

Una vez identificados los materiales con mayor potencial evocador, procedí a organizarlos de manera que reflejara la evolución de mis percepciones durante la festividad. Recurrió a la proporción áurea para lograr dicha organización, buscando equilibrio y cohesión interna en la estructura. A partir de esta matriz, trabajé en el detalle de cada sección mediante

bocetos, pruebas y una intensa labor compositiva. Busqué asegurarme de que cada parte tuviera coherencia y carácter propios en concordancia con las sensaciones y temáticas a comunicar y representar.

Simultáneamente, las sesiones con intérpretes aportaban claridad y certezas con respecto a las posibilidades técnicas, sonoras y expresivas de sus instrumentos. Durante este proceso me encontré constantemente cuestionando cómo traducir de manera más efectiva la complejidad de las percepciones originales y las de la cultura *wixárika*. Como resultado, numerosas ideas fueron descartadas por considerarlas insuficientes.

En síntesis, el proceso de investigación creativa se caracterizó por la integración de diversas disciplinas, como la química, matemática, etnomusicología, diseño y paisaje sonoro, música, electroacústica, autoetnografía, tecnologías aplicadas a la música y la producción e ingeniería de audio. Esta diversidad enriqueció mi perspectiva y contribuyó a la creación de una obra interdisciplinaria y multifacética.

126

Este proceso investigativo permitió hallar una solución estructural y compositiva que más allá de lo puramente musical, establecía conexiones cognitivas y emocionales con la esencia de la vivencia personal, con coherencia interna y vínculos simbólicos que cohesionaron el discurso sonoro de manera efectiva.

VII.

SOLO

Hikuri neixa se fundamentó en una combinación de aspectos teóricos y experienciales que enaltecieron su significado y profundidad. También, intenté encontrar su simiente en la representación subjetiva de experiencias de campo. Lejos de buscar una descripción etnográfica objetiva, enfoqué la pieza en evocar el torrente de sensaciones y emociones desatadas ante la exposición a una realidad sonora y cultural ajena. Por ende, los recursos compositivos no pretendieron emular fielmente los elementos musicales *wixaritari*, sino utilizarlos como detonadores creativos para moldear

materiales que comunicaran ese mundo interior suscitado durante el ritual, buscando provocar un atisbo del asombro experimentado ante la otredad.

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Integración cultural y documentación: la obra buscó integrar elementos de la cultura *wixárika* en un contexto musical contemporáneo, combinando tradiciones musicales ancestrales con sonoridades modernas y experimentales. Las disciplinas, métodos y técnicas utilizadas fueron la etnomusicología, musicología, investigación, observación externa, memorias y registros de campo. Elementos nutridos a través de la experiencia del maestro Ernesto Cano excelente amigo, compositor, musicólogo y catedrático de la Universidad de Guadalajara, los libros dejados por el etnógrafo pionero Carl Lumholtz (1986, 1904), que son gran fuente de información.

Innovación sonora: a través de la exploración de tradicionales como nuevas técnicas compositivas y la integración de sonidos electrónicos, la obra buscó innovar en el campo de la música contemporánea, ofreciendo una propuesta sonora única y original. La implementación de electroacústica que avanzados a su tiempo como Karlheinz Stockhausen nos dejaron en sus obras electrónicas para cinta, *Telemusik* (1966) e *Hymnen* (1966-67). La visión innovadora de personas que contemplaban el ruido como elemento sonoro como Luigi Russolo, que con su manifiesto futurista y sus instrumentos ruidistas *intunarumori* (1913) abrieron la percepción a otros campos sonoros. Compositores como Pierre Schaeffer que contemplaban los «objetos musicales» (1988) como parte del quehacer compositivo apoyándose de la ingeniería en audio. Todo esto incorporado a instrumentos tradicionales también usados de manera heterodoxa a través de la exploración del límite de sus posibilidades usándolos de manera efectista o con técnicas extendidas exploradas por Helmut Lachenmann (1935). Las investigaciones microtonales de Julián Carrillo (1875-1965) y Harry Partch con su génesis de su música (1974) extendiendo las posibilidades de las alturas temperadas occidentales expandiendo la octava a más de doce sonidos.

Interdisciplinariedad: la obra se nutrió de diversas disciplinas, como etnomusicología, química, música, musicología, orquestación, ingeniería en audio y matemática, a fin de ampliar su enfoque creativo y generar una experiencia artística multidimensional. Para la integración en el todo, fue de gran contribución el «Método para Procesos Creativos Compartidos» de Belcastro (2017) Atendiendo al detalle en la elaboración narrativa, la realización técnica y los diferentes niveles y tipos de audición, ambientes, fondos, planos de profundidad, protagonismos y una gran cantidad de parámetros más, tomados en cuenta para dejar capas hacia futuras fruiciones.

Experimentación creativa: caracterizada por su enfoque experimental, la obra se adentró en la exploración interna y externa, sin límites o juicios estilísticos ni sonoros, desafiando convenciones y proponiendo nuevas formas de expresión musical. Los métodos y técnicas utilizadas fueron la metáfora, la analogía, la libre asociación de ideas, torbellino de ideas, desguace, *stretto*, retrogradación, superposición, alargamiento, fragmentación e inversión. Herramientas muy conocidas del contrapunto tradicional que nos dejó su máximo exponente J. S. Bach y otras que nos dejaron De Prado Diez en su «Comprender y Evaluar la Creatividad» (2006) y López-Cano y San Cristóbal con su «Investigación artística en música» (2014), herramientas que brindaron ajuste a las riendas sueltas de la imaginación, las memorias, entre otros.

FUNDAMENTOS EXPERIENCIALES

La obra se inspiró en las experiencias y vivencias propias de campo en la sierra *wixárika*, mismas que dejaron una huella profunda en mi memoria y percepción sensorial, nutriendo así el proceso creativo, sistematizándolo a través de técnicas como memoria personal, observación directa, autoetnografía y autoinventario, para explorar este mundo interno poderoso que impactó en los canales perceptivos.

Diálogo cultural: al integrar elementos de la cultura *wixárika* en la obra, se estableció un diálogo intercultural entre distintas tradiciones musicales, enriqueciendo la narrativa y el significado de la pieza.

Exploración emocional: la obra buscó transmitir emociones y sensaciones, desde momentos de celebración y jolgorio hasta momentos de contemplación y reflexión, creando una experiencia auditiva rica y variada para el público.

Reflexión: la obra invita a una reflexión profunda sobre la relación entre la tradición y la innovación, la memoria y la creación, así como la interacción entre el individuo y su entorno cultural, generando un espacio para la contemplación y el cuestionamiento.

En conclusión, *Hikuri neixa* se sustentó en fundamentos teóricos que abogan por la integración cultural, la innovación sonora, la interdisciplinariedad y la experimentación creativa. Además, se enriqueció con fundamentos experienciales basados en vivencias personales, diálogo cultural, exploración emocional y reflexión profunda, lo que dio como resultado una obra artística copiosa en significado y complejidad.

VIII. VERSO DE EXPLICITACIÓN Y APORTES

La obra *Hikuri neixa* es una composición experimental sonoro-musical creada para orquesta de cámara y electrónica en tiempo real, inspirada en vivencias durante mis viajes a la sierra *wixárika* y con una duración de trece minutos. Este trabajo representa un hito al integrar elementos de la cultura *wixárika* con innovaciones conceptuales y sonoridades vanguardistas por primera vez. A través de mis investigaciones, identifiqué la ausencia de música académica de concierto que incorporara la música y componentes de la sociedad *wixárika*, convirtiéndome en pionero en abordar esta integración desde mis años de viaje a la sierra hasta la obra aquí abordada, en conjunto

con la manipulación digital de grabaciones auténticas de música *wixárika*, química, matemática, una elección instrumental *sui generis*, microtonos, electrónica en tiempo real, ingeniería en audio y combinación de técnicas compositivas. Exploré las conexiones entre la espiritualidad y las identidades culturales. En su totalidad, se aportó una nueva dimensión cultural y simbólica a la obra, a través de una meticulosa experimentación sonora y una profunda reflexión introspectiva. De esta manera, se logró crear una obra que trasciende fronteras culturales y estilísticas, ofreciendo una experiencia única.

Este enfoque interdisciplinario e innovador se distanció de las convenciones compositivas habituales, lo que permitió la representación subjetiva y la expresión libre destinadas a provocar una experiencia estética intensa en el oyente. Asimismo, al enfocarse en las impresiones personales, la obra revela vínculos profundos entre la espiritualidad y las búsquedas existenciales universales. Estas conexiones trascienden el exotismo cultural, ya que mi intención no fue replicar motivos musicales *wixaritari*, sino que las sonoridades evocaran la cosmovisión de esta cultura y plasmaran el torrente sensorial desatado durante la fruición de la festividad.

En cuanto al contexto cultural, la obra contribuye a la socialización respetuosa de la cultura *wixárika* y sus prácticas, al integrar elementos de sus tradiciones en el ámbito académico y artístico. Sin embargo, no se centra exclusivamente en la cultura *wixárika* en sí, sino que se desempeña como un llamado a apreciar y aprender de su riqueza musical y espiritual, ya que, a diferencia de la sociedad occidental, donde las crisis identitarias son frecuentes, la sociedad *wixárika* y su cosmovisión se encuentran impregnadas de significado a través de sus costumbres y la inclusión de todos sus miembros en actividades cotidianas y celebraciones, sin importar edad, género o jerarquía. Esto fomenta una sensación de unidad y hermandad, estableciendo vínculos entre tradiciones ancestrales y tiempos coetáneos. La pieza pretendió evidenciar este diálogo intercultural intersubjetivo y valorar la diversidad cultural, así como la manera en que la otredad nos complementa.

En suma, *Hikuri neixa* representa un aporte al conocimiento artístico disciplinar y al contexto cultural en diversos aspectos. Desde el punto de vista artístico, esta composición innova en el ámbito de la música contemporánea académica de concierto al fusionar ciencia, elementos conceptuales y de la cultura *wixárika* con sonoridades de avanzada, explorando maneras de expresión estética y sonoro-musical. Asimismo, la obra integra el diálogo intercultural al entrelazar tradiciones ancestrales con expresiones artísticas actuales, incentivando la apreciación de la diversidad cultural y la riqueza musical y espiritual de la cultura *wixárika*. También, invita a reflexionar sobre la conexión interdisciplinaria entre las experiencias individuales, las diversas identidades, la investigación como herramienta para la creación, la música, las tradiciones, costumbres y el arte, impulsando el entendimiento y respeto hacia las diferentes manifestaciones culturales.

IX. OUTRO

131

El cúmulo de todos los procesos exploratorios que llevaron a la composición de *Hikuri neixa* me llevaron a replantear las dinámicas de cómo concebimos y practicamos la música, buscando finalidades más sociales y significativas. Observé cómo la participación temprana de los *wixaritari* en sus celebraciones fortalece su identidad colectiva, empleando orgánicamente la música y otras prácticas culturales como agentes transformadores, tanto a nivel personal como comunitario. Más allá de ser solo un objeto de fruición, la música, al percibirse como una fuerza que moldea y enriquece las expresiones cotidianas, irá abriendo camino a nuevas formas de creación mediante la interdisciplinariedad, la investigación y la experimentación intermedia.

La intersección entre disciplinas artísticas y la investigación en la creación musical permite la gestación de obras frescas, originales e innovadoras, que aportan al panorama cultural actual. Este enfoque, aunado a

senti-pensar las expresiones artísticas desde adentro, nos invita a reflexionar sobre el impacto emocional y cognitivo de la música y otras disciplinas en nuestras vidas y cotidianidades. La salida es en dirección profundamente interna. Al sumergirme en las experiencias sonoro-musicales de otras culturas, como la *wixárika*, encontré espejos para reflexionar sobre nuestra propia identidad y sentido existencial, lo que nos ayuda a afrontar las crisis de identidad con mayor claridad y comprensión a través de ir buscando y encontrando significado en los quehaceres culturales, así como rituales personales y colectivos.

Los planteamientos que surgieron de esta obra me incitaron a adoptar una perspectiva más amplia y profunda sobre el papel de la música en la sociedad contemporánea. Me desafió a considerarla no solo como un medio de entretenimiento y fruición estética, sino como una fuerza poderosa que puede promover la cohesión social, enriquecer nuestras expresiones artísticas y personales, así como ofrecer nuevas formas de explorar nuestra identidad y existencia en el mundo. Esta reflexión me llevó a redefinir mis prácticas compositivas, a buscar formas más significativas y éticas de involucrarme con la música, tanto como creador y como con los receptores, para contribuir al desarrollo cultural y social en un mundo cada vez más diverso y complejo.

132

X. ENCORE!

A continuación, se anexan extractos de la partitura. Se ha seleccionado la página inicial de cada una de las tres secciones principales, seguida de momentos representativos de cada una.

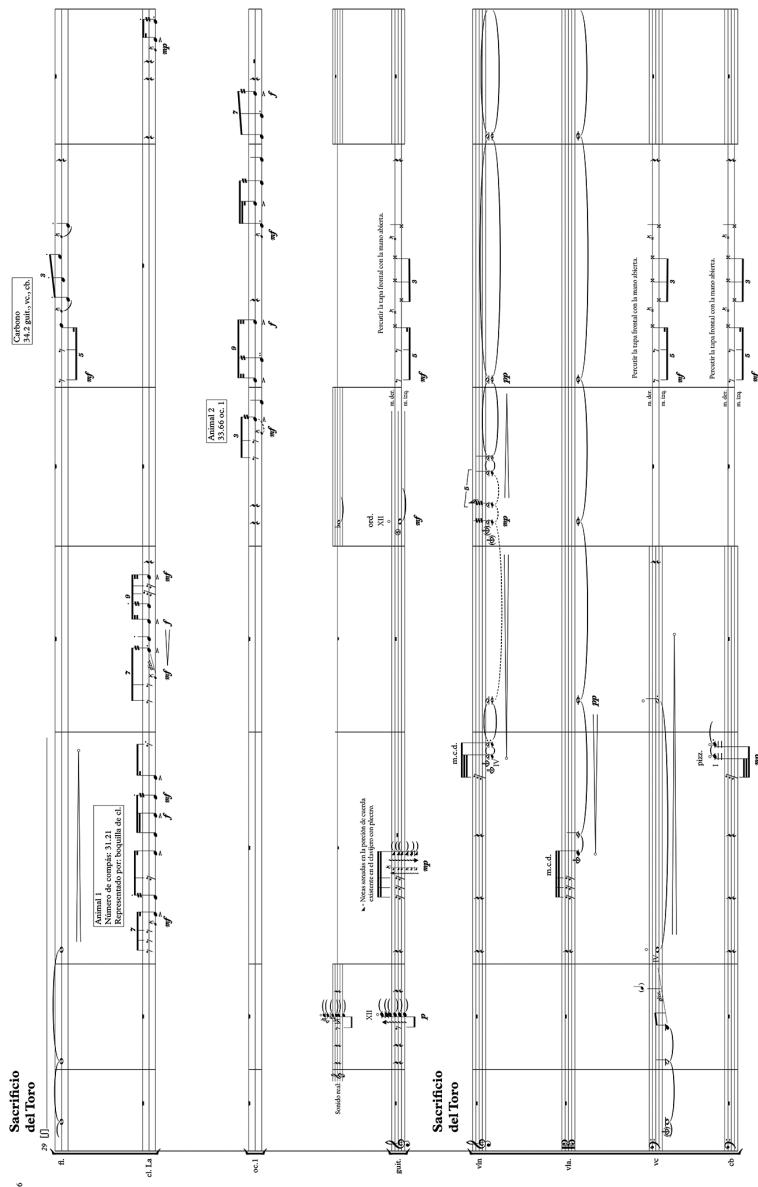


Ilustración 8. Inicio de «El sacrificio del toro».

14

d. ob. 1
cel. 1
guit.
bass cl.
basso cl.
vn.
vc.

ff
f
ff
ff

tempo

Percute la tapa frontal con la mano abierta.
Percute la tapa frontal con la mano abierta.

Ilustración 9. Inicio de la sección II «Umbral estadía y retorno del mundo onírico».

Melodías del futuro 35

A detailed musical score page from a classical score. The top section shows the orchestra's parts: two flutes, oboe, bassoon, cello, double bass, and piano. The bottom section shows the piano part. Measure 139 starts with a dynamic of ff . The piano has a sustained note with grace notes. The orchestra follows with eighth-note patterns. Measure 140 begins with a dynamic of ff . The piano has a sustained note with grace notes. The orchestra follows with eighth-note patterns. Various dynamics like ff , mf , f , p , mp , and pp are used throughout. The score includes rehearsal marks "112" and "113". There are also performance instructions such as "Clef change" and "Tempo change". The piano part includes fingerings and踏板 (pedal) markings.

Melodías del futuro .35

Ilustración 10. Inicio de las «Melodías del futuro».

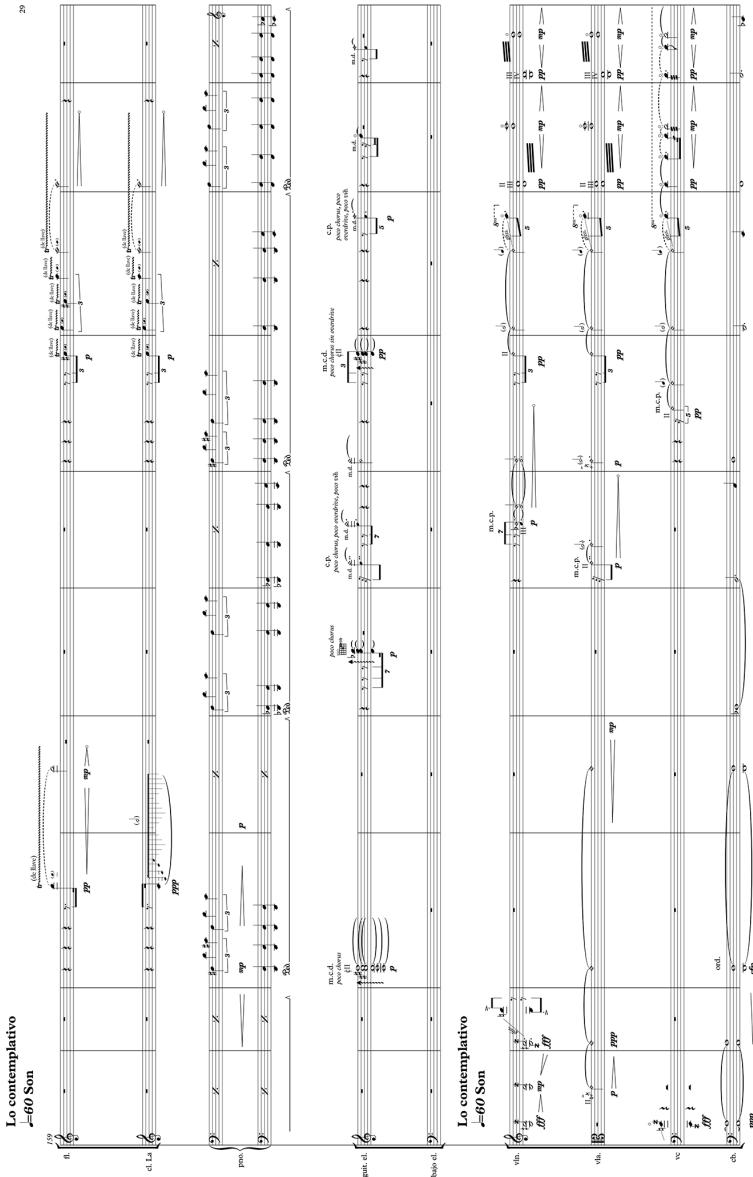


Ilustración 11. Inicio de la sección III «Lo contemplativo».

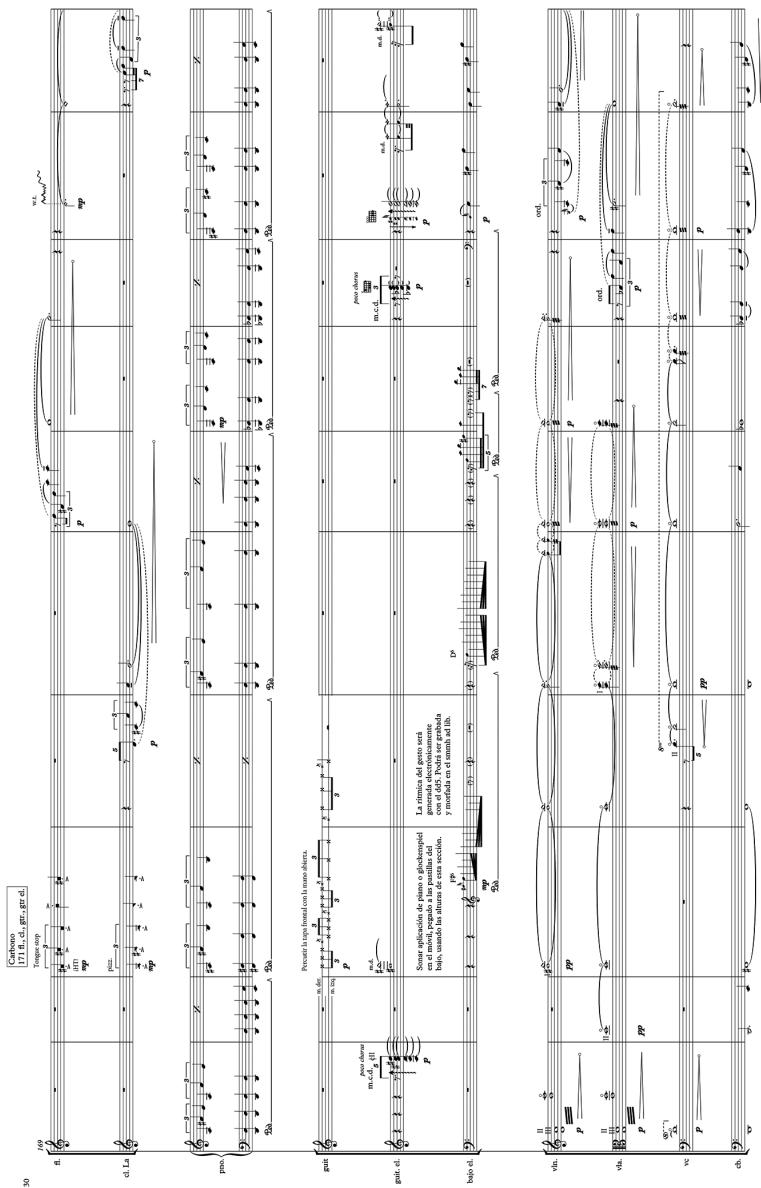


Ilustración 12. Penúltima página de la partitura.

XI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELCASTRO, L. (2016). *Reflexiones Latinoamericanas, el Proceso Creativo y Germina.Cciones...* Lexington: Germina.Cciones...
- BELCASTRO, L. (2017). *Método para procesos creativos compartidos.* Germina. Cciones...
- DE PRADO DIEZ, D. (2006). *Comprender y evaluar la creatividad. Un recurso para mejorar la calidad de la enseñanza*, vol. I. Aljibe.
- ECO, U. (2010). *Historia de la belleza.* Debolsillo.
- EVANS SCHULTES, R., y HOFMANN, A. (2000). *Las plantas de los dioses. Orígenes del uso de los alucinógenos.* Fondo de Cultura Económica.
- KÜHN, C. (2003). *Tratado de la forma musical.* Idea Books.
- LÓPEZ-CANO, R., y San Cristóbal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas métodos, experiencias y modelos.* CONACULTA/FONCA.
- LUMHOLTZ, C. (1986). *El arte simbólico y decorativo de los huicholes.* Instituto Nacional Indigenista.
- LUMHOLTZ, C. (1904). *El México desconocido*, Tomo II. Scribner's sons.
- MATA TORRES, R. (1974). *El pensamiento huichol a través de sus cantos. Kerigma.*
- PAREYON, G. (1 de diciembre de 2010). University of Helsinki. Recuperado el 27 de septiembre de 2016: [https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/en/publications/conservadurismo-neg\(oac3ea3e2807-4539-8c2f-8277bob1dbob\).html](https://tuhat.halvi.helsinki.fi/portal/en/publications/conservadurismo-neg(oac3ea3e2807-4539-8c2f-8277bob1dbob).html)
- PARTCH, H. (1974). *Genesis of a music.* Da Capo Press.
- SCHAEFFER, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales.* Alianza Editorial.
- TOLEDO, M. (2006). *Mapa del ruido en la música del siglo xx.* Horizonte.



DE LA INVENCIÓN DE ORQUÍDEAS EN LA LUNA

INVESTIGACIÓN-CREACIÓN
PARA LA REALIZACIÓN DE UN FILME
DE DOCUFICCIÓN ACERCA DE LA
FEMINIZACIÓN DE LAS MIGRACIONES
CONTEMPORÁNEAS EN MÉXICO
Y AMÉRICA LATINA: GUION ORIGINAL,
STORYBOARD Y DISEÑO DE ARTE

Jorge Octavio Ocaranza Velasco

I.

INTRODUCCIÓN.

¿DE QUÉ VA «ORQUÍDEAS EN LA LUNA»?

Orquídeas en la Luna es un guion original, del género de docuficción, que aborda la historia de vida de Alba Valeria, una niña migrante de Guatemala, acompañada por su familia (madre y padre) en su paso por México hacia Estados Unidos, y que forma parte del proyecto multidisciplinar de investigación «Migración, género y medio ambiente» gestado dentro del Cuerpo Académico de Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG-CA-923) del CUAAD, a partir de acuerdos de colaboración entre la Universidad de Guadalajara en México, la Universidad de la República de Uruguay, y organismos internacionales para la defensa de los derechos humanos de los migrantes, donde colaboran investigadores sociales y del área de artes y humanidades, bajo el paradigma metodológico de la investigación-creación (en adelante IC) que toma como objeto de estudio el fenómeno de las migraciones contemporáneas desde una perspectiva de género. Inicialmente se plantearon como productos finales tres filmes, bajo la idea de «tres historias, tres mujeres, tres países», de los cuales dos serían desarrollados por el equipo de México y el tercero en Uruguay. De los tres proyectos se desarrollaron dos: *Orquídeas en la Luna* y *Ángela*, ambos situados en México. El presente capítulo ofrece una relatoría metodológica y contextual del proyecto de IC, desglosando sus componentes, etapas y resultados, así como los tres ejes investigativos: dimensión ontológica, epistémica y metodológica.

III.

DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Resumen del proyecto

«Migración, género y medio ambiente» es una investigación multidisciplinar, interinstitucional, de carácter internacional, propuesta por el Cuerpo Académico de Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG-CA-923) a partir de un acuerdo de colaboración entre la Universidad de Guadalajara, México, la Universidad de la República de Uruguay y organismos internacionales para la defensa de los derechos humanos de los migrantes.

Como meta artística se planteó realizar una producción audiovisual del género de docuficción que abordase el fenómeno de las migraciones contemporáneas de México y América Latina, desde una perspectiva de género que visibilizara el rol de las mujeres en los procesos internos y externos de la migración, buscando similitudes, matices y contrastes con experiencias similares en las geografías reales e imaginarias de Uruguay.

144

Hipótesis

A pesar de que la investigación-creación no requiere de una hipótesis, se decidió trabajar bajo el supuesto de que la realización de un producto artístico multidisciplinar que relaciona los temas de migración, género y medio ambiente, bajo el paradigma de la investigación-creación, podría incidir en la generación de nuevo conocimiento para visibilizar aspectos relacionados con la feminización de las migraciones, aportando conceptos clave para la comprensión en profundidad del rol que las mujeres juegan actualmente en los procesos migratorios, tanto nacionales como internacionales, dentro de las geografías imaginarias de México y América Latina.

Metodología

Investigación-creación con aportes de métodos etnográficos para el estudio de geografías imaginarias.

Alcance del proyecto

El trabajo investigativo se presenta hasta la etapa de guion técnico y *storyboard*, y por lo tanto no se considera ni concluido, ni terminado, ya que tomando en cuenta las actividades creativas de cine y medios audiovisuales, corresponde únicamente a la etapa de preproducción (la investigación, diseño de personajes, escritura de guion, *Storyboard* y carpetas de arte) y algunas de producción (*casting* y *scouting*), quedando pendientes la producción y postproducción (rodaje, exhibición y difusión).

III.

INFORMACIÓN CONSULTADA Y RECOLLECTADA PARA LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO

Tres ejes y una disciplina artística

Todo proyecto de investigación cuenta con (1) un eje ontológico, que en este caso aborda la temática de las migraciones contemporáneas bajo una mirada de género, la cual por sí misma permite la construcción de un marco teórico respecto a la migración forzada y la feminización de las migraciones en el contexto de México y América Latina; (2) un eje epistemológico, el cual consiste en el modo particular en que se construye el conocimiento, en este caso de orientación hermenéutica-fenomenológica y multidisciplinaria, en el que confluyen perspectivas etnográficas, historias de vida y refiguración poética del imaginario social y urbano; y (3), un eje metodológico que incorpora el paradigma de la investigación-creación (IC), donde las prácticas artísticas resultan ser una herramienta vinculatoria entre arte y sociedad, bajo el presupuesto de que el arte es tanto un medio como una práctica social, con incidencias relevantes para la defensa de los derechos humanos de los migrantes.

De acuerdo con los tres ejes identificados (ontológico, epistemológico y metodológico) así como con la disciplina artística seleccionada (cine, video

y medios audiovisuales), este apartado ofrece la construcción de un estado de la cuestión respecto a las líneas temáticas involucradas.

El trabajo abona a las labores de fortalecimiento a la investigación temprana en apoyo a la formación de estudiantes de la carrera de Arquitectura del CUAAD, Universidad de Guadalajara, dentro de los Seminarios de Investigación de los ciclos 2023 A y B.

(a) Eje ontológico

Líneas de investigación: migraciones contemporáneas, migración forzada y feminización de las migraciones, en el contexto de México y América Latina (AL), bajo una mirada de género.

Respecto al fenómeno de las migraciones contemporáneas en el contexto de AL, este apartado continúa lo presentado por Jorge Octavio Ocaranza Velasco y Claudia Berdejo Pérez (2021) como parte de un estado de la cuestión y marcos teóricos, atendiendo ahora el fenómeno de la feminización de las migraciones, y haciendo énfasis en la necesidad de adoptar puntos de vista de «sujetos situados» y «con agencia» desde una perspectiva decolonial, como crítica a pensar hegémónicos y colonialistas.

146

Afirmar el locus de enunciación significa ir en contra de los paradigmas eurocéntricos hegémónicos que, aun hablando de una localización particular, se asumían como universales, desinteresados y no situados. El lugar de enunciación está marcado no solo por nuestra ubicación geopolítica dentro del sistema mundial moderno/colonial, sino también por las jerarquías raciales, de clase, de género, sexuales, etc., que afectan al cuerpo. (Sarmiento, 2023, p. 117)

De acuerdo con Eduardo Torre-Cantalapiedra y José Carlos Yee-Quintero (2018) la política migratoria mexicana ha redefinido nuevos rasgos en las migraciones contemporáneas de nuestro país, donde lo más sobresaliente es que aquella vieja separación «tradicional» de un borde de frontera localizada en sentido lineal, ha devenido en una «frontera

vertical» en donde todo el territorio nacional es frontera, gracias a la implementación de sofisticados sistemas tecnológicos de control social a lo largo y ancho de todas las ciudades.

El segundo rasgo es que ahora el cuerpo, y sobre todo el cuerpo femenino, devino en última frontera (Sarmiento, 2023, p. 118). La autora ahonda el análisis del cuerpo como variable.

Respecto a los dispositivos tecnológicos de control social presentes en los entornos urbanos contemporáneos, su dimensión política se encuentra presente de formas no siempre evidentes, pero prefiguran y acompañan nuestras formas modernas y posmodernas de habitar, de modo que reasignan a la ciudad y al territorio un nuevo estatuto que no es sino la puesta al día de viejos dispositivos de control y que he denominado bajo el término de «neo panóptico tecnológico», tema que ha sido ampliamente explorado dentro de los imaginarios de ciencia ficción posmoderna del *cyberpunk* en Jorge Octavio Ocaranza (2017).

Para el caso de la población migrante que desde México y América Latina busca llegar a Estados Unidos como destino, todo comenzó a cambiar de manera notable hacia la segunda mitad de la década de los setenta del pasado siglo.

147

Resulta que a partir de 1975, la población centroamericana que por diversos motivos (políticos, bélicos, económicos, sociales y de violencia en general) se encontraban en tránsito indocumentado sobre territorio nacional (México) con destino a los EEUU, ha ido en aumento: desde cerca de un mil casos de detenidos el año de 1980, hasta superar los cien mil casos en 1990. (Torre-Cantalapiedra y Yee-Quintero, 2018, p. 89)

La política de contención denominada Plan Sur, implementada en 2001, tendrá continuidad entre los años que van de 2007 a 2016, cuando el volumen de migrantes centroamericanos indocumentados de paso por México creció de tal modo que generó nuevas políticas anti migratorias, las cuales han convertido a nuestro país en una extensa «frontera vertical», y que

han sido interpretadas en los medios académicos de modo desfavorable. Todo ello en el contexto de políticas de seguridad nacional e internacional dictadas por Estados Unidos al resto del mundo, de tinte anti-migratorio, derivadas de los atentados terroristas de Al Qaeda del 11 de septiembre de 2001, cuando el tema de los migrantes pasa a ser un tema de seguridad nacional para Estados Unidos con importantes repercusiones para las políticas públicas migratorias de nuestro país.

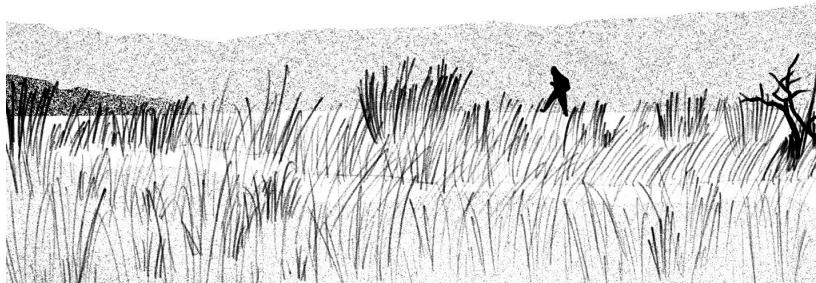
El debate público y académico ha girado en torno a la cuestión de si es posible tener una política migratoria inspirada al mismo tiempo en el paradigma de seguridad nacional que busca el control, y en el paradigma de los derechos humanos que pretende la protección de los migrantes. (Torre-Cantalapiedra y Yee-Quintero, 2018, p. 91)

148

Eduardo Torre-Cantalapiedra (2021) analiza la experiencia y estrategias migratorias de mujeres centroamericanas en tránsito por México, bajo una mirada de género, con datos de la Encuesta sobre Migración en la Frontera Sur (Emif Sur), que visibiliza daños y violaciones a los derechos humanos de la población migrante, proporcionando información cualitativa muy reveladora (vulnerabilidad, riesgos y estrategias migratorias) que distingue comparativamente los roles de género entre mujeres y varones migrantes: robos, asaltos, accidentes mortales y muertes violentas. El resultado es que la mujer migrante utiliza estrategias de desplazamiento que agencia medios relativamente más seguros y menos violentos que los empleados por los varones, los cuales presentan, por cuestiones de género, cifras estadísticas más elevadas de muertes violentas, amputación de miembros, accidentes mortales y muertes violentas a manos del crimen organizado.

Las estrategias empleadas por las mujeres para mitigar los riesgos son: empleo de «coyotes», elección de las rutas y medios de transporte percibidos como los «más seguros»(los trenes de carga son percibidos de mayor riesgo; los más seguros, autobuses, seguidos, sin distinción, por

De la invención de *Orquídeas en la Luna*



149

Fotografía de Jorge Octavio Ocaranza Velasco y viñetas del *storyboard*
realizado por Alejandro Nuño Romo para la obra *Orquídeas en la Luna*. Enero de 2024.

motocicletas y automóviles) y evitar redes de apoyo solidario por los caminos (casas de migrantes y albergues), debido a que pierden la invisibilidad ante el riesgo que supone el crimen organizado y el ser deportadas.

El artículo examina la tipología de riesgos: las mujeres se encuentran expuestas a sufrir daños en su vida, integridad física o plan de viaje debido a accidentes, enfermedades, ocasionados por contacto con objetos, transportes, elementos naturales o clima, sin mediación intencional de alguna persona, o aquellos daños perpetrados por el crimen organizado, delincuencia o agentes y autoridades del Estado. En este contexto:

existen algunas problemáticas del tránsito, como las agresiones sexuales y la trata de personas, que continúan afectando de manera destacada a las mujeres y sobre las cuales la información existente es deficitaria. (Torre-Cantalapiedra, 2021, p. 210)

150

Otro riesgo latente es el ser descubiertas, detenidas y deportadas por las autoridades a lo largo de todo el territorio nacional.

El artículo pone en evidencia que en estos escenarios las mujeres, en su doble vulnerabilidad como migrantes indocumentadas y su condición de mujer, se diferencian del varón como más cautas, menos arriesgadas y con un perfil más bajo dentro del espacio público ante los riesgos del camino. La mujer migrante es más cuidadosa y planificadora en comparación con los varones. Por estos motivos, «las mujeres logran salir relativamente más indemnes que los varones respecto a ciertas situaciones del tránsito» (Torre-Cantalapiedra, 2021, p. 233).

Siguiendo esta línea, en la determinación del grado de vulnerabilidad en las relaciones asimétricas de poder dentro del sistema económico capitalista-patriarcal, el cuerpo y sus edades (femenino, masculino, infantil) se muestran con diferentes gradientes de vulnerabilidad que deben ser medidos, observados y ponderados.

De acuerdo con Erika Sarmiento (2023), en este contexto surge la cuestión de la violencia estructural hacia los cuerpos femeninos «como una novedad»; se trata de una nueva categoría denominada «feminicidio», los asesinatos a la mujer por el hecho de ser mujer. El feminicidio es una mutación en la violencia de género, nuevas formas contemporáneas de violencia y guerra.

La autora suscribe la tesis de que no puede haber decolonialización sin despatriarcado, y define el patriarcado como: «el poder es de los hombres; es decir, el patriarcado es un sistema de dominación masculina y de opresión de las mujeres» (Sarmiento, 2023, p. 103). ¿Qué implica, desde una visión decolonial, pensar la migración con perspectiva de género? ¿Y qué papel juega en los imaginarios de migraciones contemporáneas, la cuestión de la identidad?

pensar en las migraciones de género significa pensar en muchos tipos de cuerpos y en la diversidad que ello implica. En este camino de cuerpos en tránsito por las rutas latinoamericanas, hay muchas mujeres silenciadas y olvidadas en su lucha por la supervivencia. (Sarmiento, 2023, p. 101)

151

La identidad se genera a partir de diferentes variables, entre ellas la raza y el género. La idea de raza tiene un origen colonial. En esta línea, tanto Aníbal Quijano como Walter D. Mignolo, pensadores clave del pensamiento decolonial, señalan que la modernidad y la colonialidad han construido «sujetos racializados», en donde el concepto de raza, bajo una visión eurocéntrica, ha devenido en estigma doloroso y excluyente.

La autora centra una parte fundamental de su análisis sobre la feminización de las migraciones, en la manera en que en México ocurre una destrucción de cuerpos femeninos: «seis de cada 10 niños y mujeres que pasan por nuestras fronteras son violados» ante la escasa y casi nula intervención de las autoridades. (Sarmiento, 2023, p. 109)

Roberto Aruj (2008) aporta una mirada histórica y panorámica sobre las migraciones globales en América Latina, identificando desde finales del siglo XIX cuatro momentos, desde las llamadas

migraciones transoceánicas de fines del XIX hasta las así llamadas migraciones de la globalización, desde las últimas dos décadas del siglo XX hasta la actualidad. Durante esta etapa se han movilizado (...) más de 150 millones en todo el mundo, según CEPAL (2004) en el año 2000 más de 20 millones de latinoamericanos vivían fuera de sus países de origen (Aruj, 2008, p. 96).

El autor indaga sobre las complejas y variadas causas y consecuencias de estos movimientos migratorios en América Latina, impulsados por el capitalismo global, en contextos matizados por conductas de legalidad e ilegalidad, e imaginarios sociales de inclusión y exclusión, en donde el proyecto neoliberal hace imaginar que «allá», al otro lado, se está mejor:

152

Esta imagen aparece sobre todo entre los jóvenes, y entre aquellos, jóvenes o no, que han concluido una carrera universitaria. La sociedad y el sistema que la sustenta no les pueden dar respuesta a sus necesidades, ya sean éstas laborales, económicas o políticas. (Aruj, 2008, p. 107)

Más adelante, Aruj matiza y pondera el rol y el peso que los medios de comunicación han tenido y tienen en la construcción de los imaginarios de migrantes. La salida viable es repensar, re-imaginar, la realidad.

Alexandra Hass Paciuc y Elena Sánchez Montijano (2020) exponen las particularidades de México como país de destino de migrantes, presentando numeralias encaminadas a poner de realce la falta de datos socioeconómicos precisos de la población migrante, lo cual dificulta e invisibiliza factores para la toma de decisiones a la hora de implementar políticas públicas.

- 300 mil-500 mil migrantes en tránsito por año
- 16 mil personas refugiadas
- 200 mil personas repatriadas
- 11.5 mil personas desplazadas internas

Pese a ser claramente un país multirracial y diverso, es todavía una asignatura pendiente la reflexión crítica sobre temas de identidad e integración, en una total ausencia de políticas públicas y omisiones graves institucionales y gubernamentales, ante los complejos fenómenos de la migración en el contexto de las migraciones humanas contemporáneas, sobre todo en lo que contextualiza el caso de México, caracterizado como extremadamente violento, como es la presencia de una frontera cerrada, militarizada y con políticas anti inmigratorias y selectivas por parte del país vecino del norte.

En el caso de México, los derechos humanos que, por falta de políticas públicas e institucionales en materia de migración, se violentan y convierten en población vulnerable a las personas en situación de tránsito y movilidad son, entre otros, identidad, salud, educación, trabajo o vivienda:

153

En un país como México, donde la provisión de bienes y servicios públicos básicos es limitada, desigual y de muy diversa calidad, la posibilidad de acceder a los servicios generales que tiene la población de origen migrante está muy mermada; y más aún en los casos de vulnerabilidad y de necesidades específicas. (Paciuc y Sánchez Montijano, 2020, p. 2)

¿Qué ha cambiado a partir de la presencia de caravanas de migrantes a partir de octubre de 2018 en México?

Finalmente, como lo han documentado diversas encuestas, a partir de las primeras caravanas de octubre de 2018, los discursos y las actitudes xenófobas se han agravado en todo el territorio, con efectos negativos no solo para

las personas que los sufren, sino para la sociedad en su conjunto. (Paciuc y Sánchez Montijano, 2020, p. 3)

Otros autores tratan el tema, como Rodríguez Chávez (2016) que escribió un artículo acerca del origen y tránsito por México, de migrantes procedentes del Triángulo Norte de Centroamérica (Guatemala, Honduras y El Salvador) con rumbo a Estados Unidos, con 392 mil desplazamientos en 2014. Señala, como actualización de estos fenómenos a partir de 2015 y 2016: (1) la participación inédita de menores de edad, adolescentes y niños, acompañados o no, y (2) el nuevo rostro de la migración femenina.

Noemí García Cabezas (2021) sensibiliza a la población hacia proyectos de ayuda y colaboración con la población migrante, resaltando el rol de ayuda humanitaria que desempeñan los albergues y las redes de ayuda. El obstáculo más peligroso y el de mayor riesgo para los flujos migratorios de las mujeres y niños lo representa el tren de carga conocido como La Bestia.

Todos los autores revisados coinciden a la hora de señalar de manera concluyente la mayor vulnerabilidad en la población migrante: mujeres, niños y adolescentes.

La Bestia, Tren de la Muerte, Tren de los Desconocidos... son algunos de los apodos con los que se conoce al tren de mercancías que atraviesa México hasta llegar a la frontera con Estados Unidos, nombres puestos no sin fundamento.

(b) Eje epistemológico

Líneas de investigación: etnografía de las mujeres migrantes forzadas centroamericanas e historias de vida.

Una parte fundamental de este proyecto de investigación consistió en el trabajo de investigar y documentar casos de estudio mediante la escucha de las historias contadas en voz de las mujeres migrantes con las que se mantuvo contacto.

Los estudios aplicados a poblaciones en situación de migración transitoria pueden ser resueltos mediante métodos, técnicas e instrumentos de la etnografía multisiuada, con apoyo en internet, redes sociales, WhatsApp y dispositivos móviles, a fin de lograr cierto grado de contacto a distancia entre los investigadores y los sujetos etnografiados en sus desplazamientos, ya que la etnografía, en un sentido más tradicional, demanda tiempos de contacto más prolongados, pero no se cuenta con ellos en estos fenómenos, donde además las poblaciones no resultan ser homogéneas desde el punto de vista del lugar de origen.

A pesar de estas limitantes, las investigadoras participaron en sesiones previas de inducción sobre los métodos cualitativos de inspiración etnográfica, tales como observación de campo (situadas y multisiuadas), entrevistas a profundidad, historias de vida, mapas y cartografías mentales, entre otros, antes de realizar las visitas de campo en el Albergue Casa del Migrante en el Cerro del Cuatro.

La técnica elegida fue video-entrevista semiestructurada y a profundidad, con pocos casos. Se eligió a mujeres migrantes forzadas acompañadas por sus familias, que incluían menores, y que en su paso por México optaron por la ruta de Occidente, en donde Guadalajara se percibe como una ciudad oasis, y que provenían del Triángulo Norte de Centroamérica: Guatemala, Honduras y El Salvador, con destino a Estados Unidos.

Las video-entrevistas se realizaron por un equipo de investigadoras mujeres, bajo una visión de género, lo cual fue un elemento de empatía a la hora de obtener relatos cualitativamente relevantes en su contenido como verdades humanas, utilizando cámaras informales de celular, elegidas por considerarse menos invasivas y respetuosas de la intimidad de la persona, con relación a otros equipos, tales como las videocámaras, y siempre con el permiso de las mujeres entrevistadas.

A pesar de que a la mayoría de las mujeres migrantes forzadas les interesa, con razones de sobra, mantener su invisibilidad, debido a los riesgos a que son sometidas durante su condición de migración transitoria, algunas

se mostraron especialmente emocionadas a la hora de contar sus historias en un documento audiovisual.

Tras las entrevistas se hizo una transcripción del audio de los videos, y los textos fueron la base para la redacción de un guion original de docuficción que intenta ser fiel testimonio de elementos comunes encontrados. Para realizar esta parte del trabajo (entrevistas y redacción del guion) se tomaron en cuenta las recomendaciones de Rosana Guber (2012) y Eduardo Restrepo (2016).

(c) Eje metodológico

Líneas de investigación: investigación-creación; prácticas artísticas como herramienta vinculatoria entre arte y sociedad; el arte para la defensa de los derechos humanos de los migrantes.

Este apartado continúa y actualiza lo desarrollado por Ocaranza y Berdejo (2021). El objetivo ha sido actualizar la construcción de un estado de la cuestión en torno al paradigma de IC: sus marcos teóricos, metodológicos, la revisión de casos de estudio, para su discusión y posible aplicación. Se hizo una revisión bibliográfica de ocho artículos de reciente publicación en América Latina que abordan experiencias y reflexiones teóricas de colectivos de artistas e investigadores, de diferentes líneas y disciplinas: artes escénicas, artes performativas, colectivos literarios, diseñadores de productos sustentables y medios audiovisuales entre ellas.

Coincidiendo con Forigua, Monroy y Nieves (2022), el objetivo que se persigue es poner en claro didácticas de la creación que permiten desarrollar proyectos creativos y montajes multidisciplinares, cuestionando las representaciones sociales que ciencia y arte han conocido de manera tradicional. La construcción del conocimiento es de tipo colectivo e intersubjetivo, desarrollado con la participación de equipos de trabajo: estudiantes, artistas, *artivistas* e investigadores situados en comunidades sujetas a determinados fenómenos culturales y sociohistóricos desfavorables o en conflicto,

en donde el arte es una herramienta poderosa para la refiguración de los imaginarios.

No podemos iniciar una revisión de este tipo sin antes señalar que el paradigma de la investigación-creación (IC) aborda no solo asuntos de la didáctica creativa en el ámbito del arte, también hay una línea muy importante montada en torno a otra esfera de la creatividad, en paralelo al mundo del arte, la cual está conformada por el mundo del diseño. Si bien es cierto que arte y diseño no son lo mismo y difieren en distinto grado respecto a su naturaleza utilitaria, funcional y simbólica, ambas disciplinas comparten la esfera de la creatividad, de manera que nuevas reflexiones en torno a la didáctica y la creatividad y que están cuestionando las representaciones sociales que se tenían de la relación entre arte y ciencia, afectan por igual a la relación entre arte, ciencia y diseño. La teoría, didáctica y metodología que soportan la IC no es ajena a los asuntos del diseño en todas sus múltiples aplicaciones.

Un caso sobresaliente lo representan Pablo Borchers, Danilo Calvache y Vicente Dueñas (2022) refiriéndose a los desafíos contemporáneos de una época marcada por mundos cada vez más urbanos, pero al mismo tiempo más depredadores de los recursos no renovables; exploran el caso de la Universidad de Nariño, donde se aborda el diseño de productos desde una mirada sostenible. Tal es la línea del Programa de Diseño Industrial y el grupo de investigación CORD mediante el Diplomado en Desarrollo de Productos Sostenibles, en donde se aplican modelos de desarrollo de productos desde la esfera de las disciplinas creativas. La implementación teórica, el planteamiento metodológico y el proceso llevado a cabo permiten observar que se trata de un caso equiparable a la IC. La conclusión importante para nosotros es que los procesos de diseño son comparables a los de la investigación-creación.

Cabe destacar lo considerado por Sonia Castillo (2024) acerca de imaginar como actividad más generosa frente a razonar, cuando señala que un reto significativo para la IC es poner en valor la capacidad de re-imaginar

lo real, de la capacidad de reinventar desde la investigación y la expresión creativa «lo instituido» desde una «*indagación desdisciplinada*», la cual:

requiere, también, al menos de un cambio en el enfoque, para su tratamiento, por ejemplo, desde la imaginación, actividad tan permanente en la existencia cotidiana humana como el razonar, y mucho más generosa, la cual, desde la perspectiva de Castoriadis (1997: 5), se halla en la base de la creación social, como poder instituyente capaz de transformar y de reinventar lo instituido. (Castillo, 2014, p. 96)

Otro reto que advierte Sonia Castillo es respecto a la limitante desarticulación de saberes hiperespecializados en la actividad investigativa, así como la separación tajante entre ciencia y arte, con el correlato de una hiperespecialización disciplinar en las prácticas artísticas, experimentadas desde el ámbito académico y universitario.

158

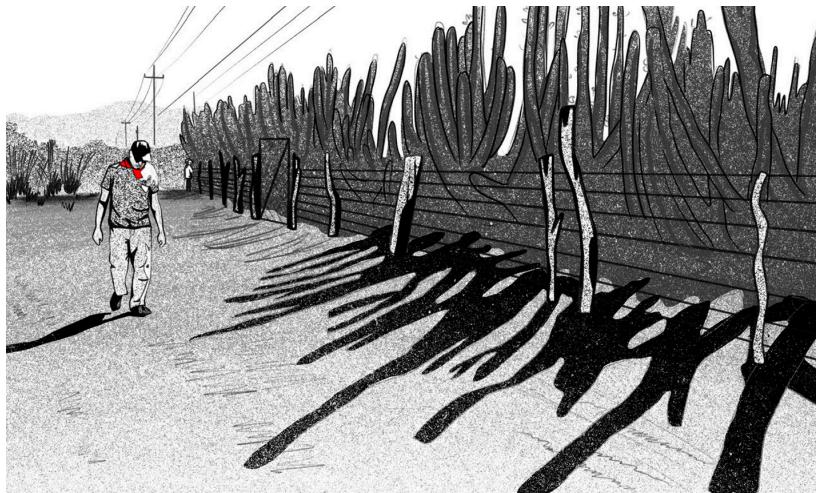
En otra línea, coincidimos en el hecho de que, desde una perspectiva hermenéutica, a partir de la filosofía de la ciencia, se puede reconocer que investigar ha sido interpretado de diversas maneras por diferentes autores y diferentes corrientes de pensamiento. De acuerdo con Jacqueline Hurtado (2010), citada por Sonia Castillo, investigar es «un proceso metódico de búsqueda de nuevo conocimiento para responder un enigma», lo cual requiere una integración dinámica de «los modelos y perspectivas» bajo los cuales se ha entendido tal actividad (la investigación) a lo largo de la historia, toda vez que:

para el positivismo investigar significa verificar hipótesis derivadas de una teoría; para el estructuralismo investigar es interpretar un conjunto de relaciones; para el pragmatismo, resolver situaciones; para el racionalismo, llegar a la certeza a través de la razón; para el materialismo dialéctico, es explicar con base en la dialéctica. Por su parte, para el pragmatismo sociológico, investigar conlleva transformar la sociedad, mientras que para

el empirismo la investigación está relacionada con el describir la realidad desde los criterios del investigador, y para la fenomenología investigar es describir desde la experiencia del investigador. (Castillo, 2014, p. 84)

El artículo señala que conocer también se ha asumido históricamente desde diferentes modelos y puntos de vista: en la Edad Media el conocimiento estaba dado, ya hecho; en la modernidad, se descubría; en la posmodernidad, se construía, y en la época contemporánea, el conocimiento «es una metáfora». La autora señala que en el conocer participan procesos sistemáticos y asistemáticos, en donde imaginar, el saber visual o narrativo, constituyen procesos no metódicos, más vivenciales y fenomenológicos, los cuales confluyen de manera natural y orgánica en la obra artística. Con ello se reconoce que también hay producción de conocimientos generados directamente en la ejecución de la obra artística.

Heidy Mariluz Montenegro Pirazán (2022) ofrece una reflexión de cómo contar lo que queremos desde otros lenguajes estéticos diferentes a los ya aprendidos (digamos que bajo una «poética otra» que no implica nunca pérdida de rigor, sino que, al contrario, fortalece nuevos paradigmas investigativos). Es un trabajo de obtención de grado en la Licenciatura en Educación Comunitaria, con énfasis en derechos humanos, de la Facultad de Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, de Bogotá. El trabajo está alineado a la temática de memoria, corporalidades y cuidado, con múltiples aportes, tanto teóricos como metodológicos, que propone una metodología *sentipensante* denominada enraizar la palabra, y construcción de conocimiento desde el *sentirpensar*, lo fenomenológico del saber corporal, con implicaciones decoloniales. En el trabajo se desarrollan conceptos como *juntanza* (sentir la tierra desde el corazón), *escribir-corazonar*, en donde lo emotivo de la memoria-identidad se desplaza desde el cuerpo individual hacia el cuerpo social y colectivo, y de ahí al territorio, en donde escribir, como actividad ritual, se asume como una práctica de vida colectiva con posibilidades terapéuticas de sanación.



160



Fotografía de Jorge Octavio Ocaranza Velasco y viñetas del storyboard realizado por Alejandro Nuño Romo para la obra *Orquídeas en la Luna*. Enero de 2024.

Adriana Marcela Moreno Acosta (2022) resume una trayectoria de más de diez años de investigación en la línea de «Tecnologías, visualidades y vida cotidiana», la cual incorpora procesos interdisciplinarios de enseñanza aprendizaje mediados por la tecnología, bajo el paradigma de la IC audiovisual en el trabajo con las comunidades. Tal línea de investigación es producto del trabajo previo de formación doctoral de la autora en Argentina y su trabajo de tutoría asociado al Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario de la UNAM. El artículo hace una revisión de la formación y maduración de dicha línea de investigación a lo largo de varios proyectos investigativos:

los proyectos estuvieron centrados en la observación de tipo etnográfica, la descripción de fenómenos, la revisión histórica de procesos, y la construcción de una fundamentación teórica que permitiera comprender los fenómenos estudiados; todo ello, en retrospectiva nos parece ahora que resultó indispensable para poder transitar luego a propuestas no solo con una mirada crítica hacia los fenómenos inmersos en la triada: tecnologías-visualidades-vida cotidiana, sino que también nos ha permitido a partir de conceptos como las prácticas de contravisualidad, ya no solo reflexionar los procesos en términos de observación, descripción y análisis, sino desarrollar rutas de acción-creación para nuestros propios proyectos de investigación. (Moreno Acosta, 2022, p. 130)

161

En esta reflexión y recuento sobre proyectos montados en la IC audiovisual, a lo largo de más de doce años, llevan a la autora investigadora a identificar ciertos principios investigativos-creativos, tales como: «entender la investigación como un proceso dialógico, colectivo y relacional, no disociado del individuo y su entorno».

O el hecho de que:

arte y ciencia, investigación-creación no deberían pensarse como ámbitos separados y lejanos; por otro lado, al ser docentes universitarios, nos alienta la idea de promover en la formación universitaria procesos de reflexión/investigación/creación, lo que en consecuencia implica pensar también en estéticas y metodologías participativas, colaborativas y multidisciplinarias.

(Moreno Acosta, 2022, pp. 133-134)

Algunos trabajos recientes, con respaldo de más de diez años de actividades, permiten reconocer en las metodologías de IC, la capacidad que tiene la experiencia artística dentro de talleres comunitarios, mediante la expresión corporal (el *lumped-performance*) para refigurar los imaginarios vinculados a realidades localizadas en entornos precarizados y marginales de las comunidades urbanas periféricas de la Ciudad de México (municipio de Ecatepec, Estado de México, y Escuela Preparatoria «Panchito» Villa), donde estudian y habitan los propios estudiantes, permitiendo vehicular imaginarios de futuros más esperanzadores.

162

Se trata de una pedagogía de IC comprometida ética y políticamente, ante realidades cotidianas y lacerantes del neoliberalismo de las periferias, tales como pobreza extrema, violencia y feminicidios, entendida como:

una «imaginación material»: un tipo de agencia que configura modos de hacer por medio de la creación de imágenes de desecho que transmutan en imágenes de esperanza, generando así un aprendizaje sensible y crítico sobre las formas de vida en la periferia urbana. (Gutiérrez-Vargas, 2023, p. 1)

desde su inicio, estas pedagogías no han intentado remediar situaciones de exclusiones, sino más bien resaltar las relaciones de exclusión social para abrir horizontes de esperanza, allí donde la violencia ha destruido y paralizado la capacidad para imaginar algo distinto al abandono que se enfrenta cotidianamente; para resistirse a pensar que todo lo que tienen es el aquí y el ahora. (Gutiérrez-Vargas, 2023, p. 1)

El artículo es relevante toda vez que presenta los marcos referenciales para una aproximación a la actividad artística performática, en su triple rol de (1) objeto de estudio tal como lo es un concierto o exposición plástica; (2) método y modelo de investigación; y (3) como táctica de intervención frente a actividades sociales hegemónicas. La actividad investigativa del performance se apoya en un abordaje etnográfico desarrollado a lo largo de siete años, el cual «ha consistido en escuchar, hablar, caminar, sentir, observar, escribir y leer, para poder entender la experiencia educativa llevada a cabo en esa escuela». (Gutiérrez-Vargas, 2023, p. 6)

Tal trabajo etnográfico, sumado a una serie de entrevistas de corte cualitativo realizadas a los sujetos participantes del proceso pedagógico comprometido, en conjunto con el archivo existente de fotos, dibujos y reflexiones personales de los estudiantes y que pertenece al Centro de Estudios Sociales de la Periferia, «son las huellas de los procesos imaginativos, reflexivos y de investigación que los estudiantes llevan a cabo para pensar y tematizar el abandono que observan dentro de sus comunidades» (Gutiérrez-Vargas, 2023, p. 6).

163

Finalmente, en el artículo se describen acciones artísticas e investigativas específicas realizadas por los estudiantes, denominadas: «Las mujeres de la periferia no somos desechables» y «Feminicidios Río de los Remedios» como acciones artísticas de resistencia ante la violencia hacia las mujeres. La conclusión es que ni el arte ni la escuela bastan para erradicar las condiciones lacerantes que prevalecen en municipios como Ecatepec, sin embargo: «estas pedagogías más bien se han pensado como la matriz de una potencia transformadora de orden ético y político».

Silvana Bustos Rubio y Paula González Seguel (2022) documentan y reflexionan acerca del trabajo de la compañía KIMVNTEATRO, que desde hace catorce años trabaja en un territorio habitado por una mayoría mapuche. Su actividad de IC se basa en trabajo etnográfico e investigación de campo para la observación de la realidad, y «acompañan un movimiento político

que busca restitución de tierras ancestrales, reconocimiento, legitimidad, reparación frente al genocidio indígena, entre muchas otras demandas» (Bustos Rubio y González Seguel, 2022, p. 55), en donde han resultado ser un factor central las actividades de resistencia llevadas a cabo por las mujeres de la comunidad mapuche ante un Estado democrático, con fuertes reclamos ante la violación de los derechos humanos de las comunidades localizadas en estos territorios al sur de Chile.

En síntesis, se trata de una mirada autorreferencial y de fortalecimiento político, en la cual el colectivo trabaja una línea de memoria-e-identidad mediante la cual el pueblo mapuche se cuenta y se narra a sí mismo, y que «ha permitido enriquecer el diálogo entre la comunidad Mapuche y la sociedad chilena a través del teatro, música y el cine, pudiendo visibilizar la historia y relato de un pueblo que está dejando de ser invisible para las generaciones presentes y futuras» (Bustos Rubio y González Seguel, 2022, p. 56).

164

Estas metodologías, estrategias y prácticas investigativas y creativas de resistencia ante la violencia vehiculan mediante el arte escénico procesos afectivos del sentir-pensar que:

nos convoca a abrazarnos desde nuestras experiencias de violencia y vulnerabilidad. Entramos en un espacio otro, que nos propicia un marco poético, un marco escénico que permite una experiencia que involucra el cuerpo, el afecto y el sentir en el proceso de creación. Es mucho más que un encuentro, es poner el cuerpo, dejarse afectar. Los cuerpos afectados son movilizados. (Bustos Rubio y González Seguel, 2022, p. 57)

Con la expresión corporal se crean comunidades de afectos, consistentes en actos de «micro-resistencia», «pequeños rituales» y «actos performáticos» para la visibilización y denuncia de las actuales, lacerantes e injustas realidades de opresión histórica hacia el pueblo mapuche.

Como señalábamos anteriormente, el arte y la pedagogía no bastan, pero es un inicio significativo y fundamental, asociado a estas refiguraciones

éticas, poéticas y estéticas del imaginario por medio del arte, que estamos reseñando.

Líneas de investigación: arte, sociedad y derechos humanos.

En este apartado hacemos una revisión de casos sobresalientes de prácticas artísticas en América Latina en defensa de los derechos humanos de la población y las mujeres migrantes.

Cindy Marcela Sierra-Rivera (2023) muestra como casos de estudio cuatro prácticas artísticas que facilitaron la integración de artistas migrantes venezolanos en Bogotá, Colombia: una pintora, un bailarín, un músico y un dibujante. La metodología se realizó a partir de una investigación de campo y análisis inductivo de información cualitativa a partir de entrevistas semi estructuradas a profundidad.

En una primera etapa se explica cómo se hizo la investigación, enseñada se explica, caracteriza y contextualiza el tipo de migración: el origen, Venezuela, y el destino, Colombia. Finalmente, el artículo revisa las historias de vida de los cuatro casos presentados, de migrantes artistas que ejecutan su oficio como estrategia de integración en las industrias culturales del país receptor (el rol de la producción, circulación y consumo de bienes culturales en los procesos de integración social de los migrantes).

El aporte del artículo consiste en reconocer que la ejecución de las artes en Bogotá está altamente jerarquizada, por lo cual la inclusión e incorporación de los migrantes forma parte fundamental de los procesos de democratización de la producción artística: es una recomendación concluyente.

Segundo caso: «Trayectos: Relatos de mujeres en el camino», exposición al aire libre, Ciudad de México, 2022. Se trata de una exposición realizada el 17 de junio de 2022 en la Plaza Luis Cabrera, colonia Roma Norte, Ciudad de México, y que da voz al testimonio de mujeres migrantes. Ocho ilustraciones reflejan fragmentos de cartas escritas por mujeres en distintos lugares de la ruta migratoria entre Centroamérica y Estados Unidos. Se recuperan los testimonios de los peligros a los que las mujeres

migrantes y sus hijos fueron expuestos por su doble condición: migratoria y de género.¹

Tercer caso: «Bordear. Narrativas y cartografías migrantes», exposición temporal de artes visuales en el Museo de Arte de Ciudad Juárez, realizada el 28 de octubre de 2022 por mujeres migrantes y de la comunidad de acogida.

La exposición fue desarrollada por Junt@s Vamos AC, Enfoque AC y Postales desde la Frontera, en colaboración con el Museo de Arte de Ciudad Juárez. Se realizó durante la contingencia sanitaria, de manera virtual y presencial, con un grupo de mujeres migrantes que fueron recibidas en la casa del Proyecto de Acogida, situado en la colonia Anapra de Ciudad Juárez, Chihuahua, así como con la comunidad alrededor de esta casa. El trabajo con estas comunidades fue un proceso de sanación grupal a través del bordado y la narración de su proceso de migración.²

Cuarto caso: «Fronteras en blanco y negro. Miradas al espacio transfronterizo México Guatemala», exposición de fotografías de Enrique Coraza de los Santos por la Universidad Nacional de la Plata, Argentina, en 2016.

Fue una exposición de fotografías con un catálogo en línea que presenta 17 imágenes capturadas por un investigador que habita la frontera México-Guatemala. Esta es la muestra fotográfica que propone Enrique Coraza. Fotografías de la frontera entre México y Guatemala que divide un inmenso río, el Suchiate, que nace a las faldas de un volcán, el Tacaná, y desemboca en el océano Pacífico. Suchiate significa río de flores en un dialecto

1 La exposición ha sido reseñada en: *Médicos sin Fronteras México*, sitio web, 7 de marzo de 2022, «Trayectos: Relatos de mujeres en el camino»; *Médicos sin Fronteras México*, sitio web, 10 de junio de 2022, «Médicos Sin Fronteras presenta la exposición Trayectos: Relatos de mujeres en el camino, en Ciudad de México»; Udg TV Noticias, sitio web, 18 de junio de 2022, «Dan voz a mujeres migrantes en una muestra callejera en la CDMX».

2 Fue reseñada en: INBAL, Gobierno de México. «Bordear. Narrativas y cartografías migrantes. Exposición de mujeres migrantes y comunidad de acogida».



167

Fotografía de Jorge Octavio Ocaranza Velasco y viñetas del *storyboard*
realizado por Alejandro Nuño Romo para la obra *Orquídeas en la Luna*. Enero de 2024.

indígena, pero ninguna de las imágenes capturadas por la lente de Coraza tiene una; el Suchiate ha sido destinado a ser frontera.³

Quinto caso: «La espera prolongada», exposición fotográfica de El Colegio de la Frontera Norte (COLEF) en el marco del Día Mundial del Refugiado, 2021. En el marco del Día Mundial del Refugiado, el 20 de junio de 2021, reseña una exposición fotográfica realizada por once fotógrafas y fotógrafos en la región fronteriza Tijuana-San Diego. «Las fotografías capturan los rostros de estas personas, sus miradas entre la angustia y la esperanza, así como la cotidianidad de sus vidas mientras aguardan la respuesta a su solicitud de asilo».⁴

(d) Disciplina artística: medios audiovisuales y escritura del guion

El guion es un departamento de la producción audiovisual. Previo a su escritura, cursé un diplomado en Dirección de Cine del DIS (Departamento de Imagen y Sonido) del CUAAD, gestionado especialmente para este proyecto por nuestro coordinador del cuerpo académico.

El diplomado contó con un módulo de guion en donde se desarrollaron las competencia necesarias para la escritura del *tagline* (una frase vendedora, de entre tres y diez palabras, del Departamento de Mercadotecnia), *logline* («el qué» o «concepto» en tan solo una frase de entre 35 y 45 palabras), el *story line* (la historia contada en cinco frases, que desarrolla los tres actos aristotélicos: planteamiento, nudo y desenlace, es decir: el quién, cómo, por qué, hacia dónde y cómo termina), la sinopsis (la historia contada en una página), la escaleta, el guion literario, el guion técnico, el *Storyboard* y otras herramientas, identificando los elementos clave narrativos para contar la historia en las diferentes etapas de la escritura del guion.

3 Reseñado en: Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, sitio web, «Exposición de fotografías Fronteras en blanco y negro. Miradas al espacio transfronterizo México Guatemala» de Enrique Coraza de los Santos.

4 Consultado en El Colegio de la Frontera Norte, sitio web, «La espera prolongada», exposición fotográfica.

Una parte de la bibliografía consultada dentro del diplomado fueron Daniela Hincapié Franco y Valentina Lema Álvarez (2013), un manual básico para producciones audiovisuales de bajo presupuesto editado por la Fundación Universitaria del Área Andina; Jenifer Walton (2012), un manual de producción documental de la Facultad de Comunicaciones UC de Santiago de Chile; y Christofer Vogler (2002), un clásico sobre escritura de guion basado en las estructuras míticas del viaje del héroe, a partir de las teorías de Joseph Campbell y Carl G. Jung, entre otros. En cuanto a la teoría e historia del lenguaje cinematográfico, se tomó en cuenta la obra clásica *El arte cinematográfico*, de Kristin Thompson y David Jay Bordwell.

IV.

PROCESO DE GESTIÓN Y PRODUCCIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO

169

El proyecto se registró el día 15 de noviembre de 2020, ante la Coordinación de Investigación del CUAAD, suponiendo una fecha de término de 24 meses, a partir de la firma de convenios interinstitucionales e internacionales de colaboración entre la Universidad de la República Uruguay (Centro Universitario de Rivera), la OIM (Oficina Internacional para las Migraciones de la ONU, sede Uruguay), la Red Casas del Migrante de la orden de los Scalabrini de Guadalajara y la Universidad de Guadalajara.

Los investigadores docentes internos fueron: Jorge Octavio Ocaranza Velasco (responsable), Claudia Berdejo Pérez (co-responsable), Everardo Camacho Iñiguez, Mónica Iliana Velázquez Ornelas, Laura Esperanza Martínez, con el apoyo de los alumnos de artes: Israel Rodríguez Navarro, Bernardo Tinoco Bañuelos, Karla Hinojosa Iglesias, Miriam López Guerrero, Walter Jaime Castañeda y Ana Lucía Méndez Andrade.

El equipo de los investigadores externos estuvo conformado por Ester Magali Ivañez Braga y Sebastián Güida Machado (ambos pertenecientes a

la Universidad de la República Uruguay, sede CU Rivera); Lucila Pizarulli (de la OIM sede Uruguay), así como Jairo Meraz Flores (de la Red Casas del Migrante de la orden de los Scalabriní, México).

Durante la etapa investigativa se realizaron sesiones de inducción teórica-metodológica para los investigadores que carecían de experiencia previa en el campo de la IC, y que no tenían conocimientos de los métodos de investigación cualitativa, tales como el método etnográfico o de historias de vida, impartidas por los responsables de México y de la mano de nuestros pares de Uruguay.

Una vez que los investigadores contaron con marcos teóricos referenciales respecto a los complejos fenómenos de las migraciones contemporáneas en América Latina, matizados por la migración forzada y la feminización de las migraciones, y bajo una visión de género, se realizaron trabajos de etnografía multisituada y técnicas de historias de vida aplicadas a un grupo de mujeres y sus familias en situación transitoria de migración forzada, en las instalaciones de la Casa del Refugio del Migrante, en el Cerro del Cuatro, en Guadalajara. Las entrevistas fueron hechas por mujeres investigadoras a mujeres migrantes.

Cabe señalar que, en paralelo al estudio teórico-documental de los fenómenos migratorios, dentro del campo creativo de la producción y dirección audiovisual, los participantes del proyecto asistimos a una serie de *masterclass* sobre producción de cine documental, impartidas por realizadores contactados para el proyecto.

La escritura del guion fue el resultado de la puesta en práctica de los conocimientos que adquirí dentro del Diplomado en Medios Cinematográficos, impartido por el Departamento de Imagen y Sonido del CUAAD, el cual fue gestionado anticipadamente por el responsable del CA. El guion me permitió dar salida a las historias de vida documentadas en el trabajo de campo realizado por las investigadoras. Como autor del guion, reescribí todo el material de video de uno de los casos seleccionados.

Durante la fase inicial y a todo lo largo del desarrollo del proyecto se hicieron trabajos de difusión y divulgación.⁵ El proyecto ha participado en al menos dos convocatorias para apoyo económico a la producción, sin haber obtenido hasta la fecha respuesta positiva en este tipo de apoyo a la producción. Uno de ellos fue otorgado de manera binacional entre los gobiernos de México y Uruguay, y otro en apoyo a producciones cinematográficas que cuentan con guiones cinematográficos en donde se utiliza la técnica de animación de *stop motion*, otorgado por la Universidad de Guadalajara, el Taller del Chucho y la Casa del Autor.

Actividades realizadas (preproducción y producción)

Cuando el proyecto presentaba un avance del 50%, hasta enero de 2023, se realizaron al menos las siguientes actividades:

- Rueda de prensa: 24 de noviembre 2019, 11: 05 am por Prensa UdeG.
- Conversatorio y *masterclass* con directores de cine documental nacionales e internacionales.
- Capacitación en los Diplomados en Dirección de Cine, y Teoría e Historia Cinematográfica (incluyendo Módulos de Guion y Producción de Cine).
- Taller de Etnografías con el equipo de colaboradores.
- Trabajo etnográfico de campo, con mujeres migrantes internacionales de paso por Jalisco.
- Realización de las etnografías: fichas etnográficas y transcripciones de audios para insumo de los guiones de cine.

5 Entre ellos, una rueda de prensa: 24 de noviembre, 11:05 am: Prensa UdeG - Sigue #EnVivo la rueda prensa virtual: ««El arte para la visibilización de los derechos humanos», https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=283214086455386&id=177853052250393

- Seminario con alumnos de la Universidad de la República Uruguay (Centro Universitario de Rivera) y CUAAD, Universidad de Guadalajara con la temática: Flujos migratorios internacionales.
- Colaboración entre docentes CUAAD, CUR y OIM Uruguay.
- Organización Internacional para las Migraciones (ONU) Uruguay.
- Colaboración con talleres artísticos alumnos y profesores CUAAD con instituciones AC. El Refugio Casa del Migrante, México.
- Colaboración con trabajo con migrantes en Red Casa del Migrante Scalabrini, México.
- Conclusión de los guiones cinematográficos de trabajo.
- Avance de la integración de las carpetas de los productos terminales: Sinopsis, *brief*, escaletas, guion técnico y guion literario, *Storyboard*, casting, plan de rodaje, costos, etc.

V.

172

CONOCIMIENTOS Y/O SABERES APLICADOS A LA OBRA CREADA

Respecto a los conocimientos previos que fue necesario aprovechar en el proceso *investigativo*, destacamos:

Teoría de cine y lenguaje audiovisual

Escritura de guion, manejo de *software* para escritura de guion (KITscenarist), conocimiento de los departamentos de preproducción, producción y postproducción, realización de *Storyboard*, etc., relacionados con la disciplina artística (cine y medios audiovisuales).

Técnicas de investigación documental

Aplicados a (1) la revisión y construcción de un estado de la cuestión y marco teórico sobre el fenómeno de las migraciones contemporáneas en el contexto de las migraciones forzadas en América Latina, México y Guadalajara y la feminización de las migraciones, bajo una mirada de

género. Y (2) la construcción de un estado de la cuestión y marco teórico sobre metodología de investigación-creación (IC) bajo una mirada multidisciplinar, con participación de métodos etnográficos y de historias de vida para la investigación de campo, obtención de datos y registro en video de los testimonios de vida de las mujeres migrantes centroamericanas entrevistadas.

VI.

CONCLUSIONES O COMENTARIOS FINALES

El problema que la investigación-creación tomó de suyo y el reto creativo que se eligió (realizar un mediometraje desde cero) ha sido mayúsculo. Al inicio, recuerdo que todo resultaba especialmente incierto, a pesar de que el equipo base formado por nuestro cuerpo académico contaba con experiencias previas de investigación cualitativa, sin embargo, se hizo evidente que los resultados previos de proyectos anteriores poco nos ayudarían, ya que el mediometraje de la obra artística a realizar nos desafiaba por su complejidad de una manera bastante retadora.

Quizás todo tenga que ver con la falta de experiencia previa en el campo artístico disciplinar específico, el de la producción audiovisual. Desde el principio sabíamos que había cierta fortaleza metodológica en cuanto a cómo plantear un problema investigativo en esas fronteras que unen arte y sociedad, sabíamos sobre lo complejo de la temática elegida (la migración forzada y la feminización de las migraciones en México y América Latina) y fuimos conscientes de la necesidad de una mirada multidisciplinar para este abordaje.

Considero necesario señalar que, en nuestro caso, lo más complicado fue, en primer lugar, asumir el rol que ha de tomar el director de una obra audiovisual y cinematográfica; y, en segundo lugar, comunicar de una manera detallada toda esa complejidad que ha sido vivida en el campo del diseño creativo a fin de dar cuenta de todo lo que interviene en el arte audiovisual

para la toma de decisiones. Al inicio tuvimos contacto con artistas y creativos, así como con directores de cine documental que nos advirtieron de las dificultades del género y lo complicado de lograr una mirada, un lenguaje, un estilo, una poética. Oírlo de ellos fue una cosa; entenderlo, otra. Pero vivirlo, pero poder contarla...

Esa justamente ha sido la tarea que este trabajo ha expresado de una manera incompleta: porque al concluir este comunicado, me doy cuenta de que se requiere una continuación más detallada que se convierta en el testimonio del día a día de un proyecto que aún no concluye, pues la obra artística se ha abandonado hasta la etapa de guion y *storyboard*.

En este periplo investigativo pudimos constatar lo que en teoría me advirtieron mis maestros de estudios cinematográficos: que el guion de cine se hace y se re-hace varias veces. La historia se modifica y se cuenta varias veces durante el proceso de producción, en diferentes etapas.

Solamente en cuanto a la forma, estructura y redacción del guion literario, se contó con al menos tres versiones. Luego, la historia se contó de nuevo al imaginar y dibujar el *Storyboard* y se volverá a contar de otra manera al momento de hacer el rodaje, y una vez más, durante la postproducción, al hacer el trabajo de edición.

Lo importante y lo realmente arduo de hacer y que no fue contado, a la hora de hacer este guion, no fue hacer la investigación, sino hacer lo que yo no sabía que no sabía hacer, pero que hice, y que fue escribir una historia de ficción a partir de la escucha atenta de varias historias testimoniales de las mujeres que, sin haberlo deseado, se convirtieron en migrantes. Eso fue lo más complicado y no ha sido debidamente contado en este trabajo. Transcribir lo que ellas dijeron causó en mi espíritu una profunda impresión, y ese fue el primer eslabón de una cadena que me llevó de la investigación a la creación. Ese fue el detonante. Si saber algo te duele, te mueve porque te conmueve. Ahí aprendí algo: si no te mueve, no se puede imaginar, y si no se puede imaginar, no se puede crear.

En los anexos quiero mostrar parte de lo que ha sido el resultado de esta investigación creativa: algunas secciones del guion literario que pude

realizar y algunas viñetas del *storyboard* realizado con la colaboración del estudiante de arquitectura Alejandro Nuño Romo, quien es además ilustrador gráfico, autor de un *fanzine* denominado *Clandestinxs*, y que viajó con nosotros a la Ciudad de Rivera, en la Frontera Libre de la Paz, elegido como resultado de talleres impartidos por los docentes Ester Magali Ivañez y Sebastián Güida Machado, del CU de Rivera, de la Universidad de la República, de Uruguay.

VIII. ANEXOS

- Fragmento del guion.
- Viñetas del *Storyboard*.

Fragmento de guion

ESC 1. EXT. BOSQUE ENTRE MÉXICO Y GUATEMALA - AMANECER
IMÁGENES AÉREAS DE UN BOSQUE EN BRUMAS, ENTRE
GUATEMALA Y MÉXICO.

Las imágenes nos aproximan, poco a poco, hasta ver de cerca grupos de orquídeas *Lycaste virginalis* en las ramas de los árboles. Se ve a cuadro una orquídea en particular.

NARRADOR MASCULINO: HOMBRE DE
CUARENTA O CINCUENTA AÑOS CON VOZ
GRAVE Y ATERCIOPELADA, MADURA,
SEDUCTORA, COMO DE LOCUTOR DE
RADIO.

176

NARRADOR MASCULINO (V.O.)

Quizás las orquídeas sean la familia de plantas más extensa en el planeta, con cerca de 25,000 especies identificadas hasta el momento.

A pesar de que su variedad en tamaño, forma, textura y color sea enorme, sus flores presentan marcada bi-axialidad y una singular estructura común: tres sépalos y tres pétalos, donde uno de ellos, el labelo, es notablemente diferente a los otros dos. Su ciclo vital es complejo y son extremadamente sensibles a los cambios ambientales.

Crecen y se propagan en casi todos los ecosistemas, excepto en el agua y los desiertos. La mayoría viven

en los trópicos, desde 0 hasta 5,000 metros sobre el nivel del mar

ESC 2. INT. OFICINAS DE MIGRACIÓN, EE.UU. - DÍA

Interior de la oficina de migración, en algún lugar de la frontera México-EU. En la radio suena muy bajo, una pieza de ROBERT JHONSON (Me and the devil blues). Atmósfera fría, institucional. Ruido de un aparato de aire acondicionado. El RELOJ DE PARED zumba de manera aburrida mientras el segundero se desliza. MAPA DE LA FRONTERA. El aire movido por un VENTILADOR DE PEDESTAL agita las cosas que están sobre el escritorio-mesa de trabajo.

Van apareciendo a cuadro los INSERTOS:

177

- (1) Pisapapeles: UNA MARILYN MONROE DE PLÁSTICO.
- (2) UNA BILLETERA de cuero, maltratada, muestra un poco el interior: identificaciones y fotos.
- (3) FOTOGRAFÍAS IMPRESAS gastadas y rotas:

INSERTO UNO: FOTO DE ALBA VALERIA, acompañada por sus padres, cargada a hombros. Es una niña de 11 años, de tipo hispano, rostro carismático, originaria de Guatemala, siempre sonriente, despeinada, muy curiosa. Usa LENTES AMARILLOS, y una CAMISETA BLANCA estampada, lleva JEANS y TENIS COLORIDOS.

INSERTO DOS: FOTO DE CÉSAR, papá de Alba Valeria, tipo hispano-gitano, moreno, manos fuertes, 40 ó 50 años, jovial, limpio, presto, diligente. Usa colores claros y ropa moderna.

INSERTO TRES: FOTO DE IVANA, mamá de Alba Valeria, rasgos hispanos fuertes, madre guatemalteca de 35 años, enfermera, tiene dos hijas, una desaparecida e Ivana, la menor. Como si fueran un equipo, ambos padres usan ropa de colores claros, como la niña.

La niña con los codos apoyados sobre la mesa, observa al oficial de migración que tiene enfrente y que le hace preguntas, mientras saca de una bolsa de cartón su comida rápida.

178 OFICIAL DE MIGRACIÓN: HOMBRE ANODINO, ASEADO, DE EDAD INDEFINIDA, RESALTA SU UNIFORME IMPECABLE, ROSTRO BIEN AFEITADO, INEXPRESIVO. HABLA EN SPANGLISH MUY MALO, CON FUERTE ACENTO GRINGO.

OFICIAL DE MIGRACIÓN DE LOS EE.UU.

Niña, tell me, ¿Tú tienes una mucha hambre?

ALBA VALERIA

No.

OFICIAL DE MIGRACIÓN DE LOS EE.UU.

Eres mexican, ¿rigth? Quieres una burrito, like this one?

ALBA VALERIA

(Suspirando, mirando al techo) No, gracias.

OFICIAL DE MIGRACIÓN DE LOS EE.UU. ¿Maybe tú gustas los Nachos?

ALBA VALERIA

Prefiero una hamburguesa, pero pooor favor, sin chile.

Inserto: vemos el gafete de la trabajadora social, mientras escuchamos su voz over.

TRABAJADORA SOCIAL DE MIGRACIÓN DE LOS EE. UU.: MUJER LIMPIA, MAQUILLAJE, PEINADO Y UNIFORME PERFECTOS, BILINGÜE. PARECE GRINGA, PERO ES LATINOAMERICANA. TIENE UN GAFETE CON SU NOMBRE ESCRITO EN ESPAÑOL.

179

TRABAJADORA SOCIAL DE MIGRACIÓN DE LOS EE.UU. (V.O.)

Eres Valeria, ¿verdad? Yo me llamo Mary. Ese señor grandote de allá, que no habla bien español, se llama Johny.

ALBA VALERIA

¡Mucho gusto Mary, me llamo Alba Valeria! ¿Me podrían traer mi hamburguesa y también un refresco? O bueno, mejor una malteada de fresa, muy pero muy grande.

Insertos sobre la mesa: RELOJ DE ESCRITORIO; LIBRETA; LÁPICES, COLORES.

TRABAJADORA SOCIAL DE MIGRACIÓN DE LOS EE. UU. (V.O.)
¿De fresa? ¡Claro que sí, ahorita verás qué rico vas
a comer! Pero mientras, agarra este cuaderno y unos
colores, te gustan, ¿verdad? Quiero que dibujes a
tus papás y lo que hacías tú solita, allá, en el
desierto, ¿ok?

La niña comienza a hacer unos dibujos en la libreta.
Mientras habla, vemos el inserto de una fotografía
donde aparece IVANA, su mamá.

ALBA VALERIA

Fíjate bien. Ella es Ivana, mi mamá, y este de acá
es mi papá, y alrededor de nosotros mi pueblo, luego
las vías, luego la selva, luego... La ciudad y esto
de acá, el desierto...

180

DISOLVENCIA, IVANA MIRA EN EL CIELO EL MOVIMIENTO DE
UNA BANDADA DE PÁJAROS QUE HACEN FIGURAS ABSTRACTAS
EN EL CIELO.

ESC 3.

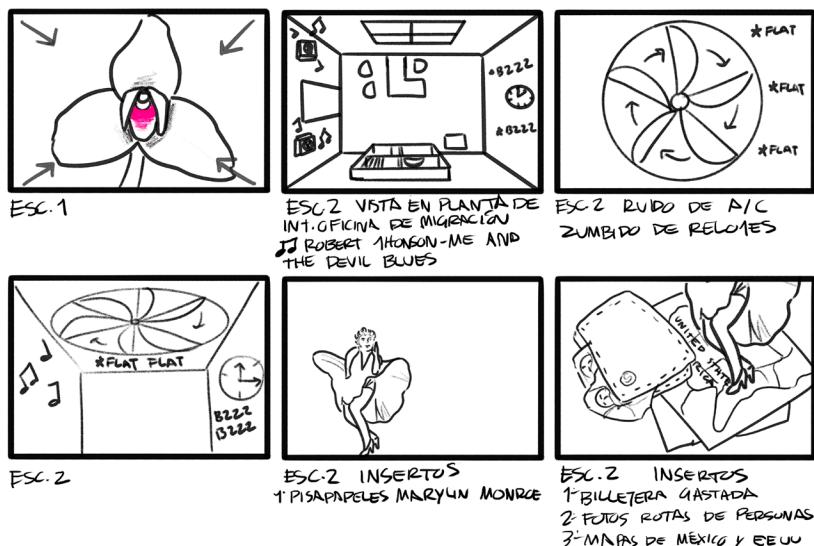
ALBA VALERIA (V.O.)

Mi mamá me dijo: «nosotros no somos ilegales». Pero
yo no sé qué quiere decir eso. Tengo once años, soy
una niña.

Víñetas del storyboard



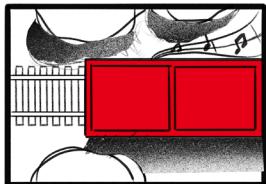
181



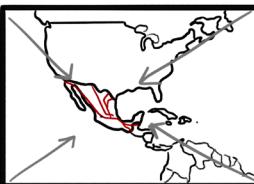


182

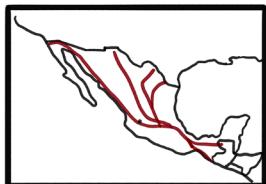




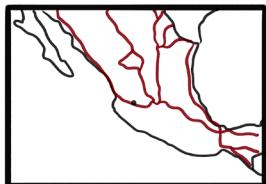
ESC.4 EXT. LA BESTIA
JD ROBERT JOHNSON - ME AND THE DEVIL BLUES



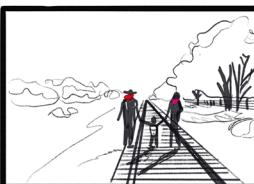
ESC.5 ZOOM-IN
INSERTOS MAPA DE MEXICO-EU



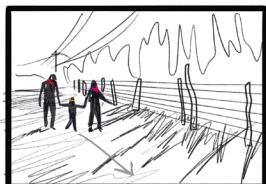
ESC.5
RUTA DE LA BESTIA EN TERRITORIO NACIONAL



ESC.5



ESC.6 CORTE A EXT.
VIAS DE TREN - DIA-TARDE-NOCHE

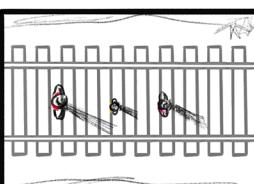


ESC.6
IMPLIENES EN GRUPO DE CESAR, IVANA Y ALBA VALERIA

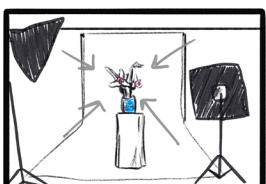
183



ESC.6



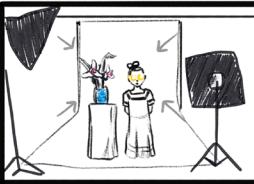
ESC.6.



ESC.7 INT. ESTUDIO FOTOGRAFICO
FLORERO DE CRISTAL AZUL
Sobre PEPESETA CON TELA BLANCA
ZOOM-IN



ESC.7. ZOOM-OUT



ESC.7 ZOOM-IN
ALBA VALERIA EN TRAJE
TRADICIONAL BLANCO



ESC.7



ESC 8. INT. OFICINA MIGRACIÓN ZOOM - IN



ESC 8. ZOOM-OUT



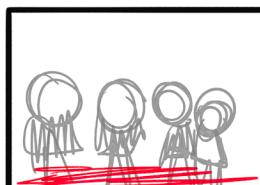
ESC 9. INT. OFICINA MIGRACIÓN - MAS TARDE



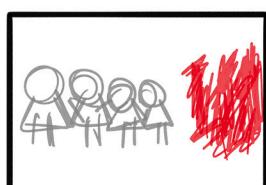
ESC 9.



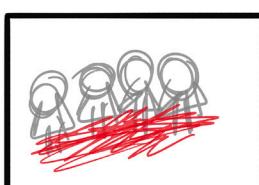
ESC 10. DIBUJOS
ALBA VALERIA



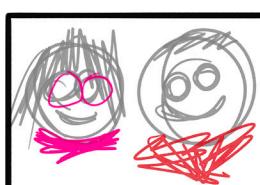
ESC 10.



ESC 10.



ESC 10.



ESC 11.
ANIMACIÓN DIBUJOS
ALBA VALERIA



ESC 12. DIBUJO
ANIMADO



ESC 12. DIBUJO
ANIMADO



ESC 13.
EFECTO BORRADOR



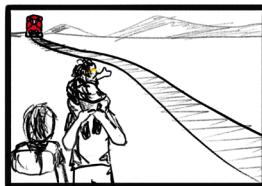
ESC 13. DIBUJO
ANIMADO



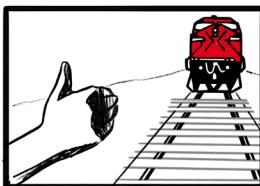
ESC 14. INT. OFICINA
MIGRATORIA (ESPACIO
IMAGINARIO)



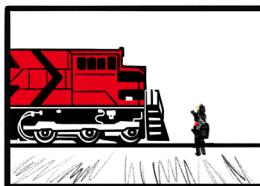
ESC 15. INT. OFICINA
MIGRATORIA - NOCHE



ESC 16. EXT. VÍAS DEL TREN
AFUERAS DE LA CIUDAD - TARDE



ESC 16.



ESC 16.



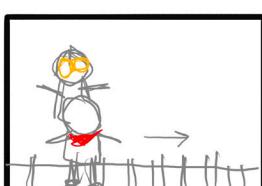
ESC 16.



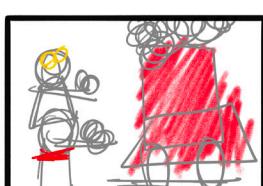
ESC 16.



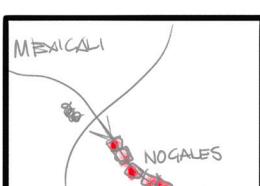
ESC 17. CORTE A INSERTO
FOTO DE CESAR CARGANDO
EN HOMBROS A ALBA VALERIA



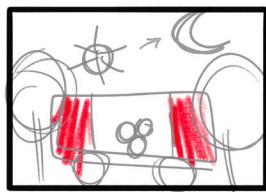
ESC 18. DIBUJO
ANIMADO



ESC 19. DIBUJO ANIMADO



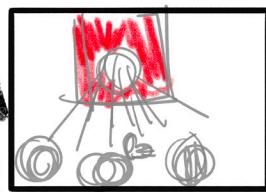
ESC 19. DIBUJO
ANIMADO



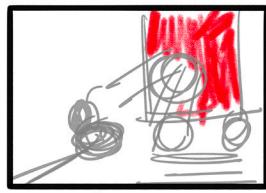
ESC 19.
DIBUJO
ANIMADO



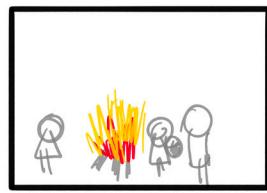
ESC 19.
DIBUJO
ANIMADO



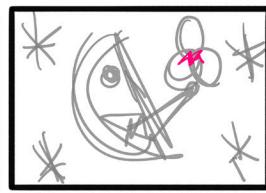
ESC 19.
DIBUJO
ANIMADO



ESC 19.
DIBUJO
ANIMADO



ESC 19.
DIBUJO
ANIMADO



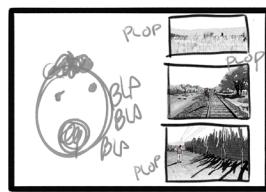
ESC 19.
DIBUJO
ANIMADO



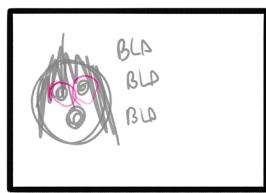
ESC 21.
EXT. BOSQUE
HÁBITAT DE UN ORQUÍDEA



ESC 22.
DIBUJO
ANIMADO



ESC 22.
DIBUJO ANIMADO
INSERTOS FOTOGRAFÍAS DE
CESAR EN SU VÍME



ESC 23.
DIBUJO
ANIMADO



ESC 23.
TRANSICIÓN
ROMPER PAPEL



ESC 23.
INT. CASA MIGRANTES
TESTIMONIO LIVE-ACTION
IVANA



ESC 23.



ESC 23.



ESC 23.



ESC 24. INT. OFICINAS
DE MIGRACIÓN



ESC 24. INSERTOS
1- DIBUJO IVANA ENFERMERA



ESC 24. INSERTOS
2- PASAPORTE - PAPELES



ESC 24. INSERTOS
3- DIBUJO ZAPATOS



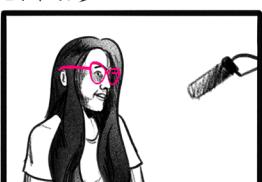
ESC 24. INSERTOS
4- FOTO DE LA NIÑA CON
ZAPATOS



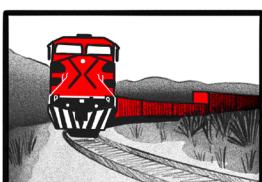
ESC 24.



ESC 25. INT. OFICINA
CASA DE MIGRANTES, ADL - DÍA



ESC 25.



ESC 25.



ESC 25.



ESC 26 . INT. CASA
MIGRANTES - GDL - TARDE
ZOOM - IN



ESC 26 . INSERTOS
FOTOS DEL TREN



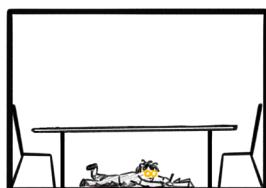
ESC 27 EXT. VÍAS DEL
TREN - DÍA



ESC. 28 EXT. PATIOS DE
LAS OFICINAS DE MIGRACIÓN
TARDE



ESC.28



ESC.28



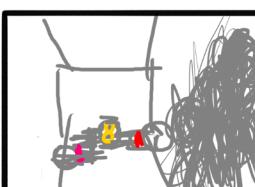
ESC.29 DIBUJO
ANIMADO



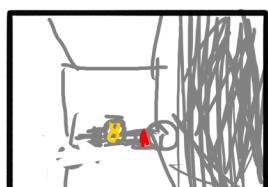
ESC.29 EXT. VAGON
ABANDONADO - NOCHE
DIBUJO ANIMADO



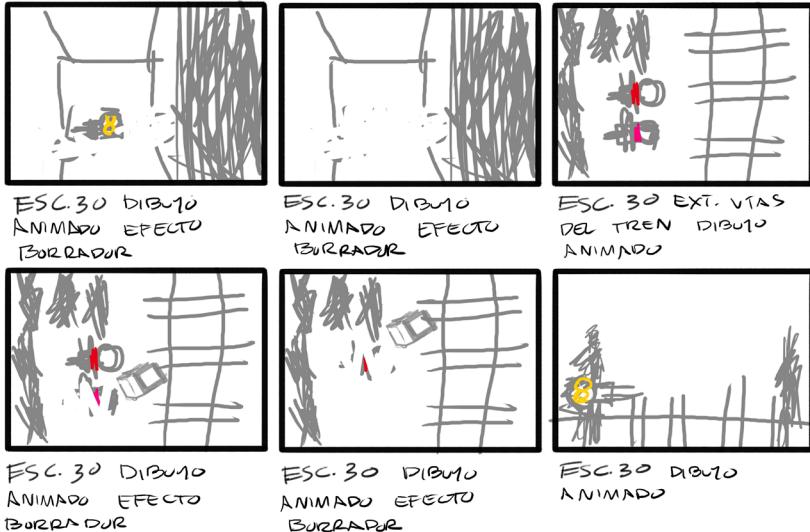
ESC.29 DIBUJO
ANIMADO



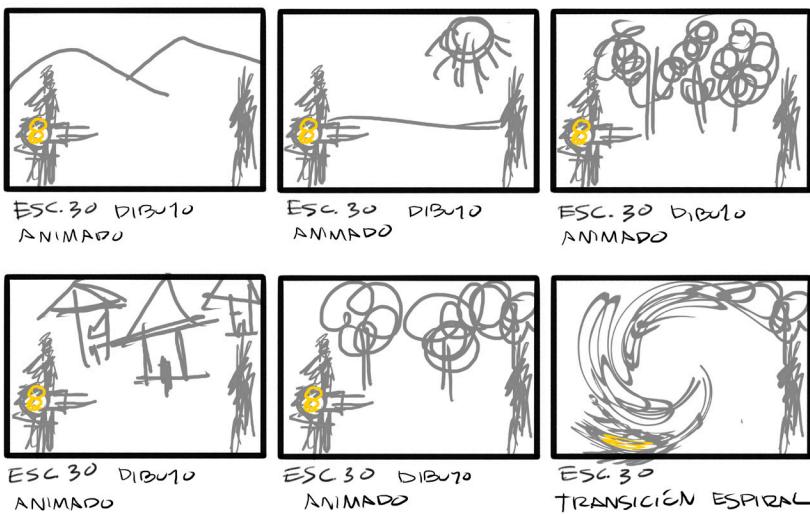
ESC.30 INT. VAGON
ABANDONADO
DIBUJO ANIMADO

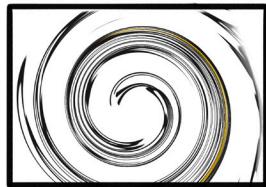


ESC.30 DIBUJO
ANIMADO
EFECTO BURBUJAS

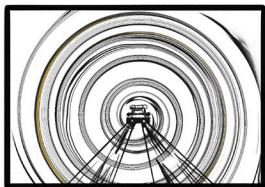


189

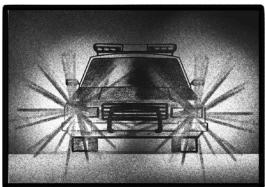




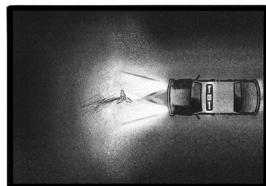
ESC. 30
TRANSICIÓN ESPÍRAL



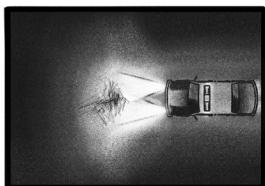
ESC. 30
TRANSICIÓN ESPÍRAL



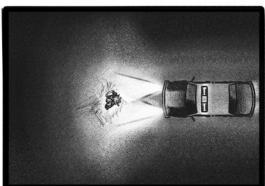
ESC. 30



ESC. 30



ESC. 30



ESC. 30

190



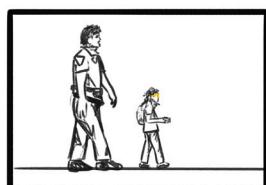
ESC. 31 INT. OFICINAS
DE MIGRACIÓN



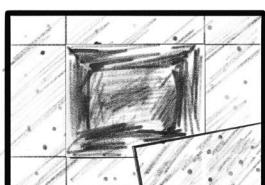
ESC. 31



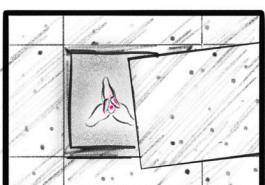
ESC. 31



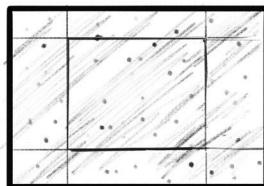
ESC. 31 EXT. PATIO
OFICINAS DE MIGRACIÓN



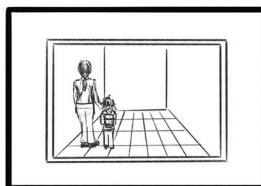
ESC. 31



ESC. 31



ESC. 31



ESC. 31



ESC. 31



ESC. 32

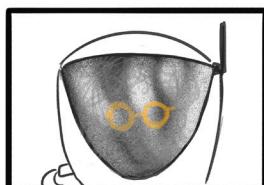


GLOS DE ALBA VALERIA
DISOLVENCIA A NEGRO



ESC. 32
DISOLVENCIA A NEGRO

191



ESC. 33 CORTE A FRENTE
DEL CASCO ESPACIAL DE
UNA MUJER INVEN



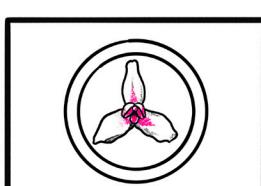
ESC. 33



ESC. 33



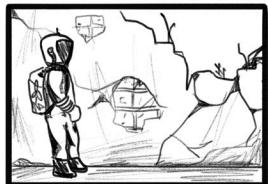
ESC. 33



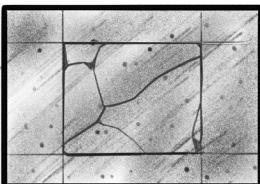
ESC. 33



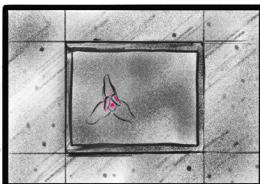
ESC. 33



ESC. 34 EXT. RUINAS
DEL PATIO DE MIGRACIÓN



ESC. 34



ESC. 34



ESC. 34



ESC. 34



REFERENCIAS

Feminización de las migraciones y migración forzada

ARUJ, R. (marzo de 2008). Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. Recuperado el 21 de febrero de 2022. En SciELO: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-74252008000100005

GARCÍA CABEZAS, N. (9 de abril de 2021). Migración en México: dignidad por encima de fronteras. Recuperado el 04 de octubre de 2023, de Ayuda en Acción: <https://ayudaenaccion.org/proyectos/articulos/migracion-mexico-albergues/>

PACIUC, A. y Sánchez, E. (agosto de 2020). México, un país de destino de migrantes. Recuperado el 1 de febrero de 2022. En *Nexos*: <https://migracion.nexos.com.mx/2020/08/mexico-un-pais-de-destino-de-migrantes/>

RODRÍGUEZ CHÁVEZ, E. (2016). «Migración centroamericana en tránsito irregular por México: nuevas cifras y tendencias», CANAMID Policy Brief Series, PB14, CIESAS: Guadalajara, México. www.canamid.org

SARMIENTO, E. (2023). Mujeres y migraciones forzadas en América Latina. Trayectorias de los cuerpos femeninos: violencia y resistencia en el siglo XXI. *Boletín Americanista*, LXXIII.1/86, 101-121. En DOI: <https://doi.org/10.1344/BA2022.86.1027>.

TORRE CANTALAPIEDRA, E. (2021). Mujeres migrantes en tránsito por México. La perspectiva cuantitativa y de género. *La Ventana. Revista de estudios de género*, 6(54), 209-239. Epub 15 de julio de 2021. Recuperado el 5 de octubre de 2023.

TORRE-CANTALAPIEDRA, EDUARDO, y YEE-QUINTERO, JOSÉ CARLOS. (2018). México ¿una frontera vertical? Políticas de control del tránsito migratorio irregular y sus resultados, 2007-2016. *LiminaR*, 16(2), 87-104. Recuperado el 5 de octubre de 2023. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272018000200087&lng=es&tlang=es.

Investigación-creación

- BORCHERS, P., CALVACHE, D. y DUEÑAS, V. (2022). El desarrollo de productos sostenibles como escenario para la investigación-creación. *Diseño sostenible, creación, materialidad y experiencia*, 1, 8-43.
- CASTILLO, S. (2014). Algunas consideraciones sobre investigación-creación. *Revista Corporeidades, sensibilidades y performatividades. Experiencias y reflexiones*, 1, 83-98.
- GUTIÉRREZ-VARGAS J. R. (2023). Utopía, educación y prácticas artísticas: el lumpenperformance como herramienta pedagógica para crear esperanza ante el abandono en la periferia urbana. En *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 905-924. <https://doi.org/10.5209/aris.85394>
- GONZÁLEZ, P. y RUBIO, S. (2022). Las artes escénicas como un acto de resistencia. Reflexiones a partir del trabajo de la Compañía KIMVNteatro. *Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos*, 4, 54-60.
- MONROY, L., NIEVES, A. y FORIGUA, Y. (2022). *Revista RUNAE*, 7, 37-56.
- MONTENEGRO, H. M. (2022). Corazonr desde la escritura: un ejercicio de investigación creación al interior de la Colectiva Literaria Reminiscencias de Tocancipá. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/18042>.
- MONTOYA ZAMBRANO, J. (2023). Alegoría y puesta en escena en el cortometraje de ficción Malempia / La vía yerma [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
- MORENO, A. (2022). Tecnologías visualidades y vida cotidiana. Experiencias de investigación-creación audiovisual. En *Experiencias TIC en educación: desigualdad, inclusión y acceso*, 1, 123-137.

OCARANZA VELASCO, J. O. (2017). *Ciudad cinemática y paisajes posmodernos. Vislumbres y reflexiones del imaginario cyberpunk*. Universidad de Guadalajara.

OCARANZA VELASCO, J. O., BERDEJO, P. C., (enero-junio de 2021). *Hacia una refiguración poética del imaginario del migrante*. e-RUA Universidad Veracruzana. <https://rua.uv.mx/index.php/rua/article/view/111>

Arte, sociedad y DDHH

EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE, SITIO WEB. «La espera prolongada», exposición fotográfica <https://www.colef.mx/expofoto/laespera/>

INBAL, GOBIERNO DE MÉXICO, SITIO WEB, BORDEAR. Narrativas y cartografías migrantes. Exposición de mujeres migrantes y comunidad de acogida. <https://inba.gob.mx/actividad/10188/bordear-narrativas-y-cartografias-migrantes->

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina, sitio web. «Exposición de fotografías Fronteras en blanco y negro. Miradas al espacio transfronterizo México Guatemala» de Enrique Coraza de los Santos. <https://idihcs.fahce.unlp.edu.ar/piemmer/exposicion-de-fotografias-de-enrique-coraza-de-los-santos/>

MÉDICOS SIN FRONTERAS, MÉXICO, sitio web, 10 de junio 2022. «Médicos Sin Fronteras presenta la exposición Trayectos: Relatos de mujeres en el camino, en Ciudad de México». <https://www.msf.mx/actualidad/medicos-sin-fronteras-presenta-la-exposicion-trayectos-relatos-de-mujeres-en-el-camino-en-ciudad-de-mexico/>

MÉDICOS SIN FRONTERAS MÉXICO, sitio web, 7 de marzo de 2022, «Trayectos. Relatos de mujeres en el camino». <https://msfmexico.exposure.co/trayectos-relatos-de-mujeres-migrantes>

SIERRA-RIVERA, C. (2023). Historias de creación artística en contexto de migración. Una pintora, un bailarín, un músico y un dibujante de Venezuela en Bogotá. *Ciudad Paz-ando*, 16(1), 72-87. doi: <https://doi.org/10.14483/2422278X.20415>

UDEG TV NOTICIAS, sitio web, 18 de junio de 2022, «Dan voz a mujeres migrantes en una muestra callejera en la CDMX». <https://udgtv.com/noticias/dan-voz-a-mujeres-migrantes-en-una-muestra-callejera-en-la-cdmx/49912>

Método etnográfico

- GUBER, R. (2012). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Siglo XXI.
RESTREPO, E. (2016). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Envión.

Disciplina artística (medios audiovisuales, cine y guion)

- 196
BORDWELL, D.J. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
HINCAPIÉ FRANCO D. y LEMA ÁLVAREZ, V. (2013). *Manual básico para producciones audiovisuales de bajo presupuesto*. CAM y Fundación Universitaria del Área Andina.
VOGLER CH. (2002). *El viaje del escritor*. Robinbook.
WALTON, J. (2012). *Manual de producción documental*. Facultad de Comunicaciones UC. Santiago de Chile.

EL PROYECTO ARTÍSTICO AUDIOVISUAL A PARTIR DE LA INVESTIGACIÓN - CREACIÓN Y LA INTERDISCIPLINA.

CONSIDERACIONES
GERMINALES Y PROCESALES
EN TÓRNO AL FILME «ÁNGELA»
SOBRE LA MIGRACIÓN
MÉXICO-ESTADOS UNIDOS
DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Everardo Camacho Iñiguez
Walter Jaime Castañeda

La migración por sí misma se presume involuntaria, pero cuando emerge la fuerza y la voluntad en la intención de ir, de comenzar el viaje a pesar de los peligros y el miedo, se traduce en una convicción heroica que pone a prueba la capacidad del ser humano y esto, el cine, lo muestra de manera magistral.

EVERARDO CAMACHO

I.

INTRODUCCIÓN

Una de las líneas de investigación del Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (CA-UDG-923) de la Universidad de Guadalajara se titula «dimensión social del arte: imaginarios, memoria y representaciones sociales». Con base en esto, nuestros colegas, la maestra Claudia Berdejo Pérez y el doctor Jorge Octavio Ocaranza Velasco, han realizado desde el año 2017 una serie de investigaciones en torno al fenómeno de la migración, con el objetivo de visibilizar y sensibilizar a través del arte aspectos y personas involucradas en este tema a través de ciencias como la antropología social y algunas técnicas como la etnografía.

«Migración, género y medio ambiente» fue el título de la investigación aludida, a la que los autores de esta comunicación fuimos invitados a participar para la realización de un producto de tipo audiovisual, destacando el interés del cuerpo académico no solo por la multi e interdisciplina, sino también por el binomio investigación / creación artística, con fundamento en la línea de generación y aplicación del conocimiento (LGAC) indicada anteriormente.

El paradigma de la I+C+I (investigación + creación artística + interdisciplina) trata de diluir las fronteras, muchas de ellas de corte epistémico, entre

las metodologías de la investigación, el fenómeno creativo y la integración de supuestos entre las diferentes disciplinas, artísticas y extra artísticas. En este sentido es que se optó por acceder a la investigación de los autores citados para la generación de un medio metraje cinematográfico, con pleno conocimiento de la potencia del séptimo arte para comunicar una narrativa desde lo audiovisual.

De esta forma, bajo la figura de docuficción se procedió a la realización de un guion, caracterización, *casting*, diseño de arte, música original, etc., para la posterior construcción de una maqueta derivada de una de las escenas (escena tres). Actualmente está en proceso la gestión de recursos para el inicio del rodaje (producción), así como para la posproducción.

De esta manera y desde el arte, se pretende compartir con el público la experiencia de Ángela, una joven madre mexicana que une sus esfuerzos (y destino) con Ismael, un hondureño que se encuentra de camino hacia el «sueño americano».

202

En relación con los autores de esta comunicación... tras la invitación para participar en la creación de un filme (pensado primero como cortometraje y ampliado después a mediometraje, cercano a los 40 minutos) el maestro Everardo Camacho Iniguez, miembro del cuerpo académico, se dio a la tarea de cursar dos diplomados relativos al séptimo arte, ofertados por el Departamento de Imagen y Sonido (DIS) del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara: el Diplomado en Cine y el Diplomado en Historia y Análisis del Cine.

A su vez, confiado en la habilidad de las nuevas generaciones, ha invitado al proyecto a un joven cineasta recientemente egresado (2023) del CAAV-Universidad de Medios Audiovisuales de Guadalajara, Walter Jaime Castañeda.

III.

DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO

Los artistas son ayudantes mágicos. Evocando símbolos y motivos que nos conectan con nuestro ser más profundo, pueden ayudarnos en el viaje heroico de nuestras propias vidas. [...] El artista está destinado a unir los objetos de este mundo de tal manera que a través de ellos experimentes esa luz, ese resplandor que es la luz de nuestra conciencia y que todas las cosas ocultan y, cuando se miran adecuadamente, revelan. El viaje del héroe es uno de los patrones universales a través del cual ese resplandor se muestra brillantemente. Lo que creo es que una buena vida es un viaje de héroe tras otro. Una y otra vez, eres llamado al reino de la aventura, eres llamado a nuevos horizontes. Cada vez, hay el mismo problema: ¿me atrevo? Y luego, si te atreves, los peligros están ahí, y la ayuda también, y el cumplimiento o el fracaso. Siempre existe la posibilidad de un fracaso. Pero también existe la posibilidad de felicidad.

JOSEPH CAMPBELL (2014, p. 132)

203

Cronograma básico de las fases descritas a continuación:

- Elaboración del guion literario a partir del trabajo etnográfico: de enero a septiembre de 2022.
- Elaboración de carpeta de ventas: octubre de 2022.
- Selección de escena para maquetación, *casting* y elaboración de *Storyboard*: noviembre y diciembre de 2022, enero de 2023.
- Creación de música base para *Ángela* / 3 composiciones: enero a marzo de 2023.
- Realización de la maqueta: abril de 2023.

Nota: La elaboración del guion tuvo, al final, cinco tratamientos.

PRIMERA FASE.

EL ACERCAMIENTO A LA INVESTIGACIÓN.

En la lectura preliminar de la investigación citada sobre migración, género y medio ambiente, nos dimos cuenta de los procesos culturales, socioeconómicos, políticos e incluso simbólicos derivados del fenómeno migratorio. Cifras y comunicaciones de, por ejemplo, la Organización Internacional para las Migraciones (oIM) —derivada de la iniciativa de la Organización de las Naciones Unidas, que desde 1951 estudia e incide en el fenómeno, con 175 estados miembros y presencia en 171 países— dan cuenta de la gravedad de los hechos.

De manera particular, la migración forzada desde Centroamérica hacia Estados Unidos en busca de ese «sueño americano» es, en cifras, una de las más grandes del mundo y se ha intensificado desde países como Haití, Venezuela, El Salvador, Honduras y, por supuesto, México. Estas situaciones han derivado en verdaderas emergencias sanitarias y crisis humanitarias; según la ONU, del año 2000 al 2020, los niveles de migración han crecido en un 62% (WMR, 2022).

Independientemente de los datos duros que hablan de la gran cantidad de migrantes que desde los confines no privilegiados del mundo (y aquellos en conflicto bélico o con graves problemas relativos al cambio climático) buscan mejores oportunidades de vivir o, en su caso, salvar la vida, la experiencia de Ángela conlleva una reflexión: la fuerza de una madre, el amor de una mujer por su hijo y su pareja, el anhelo, el cumplimiento de una utopía dadas las condiciones de precariedad existencial.

Todo ha partido del interés por el tema, pero, sobre todo, de la empatía que genera una entrevista con visos de honestidad o, mejor dicho, de autenticidad, como la realizada con Ángela. Después, la intención será hacer una declaración desde el arte que mueva conciencias.

SEGUNDA FASE.

LA DEFINICIÓN CONSENSUADA DE UN PROYECTO ARTÍSTICO.

¿Desde qué tipo de arte se aborda el tema? No son pocas las manifestaciones artísticas en el campo audiovisual que han tocado el tema de la migración en las últimas décadas, y sin embargo siempre hay una nueva visión. Artistas como Ai Weiwei, que quizás de forma polémica ha creado obras como el documental *The Human Flow* (2017); metrajes filmicos como *La misma luna* (2007) de Patricia Riggan, *Mediterráneo* (2021) de Marcel Barrena, *Dheepan* (2015) de Jacques Audiard, *A Better Life* (2011) de Chris Weitz, *Los lobos* (2019) de Samuel Kishi, *La puerta de no retorno* (2011) de Santiago Zannou, *América, América* (1963) de Elia Kazan, *In This World* (2002) de Michael Winterbottom, *Éxodo* (1960) de Otto Preminger, *Viaje a la esperanza* (1990) de Xavier Koller, *La jaula de oro* (2013) de Diego Quemada-Díez, *Sin nombre* (2009) de Cary Joji Fukunaga, *Al otro lado del muro (West)* (2013) de Christian Schwochow, *El sudor de los ruiñones* (1998) de Juan Manuel Cotel, *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves Conde, *Los emigrantes* (1971) de Jan Troel, *La nueva tierra* (1972) de Jan Troell, *El Havre* (2011) de Aki Kaurismäki, *Lamerica* (1994) de Gianni Amelio, *Charlot emigrante* (1917) de Charles Chaplin, *El rayo* (2013) de Fran Araujo y Ernesto de Nova, *Caravana de mujeres* (1952) de William A. Wellman, *Un lugar en el mundo* (1992) de Adolfo Aristarain, *La frontera* (1982) de Tony Richardson, *Un franco, 14 pesetas* (2006) de Carlos Iglesias, *El traje* (2002) de Alberto Rodríguez, *Balseros* (2002) de Carlos Bosch y Josep Maria Domènech, *14 Kilómetros* (2007) de Gerardo Olivares, *El Camino* (2008) de Ishtar Yasin, *Desde el barro al sur* (2002) de María José Álvarez y Martha Clarissa Hernández, *El espejo roto* (2011) de Marcela Zamora, *María en Tierra de Nadie* (2010) de Marcela Zamora, *Casa en tierra ajena* (2017) de Ivanna Villalobos, *Ambiguity: crónica de un sueño americano* (2014) de Grisel Wilson, o bien los documentales *Allá* (2023) de Montserrat Larqué, *Toshkua* (2023) de Ludovic Bonleux, *Adú* (2021) y *Maras. Ver, oír y callar* (2019), ambas de Salvador Calvo, *Nuestra*

vida como niños refugiados en Europa (2020) de Silvia Venegas, *Desierto* (2015) de Jonás Cuarón, por mencionar solo algunas obras.

Es evidente el impacto del cine como arte que comunica narrativas a mayores públicos y desde la experiencia multisensorial, sin embargo, también desde el *performance* o las artes plásticas artistas han incidido en aproximar su realidad / percepción sobre el tema, como por ejemplo Felipe Baeza (México), Tatyana Fazlalizadeh (Estados Unidos), Kimsooja (Corea del Sur), Hayv Kahraman (Irak), Aliza Nisenbaum (México), Jorge Bustos (México), Edel Rodríguez (Cuba), Art Spiegelman (Suecia), Sebastião Salgado (fotógrafo brasileño), Mónica Márquez y Mabel Rivera (*performance*, México), o el mismo Ai Weiwei con su instalación de 2018 *The law of the journey*. Todos ellos y ellas visibilizan el fenómeno.

Comentan Bernal y Escobar (2021, p. 19):

206

resulta sugerente suponer que las obras de arte son gestos simbólicos que pueden convertirse en poderosos recursos de cambio. Pueden, además, resaltar aspectos de la realidad social que usualmente son ignorados y darle voz y agencia a sectores de la sociedad que usualmente no son escuchados. Pueden también llevarnos a constatar que los discursos de distintas disciplinas académicas sobre los problemas más acuciosos de la actualidad requieren miradas más complejas y límites más porosos entre esas disciplinas, lo que por supuesto aplica para las artes contemporáneas y las investigaciones sobre éstas.

Y en el mismo tenor, escriben también los autores:

la migración se ha afianzado como un tema recurrente en el arte actual y también como un problema multidimensional en tensión con las formas en que las innumerables movilidades del mundo globalizado han remodelado radicalmente las condiciones de producción, recepción y exhibición del arte. (Bernal y Escobar, 2021)

TERCERA FASE.

EL ESCENARIO DIALÉCTICO. EL TRIÁNGULO DE INFLUENCIA DESDE TODOROV, BAUMAN Y CAMPBELL.

Parte de los recursos literarios de esta empresa provienen de los pensamientos de Tzvetan Todorov (2007, 2008), Zygmunt Bauman (2015), Joseph Campbell (1959) y sus estudios sobre la «otredad», la «ceguera moral» y el «monomito» —y su derivación en el «viaje del héroe»—, respectivamente, y que abordaremos más adelante.

Por lo pronto, dejemos asentado que la dialéctica como proceso discursivo, como técnica de argumentación y de conversación, llevó a estos autores a comprender un poco más el fenómeno de la migración y la condición de Ángela como protagonista, tras sesiones de trabajo que fueron estructurando, en sentido *poiético*, cada una de las escenas y momentos de las secuencias filmicas hacia el desarrollo del guion, de la fotografía, del séptimo arte y de la creación musical.

Así, Todorov (2007, 2008) nos acerca al conocimiento del «otro» en la sociedad contemporánea como referente obligado en el tema de la migración y como herramienta teórico-conceptual para el abordaje desde la cinematografía, así como lo es el pensamiento de Bauman (2015) a razón del estudio de la pérdida de sensibilidad en nuestros contextos urbanos.

Campbell, por su parte, nos da línea para reconocer al héroe en la esencia del migrante y, a riesgo de dramatizar, nos permite capturar el sentido estético, fenomenológico, de la experiencia del viajero forzado hacia la trascendencia y la salvedad con base, de nuevo, en la etnografía proporcionada por Berdejo y Ocaranza.

Estos tres autores dan la pauta para nuestro constructo, a manera de un tripié teorético.

CUARTA FASE.

HACIA LA ELABORACIÓN DE UN GUION

DESDE LA ETNOGRAFÍA Y LA DOCUFICCIÓN.

El guion es una «denominación genérica que incluye cualquiera de las etapas de desarrollo de lo que llegará a ser primero el guion literario, empleado en la fase de preproducción, y luego el guion técnico, utilizado en las fases de producción y posproducción de la película» (Akal, 2004), que en este caso se centraría a su vez en el concepto de guion literario como el:

texto que contiene el argumento de una película, con todas las escenas, el diálogo y la acción y que, a veces, incluye los movimientos y los ángulos de cámara (en cuyo caso se denomina «guion técnico»). El guion literario debe considerarse como un anteproyecto de la película, pues durante el rodaje y el montaje se introducen multitud de cambios. (Konigsberg, 2004)

208

GUION BASADO EN ETNOGRAFÍA HACIA LA DOCUFICCIÓN

Alperstein *et al.* (2017), citando a Zirión (2015), anotan con respecto a las características de un filme que pueda considerarse etnográfico:

- 1) El objeto de la imagen (si coincide con los temas clásicos de la antropología, por ejemplo, los pueblos indígenas).
- 2) La metodología empleada (su forma de aproximarse a los sujetos, si es mediante la observación cercana y la participación directa).
- 3) La interpretación (lo antropológico no reside en la imagen en sí misma sino en la mirada, tanto de quien la produce como de quienes la reciben, y en la interpretación que de ella se haga).
- 4) La apelación a la autoridad o la legitimidad académica (si la imagen fue realizada o analizada por un antropólogo profesional, o si es parte de un proyecto formal de investigación).

Lo antropológico de una película no debe entenderse solo a partir de los datos o técnicas provenientes de la etnografía, sino también como su inclusión en todo el proceso de creación del metraje y, más aún, a partir de la recepción y el encuentro entre el mensaje y su interpretación. La intención significativa en el discurso visual, textual, de sonido, dentro de la *diégesis*, debe ser congruente con la investigación cualitativa de inicio, mediante una semántica y sintaxis que coadyuven a fomentar el encuentro entre la cultura citada, o el grupo social o el individuo, y el espectador con los diferentes contextos posibles de apreciación.

Entre 2000 y 2015, la cantidad de producciones audiovisuales de corte etnográfico, tanto institucionales como independientes, ha aumentado exponencialmente, en buena parte gracias a la revolución de la imagen digital. Algunos autores, como Hal Foster, identifican un giro etnográfico en la producción artística contemporánea, particularmente en las artes visuales, que se manifiesta en un retorno de lo real y en la idea del artista como etnógrafo. (Alperstein *et al.*, 2017)

209

En cuanto a bibliografía, son básicas obras como *El hombre y la cámara* (1974) de Jean Rouch, *Historia del cine etnográfico* (1975) de Emile de Brigard, *Principles of Visual Anthropology* (1975), y más recientemente *El cine etnobiográfico* (2006) de Jorge Prelorán.

Hal Foster (1996) es otro de los referentes en este sentido. Retoma los pensamientos de Walter Benjamin expresados en su obra de 1934 *El autor como productor*, pero no necesariamente acerca del papel de éste como productor, sino como promotor y generador de discursos de tipo etnográfico visibles en la práctica del arte en las dos últimas décadas del siglo xx, sobre todo en obras hacia el activismo político, pero también como estudios audiovisuales sobre identidad y cultura.

Foster explica en *The Return of the Real* (1996, p.182) los cinco aspectos clave que quizás influyeron en esta nueva relación artista/etnografía de las últimas décadas:

1. La antropología había sido considerada desde su origen en el siglo XIX como la ciencia de la alteridad.
2. Es la disciplina que posee a la cultura como su objeto de estudio, campo que al expandirse se convirtió en la arena donde los artistas pusieron en juego la teoría y la praxis.
3. Se considera que la etnografía es contextual.
4. Se tenía a la antropología como una suerte de árbitro de la interdisciplinariedad.
5. La autocritica a la que se había sometido a sí misma la antropología la hacía muy atractiva, prometía reflexividad. Se trataba, sin embargo, de una muy peculiar forma de reflexionar con el etnólogo al centro, mientras mantenía al otro muy románticamente en los márgenes.

Entendemos el guion —aquí y entonces— etnográfico como punto de inicio para comprender las relaciones entre las personas entrevistadas en el campo, la interacción —a través del mismo guion— con los protagonistas en la docuficción y el guionista mismo, a través de un análisis dialéctico de la experiencia (anímica, espacial, corporal, somática), una forma de «soltar los saberes para mirarlos, no como un acto en la razón sino como un acto en la emoción» (Maturana, 2010). El guion como análisis-escritura de una experiencia estética, social, como partícipe —en el sentido antropológico— de las realidades sociales, de las emociones (Ahmed, 2013) del migrante en este caso. Sin embargo, al dejar de lado un filme estrictamente documental, reconocemos que nuestro producto es una «representación de la realidad» del migrante, pero que a su vez y quizás de manera parcial

aunque auténtica, «produce significado y, por tanto, crea realidad social» (Richardson, 2003).

El mismo guion entonces se convierte en una herramienta de análisis de lo antropológico al contar la historia de los protagonistas, comunicando a través de las palabras, pero sobre todo desde lo visual, desde las acciones y sus significados, a través de la percepción de lo anteriormente percibido.

Ahora bien, en torno a la docuficción o docudrama, la pretensión de los autores no fue la realización de un documental, sino una adaptación de la etnografía presentada en un filme con aportación narrativa, estética, diegética, como propuesta ficcional.

Siguiendo a Sparkes (2002), se ha seleccionado una creación semificticia fundamentada en documentos a partir de la etnografía comentada. La estructura del guion está centrada en el relato desde los recursos cualitativos y empíricos: como se comentó, la narración de lo que acontece a Ángela después de su estancia en la ciudad de Guadalajara, México, se apoya más en la ficción, la aportación espacio temporal de estos autores en la búsqueda de una diégesis que trata de ser congruente con el pénum etnográfico.

En este sentido, Konigsberg (2004) en el diccionario técnico Akal de cine, define al docuficción o docudrama como el:

término empleado para referirse a cualquier dramatización que trata de ofrecer una recreación de personas y de acontecimientos reales. En este tipo de representación se emplean actores y a veces se alteran los hechos, pero se busca crear un efecto de autenticidad y de credibilidad.

QUINTA FASE.

EL EQUIPO DE TRABAJO EN PREPRODUCCIÓN

Y ELABORACIÓN DE MAQUETA (ESCENA 3).

Para llevar a buen puerto el proyecto artístico cinematográfico, se incluyeron a las siguientes personas en el *crew* o equipo de trabajo inicial, con el que se comenzó, a partir del guion literario, la realización posterior del

guion técnico. Las sesiones de trabajo para la explicación del guion, con apertura y diálogo según las diferentes experiencias desde la narrativa audiovisual, fueron realmente interesantes:

Ángela (crew)

- Director: Walter Jaime Castañeda.
- Guion: Everardo Camacho y Walter Jaime.
- Producción: Everardo Camacho y Eduardo Jiménez Castañeda.
- Productor ejecutivo: Emilio Gómez.
- Asistente de dirección: Gerardo Ornelas.
- Dirección de fotografía: Nicolás García.
- Asistente de fotografía: Alejandro Mejorada.
- Diseño de producción: Natalia Valencia Díaz.
- Asistente de dirección de arte: Jerilee Morales.
- Sonido directo, diseño sonoro, musicalización: Eduardo Jiménez Castañeda.
- Música: Everardo Camacho.

212

SEXTA FASE.

REALIZACIÓN DE LA MAQUETA DE UNA ESCENA (ESCENA 3).

III.

PROCESO DE PRODUCCIÓN. INFORMACIÓN RECOLGIDA PARA LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO ARTÍSTICO. ESTRUCTURA

El proyecto *Ángela* lleva este título con fundamento en el nombre real de la joven migrante entrevistada durante su estadía en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México. Los aspectos más importantes derivados de la entrevista

fueron conservados para la elaboración del guion del medio metraje, como su relación con el joven hondureño, su maternidad, su estado de abuso sexual por parte de su padrastro desde pequeña y su deseo por emprender el viaje hacia Estados Unidos con su nueva pareja.

Algunos aspectos, como el hecho de conocerse en un albergue, su trabajo eventual en la capital tapatía y su recorrido desde éste hasta la frontera así como el desenlace son derivados de la ficción, con fundamento básico en el «viaje o el periplo del héroe» de Joseph Campbell, así como el concepto de «monomito» (de James Joyce) con influencias del pensamiento de Carl Gustav Jung, Thomas Mann entre otros, a través de su libro *El héroe de las mil caras* de 1949, originalmente titulado «How to Read a Myth» (Cómo leer un mito).

El viaje del migrante es similar al viaje del héroe de Campbell. Inicia con un llamado, en este caso en la desesperación por cambiar de vida, por buscar la felicidad en otro contexto, en otras geografías, escapando de la pobreza, de la violencia; la investigación inicial parte de este proceso de exclusión y de expulsión de miles de personas que en este caso desde Centroamérica desean apartarse de tan miserables condiciones de vida, derivadas del resultado de políticas gubernamentales de gran influencia neoliberal, en tanto que los estados son sometidos a las exigencias del capital, el mercado y las relaciones de trabajo. Es en este contexto que hombres, mujeres y niños salen de sus territorios, de sus lugares de origen para perseguir la felicidad anhelada (UNICEF, 2018). En este sentido, es común que los países «receptores en potencia» de las oleadas migratorias en todo el mundo, tomen acciones de postura antiinmigración.

Siguiendo a Cortina (2017) el fenómeno de la aporofobia es en tiempos contemporáneos mucho más evidente que el racismo, el religioso o el étnico; una situación de pobreza caracterizada como se comentó tras el escenario impuesto por el neoliberalismo y los problemas que se generan a partir del deseo de la riqueza, del pecunio, que fomenta a su vez la corrupción en las instituciones y el alza del narcotráfico, entre otros factores. Un neoliberalismo que surge básicamente a inicios de siglo xx, con una

conciencia de tipo *laissez faire*, a través de paradigmas impulsados desde el fordismo, el taylorismo y el keynesianismo; todo ello como consecuencia de los procesos de industrialización del siglo XIX y una política desarrollista a ultranza.

Como resultado, el individuo contemporáneo busca más el «tener» que el «ser». Tales presiones son algunas de las causas (además de los conflictos bélicos) de las grandes migraciones de las últimas décadas. De esta forma, el Estado contemporáneo no puede ofrecer una sensación de identidad y pertenencia; ésta trata de ser rescatada por los cada vez menores vínculos con la cultura, el patrimonio y los valores de cada sociedad, como son los derivados de la música, la gastronomía, el folclore, los ritos y costumbres tradicionales de los pueblos, aunque estos se ven cercenados, como mencionamos, por la violencia, la injusticia y la pobreza multidimensional.

Sin embargo, es algo paradójico que el migrante, desde nuestra experiencia, trata de conservar su identidad y sus arraigos (culturales, familiares, religiosos) en tanto se interna en los hostiles escenarios a través de su periplo. Llevan entre sus pocos objetos de viaje evidencia de ellos. En este tipo de mundo, «estos peregrinos caminan en la nada» (Bauman, 1996) idealizando en sentido utópico una mejor vida en el seno de estos países del «primer mundo» o de la hegemonía del norte global.

En la pobreza del migrante, el «contrato social» derivado del pensamiento de Rousseau tras la revolución francesa, queda deshecho. No solo es la desazón de dejar el lugar de origen, de las raíces familiares, de una comunidad que ahora está, en palabras de Jean Luc Nancy «desobrada». El viajero, el migrante desplazado lo hace en condición de discriminación, en sumo grado de vulnerabilidad. Es estigmatizado de manera injusta y prejuiciosa. Se trata entonces de la creación de una barrera de tipo simbólico en el sentido de la «otredad», que es analizado de manera precisa por Tzvetan Todorov en su obra «Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana» (2007) y por el mismo Bauman en «Ceguera moral: la perdida de sensibilidad en la modernidad líquida» (2015).

Este es el sentido básico para evidenciar en el mediometraje *Angela* en el sentido arquetípico del monomito. En este contexto, nuestro monomito sería explicado sintéticamente de esta manera, en las siguientes fases:

1. Mundo ordinario. Señala los aspectos cotidianos de la vida de Ángela, su pobreza económica, el abuso sexual del padrastro y la complicidad de la madre, la incertidumbre de la vida; así como el contexto de Ismael, la precariedad laboral, la expulsión por presión del crimen organizado y la violencia en su país de origen. En fin, el mundo amenazado de ambos; aunque también se evidencian los aspectos positivos de su mundo, como el amor por la familia, sus valores y convicciones, con el objetivo de generar una dialéctica dual de conflicto, que pueda dar paso y sentido a la siguiente fase.

2. La llamada a la aventura. Derivada —en este caso— de la condición crónica de amenaza en el caso de Ángela, o la condición insostenible de Ismael por causa de la violencia e inseguridad derivada de acciones del crimen organizado y la ausencia de un Estado de derecho. La llamada es un acontecimiento que posibilita el rompimiento del *statu quo*, de la zona o esfera de confort (en el sentido de un paradigma que aceptamos como realidad), de atreverse a condicionarse para un cambio positivo con el riesgo, inclusive, de la muerte durante el trayecto. La llamada puede ser un pensamiento, la respuesta a una invitación, un sueño, una visión. La llamada es la voz de Ismael, su relato sobre el «sueño americano», su experiencia como migrante (lo han deportado varias veces).

3. El rechazo a la llamada. Rechazo por la duda, el miedo a lo desconocido, a la extensión del viaje en tiempo y distancia. Un segundo pensamiento que pondera situaciones. Ángela rechaza un par de veces el llamado, no por ella misma, sino por el temor que algo ocurra a su hijo Kenai, de 6 años. Es lo que la mantuvo tantos años en un ambiente familiar hostil.

4. El encuentro con el mentor / ayuda sobrenatural. En el film, Ismael disipa los temores de Ángela mediante el diálogo, la comprensión y a fin de cuentas, con el amor que le ofrece. Al mismo tiempo es su mentor y guía, aunque la fuerza de Ángela (la de madre y esposa) sobrepasa después a la del joven hondureño; el gran mentor para la protagonista (como para

muchos migrantes) es la figura religiosa o divina, un Dios migrante para los migrantes, o bien un santo o santa que interceda, o bien aún el ejemplo de un pueblo, como el judío, que ha sufrido de pogromos y sus resultantes diásporas.

Al respecto, Levitt y Glick Schiller (2004) sostienen que «los migrantes frecuentemente se valen de la religión para construir nuevos escenarios y geografías alternativas, que trascienden las fronteras nacionales, creando nuevos espacios que inspiran y construyen otras formas de vincularse». Lindón, por su parte, nos acerca al concepto de «hologramas espaciales» (2007), en cuyo caso la práctica religiosa, el rito que evoca desde un territorio, un escenario específico, otros territorios y lugares, otras personas, situaciones que traen consigo «otros momentos o fragmentos temporales». La construcción de nuevos lugares desde la memoria y la significación, la conexión que rompe las barreras espacio/temporales que presupone aquí esta ayuda y guía sobrenatural.

216

5. Cruzando el umbral. La búsqueda (espiritual, física, emocional) comienza. La planeación es importante. Se han disipado las dudas y se decide comenzar el viaje, a sabiendas de su complejidad. Ángela e Ismael han salido de CDMX y comienzan su travesía por México. A diferencia de otros migrantes, no se montan en «la bestia», tren de carga que recorre el territorio mexicano desde el sur (Chiapas, Tabasco) hasta el norte limítrofe con Estados Unidos (Tamaulipas, Sonora) debido a su peligrosidad (accidentes, asaltos), y optan por viajar en autobús, parando por unos meses en la ciudad de Guadalajara. «La bestia» ha sido representada en documentales como «Which way home» (2009) de Rebecca Cammisa y «El tren de la muerte» (2005) de la DW alemana, en películas como «Sin Nombre» (2009) de Cary Fukunaga, en telenovelas como «Qué bonito amor» o novelas como «El viaje de Enrique» de Sonia Nazario, o bien el poema «*The American way of death*» del poeta español Daniel Rodríguez Moya. Como nota adicional, Ferromex (Ferrocarriles Mexicanos) suspendió en septiembre de 2023 las actividades de 60 de sus trenes para proteger la integridad

de las personas por el alza en el flujo migratorio que utiliza el medio como transporte ilegal (*Animal político*, 2023).

6. Pruebas, aliados y enemigos. Pequeñas pruebas someten a los protagonistas, que generan el regreso de las dudas y el temor, aunque también aparecen los amigos y familiares que los impulsan a lograr el sueño elegido (doña Paz —casera que los acoge en Guadalajara—, las hermanas de Ángela). Las pruebas y dudas se generan en torno a su seguridad en el viaje, al miedo a ser deportados (falla total del periplo), a la propia desazón de abandonar su lugar de origen, a la familia y en algún momento, a su identidad cultural y nacional.

7. Acercamiento a la cueva más profunda o «el vientre de la ballena». Es el escenario que «tragá» a nuestros protagonistas como estadio del viaje. No hay paso atrás. Lo nuevo, ya sea amable u hostil es ya parte del contexto situacional.

8. La gran prueba / *Catábasis*. El desierto hostil. Al borde de la muerte. Se pone en juego todo lo que Ángela ama y anhela: la vida de su hijo, la de su ahora esposo, la de su hijo no nacido (Ismael es el padre), su vida misma. Una de las últimas escenas, en donde la fotografía juega un papel importante en el ambiente desértico. El clímax catártico, en ambiente de soledad y peligro es constante. La dualidad muerte-vida, día-noche, frío calor extremo están presentes en esta fase. Nuestra heroína tiene con ella a su ayudante o mentor, en este caso en la personificación de Ismael, con quien vivirá los momentos de crisis (*catábasis*) que conducen a la expiación en busca de la felicidad, con un sentido intrínseco de aprendizaje y evolución durante el trayecto, situación que ha sido tema de innumerables novelas y películas como *El Señor de los Anillos* de Tolkien o la saga de la *Guerra de las Galaxias* (*Star Wars*) de Lucas, o bien en textos tan antiguos como *La epopeya de Gilgamesh*.

9. Recompensa / Apoteosis. Aquí, la recompensa es parcial. Ángela ha llegado a su destino y ha perdido a la vez. Tiene mayor conocimiento, es más sabia dadas sus experiencias. Evitaremos sin embargo los detalles hasta el lanzamiento del film desde aquí y a través de los siguientes tres pasos del

viaje del héroe: «La resurrección del héroe», «el camino de vuelta / regreso con el elixir» y «la renovación de la comunidad».

El héroe no necesita ser mesiánico. Nuestra Ángela es ante todo sencillez y humildad. Refleja el anhelo de aspiraciones básicas de cualquier ser humano; una vida de paz, familiar, y es a través de la gran pantalla que quizás se envíe un mensaje al público al respecto de la expectativa de nuestros migrantes en escena que derive en una *metanoia*, es decir, una transformación profunda del corazón y la mente en sentido positivo, en grado de desarrollo, una catarsis desde la comprensión del que sufre, del protagonista (del griego *protos*, «el primero», y *agonos*, «lucha, combate, angustia»).

Al respecto, Campbell (2014) escribe:

Persigue tu felicidad y no tengas miedo, y las puertas se abrirán donde menos lo sospeches... Qué es lo que te hace feliz. Tómalo, no importa lo que diga la gente. Eso es lo que yo llamo seguir el camino del corazón. La eternidad no es un tiempo que vendrá después. La eternidad no es ni siquiera un tiempo largo. La eternidad no tiene nada que ver con el tiempo. La eternidad es esa dimensión del aquí y ahora que interrumpe todo pensamiento en términos temporales.

218

El viaje del héroe es muy eficaz como argumento cinematográfico. Su éxito está tal vez fundamentado en el hecho de que incide profundamente en los espectadores. Su estructura está presente en muchos aspectos de la vida humana, puesto que esta se basa en una constante evolución y resolución de conflictos. *Stars Wars* de Lucas, *El Señor de los Anillos* de Tolkien, *Dune* de Herbert, *Krull* de Sherman, *Narnia* de Lewis o *Harry Potter* de Rowling, o inclusive el *Batman* de Nolan, entre muchos otros ejemplos, tienen todos o la mayoría de los preceptos señalados en el viaje del héroe de Campbell.

Pero, en términos migratorios, ¿qué es lo que sucede cuando tenemos a miles de estos héroes desplazados sufriendo sin ninguna comodidad los caminos llenos de peligros acechantes? Ya sea en los peligrosos caminos

de la frontera chiapaneca, o la insensibilidad aporofóbica de las ciudades, o cruzando los desiertos de Sonora o Chihuahua, los migrantes van de camino en grupos de decenas, a veces de cientos. Van juntos y no. Cada uno con su particularidad, con su peculiaridad; de diferentes países. Pero se saben extrañamente iguales. Jean Luc-Nancy lo formula de este modo en un ejemplo:

Los viajeros de un mismo compartimento de tren están simplemente unos al lado de otros, de manera accidental, arbitraria, completamente exterior. Están sin relación entre ellos. Pero están también juntos en cuanto viajeros de este tren, en este mismo espacio y por este mismo tiempo. Están entre la disgregación de la «multitud» y la agregación del «grupo» una y otro a cada instante posibles, virtuales, próximos. (Nancy, 2001)

Pero el viaje no termina cuando acaba el trayecto. Generalmente el lugar receptor será inhóspito y discriminatorio, por decir lo menos. El periplo interno continuará como duda, desazón, tribulación, añoranza. Muchos millones de mexicanos lo viven actualmente en territorio estadounidense.

Como resultado audiovisual de un proceso artístico de investigación-creación, se plantea una narrativa que, desde la antropología, la psicología, la semiótica, la filosofía y la geografía cultural, evoque en escenarios urbanos, domésticos e íntimos la realidad de la protagonista. Momentos de reflexión y evocación de las memorias de la protagonista son base, junto con la narrativa sonora, para mostrar la historia de una de tantas mujeres que luchan por su dignidad humana.

A fin de poder narrar esta historia buscaré la aplicación de las ópticas para crear un *look* cinematográfico realista. Algo elemental en la realización de cinematografía es la elección de ópticas apoyándose en los parámetros técnicos de las mismas con objeto de traducir a recursos creativos y explotar al máximo los efectos y *looks* que cada lente puede proporcionar y enriquecer así la narrativa visual de una historia.

Lo que se pretende lograr para *Ángela* es una fotografía con un *look* realista, sin embargo, también se pretende una fotografía preciosista.

Ficha técnica de la escena

Título: *Ángela*

Tipo: Escena de cortometraje de ficción

Género: Drama

Formato: 16:9, h.264, 4k.

Producción: Everardo Camacho y Eduardo Jiménez

Dirección: Walter Jaime Castañeda

Guion: Everardo Camacho y Walter Jaime Castañeda

Idioma: Español

País: México

Año: 2023

220

Duración de la escena: 5 min.

Objetivos

- Realizar una escena del cortometraje *Ángela* con calidades visuales casi documentales para apoyar la idea de exponer una historia real y generar más impacto. Se plantea una narrativa que, desde la antropología, la psicología, la semiótica, la filosofía y la geografía cultural evoque en escenarios urbanos, domésticos e íntimos la realidad de la protagonista.
- Crear momentos de reflexión y evocación de las memorias de la protagonista son base, junto con la narrativa sonora, para mostrar la historia de una de tantas mujeres que luchan por su dignidad humana.
- Explorar las ópticas y sus características en conjunto para crear un *look* realista, que refuerce la narrativa del cortometraje.

- Realizar una exploración general de una cinematografía con tintes documentales y ficcionales.
- Lograr un resultado que haga trascender el mensaje que la historia pretende ofrecer.

Tagline: Un vuelo donde se es propenso a caer, y sin embargo seguir volando.

Logline: Una joven de 23 años expulsada de casa conoce a un migrante hondureño del cual se enamora y con quien decide buscar «el sueño americano».

Sinopsis corta: Ángela es una joven madre soltera que fue expulsada de su casa por su propia madre, quien también le arrebató a su hijo de 6 años. Ángela queda a la deriva en la calle y llega a un albergue en donde conoce a Ismael, inmigrante hondureño de quien se enamora. Juntos, después planean irse a Estados Unidos en busca de una mejor vida.

221

Cinematografía

Algo elemental para la realización de cinematografía es la elección de ópticas apoyándose en los parámetros técnicos de las mismas para traducir a recursos creativos y explotar al máximo los efectos y *looks* que cada lente puede proporcionar, con el fin de enriquecer la narrativa visual de una historia.

Las lentes o las ópticas son los pinceles por los cuales la luz se pinta en el sensor de la cámara, por eso es muy importante hacer una investigación de los tipos de ópticas, marcas y funcionalidades, dependiendo de sus especificaciones técnicas.

Por ejemplo, en *Moonlight* (2016) de Jenkins se nos muestra un *look* creado con lentes anamórficos, los cuales nos regalan una relación de aspecto 2:35:1 y un *look* más acercado a un foto documental y urbana, dando una sensación más natural.

Lo que se pretende lograr para Ángela es una fotografía con una atmósfera realista, sin embargo, también se busca una fotografía preciosista, como en *Roma* (2018) de Alfonso Cuarón.

Los movimientos de cámara serán con cámara en mano, dando prioridad a muchos desplazamientos, situándonos a un lado de nuestra protagonista. Acompañándola en su viaje.

En este caso, se toman en cuenta ópticas angulares por la cercanía que pueden generar entre la cámara y los personajes, lo cual provocará entrar en un ambiente de intimidad con ellos, a diferencia de usar ópticas con mayor distancia focal.

Las ópticas elegidas son las Canon FD, las cuales tienen un *look* de los años setenta, a fin de emular el que tenían las ópticas de Canon K35, utilizadas en películas como *Barry Lyndon* (1977) de Kubrick y *Her* (2013) de Jonze, entre otras. Este *look* es para restarle nitidez y suavidad a la imagen, con ciertas imperfecciones visuales que nos remiten al cine documental antiguo, pero a la vez buscando suavidad en la luz para darle, como se comentó, un enfoque preciosista.

222

Diseño de producción

Al ser un diseño de producción sin paleta de color, lo que se debe explorar son las texturas y jugar con el realismo de las calles.

El diseño de producción debe adaptarse lo más posible a la realidad, pero haciendo resaltar las texturas, dando personalidad a los *sets* donde estará nuestra protagonista. El diseño de personaje es muy importante para agregarle profundidad a nuestro personaje a través de sus objetos personales.

Diseño sonoro

Un diseño sonoro que juegue bastante con la subjetividad del personaje, en algunos momentos jugar con las texturas sonoras de los ambientes en donde ella está y en otros concentrarnos en su voz en *off* con los ambientes más en segundo plano.

La banda sonora tiene que ser sobria, pero que exprese y acompañe la aventura de Ángela. Debe tener buena carga sentimental, con *leitmotivs* para los personajes principales y algunas circunstancias específicas.

IV.

DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN CREATIVA A POSTERIORI. REFLEXIÓN CRÍTICA.

El círculo del periplo del héroe, desde su salida hasta su regreso, no es realmente un círculo en dos dimensiones, sino un bucle espacio-temporal y tiene connotaciones y analogías con diferentes conceptos a lo largo de la historia, como el «eterno retorno» nietzscheano o la búsqueda filosófica en el mito platónico de la caverna.

Es definitivamente deseable que el artista nutra su mente y su experiencia sobre un tema que detonará en un proyecto; nada viene de la nada. El proceso reflexivo deriva de las posibilidades aprehendidas desde las sensaciones y el pensamiento; desde la dualidad apolínea y dionisiaca, desde el *ethos* y el *pathos*. Una fase inicial de verdadero interés y de descubrimiento desde distintas fuentes, ya que el arte es capaz de «hablar» de absolutamente todo y de indagar desde su propia esfera artística, pero también de la científica. De esta forma se genera la hibridación, se rompen las fronteras liminales entre las disciplinas, métodos y conceptos.

Luego, a partir de la reflexión, de la dialéctica (ya sea hacia uno mismo, pero mejor con la intervención de una conciencia interesada) se comienza a construir, a hacer *poiesis* al tiempo que emerge el arte (*tejnē*).

El sentido *poiético* (hacer, producir, fabricar) deriva y se acompaña de la necesidad de crear, de la voluntad de crear. El acto artístico como inspiración, como aspiración, como «intuición lírica» (Croce). Un proceso que inicia a través de la búsqueda de referentes en la memoria histórica, luego por los preceptos actuales en el aquí y el ahora (*hic et nunc*), la condición del

presente y hacia la entrega de una obra en la posteridad. El arte producto de la *poiesis*. El artista como *ánthropos poietikós*.

Lo apriorístico es la vida misma, «la vida es el *a priori* material y real de todo quehacer productivo» (Dussel, 1984).

La obra toma forma. Se materializa a partir del pensamiento bien nutrido del artista, que, buscando el cine, estudia música; buscando la plástica, estudia teatro; haciendo música, estudia también arquitectura, o física, o química o etnografía. Paralelismos, serendipias o sincronicidades entre los buscadores del *eidos* como aquello que se realiza por medio de la *tejné* (que ahora llamamos arte), como entre Schönberg y Kandinsky, como entre Le Corbusier y Xenakis. De ahí la importancia de la multi e interdisciplina en el proceso de indagación y el de creación artística, germen de la heurística.

Después de la obra, del alumbramiento, se continúa con la indagación hacia la obra, por la obra, de la obra; si no por el artista, por otros. Aquí ya no hay *poiesis* (salvo en el recuerdo del creador) sino *aisthesis* como el efecto estético de la contemplación de los fenómenos artísticos del mundo; es el sentido dialéctico histórico del arte.

Esta disposición a posteriori que ha ocasionado que los artistas mismos inclusive destruyan su obra por decepción e insatisfacción, o bien, lo que ha dado gloria a obras específicas y a autores, en ocasiones décadas o siglos después.

La reflexión a posteriori de la obra, en este caso el filme *Ángela*, de su maquetación de la escena 3, es doble. Por una parte, una indagación sobre los aspectos técnicos, formales de tipo cinematográfico que inciden en la diégesis, en la narrativa audiovisual y la adecuada o no selección de planos, de iluminación, de ángulos, de sonidos, de diálogos, de fotografía; por otra, de preguntas derivadas de la sensación, de la esencia estética.

Es hacer exégesis del resultado y de los procesos. Situación tal que requiere de un nuevo estadio de corte cualitativo desde la percepción de la obra y su recepción por parte de los públicos, los diferentes públicos (especializados y no especializados).

El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina.

Las aportaciones desde reflexiones posteriores son capaces de inducir a nuevos análisis antropológicos subsecuentes a los «encuentros» originales (Tedlock, 1991):

El viaje del héroe mitológico también puede tener lugar materialmente, pero este aspecto es irrelevante. En realidad, el Viaje es fundamentalmente un acontecimiento interior, un viaje a las profundidades donde se superan las resistencias oscuras y se resucitan poderes largamente olvidados para ponerlos a disposición de la transfiguración del mundo... El peligroso viaje no consiste en la conquista sino en la reconquista, no en el descubrimiento sino en el redescubrimiento, el héroe es el símbolo de esa imagen divina creadora y redentora que se esconde en cada uno de nosotros y que solo espera ser encontrada y devuelta a la vida. (Campbell, 1959, p.154)

Dejando abierto el final del periplo con un *stand-by* del viaje del héroe, no sabemos si Ángela, como millones de mexicanos, no regresará.

225



Figura 1. Primera propuesta de la imagen del filme.

Á N G E L A



KARLA ALEJANDRA AGUIRRE CABEZAS
ACTRIZ

Egresada del Instituto de Arte Escénico.
Actriz en el spot publicitario de Sarape Films, en colaboración con la OIM.
Actriz, titiritera, gestora y directora de artes escénica. Miembro del grupo Próxima Estación: Teatro. Beneficiaria del apoyo PECHA emisión 2020-2021, en la categoría Jóvenes Creadores Participante en el seminario del VII festival de Poéticas Jóvenes Participante en el festival Mundial de teatro de marionetas en Charleville-Mézière, Francia.

Figura 2. Selección de la protagonista mediante *casting*.

226

I S M A E L



BERNARDO TINOCO BAÑUELOS
ACTOR

Su formación actoral se basa en talleres de ACTUACIÓN REALISTA STANISLAVSKIANA dirigidos por el DR. Carlos Vázquez Loría.
Actualmente cursa el 9no semestre de la licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral en el CUAAD de la Universidad de Guadalajara.
Entre sus trabajos más importantes se ha destacado como Actor en montajes dirigidos por grandes directores de la escena local como Moisés Orozco, Martha Morales, Gabriel Alcantar y Carlos Vázquez, con quien tuvo la oportunidad de trabajar en el montaje "NN" en el año 2014 en el congreso Internacional de Teatro Manizales, Colombia.
En cine ha participado en el cortometraje "Resiliente" dirigido por Rigoberto Veloz, director del festival Internacional de Cine de Tequila, presentado en el Festival de Cine de la Paz 2020.

Figura 3. Selección de la protagonista mediante *casting*.

El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina.

Á N G E L A

RASGOS DE PERSONAJE

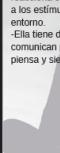
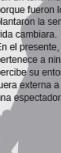
APARIENCIA <small>(Rasgos físicos, vestimenta, atributos u objetos que la caracterizan, impresión general que te da)</small>	HABLA <small>(Frases específicas, muletillas, extensión de sus frases, frecuencia con que interviene, contenidos relevantes)</small>	ACCIÓN <small>(Conductas específicas, reacciones ante estímulos, tics o conductas repetitivas, gestos y hábitos, habilidades)</small>	PENSAMIENTO <small>(Lo que se dice al interior, ideas que se infiere por el interior, contenidos que tienen que ver con el interior, voz en off, ¿Qué crees sobre el tema central?)</small>
<ul style="list-style-type: none"> -Rasgos de mujer Mexicana (Latino) aparente 22 a 25 años. -Morena. -Ojos café oscuros -Delgada y estatura media baja. -Cabello entre lacio y ondulado de tipo 1 -Siempre trae el cabello suelto, su largo es mediano, un poco abajo de los hombros y se lo peina hacia atrás. -Usa ropa muy sencilla, blusas lisas con diseños muy discretos. Pantalones viejos de mezclilla -Un pequeño muñeco de estambre que cuelga en su mochila -Un cuaderno con dibujos -Usa pulseras de hilo en su muñeca. 	<p>-Habla con poca frecuencia, solo con las personas que logra ganar confianza se suelta un poco más, pero en general habla poco.</p> <p>-Pues (Muletilla)</p> 	<p>-Habla con poca frecuencia, solo con las personas que logra ganar confianza se suelta un poco más. Pero en general habla poco.</p> <p>-Pues (Muletilla)</p> <p>-Es muy observadora, le gusta mucho observar su entorno y ella reacciona con micro expresiones a los estímulos que recibe del entorno.</p> <p>-Ella tiene de esas miradas que comunican perfectamente lo que piensa y siente.</p> 	<p>-Cuando piensa en presente (tiempo narrativo del cuento), ella permanece en el futuro, le costó mucho trabajo entender porque su historia es algo importante por contar, por eso, cuando habla en pasado en su voz en off, habla con un tono muy nostálgico, porque fueron los sucesos que plantaron la semilla para que su vida sea como es.</p> <p>En el presente, ella siente que no pertenece a ningún lado, ella percibe su entorno como si ella fuera externa a él, como si fuera una espectadora.</p> 

Figura 4. Rasgos del personaje Ángela.

227

I S M A E L

RASGOS DE PERSONAJE

APARIENCIA <small>(Rasgos físicos, vestimenta, atributos u objetos que la caracterizan, impresión general que te da)</small>	HABLA <small>(Frases específicas, muletillas, extensión de sus frases, frecuencia con que interviene, contenidos relevantes)</small>	ACCIÓN <small>(Conductas específicas, reacciones ante estímulos, tics o conductas repetitivas, gestos y hábitos, habilidades)</small>	PENSAMIENTO <small>(Lo que se dice al interior, ideas que se infiere por el interior, contenidos que tienen que ver con el interior, voz en off, ¿Qué crees sobre el tema central?)</small>
<ul style="list-style-type: none"> -Moreno y delgado, ojos negros y chiquitos. (Rasgos centroamericanos) -Edad aparente entre 23-25 años -Un bigote delgado. -Tiene una mirada muy sincera, siempre ve a los ojos, es muy sonriente. Te da buena vibra. Usa un collar con un dígito de un Sol. 	<p>-Es muy parlanchín, muy bromista y buena gente.</p> <p>-Se le nota cierta picardía al hablar.</p> <p>-Al final de una frase siempre hace "mmmm?"</p> <p>Su contenido verbal suele ser nostálgico, contando historias que vivió.</p> 	<p>-Es muy inquieto y muy social.</p> <p>-Suele peinarse los bigotes con una mano y dos dedos.</p> <p>-Esta muy alerta de todo, es muy proyector.</p> <p>-Bromea con Angéla desamarrando las agujetas.</p> 	<p>-Por lo contrario a sus expresiones verbales, tiene el pensamiento muy situado en el futuro, en cómo le va a hacer para llegar a donde quiere llegar, en cómo mejorar la calidad de vida de su familia.</p> <p>No le gustan las reglas, ni el orden, ni la disciplina, por lo que es muy travieso con las autoridades.</p> <p>Ei piensa que las leyes son de quienes las trabajan, por lo que él piensa que las fronteras no existen.</p> 

Figura 5. Rasgos del personaje Ismael.

ÁNGELA - DESGLOSE GENERAL Escena 3		
TALENTO Y FIGURANTES		
PERSONAJE	ACTOR/ACTRIZ	ESCENA
Ángela	Alejandra Aguirre	3
Persona en Albergue 1	X	3
Persona en Albergue 2	X	3
Persona en Albergue 3	X	3
Persona en Albergue 4	X	3
Persona en Albergue 5	X	3
Persona en Albergue 6	X	3
Persona en Albergue 7	X	3
Ismael	Bernardo Tinoco	3
PROPS		
PROP	Cantidad	Descripción
Cuaderno de Ángela	1	Con dibujos de Ángela
Plumones	Varios	De distintos colores
Mochila de Ángela	1	Adornada con parches etc.
Bastón de Ismael	1	De madera viejo.
Mochila de Ismael	1	Vieja y desgastada
Baso de Café	1	De unisex con café frío dentro
Cartera de Ismael	1	Vieja y desgastada
Foto de hermanito de Ismael	1	Vieja y desgastada
EQUIPO		
Equipo	Cantidad	Departamento
A7III	1	FOTO
MONITOR 4K	1	FOTO
Cartera de Ismael		
Foto de hermanito de Ismael	1	Vieja y desgastada
EQUIPO		
Equipo	Cantidad	Departamento
A7III	1	FOTO
MONITOR 4K	1	FOTO
CAGE	1	FOTO
3 BATERIAS	3	FOTO
Cargador	1	FOTO
2 MEMORIAS DE ALTA VELOCIDAD	2	FOTO
DISCOS DUROS	2	FOTO
ÓPTICAS A RENTAR	2	FOTO
SL-60W	3	FOTO
BOUNCE	3	FOTO
NEGATIVE	3	FOTO
Grabadora Zoom H6	1	SONIDO
Tapa espuma y Deadcat	1	SONIDO
Cargados para 4 Pilas AA Energizer	1	SONIDO
Micrófono Neewer NW-81	1	SONIDO
Lavalier Sennheiser G3	1	SONIDO
Lavalier Sennheiser G4	1	SONIDO
Caña neewer 3 mts	1	SONIDO
Rode Blim Wind Shield	1	SONIDO
Cable XLR	1	SONIDO

Figura 6. Desglose general para la escena 3.

El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina.

-ÁNGELA ESCENA 3								
Plan de Rodaje			Locación		Elenco		Listos para filmar	
LLAMADO GENERAL:	0:00		Albergue		ÁNGELA ALE AGURRE ISMAEL BERNARDO TINOCO	Cit. En Loc.	0:00	10
LISTOS PARA FILMAR:	0:00							
Dirección:	Walber Jiménez							
Producción:	Eduardo Jiménez							
D.Foto	Nicolas García							
HORA (hrs)	Nº PLANO	PLANO	IE	DESCRIPCION	LOCACION/S ET	ELENO Y EXTRAS	ARTE / UTILERIA	VEST. / MAQ.
0:30hrs	-	MONTAJE DE SET	-	-	-	-	-	-
0:30 hrs	-	MONTAJE DE FOTO	-	-	-	-	-	-
0:30 hrs	-	MARQUE LA/E Y VESTUARIO	-	-	-	-	-	-
10:00	3.4	Long shot / Neutral / Fijo	INT	Ángela ve de reojo los pies de las personas que pasan (llega a hacer un paso) y un bastón de madera. Ismael (25, algo de barba y gorra) se detiene (Justo enfrente de Ángela). Ismael se sienta y ellos mantienen una conversación.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras	Guionero de ángela, plumones de Ángela (marrón, negro y Ángela), Cartera de trabajo, cuaderno, lápiz, taza de café	
11:00	3.7	CL / Neutral / Fijo	INT	Ismael Habla de su pasado de forma bronquista con ángela.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras		
11:45	3.6	CL / Neutral / Fijo	INT	Ángela reacciona a la foto del niño de Ismael, ella se mantiene pensativa. Sigue la plática con él.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras		
12:15	3.2	CL / Neutral / Fijo	INT	Ángela dibuja, venus su expresión al ver lo que dibuja.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras		
12:30	3.5	Insert / Neutral / Fijo	INT	Ismael le enseña a Ángela la foto de su hermanito.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras	Cartera, fotografía	
12:50	3.1	Insert / Neutral / Fijo	INT	Ángela dibuja con unos plumones en su cuaderno el rostro de un niño.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras	Dibujo, cuaderno, plumones	
1:05	3.3	Insert / Neutral / Fijo	INT	El retrato tiene el efecto de director de unas gafas de sol que lo cubre. Venus el lápiz dando detalles del dibujo.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras	Dibujo	
1:15	3.8	Insert / Neutral / Fijo	INT	El cuaderno de Ángela con el dibujo de Kenai.	ALBERGUE	Ángela, Ismael, 5 extras	Dibujo, cuaderno, plumones	Acti Go tr

229

Figura 7. Plan de rodaje para la escena 3.

Ángela. Guion literario. Escena 3

3. INT. ALBERGUE - DÍA

Ángela está sentada en el piso del patio del albergue recargada en la pared. El albergue es una casa vieja clásica de las del centro de Guadalajara con un patio enorme en medio. Ángela dibuja con unos plumones en su cuaderno el rostro de un niño que copia de una foto. El retrato tiene dibujos alrededor de unas golondrinas que lo adorna. Ángela ve de reojo los pies de las personas. Ella dibuja hasta que los pies y el bastón de madera de ISMAEL (25, algo de barba y gorra) se detienen justo enfrente de Ángela.

ISMAEL

(Con acento hondureño)
¡Qué bonito dibujás!

Ángela ignora y se mantiene dibujando.

ISMAEL

Soy Ismael. ¿Puedo sentarme?

230

Ismael se sienta al lado de Ángela, con mucho cuidado Ismael se revisa su rodilla vendada. En la mano izquierda tiene un vaso de unicel con café, con la otra, deja recargado el bastón en la pared. Ángela se desliza en el piso alejándose un poco de Ismael, ella se mantiene dibujando.

ISMAEL

Se parece a mi hermanito, mirá...

Ismael saca de su cartera una fotografía pequeña, se la muestra a Ángela. Ángela mira rápidamente hacia la fotografía y dibuja.

ISMAEL

Se quedó en Honduras, allá con mis papás... algún dia regresaré por el.

Ángela observa la fotografía, su mirada se pierde un poco y deja de dibujar.

ÁNGELA

Es mi hijo...

ISMAEL

¿Es tu hijo?...;ah Mira qué
macizo el cipote!

Ángela no reacciona a lo que Ismael le dice y hay un pequeño silencio. Ismael levanta la vista hacia Ángela y le muestra el vaso con el café.

ISMAEL

¿Quiéres?... es café.

Ángela asiente con la cabeza. Ismael se lo da y ella lo toma.

ISMAEL

Está un poco frío perdón... Es
que lo dieron hace rato.

Ángela le da un sorbo.

ISMAEL

¿Estás con cachuda?

Ángela lo mira con extrañeza.

ISMAEL

¿Que si estás hambrienta?...

Ángela sonríe y asiente con la cabeza.

ISMAEL

¿Quieres un mínimo?

ÁNGELA

¿Qué es eso?

ISMAEL

Un mínimo, un banano...un...

ÁNGELA

Plátano

ISMAEL

Un plátano! si, es que nosotros
le decimos mínimo.

Ismael busca el plátano en su mochila. No lo encuentra.

ISMAEL

Ahh! perdón, esque hace rato
traía una cachuda que no me
aguantaba y me lo comí. Perdón

Ángela rie e Ismael rien.

ISMAEL

¿Cómo te llamas?

ÁNGELA

Ángela...

ISMAEL

Ángela... Que bonito nombre

ISMAEL

Espera que voy por tu mínimo...

Ismael se levanta pero se lastima su rodilla y se vuelve a sentar. Ángela se le nota preocupada.

ISMAEL

A no, no es nada... es que esta pierna está más pesada que la otra.

Ángela rie junto con Ismael.

ISMAEL

Es que está muy pesada para levantarla, se quedó dormida.

El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina.

Ambos rien.

ÁNGELA

¿Que te pasó?

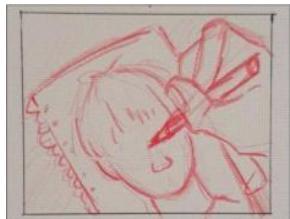
Las voces y la conversación pasan a 2do plano. Entra voz en off.

ÁNGELA (V.O)

Ismael...Es fácil querer a alguien que te ofrece un café y te ofrece su vida Aún con heridas... Hace más de 3 meses que me ofreció ese café... yo también quería regresar por mi hijo.

FIN.

Storyboard vs. escena 3



El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina.



Se puede ver la escena completa en: <https://www.youtube.com/watch?v=Zxr1dMMyulQ>

Frente a la imposibilidad de una vuelta a casa, de un retorno al pasado, sin referencia posible por su inserción anónima en circuitos de producción capitalista, y sin un camino por delante, ¿cómo podemos pensar desde el arte estos sujetos y territorios del desplazamiento (Bernal y Escobar, 2021)

Y sí. Lo seguiremos pensando, sintiendo, haciendo.

REFERENCIAS

- AHMED, S. (2013). *The Cultural Politics of Emotion*. Londres: Routledge.
- ALPERSTEIN, DEBORAH et al. (2017). *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. México: UNAM-UAM.
- ANIMAL POLÍTICO, EDITORIAL. (2023, 19 de septiembre). Ferromex suspende operación de 60 trenes por alza en flujo de migrantes; los abordan para viajar al norte del país. En *Animal Político*. <https://animalpolitico.com/sociedad/ferromex-para-trenes-migrantes>
- BAUMAN, ZYGMUNT & DONSKIS, L. (2015). *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Paidós.
- BAUMAN, Z. (1996). De peregrine a turista o una breve historia de la identidad. En Hall Stuart. *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu.
- BERNAL, M. C., y ESCOBAR, F. (2021). En tiempo de migrantes: arte para un mundo sin territorio. *H-ART. Revista de Historia, Teoría y Crítica de Arte*, 1(8), 17-28. <https://doi.org/10.25025/harto8.2021.03>
- CAMPBELL, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- CAMPBELL, J. (2014). *En busca de la felicidad. Mitología y transformación personal*. Kairós.
- CORTINA, A. (2017). *Aporofobia, el rechazo al pobre, un desafío para la democracia. Ebook*. Paidós Ibérica.
- DUSSEL, E. (1984). *Filosofía de la poiesis*. Nueva América.
- FOSTER, H. (1996). *The Return of the Real*. MIT Press.

- KONIGSBERG, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de Cine*. Akal.
- LEVITT, P. y GLICK SCHILLER, N. (2004). Perspectivas internacionales sobre migración: conceptualizar la simultaneidad. *Migración y Desarrollo*, 3, 60-91.
- LINDÓN, A. (2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. En EURE: *Revista Latinoamericana de Estudios Urbano- Regionales*, vol. XXXIII, núm. 99, agosto, 31-46.
- MATURANA, H. (2010). *¿Cómo somos como seres humanos?*. Discurso de recepción del Doctor Honoris Causa por la Universidad de Málaga, España, en <https://www.bloghemia.com/2021/05/como-somos-como-seres-humanos>
- NANCY, J. L. (2001). *La comunidad desobrada*. Arena Libros.
- RICHARDSON, LAUREL (2003). Writing: A Method of Inquiry. *Turning Points in Qualitative Research*: TYING KNOTS IN A HANDKERCHIEF, EDITADO POR YVONNA S. Lincoln y Norman K. Denzin, 379-396. Altamira Press.
- 238 SALCEDO, L. (2021, 22 de octubre). Todos somos migrantes. Coparmex. Artículo de opinión escrito por Lorena Jiménez Salcedo, presidenta de la Federación Bajío Centro, *El Universal* <https://coparmex.org.mx/todos-somos-migrantes/>
- SPARKES, A. C. (2002). *Autoethnography: Self-Indulgence or Something More*. En *Ethnographically Speaking: Autoethnography, Literature, and Aesthetics*, editado por Arthur Bochner y Carolyn Ellis, 209-232. AltaMira.
- TEDLOCK, B. (1991). From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography. *Journal of Anthropological Research*, 47(1), 69-94. <http://www.jstor.org/stable/3630581>
- TODOROV, T. (2007). *Nosotros y los otros: reflexión sobre la diversidad humana*. Siglo XXI.
- (2008.) *El hombre desplazado*. Taurus.

El proyecto artístico audiovisual a partir de la investigación-creación y la interdisciplina.

UNICEF, HUMAN RIGHTS WATCH (agosto de 2018). *Desarraigados en Centroamérica y México*. Los niños migrantes y refugiados se enfrentan a un círculo vicioso de adversidad y peligro.

WRM WORLD MIGRATION REPORT (2023). <https://worldmigrationreport.iom.int/>

ZIRIÓN PÉREZ, A. (2015). Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada, en Iztapalapa. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78(36), 2015, 50-51.





ESTRATEGIAS EDUCATIVAS PARA EL ABORDAJE DE LA MOVILIDAD HUMANA

Magali Ivañez
Sebastián Güida
Juan Varó

Lo importante no es crear nuevos sistemas, aportar nuevas ideas u ofrecer una teoría al mundo, sino llevar el lenguaje a sus límites, de ahí la reivindicación del término clandestino, un concepto que invita a los artistas a pensar más allá de lo conocido, asumido o permitido, forzando una imaginación activa en el espectador para que éste cree, cambie y produzca conexiones entre distintas posiciones estratégicas.

ANA MARÍA GUASCH

I. INTRODUCCIÓN

En el año 2018 los equipos de investigadores pertenecientes al Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte, del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño (CUAAD), de la Universidad de Guadalajara (UdeG), y el Grupo de Trabajo en Género de la sede Rivera del Centro Universitario Regional del Noreste, Universidad de la República (UdelaR), comenzaron a elaborar un plan de trabajo sobre la línea de investigación movilidad humana. Gracias a los acuerdos de vinculación interinstitucional firmados por ambas sedes universitarias desde el año 2017, se consolidó la propuesta «Invisibles del paisaje», la cual se generó a partir de la fuerte presencia del fenómeno migratorio que ha venido aumentando durante los últimos años a través de las caravanas que viajan hacia Estados Unidos de América del Norte en su paso por la ciudad de Guadalajara, Jalisco, México, así como en la franja fronteriza uruguayo-brasileña, compuesta por las ciudades Rivera y Santana do Livramento, la llamada Frontera de la Paz.

El objetivo que buscaba el proyecto «Invisibles del paisaje» era visibilizar la imagen del migrante a partir de una reconfiguración del imaginario prevaleciente de segregación y exclusión social sobre el paisaje migratorio,

a través de un discurso artístico interdisciplinar que contribuyera a superar los paradigmas vigentes construidos desde el prejuicio para un posicionamiento incluyente en materia de derechos humanos.

En 2019 se convocó a estudiantes, colaboradores, instituciones y agencias para hacer el trabajo etnográfico con personas migrantes, refugiadas y solicitantes de refugio en ambos territorios. De dicho trabajo resultó la instalación artística con el mismo nombre, que desembocó en una muestra fotográfica en la que se retrata a personas en situación de movilidad en los territorios antes mencionados, acompañada por la historia de cada uno. El mismo año se presentó la propuesta del curso «Migraciones en las Américas» en la convocatoria anual de la Comisión Sectorial de Educación Permanente (CSEP), conformando el Programa de Educación Permanente de la Universidad de la República (UdelaR). Por otro lado, anidado a esta propuesta, se realizó el conversatorio: «Migración y frontera en el imaginario de México y Uruguay». En dicha ocasión se recibió la visita de docentes y estudiantes del CUAAD, además de realizarse la Feria del Migrante y la instalación artística «Los invisibles del paisaje».

Durante los años siguientes, los equipos continuaron implementando actividades de enseñanza a través de las convocatorias a propuestas de educación permanente de la UdelaR, consolidando sus líneas de investigación en movilidad humana, haciendo una lectura de lo emergente en cada territorio (Méjico, Uruguay/Brasil) y desarrollando actividades de extensión en el medio, con propuestas de trabajo etnográfico con énfasis en la investigación-creación (IC) y en las intervenciones urbanas. Los cursos/seminarios de educación permanente fueron los siguientes: «Migración, género y ambiente», «Flujos migratorios contemporáneos I», «Flujos migratorios contemporáneos II», «Narrativas migrantes, sus identidades y memorias», «Narrativas migrantes, disidencia sexo-corporal en las fronteras» e «Investigación creación para el abordaje de la movilidad humana». Se dictó un curso por año y, durante la pandemia (2020 y 2021), debido a la situación sanitaria, se dictaron dos propuestas por año, que se llevaron a cabo de forma remota durante este período, y en formato híbrido luego del

cese de la emergencia sanitaria. Dichas modalidades permitieron conectar a docentes, egresados, estudiantes y organizaciones de México y Uruguay, así como también de otros países de América Latina, Europa y América del Norte. Estas siete propuestas de cursos totalizaron una inscripción de 550 personas.

La metodología de aprendizaje basado en problemas, sumado a las propuestas de evaluación (trabajo final) con corte etnográfico y la producción desde la IC, resultaron en productos artísticos en los más variados formatos (*podcast*, audiovisuales, instalaciones, intervenciones urbanas, muestras fotográficas y textos). Para la elaboración de dichos productos se formaron equipos interdisciplinarios entre estudiantes de México, Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, Bolivia, Ecuador, España, Francia e Inglaterra, que se conectaban remotamente durante los trabajos de campo y sus trabajos finales.

Las propuestas educativas estaban dirigidas a docentes, estudiantes y egresados, con el propósito de fomentar la actividad de investigación en materia de frontera geográfica y simbólica, y sensibilizar e introducir a los participantes en relación a la perspectiva de respeto a la otredad en las investigaciones y prácticas docentes. De esta manera, se posibilitó la aplicación de recursos teóricos, metodológicos y epistemológicos basados en un paradigma IC, contrarrestando experiencias tanto de México como de Uruguay.

Cabe destacar también la participación del equipo en el Coloquio Internacional de Arte y Sociedad (Coiarts) de 2023 del CUAAD, donde se impartió el seminario-taller: «Arte, derechos humanos y violencia. El caso de la movilidad humana». Del mismo han surgido instalaciones como «La máscara que me pongo» y «Clandestinxs».

II.**DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO**

Se propuso trabajar el aspecto de la movilidad humana desde una óptica transnacional, donde los aportes para los saberes se construyeron desde lo colectivo. Se amplió la mirada de lo propio a través de las experiencias locales en intercambios basados en la reciprocidad. Es decir, se pensó un proyecto que trascendiera fronteras sin perder las particularidades de lo propio. Así, se buscó construir una identidad del trabajo docente y estudiantil. La identidad no solo se pensó desde lo individual, sino a través de la red simbólica en que los estudiantes y migrantes se encuentran. El intercambio entre ellos propicia una reflexión del presente.

Las propuestas de enseñanza se planifican con el objetivo de brindar a los participantes, tanto egresados como estudiantes avanzados y miembros de agencias/organizaciones, herramientas teórico-metodológicas que permitan reflexionar sobre abordajes integrales en contextos caracterizados por las desigualdades territoriales. Para ello se diseña un espacio de formación-reflexión que permita incorporar dimensiones estructurales, simbólicas y educativas a partir de la evidencia empírica existente sobre la región donde se dicta el curso, que colaboren a una mirada que trascienda los abordajes sectoriales y fragmentados de la realidad social.

El abordaje de las actividades se llevó a cabo a través de cursos de educación permanente, mecanismo institucional de la UdelaR a través del cual profesionales de diferentes campos se forman y perfeccionan. Este mecanismo busca propiciar un espacio de reflexión. La difusión de los cursos se realizó a través de plataformas digitales (Facebook, Instagram, Linkedin), así como de las plataformas institucionales de UdelaR, de los Centros de Formación Docente y de medios públicos.

Durante los cursos, los participantes (de América Latina, Estados Unidos de América del Norte y Europa) realizan actividades en el aula virtual. Los cursos cuentan con instancias presenciales e instancias asincrónicas. Se estima que por cada hora de aula virtual, realizada por medio

de la plataforma Zoom, un estudiante debe destinar una hora en su hogar. Cada clase por Zoom es de tres horas. A lo largo de los años de trabajo en movilidad humana se destinaron cuatro instancias virtuales/presenciales por cada curso. Se estima, así, que los estudiantes deben disponer de 40 horas en total para cada curso.

Cada clase cuenta con una lógica propia, sin embargo, hay un continuo entre cada una de ellas. Es decir, se trabaja con componentes que tienen una globalidad en la totalidad, presentando en cada instancia un marco teórico. Por ejemplo, en el curso «Migración, género y ambiente» se trabajó con el marco teórico: migraciones internacionales, y con dos categorías analíticas: género y ambiente. Estas dos categorías permitieron interceptar la variable movilidad con aquellas que definen ambiente (naturaleza, apropiación, espacio, lugar) con género (feminización de las migraciones, división internacional del trabajo, tráfico y trata).

En los siguientes dos cursos («Flujos migratorios contemporáneos I» y «Flujos migratorios contemporáneos II») se trabajó sobre las políticas internacionales relacionadas con las migraciones. También se abordaron las políticas nacionales, en particular de Uruguay y México. Se les propuso a los estudiantes una reflexión sobre la frontera: los migrantes no como objeto de estudio aislado, sino en relación con el conjunto de políticas nacionales y globales en un contexto territorial específico. Los productos resultantes se amplificaron en medios digitales y fueron herramientas para la práctica profesional (en particular, docentes egresados que buscaron formación en el período de pandemia).

La pandemia del COVID-19 afectó la continuidad de la educación de manera presencial. Como medida adoptada para brindar continuidad a la enseñanza, se debió implementar el uso de tecnologías que dieran soporte a la modalidad virtual. Las capacidades aprendidas por la experiencia particular de la sede Rivera Udelar permitieron el uso de los medios virtuales y tecnologías de la información para cursos que no responden a sus coordenadas territoriales. Estos cursos supusieron una ampliación del espectro de estudiantes a escala nacional e internacional.

Las estrategias pedagógicas implican el uso de la plataforma EVA (Moodle) para los docentes y estudiantes. Se crearon usuarios específicos para todo el público participante (nacional e internacional). En el curso «Narrativas migrantes, sus identidades y memorias» se trabajó en la construcción de subjetividades, en una alteridad entre lugar y ser. El curso articuló experiencias de estudiantes con diferentes lenguas, profesiones y disciplinas. Se propuso analizar los derechos humanos consignados en el mundo, en la particularidad de América Latina y las regiones fronterizas en diálogo entre academia, activistas y estudiantes. Las experiencias en la docencia en este tipo de actividades virtuales requirieron una apertura al modelo tradicional de evaluación.

Con el curso «Narrativas migrantes, disidencia sexual-corporal en las fronteras» se propuso un abordaje de las migraciones a través de las vulnerabilidades y fortalezas de migrantes trans y queer. Se cruzaron dos variables: migraciones y disidencias sexo corporales. A través de pautas de trabajo definidas, los estudiantes realizaron aportes artísticos y críticos de la realidad. Las evaluaciones fueron productos que supusieron adentrarse en una realidad desconocida por la mayoría de los participantes.

En el siguiente curso: «Arte, derechos humanos y violencia: el caso de la movilidad humana», impartido en el marco del Coloquio Internacional de Arte y Sociedad (COIARTS, 2023), se propuso que los participantes conocieran y analizaran el impacto de las redes sociales, las plataformas digitales y los medios de comunicación tradicionales, así como sobre el imaginario de las poblaciones de arriba, indagando en las vulnerabilidades de la población migrante.

En la última instancia de trabajo se desarrolló el curso «Investigación creación para el abordaje de la movilidad humana». Este paradigma educativo potenció la creación artística como medio de transformación de la realidad en contextos territoriales específicos.

En estos espacios de formación, los participantes describían la articulación entre los procesos de la vida de las personas que se encuentran en movilidad y sus conjuntos sociales, así como las estrategias que desarrollan

para enfrentar las diversas situaciones. Entraron en contacto con las relaciones sociales que se establecen entre las personas, las creencias, los valores y afectos, la experiencia corporeizada del bienestar y el malestar, las estrategias que las personas desenvuelven para enfrentarse a diferentes situaciones en sus vidas y los procesos estructurales económicos y políticos que atraviesan esas experiencias cotidianas en contextos de movilidad humana.

En el contexto de la movilidad humana, el aprendizaje basado en problemas (ABP) ofrece una oportunidad para abordar de manera integral las complejidades y desafíos que enfrentan las personas en dicha situación. Al centrarse en problemas auténticos relacionados con la temática, este enfoque pedagógico no solo facilita la comprensión de las causas subyacentes y las implicaciones de la misma, sino que además promueve la empatía, el entendimiento intercultural y la acción socialmente responsable. Los estudiantes involucrados en el ABP sobre movilidad humana no solo adquieren conocimientos teóricos, sino que además desarrollan habilidades prácticas para abordar problemas reales que afectan a las comunidades migrantes, desde cuestiones legales y políticas hasta aspectos sociales y económicos. De esta manera, el ABP en educación superior se convierte en un espacio donde se pueden explorar y proponer soluciones innovadoras y sostenibles para los desafíos que enfrentan tanto los migrantes como las sociedades receptoras.

249

III. PROCESO INVESTIGATIVO QUE DERIVÓ EN LA CREACIÓN

La franja fronteriza uruguayo-brasileña, compuesta por las ciudades Rivera y Santana do Livramento, constituye el escenario fundamental donde se sitúa la sede de la Udelar desde donde se promueven las propuestas del

equipo de trabajo sobre la movilidad humana. Un espacio que, debido a su condición geográfica, posee el privilegio de condensar un cúmulo de voces, culturas diversas y acentos que no se reducen a la exclusividad de ambas naciones. Según Güida e Ivañez (2019) el ingreso al país de población migrante a través de la frontera Rivera-Livramento, de población proveniente de otros países del Mercosur, de países centroamericanos, así como de Medio Oriente y del continente africano, se ha vuelto significativo. Siendo un fenómeno reciente, se ha constituido en poco tiempo en un necesario objeto de estudio e intervención para constituir una malla de soporte, orientación e inclusión social de esta población.

Desde 2009 hasta la actualidad la migración neta de extranjeros en Uruguay ha tenido un saldo positivo. Algunos de los principales orígenes nacionales de este flujo son Argentina, Brasil, el resto de los países latinoamericanos, Estados Unidos de América del Norte y España. A partir de 2015 se observaron cambios en el fenómeno migratorio. A esta nueva configuración migratoria se le conoce como *los nuevos orígenes de la inmigración latinoamericana* (Ivañez, 2019). En un reciente trabajo sobre esta frontera, Güida e Ivañez (2019) definen las fronteras como un territorio con simbologías y representaciones propias, como una franja de ancho variable, como un espacio de convivencia, de encuentro e interacciones, un espacio de tránsito y de formación identitaria. También es considerada como un espacio físico fluctuante, donde la diversidad se procesa y se construye originando conflictos.

En la conformación de estas fronteras identitarias donde se mueven los sujetos, se crean estereotipos que los inmovilizan; las características de cada uno de estos espacios los convierten en fijos y ahístóricos. Palermo (2017) da cuenta del aspecto «lacerador» del choque de culturas y plantea la idea de que el nativo tiende a someter, excluir y, en última instancia, adquiere e incorpora nuevos hábitos. Sin lugar a duda, el sujeto fronterizo permanece en una posición de poder con relación al migrante desplazado, y propone e impone una resistencia ante el extranjero, el sujeto nuevo que llega e invade su territorio. También plantea que siente una jerarquía estremecedora ante

el otro: el sometido, desclasado, disidente, el políticamente incorrecto, etc. Sin embargo, simultáneamente nace un deseo oculto por lo nuevo. El sujeto originario se siente seducido por los acentos desconocidos, por el aspecto físico y las maneras de ser en general de los migrantes en su infinitud.

La migración internacional es un fenómeno que viene tomando desde hace algunos años una dimensión a gran escala en la frontera. Pero se observa que este fenómeno está cambiando de una vez los destinos socio históricos y socio económicos de la frontera. El migrante se introduce en los espacios, intercambia sus experiencias, «contamina» al habitante con todo su ser mismo, se vuelve un *continuo infinito*, una semiosis ilimitada (Eco, 2000). Por un lado se encuentran las posturas de resistencia y por otro las de rechazo, no menos notable, ya que puede verse una asimilación parcial del nuevo sujeto.

Más allá del tratamiento ancilar que proporcionan los medios de difusión masiva, ha podido constatarse que no existía en la frontera un grupo de trabajo que estudie a fondo y en su justa medida el fenómeno de la migración internacional. En una primera aproximación se pretendió analizar los significados que genera la presencia de personas en situación de movilidad en la frontera Rivera-Santana do Livramento, abordando el fenómeno tanto a partir de las resonancias culturales que implica para la frontera, como en el sentido del desarraigó y la difícil inserción social que implica para el migrante (Iváñez, 2019).

Desde el año 2018 el Grupo de Trabajo en Género del CenUR Noreste, sede Rivera de la UdeLaR y el CUAAD de la UdeG llevan adelante propuestas semestrales de enseñanza, investigación y extensión, con el objetivo de compartir experiencias entre países y labores universitarias en proyectos de IC relacionados con los derechos humanos. Dichas propuestas tienen como líneas principales de abordaje los estudios del fenómeno migratorio, los estudios de imaginarios urbanos, cartografías intraurbanas y territoriales en viajes de migrantes, desde el enfoque de la antropología visual y el arte como herramienta para la defensa de los derechos humanos desde un enfoque de género. En los últimos años se han generado espacios de

construcción colectiva entre docentes, investigadores y estudiantes de la UdeG y la UdelaR, así como con organizaciones internacionales, organizaciones de la sociedad civil y estudiantes e investigadores que conectan con las propuestas de formación y enseñanza desde otras partes del mundo. Dichas propuestas, en formato de educación permanente, se han desarrollado semestralmente logrando de manera paralela concretar actividades de investigación, extensión y actividades en el medio en los países de donde provienen los participantes. El trabajo remoto y la modalidad híbrida han permitido esta conexión de trabajo fluido con la UdeG, así como también con los actores antes nombrados. De esta manera, se han logrado desarrollar producciones artísticas, audiovisuales, investigaciones etnográficas y campañas de sensibilización, así como herramientas pedagógicas que podrían ser replicadas en espacios de educación y formación formal e informal.

252

IV. CONOCIMIENTOS Y SABERES APLICADOS A LA OBRA ARTÍSTICA CREADA

Estructura didáctica-pedagógica

Se trabajó en el desarrollo de competencias de los estudiantes, lo que remite a un «saber hacer» con los conocimientos que los participantes han incorporado a lo largo del curso. También se indagó acerca de la motivación de los estudiantes, la percepción que tenían acerca de sus aprendizajes y las estrategias que utilizaban para aprender.

La capacidad de aprendizaje es la comprensión, el uso, la reflexión y el compromiso con el fin de alcanzar los propios objetivos, desarrollar su conocimiento y potencial para su futuro laboral y su participación en la sociedad. La elección de la expresión «capacidad de aprendizaje» remite a la mera decodificación e incorpora competencias cognitivas, metacognitivas y metalingüísticas que habilitan el empleo de determinadas estrategias al momento de enfrentarse a una cartografía y alcanzar comprensiones

literales e inferenciales, es decir relacionando información entre distintos saberes de una misma propuesta.

Comprender implica el reconocimiento de la unidad textual como un todo y la construcción del significado global. Como acción global presenta exigencias cognitivas de distinto orden para cualquier estudiante; el reconocimiento de la temática y la jerarquización de los subtemas de análisis frente a otros son actividades que implican una acción intelectual y un proceso complejo de índole cognitiva.

Este último proceso se vincula con los conocimientos previos y su capacidad para relacionarlos con la información proporcionada. Supone utilizar conocimiento tanto general como específico y razonar. En este caso, se espera que los estudiantes se aparten del texto y realicen evaluaciones relativas a la forma de decir seleccionada por los autores.

La investigación-creación

Este modelo genera espacios de conocimientos y saberes en los cuales los estudiantes formalizan procesos de aprendizaje a través de la IC, desarrollando un modelo didáctico-pedagógico estratégico.

253

El modelo didáctico-pedagógico que se propuso se focalizó en las habilidades de los sujetos, en cómo utilizan representaciones y aspectos cognitivos que no significan reproducir meramente información.

El ejercicio docente implica la reflexión de la acción del saber científico junto a la capacidad de resolver dinámicas emergentes según las demandas de los estudiantes. De esta manera, la formación en movilidad humana busca desarrollar pensamiento complejo y crítico. También se propusieron acciones basadas en competencias, en las cuales las evaluaciones miden la frecuencia con la que los sujetos se enfrentan a una situación nueva o difícil que requiere toma de decisiones específicas según contexto y problemática.

El diseño de los cursos asume que los estudiantes pueden desarrollar, en mayor o menor medida, destrezas y saberes a través de la problematización científica y responder a las incógnitas que se presentan a través de modelos cooperativos de aprendizaje.

El objetivo didáctico–pedagógico no solo es conocer en qué medida los estudiantes pueden reproducir conocimiento, sino también en qué medida pueden extrapolar sus conocimientos de movilidad humana para desarrollar actividades exitosas y generar acervos culturales que permitan una formación continua en niveles superiores de enseñanza.

Una cátedra robusta sobre movilidad humana fortalece las capacidades de la docencia universitaria: por un lado, promueve el desarrollo de estrategias didácticas pedagógicas y, por el otro, fomenta la capacidad de docentes con acceso a mecanismos para la investigación que ayuden a incluir a los estudiantes en dichos procesos.

La IC es empleada para la producción de conocimiento, en este caso, Enriquecido a partir de las prácticas artísticas, por lo que se trasladan las experiencias relativas a dicha metodología para el abordaje de la movilidad humana y las circulaciones migratorias. Utilizando la etnografía como metodología para comprender las culturas y procesos y la idea de inmersión para obtener comprensión, tanto como informante y como extraño en su propia investigación, se logra conocer el fenómeno estudiado a la vez de estar involucrado. La experiencia formativa genera un ámbito de reflexión para repensar de manera crítica, multidisciplinar y en el marco actual, la función del arte. En este contexto donde se presentan de manera naturalizada formas estructurales de violencia, la función educativa de las universidades como espacios generadores de nuevo conocimiento, pensamiento crítico, resistencia e inclusión es fundamental para la defensa de los derechos humanos. Este espacio se construye para la formación de estudiantes, egresados, artistas y sociedad civil desde una comprensión profunda del momento histórico actual, que coadyuve a las labores educativas y de participación social que se realizan desde la academia.

La IC es un paradigma empleado para la producción de conocimiento a partir de la práctica creativa, en este caso Enriquecido a partir de las prácticas artísticas, por lo que se busca compartir las experiencias relativas a este método en el abordaje de temáticas complejas, como es la movilidad humana. En síntesis, la IC servirá de plataforma para el desarrollo de apuestas

comunes que permitan potenciar los procesos de creación y la investigación artística de manera multidisciplinar y transversal en relación con las disciplinas que confluyen en el estudio de la movilidad humana.

La etnografía

Para la reflexión sobre el hacer etnográfico se considerarán tanto la participación social como la relación entre los participantes y las personas que se encuentran en situación de movilidad dentro del territorio o atravesando fronteras, como las interpretaciones y experiencias de las personas al enfrentar el fenómeno migratorio.

La etnografía se puede definir como la descripción de lo que la gente hace desde la perspectiva de la propia gente. Así, lo que busca un estudio etnográfico es describir contextualmente las relaciones complejas entre prácticas y significados para individuos concretos sobre algo en particular. La articulación entre las prácticas y sus significados permite dar cuenta de algunos aspectos de la vida de las personas sin perder de vista cómo ellas mismas entienden tales aspectos de su mundo. Y es precisamente ese diálogo entre prácticas y significados lo que constituye el campo de estudio de la etnografía.

Restrepo (2018) menciona tres condiciones necesarias para el trabajo etnográfico: una pregunta o problema de investigación, ser aceptado por las personas donde se realice la investigación y, finalmente, el factor tiempo. La primera condición permite seleccionar, priorizar y, por tanto, centrarse en el escenario y relaciones que son realmente relevantes, ya que en un escenario o relación social hay innumerables posibilidades de observaciones y fenómenos. Disponer de la pregunta-problema permite visualizar otros escenarios posibles en el contexto del fenómeno que se estudia, el cual, a manera de cámara, solo visualiza una «parcela» de todo el terreno. En cuanto a la segunda condición, afirma que es esencial que la gente tenga disposición para la actividad que desarrollará. Por su parte, la tercera condición destaca que el proceso de aprendizaje de quien realiza el trabajo etnográfico no es acelerado, a la vez que requiere la disponibilidad de

tiempos necesarios y continuos para establecer un «contacto auténtico», así como también una comprensión adecuada de las prácticas y de los significados de esas prácticas por la gente que adelanta la investigación.

En tanto técnica de investigación, la etnografía es definida como «observación participante». Por eso, para quien realiza su observación participante es necesario contar con la aprobación de la población donde se instala, así como con su disposición a compartir su espacio, ser observado y responder preguntas. La integración y la lectura de los significados que implica esa observación participante es una práctica que lleva tiempo. Es necesario desarrollar la habilidad de narrar y escribir porque la redacción del texto etnográfico requiere la conversión a palabras e imágenes de sus observaciones.

Ingold (2012) manifiesta que la etnografía es un tipo de ejercicio descriptivo y que su meta consiste en describir la vida tal y como es vivida y experimentada por las personas, en un lugar y en un tiempo dado. Porque en este proceso la provisión de información no garantiza ni conocimiento ni comprensión y conocer las cosas pasa por el proceso de autodescubrimiento. Hay que aprender a aprender, y aquí aprender es prestar atención para saber lo que el mundo tiene para decir o, como dice Restrepo (2018), hay que aguzar los sentidos para aprender a percibir. Así, el aprendizaje sería entonces descubrir y no solamente aplicar preconcepciones que incluso podrían limitar las observaciones.

El trabajo de campo

Para el ingreso al campo se consideró fundamental que los participantes fueran aceptados por la población en situación de movilidad, además de interactuar fuera de ese espacio y participar en las actividades comunitarias. Se realizaron varias entradas al campo, generando suficiente conocimiento de ese espacio como para presentar la significación que vincula la población migrante con la local, más allá de las racionalidades, la interpretación e interiorización por parte de los nativos.

En esa etapa la escucha es lo que permite entender la forma de estar en el mundo de ese otro y su estructura semántica. Al mirar y escuchar primero, y escribir posteriormente, están participando las facultades del entendimiento: la percepción y el pensamiento (Cardoso de Oliveira, 2006) son actos cognitivos que construyen el saber, nuestro saber. Mirar y escuchar no son facultades independientes, sino que se complementan. El investigador está entrenado para eliminar todo aquello que no tenga sentido en el cuerpo teórico de su disciplina, que condicione nuestra mirada y escucha. De esta forma (luego del mirar y escuchar) es necesaria, en este caso, la comprensión del sentido que la población migrante le da al proceso de movilidad. Para entender las explicaciones que dan se recurrió a la entrevista que, si bien posibilita acceder a cierta información, en esta situación estará mediada por las diferencias culturales entre quien realiza el trabajo etnográfico y el migrante.

Para Kohut (*apub* Geertz, 1994) es necesario comprender conceptos que para el otro son de experiencia próxima y hacerlo de modo que posible conectar con conceptos de experiencia distante. Las personas emplean sus conceptos de experiencia próxima de modo espontáneo, no reconocen que estén implicados ciertos conceptos. La experiencia próxima nos muestra que las ideas y las realidades sobre las que ellas informan se encuentran natural e indisolublemente vinculadas. Geertz (1994) argumenta que, para comprender el mundo desde el punto de vista, en este caso de los migrantes, no es necesario ser uno de ellos.

257

Las entrevistas

Se valieron de la técnica de investigación social, la entrevista, para originar un diálogo. Es una estrategia para que las personas nos cuenten lo que saben, lo que piensan, lo que sienten o creen, algo que les es propio. Cuando pensamos una entrevista etnográfica, la relación surge del encuentro, lo que sería el aspecto dialógico de la etnografía.

Bourdieu (1999) sostiene que la entrevista es como un encuentro etnográfico. Requiere situarnos ante una persona con su singularidad, hay un

habitus con estructuras sociales encerradas ahí. Lo que se requiere del investigador es entrenar el ojo para ver el *habitus*. En la entrevista se ponen en práctica la reflexividad y los diferentes capitales que están en juego. Sucede una interacción, en la cual cada uno hace su presentación como quiere ser visto y tiene un rol. El capital como se presenta cada uno constituye su *habitus*. La entrevista es una relación social con un proceso de objetivación. Es un ejercicio espiritual que requiere ponerse en el lugar del otro y comprender su situación. Se trata de un «olvido de sí» (por parte del entrevistador), es comprender genérica y genéticamente al otro y pensar que si yo estuviera en ese lugar actuaría igual (Bourdieu, 1999). Existe una tensión constante entre la objetividad de la estructura social y la subjetividad de la gente y en esa tensión se juega la entrevista.

En los trabajos propuestos se realizaron dos tipos de entrevistas. Las entrevistas etnográficas durante el trabajo de campo, en la «observación participante», a las que se consideró entrevistas etnográficas informales; así como las entrevistas en profundidad, programadas con fecha y lugar para ese fin. También se propuso acompañar a los referentes claves en los encuentros colectivos, tanto en actividades regulares como en las que no lo eran: fiestas de la comunidad, actividades específicas que tenían un fuerte énfasis en la participación social. Esto permite observar los eventos en su totalidad desde otros puntos de vista y fundamentalmente considerando al informante como un colaborador. Las observaciones se registraron en forma sistemática, incluyendo la descripción de los escenarios y de las posiciones, actuaciones y actividades de los sujetos (siempre buscando la utilización de términos descriptivos, no interpretativos), así como el lenguaje no verbal y paraverbal. A efectos de facilitar una interlocución fluida, las entrevistas se realizaron en lugares elegidos por los entrevistados.

Se valoraron los cuidados éticos para preservar la identidad de los entrevistados, considerando que en ningún momento se presentaron los nombres reales. Otro aspecto a destacar es la decisión metodológica de no realizar «observación participante» en los espacios privados, a pesar de tener autorización para hacerlo, considerando que ese es un espacio íntimo,

con adhesión a lo que dice Giddens (1992), «que el dominio de la intimidad puede ser pensado como un espacio interno, individual o familiar, un espacio reservado de la mirada pública, secreto o sujeto a discreción».

Estar en el «gabinete»

Estar en el «gabinete» es el momento de construir, refinar conceptos y de pensar. También es el momento de entender hasta qué punto los conceptos teóricos disponibles concuerdan con el aporte empírico. Pero hacer el trabajo etnográfico «estando aquí» no es posible sin el diálogo con el trabajo hecho en campo (Cardoso de Oliveira, 2006). En esta línea, Restrepo (2018) utiliza las expresiones *etic*, la mirada desde afuera, y *emic*, la mirada desde adentro, para explicar que, en la *etic*, el etnógrafo/a considera la perspectiva *emic* para elaborar sus interpretaciones por las lentes de la teoría, en este caso, las teorías antropológicas. Por su parte, *emic* es la mirada que la gente (que pertenece a una cultura particular) tiene de su propia vida.

Para Cardoso de Oliveira (2006) la articulación entre el trabajo de campo y la construcción del texto en texto etnográfico es singular si lo comparamos con otros de las teorías sociales. El autor sostiene que escribir es una tarea hecha por excelencia en el «gabinete». La pregunta principal del trabajo atraviesa toda la investigación y exige una construcción lógica. Es a partir de bases éticas que se decide qué seleccionar, qué usar o desechar en la escritura. El registro de las notas de campo es el primer acto de la textualización. Se pasa del discurso multicanal a la escritura lineal. Para Ingold (2018) la tarea de escribir (al mismo tiempo que es descriptiva) es transformativa: demanda atención y concentración y en él transforma al escritor. En sus orientaciones temporales, la descripción es retrospectiva y la transformación es prospectiva.

Se propone articular las observaciones realizadas en campo, las entrevistas, los discursos de los integrantes de la comunidad migrante y la historia de construcción de esa comunidad para producir conocimiento. En los productos finales, recogen y plasman lo que la gente hace, dice que hace y lo que piensa que debería hacer (Restrepo, 2018).

Importancia de la significación y de la cultura

Bourdieu (1999) propone tres categorías de análisis para entender el sentido de las prácticas sociales: como se ha descrito hace un momento, el *habitus*, los campos sociales y el capital. El espacio social es la sociedad, un conjunto de posiciones distintas y coexistentes, externas unas a otras, definidas en relación unas de otras por su exterioridad mutua y por relaciones de proximidad, de vecindad o de alejamiento o asimismo por relaciones de orden. Dicho de esta forma, el lugar que ocupa un actor social en el espacio está en consonancia con su visión del mundo. El *habitus* es el cuerpo socializado, la interiorización de la posición social del agente en su vida cotidiana. Los campos sociales son los escenarios de lucha distribuidos en el espacio social por sus tipos diferenciales de capital, que se imponen a los agentes individuales y contribuyen a conservar o modificar la estructura social. Son lugares de producción, consumo y reproducción de representaciones del mundo de los agentes. Existen diferentes campos para los agentes (académico, religioso, literario, etc.) y cada campo desarrolla sus especies de capital congruentes. Así, cada uno tiene su propia lógica y su propia jerarquía, en donde el agente debe disputar su lugar según las reglas del juego.

260

Artivismo

Ante las actuales crisis migratorias, los artistas se han involucrado con este fenómeno, ya que a través de sus obras evidencian el incumplimiento de los derechos humanos hacia esta población, atravesados por desafíos políticos, económicos y sociales, convirtiendo sus obras en recursos de cambio, en «gestos simbólicos», dando voz y agencia a los sectores que son silenciados, no escuchados en la sociedad. Estos problemas requieren miradas más complejas y la intervención de diferentes disciplinas académicas para su investigación, para la cual se aplican las artes contemporáneas. Compartimos con Miwon Kwon *apub* Guasch (2004) la idea del artista ya no como «hacedor de objetos» (la fase de producción-reproducción habría concluido), sino como «progenitor de significados». Guasch (2004) habla de un modelo etnográfico del artista y sostiene que:

se interesa por los lugares, las identidades locales y sobre todo por la narratividad en detrimento de lo estético-formal, lo cual lo lleva a practicar un trabajo interdisciplinar, no solo en las técnicas aportadas (fotografía, video, audiovisual, inedia, escultura, objeto), sino también en la forma de pensar, de plantear en cada momento nuevos puntos teóricos que aporten resultados dinámicos, que hagan salir al espectador de su sueño impasible, casi como una nueva forma de activismo cultural.

Este «modelo etnográfico» del artista requiere la conversión del texto etnográfico en imágenes, esculturas, pinturas y fotografías como resultado de la lectura de los significados.

V.

PRODUCTOS RESULTANTES DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

261

De las actividades de enseñanza mencionadas en este capítulo se desprenden metodologías de evaluación que apuntan a que los/las participantes desarrollen habilidades desde la inter/transdisciplinariedad y la interinstitucionalidad. De las nuevas formas de enseñar/aprender surgen las nuevas formas de evaluar. El equipo docente busca que desde el ABP y la IC, los/as participantes puedan buscar respuestas innovadoras y nuevos formatos y lenguajes para comunicar la realidad de los territorios.

A través de la formulación de proyectos sociales/institucionales el equipo realizó las evaluaciones de la primera propuesta del ciclo de cursos en movilidad humana. Es así que para el curso «Migraciones en las Américas» se propone la elaboración de proyectos de centro que permitan contribuir en la construcción de un imaginario social del migrante que sea favorable e incentive la igualdad.

Dar voz al otro-historias de migración: en el curso «Migración, género y medio ambiente» se propone como forma de evaluación una propuesta

creativa a través de una estrategia de comunicación que tenga como protagonista a la colectividad migrante. En esta instancia surgen los primeros materiales audiovisuales que dan cuenta de la feminización de las migraciones, construcciones colectivas logradas en plena emergencia sanitaria a través de las herramientas remotas. Dichos productos abrirían las puertas para las siguientes propuestas de evaluación en contexto de pandemia, así como también para las primeras obras artísticas llevadas a cabo por docentes y estudiantes del CUAAD.

Los *podcasts*, como herramientas de publicación digital en formato audio, permiten que los equipos construyan una narrativa con el objeto, acompañado del desarrollo de un guion y, en el caso particular de las propuestas confeccionadas, también complementadas por una «portada/obra artística». De las propuestas «Flujos migratorios contemporáneos I y II» surge el circuito de *podcast* «Nosotros», constituido por doce capítulos, de los cuales destaca: «Migrarte», acompañado por una portada en formato de obra, diseñada por artistas plásticos del CUAAD.

En las propuestas de «narrativas migrantes»: «sus identidades y memorias» y «disidencia sexo-corporal en fronteras» se ha profundizado en la metodología etnográfica para retratar historias. Se propuso como tarea final la elaboración de una campaña de sensibilización mediática para promover los derechos humanos orientada a las redes sociales. En dicha instancia surgieron campañas fotográficas, fruto del trabajo etnográfico realizado por estudiantes de la UdeG, acompañada por estudiantes de Uruguay y otros países.

En 2023, el equipo docente participa del Coloquio Internacional de Arte y Sociedad en el CUAAD con la propuesta de seminario/taller «Arte, derechos humanos y violencia. El caso de la movilidad humana». En el mismo se propone a los/as participantes la elaboración de una producción artística que pueda implementarse a modo de intervención urbana en espacios públicos, buscando promover el cambio del discurso predominante de cosificación y estigmatización de las personas migrantes en los medios mexicanos, por uno con perspectiva de derechos humanos. De

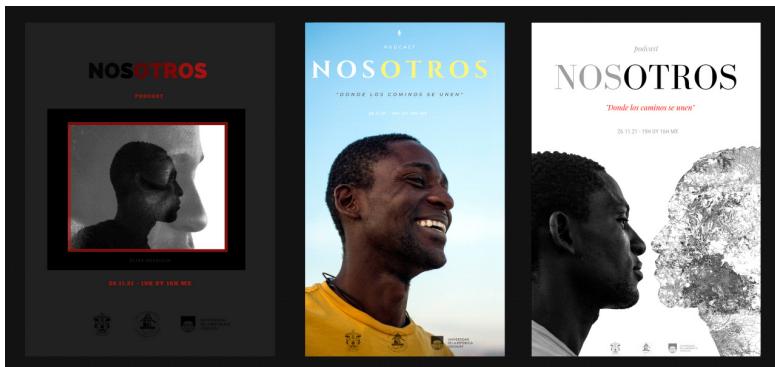


Imagen «Nosotros». Fotografía: Israel Rodríguez (2021).*

dicha instancia se destacan dos propuestas elaboradas por estudiantes de arquitectura de la UdeG que podrían fácilmente implementarse en cualquier territorio. La primera lleva el nombre de «Clandestinx», elaborada por el estudiante Alejandro Nuño Romo, consistiendo en un *fanzine* en dos partes que trata sobre las vivencias de las personas migrantes y las dificultades a las que se enfrentan en territorio mexicano. Según Nuño Romo, las ilustraciones buscan representar un sentimiento de liberación, unión, fuerza y esperanza. Por el otro lado, se manifiesta el sufrimiento, la dificultad, el riesgo, la discriminación y persecución que viven, con la finalidad de recordar la larga lucha que se vive día tras día durante las migraciones. La segunda parte trata de una instalación artística nombrada «La máscara que me pongo», diseñada por el estudiante Luis Enrique Bonilla Hurtado. En dicha propuesta el autor modela una máscara con rasgos finos, que cuelga sobre una estructura de apoyo, encontrándose frente a un espejo. Con ello se busca un estado introspectivo y de alta reflexión, donde no solo el migrante pueda hablar sobre sus experiencias y lo que lo han cambiado, sino que también sea un espacio utilizable para las personas locales, donde ellas

263

* Trabajo fotográfico elaborado por el estudiante Israel Rodríguez, del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara, México. Dicha imagen fue diseñada para la portada de un *podcast* como evaluación final del curso de educación permanente «Flujos migratorios contemporáneos II», dictado en el año 2021 por docentes de la sede Rivera Universidad de la República, Uruguay.

puedan utilizar la máscara y, a través de la empatía, se pongan en lugar del migrante. Según Bonilla Hurtado:

La máscara muestra lo que no somos, lo que ocultamos, lo que no dejamos ver. Es aquello que tenemos miedo a mostrar, lo que oculta lo que somos. Y lo que está detrás de la máscara es aquello que dejamos atrás, lo que no podemos ser, lo que nos priva de la verdadera libertad.

El mismo año, la siguiente iniciativa de enseñanza, «Investigación-creación para el abordaje de la movilidad humana», promovió como trabajo final que los/as participantes desarrolle una propuesta/proyecto de intervención urbana (con perspectiva en derechos humanos) que pueda ser instrumentada en una campaña en espacios públicos. A dicho curso se le ha anidado la actividad nombrada Semana de la Educación en Movilidad Humana, que convocó a referentes institucionales, docentes, estudiantes y artistas a promover instancias de sensibilización en la temática. En este evento recibimos a docentes investigadores y estudiantes de la UdeG con un robusto calendario de actividades: conversatorios, intervenciones urbanas, instalaciones artísticas y puestas en escena.

Entre las actividades se destacan la instalación de la muestra «Clandestinxs» y «La máscara que me pongo», junto a la muestra fotográfica sobre feminización de las migraciones «Camino Rojo, dejar la casa». Por otra parte, se resalta la intervención urbana realizada por un conglomerado de artistas de México, Uruguay, Brasil, Chile y Colombia, que se unen junto a las instituciones presentes en la actividad «Abrazos sin muros». En la misma, los/as artistas intervienen el muro de un predio municipal en la ciudad de Rivera, Uruguay, con un mural elaborado colectivamente con las identidades de cada artista, pero también con referencias de las obras generadas en el COIARTS 2023. El cierre de las actividades de la Semana de la Educación en Movilidad Humana se dio con el estreno de la puesta en escena de la obra *Camino Rojo. Un mito contemporáneo de la*

migración, dirigida por la maestra Claudia Berdejo y estudiantes de Artes Escénicas del CUAAD.

VI.

CONCLUSIONES

El trabajo en movilidad humana generó experiencias concretas en la educación y en la formación continua de docentes, profesionales y estudiantes avanzados sobre las dinámicas migratorias en espacios fronterizos. Este intercambio académico entre México y Uruguay enriqueció los enfoques teóricos metodológicos y la acción en territorio con actividades concretas que se materializaron, como se describió, en exposiciones, obras de teatro y en muros.

Las actividades artísticas ampliaron el horizonte de posibilidades en materia de trabajo sobre movilidad humana. Se abordó el arte como una expresión cultural que recoge las tensiones y contradicciones del consciente e inconsciente colectivo, habilitando un punto de fuga donde la sociedad reflexiona sobre sí misma, creando espacios transformadores de la realidad. Los productos artísticos resultantes del ABP y la IC reforzaron y promovieron en los estudiantes sus capacidades y habilidades. Las actividades propuestas fueron orientadas a la producción de expresiones artísticas que despertaron, incitaron al debate y a romper el silencio para finalmente incidir en la opinión pública, «en la búsqueda del bien social común».

El trabajo educativo con la acción y reflexión se apoyó en planificaciones guiadas hacia la construcción de autonomía y capacidad investigativa. Se propusieron abordajes con el objetivo de obtener aprendizajes significativos donde los participantes lograran extrapolar las experiencias del aula a diversos contextos.

Durante los cuatro años de trabajo se logró crear masa crítica para las intervenciones en territorio, llevando a la discusión pública la mirada de los migrantes. No se ha presentado la temática desde la victimización, sino como espacio de emergencia de derechos y posibilidades, oportunidades y responsabilidades de las comunidades fronterizas que albergan y de

aquellos que llegan. Se han pensado los espacios educativos como amplificadores de la realidad y construcción de caminos hacia políticas públicas multidimensionales que permitan la potenciación transcultural y transmoderna de la realidad migrante.

REFERENCIAS

- BOURDIEU, P. (1999). Comprender. *La miseria del mundo*. Fondo de Cultura Económica.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, R. (1996). O trabalho do antropólogo. *Revista de Antropología*, 39(1): 13-37. <http://www.jstor.org/stable/41616179>
- COMISIÓN ECONÓMICA PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE (CEPAL). (2019). *Migración y desarrollo sostenible: la centralidad de los derechos humanos*. <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/29caa0e6-1930-42b2-85ao-17443051738o/content>.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- GEERTZ, C. (1994). Desde el punto de vista del nativo: sobre la naturaleza del conocimiento antropológico. En Geertz, C. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Cap. 3, 73-90. Paidós Básica.
- GIDDENS, A. (1992). *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Cátedra.
- GUASCH, A. (2004). *Arte y globalización*. Universidad Nacional de Colombia.
- INGOLD, T. (2016). Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía. *Etnografías Contemporáneas*, 2(2), 218-230. <https://revistasacademicas.unsam.edu.ar/index.php/etnocontemp/article/view/410>
- IVAÑEZ, M. (2019). *Posturas de resistencia y asimilación en voces fronterizas, Frontera Invisible Rivera / Santana do Livramento - Uruguay / Brasil*. XXXII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. ALAS, Lima.

- PALERMO, E. (2017). *Terra brasiliensis: La región histórica del Norte uruguayo en la segunda mitad del siglo XIX, 1850-1900*. [Tesis de doctorado de Universidad de Passo Fundo, RS, Brasil].
- RESTREPO, E. (2018). *Etnografía. Alcances, técnicas y éticas*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

A U T O R E S



CLAUDIA BERDEJO PÉREZ

Egresada de la Licenciatura en Diseño de Interiores por la Universidad de Guadalajara. Maestría en Didáctica de las Artes orientada al campo de las artes visuales y docente del año 2000 al 2024 en la misma universidad. Trabaja proyectos artísticos colectivos e interdisciplinarios y ha participado en diversos foros nacionales e internacionales como ponente en temas relativos a la educación en las artes. Autora y coordinadora de diversas publicaciones. Pertenece actualmente al Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG-CA-923), en el que ha coordinado diversos proyectos sobre arte, sociedad y derechos humanos.

DATOS DE CONTACTO

claudia.berdejo@academicos.udg.mx

ORCID 0000-0003-2063-4599



BERNARDO TINOCO BAÑUELOS

Egresado de la Licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral de la Universidad de Guadalajara. Colaborador como estudiante auxiliar de investigación dentro del Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG-CA 923) del CUAAD. Ha colaborado en proyectos teatrales de la escena local con artistas consolidados como Marta Morales, Moisés Orozco, Carlos Vázquez, Gabriel Alcántar, entre otros. Participante en proyectos artísticos interdisciplinarios y como ponente en foros nacionales e internacionales, como el Congreso Mundial de Teatro Universitario de Manizales, Colombia, el Festival Internacional de Teatro Universitario de la BUAP, la Muestra Nacional de Teatro de Jalisco, el Coloquio Internacional de Arte y Sociedad y en la Semana de la Movilidad Humana del Cenur Noreste de la Universidad de la República de Uruguay.

271

DATOS DE CONTACTO

bernardo.tinoco2513@alumnos.udg.mx



RENÉ DEMIAN GALINDO RAMÍREZ

Profesor docente asociado de tiempo completo con perfil Deseable en el Departamento de Disciplinas Filosóficas, Metodológicas e Instrumentales del Centro Universitario de Tlajomulco de la Universidad de Guadalajara. Licenciado en Composición Musical y Maestro en Artes por la Universidad de Guadalajara. Pertenece al Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG-CA-923). Ganador de premios, distinciones y residencias a nivel internacional, su música se ha estrenado en diversas partes del mundo. Fundador del ensamble de música nueva Proyecto Caos. Ejecutante de bajo y electrónica en tiempo real.

DATOS DE CONTACTO

demian.galindo@academicos.udg.mx

ORCID ID0009-0008-0738-4955



DR. JORGE OCTAVIO OCÁRANZA VELASCO

Doctor en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad, maestro en Procesos y Expresión Gráfica en Proyección-Arquitectónica-Urbana y arquitecto por la Universidad de Guadalajara. Especialista en proyecto arquitectónico y ejecutivo. Escritor, editor, artista plástico y promotor cultural. Ha desarrollado investigación multi y transdisciplinaria sobre ciudades cinematográficas (cine-arquitectura-y-ciudad), filosofía del espacio y hermenéutica, metodologías de investigación-creación para las artes y el arte como herramienta para la defensa de los derechos humanos y la resolución de problemáticas nacionales (temas sobre migración, género y medio ambiente). Forma parte del equipo de investigación de IN-Ciudades, pertenece a la Junta Académica de la Maestría en Estudios Cinematográficos del DIS y al Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (UDG CA-923) de la Universidad de Guadalajara.

DATOS DE CONTACTO

jorge.ocaranza@academicos.udg.mx

yolcos@hotmail.com

**EVERARDO CAMACHO IÑIGUEZ**

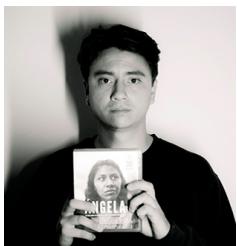
Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1971. Arquitecto por la Universidad de Guadalajara. Obtuvo el Master en Information and Knowledge Society en la Universitat Oberta de Catalunya (España) y candidato a doctor en el posgrado del mismo nombre en esa institución europea. Cursa actualmente el Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad de la Universidad de Guadalajara. Profesor de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara, con perfil PRODEP (n VIII). Arquitecto, diseñador y constructor de vivienda residencial. Fue secretario académico de la División de Artes y Humanidades del CUAAD-UdeG de 2004 a 2007 y de 2010 a 2019. Ha impartido asignaturas como Semiótica del Arte, Semiótica y Teoría de la Arquitectura, Estética, Historia de las Artes Visuales, Crítica Autoral, Expresión y Comunicación en el Arte. Su pensamiento e interés se centra en el ámbito teórico multi e interdisciplinario del arte y la arquitectura, entre otras disciplinas, como la sociología, la filosofía y la psicología. Realizó estudios de piano en la Escuela Superior de Música en Guadalajara y ha cursado varios diplomados sobre cine. De 2019 a 2022 fue colaborador en el área de diseño y proyectos arquitectónicos del Centro Cultural Universitario de la UdeG. Desde 2016 ha sido coordinador académico del Diplomado en Arte de México, impartido a la comunidad latina en Estados Unidos a través de la University of Guadalajara Foundation. Delegado académico proporcional ante el Sindicato de Académicos de la UdeG de 2022 a 2024. Forma parte del Cuerpo Académico Estudios Contemporáneos sobre Arte (CA-UDG-923), que tiene como premisa la investigación y la creación artística, así como el estudio del impacto social del arte.

273

DATOS DE CONTACTO

everardo.camacho@cuaad.udg.mx

ORCID 0000-0002-6190-3938



WALTER JAIME CASTAÑEDA

Formó parte del Jurado Mezcal Joven en el FICG 36 (Festival Internacional de Cine en Guadalajara, edición 36). Dirigió el cortometraje *Soldados de plomo*, ganador del segundo lugar en Haz Corto contra la Corrupción 2020. También recibió mención honorífica en el FIC Valores 2020, festival en el cual el cortometraje se expuso en Cinépolis Klic. También realizó el cortometraje documental Legado Duque di Galliano, el cual tiene selecciones internacionales como en el Paris International Short Festival y el London Indie Short Festival, entre otros. Realizó el cortometraje *Mirror*, el cual ganó el segundo lugar en el concurso «Los lugares de la muerte» por parte de la Universidad Autónoma de Querétaro en 2020. Ha realizado diferentes videoclips, video-danzas y comerciales para marcas como Duque Di Galliano, Tequila D' Cortés y más. Cuenta con un diplomado en cine por parte del Departamento de Imagen y Sonido (DIS) y es licenciado por la Universidad de Medios Audiovisuales (CAAV).

DATOS DE CONTACTO

walterjaimec1028@gmail.com

274



MAGALI IVAÑEZ

Docente del Cenur Noreste sede Rivera, Universidad de la República. Licenciada en Bibliotecología y Ciencias de la Información (UdelaR) con posgrado en Violencia basada en Género en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Antropología de la Región de la Cuenca del Plata (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR). Profesora adjunta de la Unidad de Enseñanza Virtual de Aprendizaje (Facultad de Enfermería, UdelaR) y jefa del Departamento de Bibliotecas de la Región Noreste. Tiene a su cargo propuestas de educación permanente sobre migraciones y desplazamientos humanos en América Latina con perspectiva de género y políticas públicas. Participa, en representación del CENUR Noreste, en el Observatorio de Migración de Rivera, e integra la Comisión de Memoria y Derechos Humanos de Rivera. Gestiona vínculos con instituciones públicas y organizaciones internacionales de defensa de los derechos humanos con sede en Uruguay, tales como la Organización Internacional para las Migraciones y el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados.

DATOS DE CONTACTO

mivanez@cur.edu.uy



SEBASTIÁN GÜIDA

Docente del Cenur Noreste sede Rivera, Universidad de la República. Se desempeña como docente de la Unidad de Apoyo a la Enseñanza, y docente asistente en la Unidad de Educación Permanente de la sede Rivera -CENUR Noreste- Universidad de la República (Udelar). Integra, desde su creación, el Grupo de Trabajo en Género (GTG), desarrollando actividades de extensión, enseñanza e investigación con perspectiva en derechos humanos. En los últimos seis años ha integrado equipos docentes en propuestas de educación permanente enlazadas a la línea de investigación en movilidad humana, dirigidas a egresados, estudiantes avanzados y de formación docente. Integra el Observatorio Departamental de Migraciones, designado por la sede Rivera (UdelaR) junto a representantes de agencias internacionales e instituciones.

DATOS DE CONTACTO

sguida@fcien.edu.uy



JUAN VARÓ

Docente de la Facultad de Derecho, Universidad de la República. Docente en Facultad de Derecho, Universidad de la República, en la Licenciatura en Relaciones Internacionales. Forma parte del Grupo de Economía de la institución. Docente de Geografía en Formación Docente (ANEPE). Realiza actividades de docencia en la Licenciatura en Recursos Naturales-CENUR Rivera. Trabajó como economista para el MGAP. Desarrolló actividades de referente educativo para CFE-ANEPE. Trabaja en educación permanente con el equipo de Movilidad Humana CENUR-Rivera. Basó su tesis de maestría en los procesos de aprendizaje en estudiantes de educación media y formación docente. En la actualidad realiza el Doctorado en Ciencias Agrarias, donde analiza las dinámicas territoriales de productores rurales bajo el cambio climático. También realiza actividades docentes en la DGETP, en el área económica.

275

DATOS DE CONTACTO

juanvaro@gmail.com

**Procesos de Investigación-Creación
en la praxis universitaria, CUAAD**
se terminó de editar en la ciudad de Guadalajara
en noviembre de 2024. La edición digital estuvo a cargo de
Antígrafo ediciones.
antigrafo.mx

En su formación se utilizaron
las familias tipográficas Arno Pro y Mundo Sans.