

500 cabezas y un solo soplo gestual

IRANYELA A. LÓPEZ

Alejandro Santiago nace en 1964 en el pueblo de Teococuilco de Marcos Pérez, en la Sierra Norte de Oaxaca. Muere en la ciudad de Oaxaca en 2013, a la edad de 49 años. Su padre, Juan Santiago, “fue un maestro indígena y un luchador social por los derechos de los pueblos indígenas [...] Recorrió varias comunidades de la entidad y mostró una elevada vocación y sensibilidad social”¹. Él y sus experiencias en el CEDART (1977), la Escuela de Bellas Artes en la Universidad Benito Juárez (1980-1982), el Taller de Artes Plásticas Rufino Tamayo (1982-1984) y el taller Libre de Gráfica Oaxaqueña (1983)², influyeron en su posición política y su constante retribución social.

“Prácticas culturales, batallas utópicas e imaginarias para construir otros lazos sociales”, escribe Abraham Nahón, fueron todos sus proyectos. Del taller La Huella Gráfica y el centro cultural denominado La Telaraña, (espacio abierto, donde se han exhibido esculturas y obra gráfica), a la *La Calera* y el *Taller 8* (que serviría para completar el proyecto del espacio escultórico *La Telaraña*), así como otros “talleres de fundición, uno en pequeño formato y otro de joyería que donó el maestro Francisco Toledo”³, y el taller-rancho El Zopilote, de donde inician su andar los migrantes de este proyecto artístco.





Debemos reconocer la labor del Museo de San Ildefonso por introducir problemáticas de heterogeneidad social y crítica dentro de un museo de arte, en esta primera colaboración con el Centro de Investigaciones con América del Norte, de la Universidad Nacional Autónoma de México, como parte de su celebración por su 30 aniversario de investigación.

Las preguntas, sin embargo, que me planteó frente a este montaje son las siguientes: ¿cómo vincular al museo para que procesos organizativos y de participación social encuentren posibilidades de negociación e incidencia en las formas en que se determinan las políticas y las prácticas del museo? ¿Cómo introducir la mediación de diversas problemáticas sociales?

¿Qué relación tiene, entonces, la obra de arte y la documentación del proceso de producción de las 501 esculturas que integran la exposición? ¿Cómo hacer de la exposición una práctica de contravisibilidad –en el sentido que da Nicholas Mirzoeff sobre el derecho a mirar, que no solo nos convoca a ver, sino ver con los ojos del otro para *exponer amistad, solidaridad y amor*–? ¿Cómo, en el sentido de una estética del cuerpo *opone a la mirada de la autoridad –la estética del poder que mira desde lejos y superficializa la interpretación de lo sensible*⁴–, nos suscita reflexiones respecto de la situación de los migrantes, a la que dan lugar fuera de su contexto de museo de arte? ¿Cómo, en suma, salimos de nuestra posición de espectadores ante esta situación?

La exposición estuvo acompañada de diversos talleres y cursos paralelos que vale la pena mencionar como una extensión del esfuerzo por acercar la experiencia de una manera franca: *¿Qué llevarías en tu mochila?* (taller de sensibilización para niños, niñas y adolescentes sobre las migraciones); *La silueta del bienestar* (taller de sensibilización para jóvenes y adultos sobre derechos humanos), a cargo de la Red de Documentación de las Organizaciones Defensoras de los Migrantes; el taller *Los migrantes de barro*, a cargo del museo de San Ildefonso, en donde invitaban a moldear una escultura migrante, y, mientras se daba este intercambio de vivencias y creación de sus piezas, facilitar y *conocer el trasfondo político de la obra de Alejandro Santiago*; y el curso *Cambia tu mirada: las migraciones como caminos de encuentro*, en el que participaron Luisa Deponti, Rosiane de Melo y Pasqualina Bernini, del Instituto Secular Scalabrini A.C., en colaboración con refugiados de diferentes países y jóvenes estudiantes mexicanos.

Se habilitó un diálogo entre personas para renovar múltiples *perspectivas en torno al tema de la migración*, con base en *actividades educativas*,

lenguaje musical, testimonios, análisis narrativos y otras dinámicas; y corrió un ciclo de cine de documentales mexicanos sobre el tema de la migración, que incluyó los siguientes títulos, todos muy recientes: *Mi vida adentro* (2007), de Lucía Gajá, *7 Soles* (2008), de Pedro Ultreras, *Los que se quedan* (2008), de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman, *La jaula de oro* (2013), de Diego Quemada-Díez, *La frontera infinita* (2007), de Juan Manuel Sepúlveda, *Espiral* (2008), de Jorge Pérez Solano y *Matices* (2011), de Aarón Díaz Mendiburo.

Al inicio de la exposición encontramos una cédula introductoria: “Migración de Barro” escrita por Eduardo Vázquez Martín:

Este acto de transformación, de tránsito entre el mundo de los vivos y los muertos [...] trata de repoblar el vacío que dejaron los que emigraron, se trata de las sombras cocidas en barro que proyectan los ausentes en el espacio y en la mente de quienes los recuerdan y echan de menos.

Ya en la primera sala había un conjunto de citas en torno a las temáticas del mercado laboral, los mercados financieros y la distribución de las ganancias, el exilio económico, el comportamiento intrarregional y la tragedia humanitaria (entre otros autores se citaba a Leonardo Curzio, Claudia Maya, Elaine Levine, Juan Carlos Pastor), un primer grupo, discreto, de Migrantes, que conforman las 501 piezas exhibidas y el documental *Reencuentros: 2501 Migrantes*, de Yolanda Cruz⁵ (lamentablemente con un volumen muy bajito, un descuido que por sus subtítulos no perjudica tanto a los *anglolectores*), prólogo imprescindible para la exposición, ya que su mediación argumentativa se extiende y encarna la dimensión colectiva sobre el proceso de producción de las esculturas en El Zopilote, evidenciando a todas las personas que trabajaron y que componen los *2501 Migrantes*.

“Es un trabajo de toda la gente su expresión, su dolor, su obstinación de lograr pieza por pieza, y creo que así en conjunto se pueden lograr buenos proyectos”, comenta Alejandro Santiago en algún momento del breve documental. Alejandro hace artistas a las personas que trabajan con él en este proyecto, al darles un potencial de emancipación social, *una ruptura de este acuerdo entre una “ocupación” y una capacidad que significaba la incapacidad de conquistar otro espacio y otro tiempo*⁶.

Pero también, el *arte como constructor de experiencia por medio de la experiencia física*⁷ contenida en su libertad creativa y compositiva. Como un lenguaje inédito, cada cuerpo escultórico es distinto. En él se entremezclan los sentimientos que experimentan desde la intuición



de su propia enunciación⁸ plástica, distribuida en esta sociedad de artistas, en la que cada *modelo de intercambio* debe pensarse como el recurso mismo de su transformación. Es decir, desde su potencia para crear *que se ajusta a las necesidades personales y de la comunidad a la que pertenecen*⁹. Desvíos imaginativos, pretextos de hallazgo para encontrar el mensaje de la pérdida y del extravío vivencial que comparten, *el arte como un espacio para recobrar la colectividad y afianzar lazos sociales*.¹⁰

La obra de arte no es solo cuestión del ojo, sino también del oído.¹¹ Hay un diálogo que se experimenta constantemente sobre las posibilidades de la obra misma, encarnación subjetiva y gestual, que no puede escaparse ni al ojo ni al oído, es el *murmullo* de una ausencia, *es el grito ahogado* de su presencia, *“el eco callado de los migrantes”*¹². Soberanía e impotencia, emoción y afecto que concierne a todo el mundo y no puede, en un momento u otro, sino regresar a la comunidad entera del pueblo honrado y a nosotros como espectadores. La escultura como un lenguaje que intuimos desde el habla de su propia voz, desnuda en sus gestos primitivos, políticamente sobrepuesta, se impone en nuestro rostro como el desierto de una indiferencia generalizada, sin poder hablar, ni ver, ni actuar más.

Ya hace rato que estamos ante otro grupo más grande, impresionante, callado de migrantes de barro en otra sala, otrora sacristía donde las figuras asedian al visitante que puede curiosear pero que no deja de sentirse ajeno. Desde poco antes, de lejos, si se fijó el espectador, vio antes de entrar, *de adentrarse*, un conjunto más de esculturas, como dejadas en la parte de arriba del patio central, asomadas al barandal, vigilantes también acechantes, abandonadas al parecer. Sin embargo su cuerpo es la potencia de una transformación, de un impoder en posibilidad, *la desmitificación de esa visión idílica del “sueño americano”*, entretejida en lo profundo con las *historias dolorosas y los peligros que acechan el tránsito de los migrantes hacia Estados Unidos*¹³.

Ese “otro estado”, ese otro lado, esa otra fuerza –mediante la cual un dolor puede transformarse en deseo de transgresión de *una frontera cerrada, desobediencia a una regla que les restringía la libertad de movimiento*¹⁴–, como una confrontación de esta línea divisoria o marco de precarización laboral y pobreza para *desmontar, dismantelar y derribar la estructura que limita su capacidad de encontrarse, de ver más allá*¹⁵ del voraz y poderoso capitalismo que subyuga la fragilidad de los cuerpos, los de carne y hue-



so, su confrontación gestual y su *poética inventariada*¹⁶, devuelve la corporeidad de la desaparición que los determina, para *encontrar en la emoción un llamado de reconocimiento por el otro, una transformación transindividual, socializada del afecto*".¹⁷ Un despliegue temporal, contenido en este cuerpo colectivo, en su potencialidad afectivo y en su constancia técnica, expresiva y productiva de pronto se despierta.

La autoría se diluye porque las responsabilidades son distribuidas, como respuestas corporales imaginativas, para hacer de las personas de barro la cuestión de todos. Experiencias de vida que conllevan hombres y mujeres vinculados a Teococuilco, Oaxaca, un relato de los que ya no están, los que no han vuelto y de los que se irán muy pronto. Una política en común, encarnada en cada cuerpo escultórico que va articulando, con su propia resonancia, la relación inexorable a la que ha sido sometido o destinado. Política, retomando dos fragmentos de las tesis de Rancière:

La política no es el ejercicio del poder. La política debe definirse en sus propios términos como un modo específico de actuar que es puesto en práctica por un sujeto específico y que tiene su propia racionalidad¹⁸ [...] y el pueblo, que es el sujeto de la democracia, y por tanto el sujeto atómico de la política, no es el conjunto de miembros de la comunidad ni la clase trabajadora de la población. Es la parte suplementaria con relación a toda cuenta de las partes de la población, que permite identificar "la cuenta de los incontados" con la comunidad entera¹⁹

Entonces adquiere un sentido que Luis González se encargue de El Zopilote; que Álvaro Sostenes cuide y pasee a los caballos por las mañanas, para por las tardes trabajar en el taller junto con otros y otras compañeras, como son Sujey Hernández, Beatriz Angulo, Honorario Cruz, Édgar de la Cruz, quien aprendió a *levantar parte por parte, desde el chorizo hasta los últimos gestos*, detalles y partes del cuerpo, como son los brazos y las manos entrecruzadas, para que entonces, Moises de la Luz los pinte y Roque de la Luz *los cocine*, como dice él, en el gran horno diseñado por Alejandro Santiago. Mientras que, simultáneamente, la hija del escultor que dirige la obra colectiva, Alejandrita –que nació con el proyecto y por tanto tienen la misma edad–, jugando y experimentando con el barro, complete la antología escultural *Un Migrantito*, una de las pequeñas piezas infantiles que lleva la firma "2501"²⁰.

A su vez, Zoila López Santiago, esposa de Alejandro, quien al principio del proyecto ayuda a conseguir fondos con los asiduos compradores de las pinturas de Alejandro, y acabará consiguiendo un mayor número de suscriptores económicos de galerías y fundaciones, para así poder pagarles a los 35 jóvenes artistas que trabajan en esta dinámica plural.

Lloramos por lo que nos falta o quiebra nuestra ruta, pero la ruta misma, con el movimiento que supone para recorrerla, no se nos arrebatara para toda la eternidad.²¹



La producción de estas esculturas es una respuesta colectiva, una especie de rito que se evoca con la tristeza, la inquietud o inclusive el coraje ante cualquier desgracia, todo lo que sea de mal augurio. Todo lo que inspire sentimientos de angustia o de temor necesita un *piaculum*²² y por consiguiente se le llama *ceremonia piacular*²³, que son ritos que se celebran en la inquietud y la certeza, en un estado de mucha confianza en donde las personas se re-descubren, y hasta en cierta manera, develan en el otro lo que sienten y piensan. Aunque la espera de un acontecimiento futuro y contingente no deje de sobrellevar una cierto peso de incertidumbre, en todo caso, escribe Émile Durkheim:

es normal que la lluvia caiga cuando llega la estación, que las especies animales y vegetales se reproduzcan regularmente. Repetida muchas veces, una experiencia ha demostrado que en principio los ritos producen el efecto que se espera de ellos y que es su razón de ser que llevan sin duda la marea de la gravedad que siempre supone una solemnidad [...] gravedad que no aparta ni el entusiasmo ni la alegría.²⁴

El cuerpo, es decir la presencia de las esculturas de *2501 Migrantes*, es el peso de su presencia, misma que los retorna a la vida para plantarse en *un trozo del tejido del mundo* al ras de la tierra, y también para recordarlos y desplazar así, su distancia terrenal y la ausencia absoluta que nos atraviesa.

La enunciación y el deseo son una y la misma cosa, por encima de las leyes de los Estados, de los regímenes. Sin embargo, enunciación siempre histórica, política y social. Una micropolítica, una política del deseo, que cuestiona todas las instancias.²⁵

Los 2501 migrantes seguirán su recorrido, la ruta misma de atravesar todas las fronteras, centenares de kilómetros, hasta volver a su pueblo de Teococuilco. Y, con este desplazamiento, devolverles el deseo que les fue y es arrebatado. Aunque las esculturas son frágiles, su *subjetivación política*²⁶ sobrevivirá a la ausencia, componiendo, descomponiendo y recomponiendo nuevos *agenciamientos de enunciación, un movimiento violento, traducido en la calma coherente del lenguaje*²⁷, como un soplo o un rumor colectivo sobre la superficie del mundo que les fue arrebatado.





Notas

1. Abraham Nahón. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. (Jalisco: CIESAS, Universidad de Guadalajara, Cátedra Jorge Alonso. Liminar. Estudios Sociales y Humanísticos. “Protagonistas y socialidades conflictuadas en la plástica en Oaxaca”) pp. 138-139.
2. Fuente cortometraje “La plástica contemporánea en Oaxaca” (9 junio 2012) Última consulta: 17 abril 2020 <https://www.youtube.com/watch?v=RziHLR6xHrw>
3. Fernando Gálvez citado en la nota de prensa de Jorge A. Pérez Alfonso. (Oaxaca, Oax., 23 de julio de 2013) pp. 6. Última consulta: 17 abril 2020 <https://www.jornada.com.mx/2013/07/23/cultura/a06n1cul>
4. Nicholas Mirzoeff. *El derecho de mirar*. Traducido por David Montero Sánchez (Título original *The Right to Look: A Counter history of Visuality*) (IC – Revista Científica de Información y Comunicación, 2016) pp.31-38.
5. Yolanda Cruz, *2501 Migrants*, Petate Films, 2008. Disponible en línea en Vimeo: <https://vimeo.com/55305330> Última consulta: 18 abril 2020.
6. Jaques Rancière, *El espectador emancipado* (Argentina: Bordes Manantial, 2008) p. 46.
7. Gabriela Sáenz-Shelby. *Experiencias educativas: reflexiones, acciones y contexto en Agítase antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina* (Buenos Aires: Museo de Arte Latinoamericano, 2016) p. 17.
8. El enunciado es siempre colectivo, incluso cuando parece haber sido emitido por una singularidad solitaria como la del artista” Gilles Deleuze y Félix Guattari, Kafka. *Para una literatura menor*, Era, México, 1980.
9. Sofía Olascoaga. *Advertencia: más preguntas que respuestas. Cuestionario invertido sobre la práctica artístico pedagógico - curatorial*. en *Desplazamientos educativos...* p. 27.
10. Abraham Nahón. *Imágenes en Oaxaca...*, p. 147.
11. Gerardo Mosquera. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. (Madrid: EXIT Publicaciones, 2010) p. 23.
12. Eduardo Vázquez Martín (Discurso de inauguración de la exposición “2501 migrantes”. México: Museo de San Ildefonso 14 de noviembre de 2019).
13. *Cine mexicano y filosofía: Cine documental, arte y migración: 2 501 migrantes, en la mirada de la cineasta chatina Yolanda Cruz* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019) p. 15.
14. Georges Didi-Huberman. *Sublevaciones* (París-México: Jeu de Paume y el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2018) p. 52.
15. Jack Halberstam *Los abajocomunes. Planear fugitivo y estudio negro*. Traducido por Juan Pablo Anaya, Cristina Rivera Garza y Marta Malo.

16. En su ensayo *Furor de Archivo* Suely Rolnik, interpreta a *las poéticas inventariadas* (refiriéndose a la obra de Lygia Clark) como aquellas *que activan la memoria de la experiencia sensible y aluden a la contendencia poética y política que la obra tiene en su origen y sus condiciones de posibilidad*. Rolnik, Suely. *Furor de archivo* (Estudios Visuales. Retóricas de la resistencia, 2008) pp. 116-117.
17. Pierre Kaufmann, citado por George Didi-Huberman *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. En el ojo de la historia*, 6 (Santander: Shangrila, Contracampo, 2016) pp. 46-47.
18. Jaques Rancière, *Disenso. Ensayos sobre estética y política* (México: Fondo de Cultura Económica, 2019) p. 51.
19. *Disenso. Ensayos sobre...*, p. 58.
20. *2501 Migrants*, documental dirigido por Yolanda Cruz, min. Secuencia min. 48:11.
21. Robert Hertz, citado por George Didi-Huberman *Pueblos en lágrimas...*, p. 17.
22. En la época en la que escribe Durkheim era poco utilizado, siendo reemplazado por el adjetivo *expiatorio*. *Piaculum* deriva etimológicamente de *pius* (aquel que reconoce y cumple con sus deberes para con los dioses, los ancestros, la patria, etc.) y *pietas* (sentimiento de reconocimiento de los deberes para con los dioses, los ancestros, la patria, etc.) y se relaciona con *piamen* (sacrificio expiatorio), *piamentum* (expiación, víctima expiatoria), *piatio* (expiación)... términos que en las lenguas romances han originado la familia de términos relacionados con *expiación*. Ramón Ramos Torre. *Tragedia y sociología* (Centro de Investigaciones Sociológicas. Colección Trayectorias, Madrid, 2018) p. 209.
23. Émile Durkheim. *Sociología del mal y teodicea en Las formas elementales de la vida religiosa. Política y Sociedad*, (Fondo de Cultura Económica, México, 2012) p. 592.
24. *Ibidem*.
25. Gilles Deleuze y Felix Guattari *Kafka por una literatura menor* (México: Ediciones Era, 1999), p. 65.
26. *El disenso pone nuevamente en juego, el mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factibles y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste su subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible...* Es puesta en obra las cualidades de los hombres ... para *desenmascarar los fetiches o la interminable demostración de la impotencia de la bestia*. Jaques Rancière, *El espectador emancipado...*, p. 52.
27. George Bataille, citado por Geroge Didi-Huberman *En la cuerda floja* (Sahngrila, Santander, 2015) p. 40.

IRANYELA A. LÓPEZ Meliflua, cinéfila, artista plástica e investigadora solemne de asuntos relacionados con la levedad. Actualmente es doctoranda en Artes Visuales en la Facultad de Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México.

