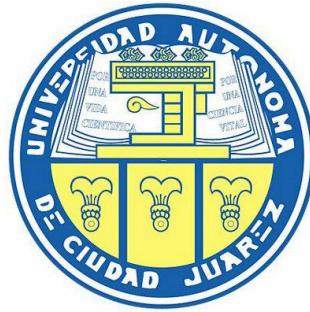


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CIUDAD JUÁREZ
INSTITUTO DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTE
MAESTRÍA EN ESTUDIOS Y PROCESOS CREATIVOS DE ARTE Y DISEÑO**



**EL LIBRO-ARTE COMO ESTRATEGIA PARA LA RECUPERACION DE LA
POSMEMORIA EN TORNO AL PROGRAMA BRACERO**

Por:

LDG. PERLA ALEJANDRA SANTIZO ALVARADO

**Tesis presentada para obtener el grado de
Maestra en Estudios y Procesos creativos en Arte y Diseño**

Directora: Dra. Hortensia Mínguez García

Ciudad Juárez, Chihuahua, diciembre de 2019

Agradecimientos

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- I. Planteamiento del problema
- II. Antecedentes y justificación del tema
- III. Objetivos
- IV. Preguntas de investigación
- V. Supuesto
- VI. Metodología

- 1. **CAPÍTULO I · La memoria como objeto de estudio y su influencia en la práctica artística**
 - 1.1. Estudio de la memoria antecedentes y conceptos
 - 1.2. Recorrido de los estudios de la memoria
 - 1.3. Posmemoria
 - 1.4. Influencias de la memoria en el arte contemporáneo
 - 1.4.1. El arte como estrategia de recuperación de memoria
 - 1.4.2. Principales formatos del arte como memoria
 - 1.5. Arte y posmemoria
 - 1.5.1. Tratamiento de la posmemoria a través del arte
- 2. **CAPÍTULO II · Introducción al concepto Libro-arte.**
 - 2.1. Una aproximación a los antecedentes y concepto de Libro-arte.
 - 2.2. Clasificaciones acerca de la práctica del libro-arte.
 - 2.2.1. Fines de producción.
 - 2.2.2. Otros criterios
 - 2.2.3. Libro de Performance
 - 2.2.4. Formatos más actuales del Libro-arte
 - 2.3. Perfiles de autores del libro-arte.
 - 2.4. Producción de libro-arte en temas de migración y conflicto (análisis de obra)

3. **CAPÍTULO III Programa Bracero como historia oficial y objeto de arte**
 - 3.1. Antecedente de la migración México-Estados Unidos
 - 3.2. El Programa Bracero (*The Emergency Farm Labor program*)
 - 3.3. El problema de la migración como tema artístico
 - 3.4. Programa Bracero y su divulgación artística

4. **CAPÍTULO IV Construcción y muestra de la pieza.**
 - 4.1. Presentación de la muestra y su relación al Programa Bracero
 - 4.2. Recolección de la posmemoria
 - 4.3. Proceso creativo
 - 4.3.1. Proceso de construcción problemas y técnicas
 - 4.4. Presencia de la muestra

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

- I. Referencias bibliográficas
- II. Referencias electrónicas

ANEXOS

- I. Documentos históricos (CD)
- II. Entrevistas (CD)

INTRODUCCIÓN

I. Planteamiento del problema

El 7 de diciembre de 1941 la aviación de japonesa, bajo el mando del comandante Yamamoto, despliega un ataque sorpresa en contra de la base de Pearl Harbor en las islas de Hawái. El día 8 de diciembre del mismo año, el presidente de los Estados Unidos de Norte América Franklin Roosevelt, pide al congreso declarar el Estado de Guerra en contra del país atacante, entrando de esta manera en la II Guerra Mundial.

La incursión de los Estados Unidos de Norte América en la II Guerra Mundial dejó una creciente demanda de mano de obra en el suroeste del país. Bajo esta necesidad, Estados Unidos negocia un tratado binacional con México para la contratación de obreros mexicanos que trabajaran sus campos (a pesar de que el tratado estaba destinado a la agricultura, este programa abrió las puertas a mano de obra para las vías del ferrocarril y actividades mineras). México se mostraba renuente a este ofrecimiento, ya que su fuerza laboral emigraría al país vecino, dejando el propio desprotegido, buscando un beneficio económico y con las cláusulas que protegían del maltrato, discriminación y explotación a los trabajadores del programa. Finalmente, el 4 de agosto de 1942 se ratifica mediante notas diplomáticas el Programa Bracero.

Se estima que más de 4.5 millones de mexicanos participaron en el programa, sin embargo, esta cifra se extiende de manera inmedible ya que los tejanos contrataban trabajadores de manera ilegal para no tener que atarse a las demandas que establecía el programa.

En 1955 se pone en marcha la operación *wetback* (sacado de mojados), un intento desesperado del gobierno estadounidense de regresar a todos los trabajadores ilegales a su país de origen y obligar a los granjeros tejanos a integrarse al programa, esta operación fue llevada a cabo de forma agresiva y discriminadora en contra de los trabajadores mexicanos. En 1964 se da por terminado el programa bracero, lo cual

obligó a los trabajadores a regresar a México. A los repatriados les ofreció un fondo de ahorro del 10% de sus ganancias durante el programa (recurso que aún se sigue exigiendo). Cabe señalar que, muchas familias se quedaron asentadas en las ciudades fronterizas de México y Estados Unidos. En el caso de México se pueden señalar Tijuana, Ciudad Juárez y Chihuahua, mientras que en Estados Unidos, Los Angeles, San Francisco y San Diego.

Antes de que el Programa Bracero entrara en vigencia, Juárez era una ciudad mayormente agrícola que, por un lado, sufrió una pérdida considerable de mano de obra gracias a la migración de sus trabajadores a tierras estadounidenses, lo cual dejó los campos desprotegidos, por otro lado, experimentó un gran crecimiento del comercio y turismo, dando como resultado una transformación en las actividades comerciales de la ciudad.

En los años sesenta la industria agropecuaria norteamericana sufrió un grave descenso lo cual provocó el desempleo de muchos *braceros*, quienes regresaron a su país de origen más no precisamente a su ciudad natal, permaneciendo en Ciudad Juárez en busca de una situación económica mejor que la que dejaron atrás. Finalmente, en 1965 se aprobó el impulso de la industrialización fronteriza mediante el PIF (*Programa de Industrialización Fronteriza*) con la intención de contrarrestar el desempleo que provocó el término del Programa Bracero en 1964 (Guadalupe Santiago, 2015).

Asimismo, siendo una ciudad fronteriza en desarrollo, sufrió cambios influenciados por este programa al convertirse en una ciudad de paso para todos aquellos que de manera legal o ilegal buscaban llegar a los Estados Unidos en busca de una mejor oportunidad laboral. Al terminar el programa, muchos emigrantes del centro de nuestro país junto con sus familias quedaron establecidos en esta ciudad, lo cual provocó fenómenos transculturales que ahora definen su propia identidad.

Estos son datos y cifras sacadas de bibliografías de historia, en donde podemos ver cómo se desarrollaron los antecedentes que dieron origen al Programa Bracero. Autores como Santiago, Koestler, Gamboa, Heer, entre otros han abordado el tema de los braceros desde diferentes etapas del ya mencionado programa para exponer tanto los componentes políticos contenidos en el tratado binacional, como la cadena de consecuencias que el mismo desencadenó. Las publicaciones de Erasmo Gamboa (2000,2016) resultan enriquecedoras para esta investigación ya que en ellos aborda la situación de los braceros no solo como trabajadores de campo, si no que continúa su investigación con la actividad ferroviaria del programa exponiendo así “another facet of the bracero program”. Al contar con un conocimiento previo de que a pesar de que el programa bracero nació principalmente para contratar mano de obra para trabajar las granjas estadounidenses, el autor nos revela como:

(...) the agricultural and railroad industries of the West were inextricably linked... Farmers relied on trains to transport produce and bring supplies, and the railroads needed farm produce to load their cars. Just as important, beginning in the early 1900s, both industries grew increasingly reliant on, and developed an identical interest in, an endless supply of Mexican laborers to take on the most physically demanding and lowest-paid tasks” (Gamboa, 2016, p.4).

Continuando en la línea de tiempo, Fred Koestler (2015) relata el desarrollo del programa *wetback*, “(...) a repatriation project of the United States Immigration and Naturalization Service to remove undocumented Mexican immigrants (pejoratively referred to as "wetbacks") from the Southwest”, a pesar de que este autor nos muestra en términos generales de qué trató este programa, además, muestra las medidas discriminativas y violentas que se tomaron para llevarlo a cabo. Posteriormente, Jeet Heer (2016) menciona en *Operation Wetback Revisited. The horrifying story of the program Donald Trump wants to emulate*, las condiciones en las que se enviaban de regreso a México a miles de trabajadores indocumentados y cómo dichas condiciones cobraron casi cientos de vidas, a través de su obra se puede tener una idea de lo discriminativas e inhumanas medidas que se pusieron en práctica en esta operación. El

autor señala un incidente relatado por un oficial en donde “(...) some 88 braceros died of sunstroke as a result of a roundup that had taken place in 112-degree heat, and ... more would have died had Red Cross not intervened” (Heer, J. 2016, Operation Wetback Revisited. The New Republic. Recuperado de: <https://newrepublic.com/article/132988/operation-wetback-revisited>).

Finalmente, Guadalupe Santiago nos ofrece un breve resumen del programa bracero como un antecedente que da inicio a la industria maquiladora en Ciudad Juárez, para adentrarnos en los detalles de la aprobación del Programa de Industrialización Fronteriza que nace dando respuesta a la problemática del descenso de actividad agropecuaria la cual género que llegaron:

(...) de manera masiva miles de trabajadores deportados de Estados Unidos que no regresaron a sus lugares de origen y se establecieron en Ciudad Juárez... ante el poco impulso de la actividad turística por el fin de la guerra y el descenso de la contratación de braceros, se fue generando un gran desempleo en la ciudad...ante la partida de los soldados, la industria de la diversión decayó considerablemente. (Santiago, G. 2017, *La industria maquiladora de Ciudad Juárez*. Dirección General de Investigación y Posgrado. UACJ. Recuperado de: https://bivir.uacj.mx/bivir_pp/cronicas/maquilas.htm)

Sin embargo, tal y como las nuevas tendencias de la historia contemporánea nos han enseñado durante las últimas décadas, la historia no se puede construir únicamente a través de los libros académicos de carácter archivístico. El testimonio, la recuperación de nuestra memoria, forma parte indispensable del desarrollo de nuestra identidad social y de la comprensión de los elementos que nos caracterizan como habitantes de una comunidad específica.

Como es bien sabido que toda historia tiene dos versiones, que requieren complementarse, como ciudadana juarensis y con conocimiento de esta información, resulta necesaria la interrogante de cómo estos hechos afectaron directamente a las personas involucradas en este programa y por lo tanto a la ciudad en la que vivimos.

Las posibilidades del arte a través del estudio y de la producción de obra para comunicar y transmitir, dan pie a la recuperación de la memoria de forma directa de los individuos, buscando resguardar otro tipo de información relevante para la construcción de la vida en sociedad, así como también, de su desarrollo íntegro como individuos. Es por estas razones que, artistas como Hans Peter Feldmann, Amalia Mesa, Hortensia Mínguez, Micha Ullman, Rachel Witeread, entre otros, se han dado a la tarea de trasladar sus estudios y prácticas a los campos de la memoria. En palabras del profesor Young (2000) en cuanto a la obra de esta clase de artistas menciona como “(...) they remember not actual events but the countless histories, novels, and poems (...) they have read, the photographs, movies, and video testimonies they have seen over the years” (p. 1).

A través de los años el arte se ha posicionado como una importante estrategia para realizar el rescate de la posmemoria a través de diferentes formatos tales como la pintura, fotografía, escultura, libro-arte, entre otros. En esta investigación se hará un acercamiento al libro-arte por ser una de las técnicas más jóvenes a las que el arte ha recurrido para tratar los temas de la memoria, a partir de este se pretende exponer la posmemoria que se encuentra dispersa dentro de los integrantes de la familia Peña Sáenz, quienes a pesar de ser herederos directos del Programa Bracero no presentan conocimiento de este hecho, ni de la participación de ciertos integrantes de la familia en el mismo, en la mayoría de sus integrantes; herederos de alguna forma, de las vivencias de un programa de relevancia histórica que está siendo desplazado por la llegada del individualismo y la cultura del tiempo presente. La falta de memoria y el poco interés por la misma evita que se lleven a cabo preguntas básicas de su desarrollo como individuos, tales como la ruptura internacional de los miembros de la familia.

II. Antecedentes y justificación del tema.

Para poder hacer un acercamiento al tema del Programa Bracero contamos con el apoyo de diversos autores que nos dan un recorrido desde los antecedentes de la incursión de Estados Unidos en la II Guerra Mundial estableciendo cómo esto dejó una creciente necesidad de mano de obra en la producción agrícola del sur del mismo país, pasando por la negociación por mano de obra barata entre México y su país vecino, el acuerdo de prestaciones y requerimientos para aquellos que participarían en el tratado binacional, los fallidos intentos de Estados Unidos para controlar la entrada de migrantes indocumentados en su país, así como las medidas para resolver esta anterior problemática y las repercusiones del incumplimiento del programa así como las de su disolución. Sin embargo, hasta la fecha son pocas las fuentes que se han encontrado que hablen sobre la memoria colectiva de los involucrados en este programa, se han detectado investigaciones en donde se recurre a los “herederos generacionales de la migración mexicana transnacional” (Uribe, Covarrubias e Alvarado, 2013) para tratar la problemática expuesta, pero llevándola a un enfoque de lucha generacional por los derechos que les han sido privados por la ley en cuanto al pago de los ahorros extraídos de sus sueldos durante su estancia laboral en Estados Unidos y que les serían saldados en su regreso a su país de origen. En cuanto al tema de la recuperación de la posmemoria de estas generaciones herederas, hablando del programa bracero cómo caso específico, a través de sus relatos y posesiones no se han ubicado grandes documentos, investigaciones, libros, artículos, etc.

Al tomar como referencia las aportaciones de autores como Hirsch (1997) y Pereyra (2014), entre otros que abordan temas de la memoria colectiva y la posmemoria. Este último, el de la posmemoria, concepto que según Hirsch, (1997) “characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.” (p.22).

Desde la perspectiva de estos autores es factible plantear la capacidad que poseen los relatos y reliquias familiares para describir la historia de una forma más personal. Esto aporta mayor veracidad a los acontecimientos entre las generaciones que las reciben, pues conocen la historia contada de una fuente directa, haciendo uso de anécdotas y vivencias que fortalecen su historia. Se logra de alguna manera que, el sucesor se sienta identificado y se apropie del acontecimiento, para después seguir heredando la información con el mismo apego. De igual forma, se entrelaza el concepto de microhistorias, introducidas por Le Goff (1929) como la Nueva Historia, como la otredad de nuestro antecedente histórico, en donde se refuerza la historia ya contada desde el punto de vista de aquellos que lo vivieron y dejan parte de sus vidas como testimonio de los acontecimientos relatados. Al dar a conocer una perspectiva más humana y propia de cómo algunos hechos de talla mundial, afectan directamente la vida diaria y cómo los lleva a cambiar sus hábitos, costumbres, tradiciones e incluso su cultura en general.

El tema específico que se investiga desde los acontecimientos históricos que marcaron a miles de familias mexicanas, cuenta con muy poca información recolectada de forma directa.

Para introducir la historia dentro de la misma familia Peña Sáenz que proporciona estos recursos de recuperación se considera a los recursos del arte, tales como el libro-arte, una herramienta útil, lo cual puede ser más enriquecedor para la sociedad que los rodea ya que los involucra en esta generación de información histórica; de esta forma, más allá de ser espectadores, contribuyen a la producción de conocimiento y esparcimiento del mismo. Para posteriormente ser proporcionado a las generaciones venideras y guardar un patrimonio intangible, que facilite desarrollar un aprecio por nuestro proceso de evolución como familia.

De acuerdo con el concepto de postmemoria¹ introducido por Marianne Hirsch en su libro *Family Frames: Photography, narrative, and posmemory* (1997), los objetos familiares de los participantes de este proyecto pueden transmitir historias e incluso

una identidad personal de generación a generación, tomando en cuenta esto, se considera que es posible hacer una recolección de estos objetos y recuerdos familiares para generar un libro-arte con el fin de contar estas microhistorias y mostrar el impacto de este programa en los miembros actuales de la familia en cuestión y su aportación a la identidad de Ciudad Juárez. En palabras de Hortensia Mínguez (2017):

El libro a manos del Arte, es un medio relator que vehiculiza la ejecución de procesos creativos inherentes a la práctica archivística y la contención-simbólica de diversos medios y formatos. Al fin, un medio que demanda la rememoración de un determinado acontecimiento ya que, como libro, exhorta su lectura. (p. 30

A partir de estas líneas podemos pensar que los mismos textos son inspiración para nuevas creaciones artísticas basadas en algún acontecimiento, esto a fin de darle un carácter fuera de lo archivado y aprovechar el potencial simbólico de diversos formatos que pueden contar su propia historia.

En cuanto a las fuentes que estaremos cotejando para investigar más acerca del libro-arte y cómo se relaciona éste con la recuperación de la memoria, y más específicamente de la posmemoria de casos concretos. Trabajaremos con autores como José Emilio Antón y Antonio Gómez (2010), Bibiana Crespo (2010), Magda Polo (2011), Hortensia Mínguez (2015), entre otros, quienes serán la base para definir el libro arte, para adentrarnos en el tema de la recuperación de la memoria a través del libro-arte a Armando Silva (2012) y Amalia Mesa (2012).

En la publicación de Armando Silva, *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*, podemos ver cómo el autor señala a la madre de familia, quien regularmente arma los álbumes familiares, como la autora de una obra al reunir meticulosamente todos estos elementos que relatan una historia íntima y personal, el autor menciona como se trata de establecer “*conciencia personal de nuestro tránsito por el tiempo y por la vida*”²

Para tener un acercamiento a lo que se conoce como un libro-arte, citamos a las

palabras José Emilio Antón y Antonio Gómez (2010), sostienen en el artículo *Libros de artista* que:

(...) sus especiales características hacen de él un medio con unas posibilidades mucho más amplias; el juego con el tiempo, al poder pasar sus páginas, retroceder, desplegarlas y leer un discurso plástico en secuencias espacio-temporales; la posibilidad de unión entre la pintura, la escultura, la poesía experimentas, las artes plásticas, el libro de edición normal, y los más diversos procedimientos artísticos y elementos plásticos tradicionales o innovadores como el CD o el video. Todas estas múltiples combinaciones proporcionan un sentido lúdico y participativo de la obra, ya que el libro de artista se puede ver, tocar, oler, hojear, manipular y sentir. (p. 1).

A partir de estos autores se puede contemplar al álbum familiar como una vertiente del libro arte en donde el autor, en este caso la madre de familia, busca heredar el conocimiento de su historia y vivencias. Mediante la comparación de esta idea, a la que Hirsch maneja como concepto de la posmemoria y a pesar de que los acontecimientos como el que se describe en su publicación, marcan más notoriamente a varias generaciones posteriores por el impacto negativo que provoca, cabe mencionar la posibilidad de una generación de posmemoria a partir de recuerdos familiares y memorias de vida siempre y cuando estas estén afectadas de forma directa por el acontecimiento histórico que se busca describir, aun si no es violento o traumatizante cómo se maneja originalmente.

III. Objetivos

La propuesta del proyecto de investigación tiene como propósito dar voz a quienes vivieron el Programa Bracero como un tema de interés a la posmemoria a través de las transmisiones orales y herencias tangibles que dejaron entre sus descendientes. Así, con la generación de esta información se realizará una pieza de arte, en este caso, un libro-arte, que exponga hechos históricos desde una perspectiva poco común, que

puede ser de alto interés para los lectores ya que está íntimamente relacionado con su identidad como sociedad y explica de cierta manera como se forja la misma al pasar de los años.

En este sentido, nuestro objetivo general será el de evidenciar al libro-arte como una estrategia viable para relatar la posmemoria de testigos afectados por el Programa Bracero

En cuanto a nuestros objetivos específicos, anotaremos los siguientes:

- Investigar documentación del Programa Bracero que posibilite conocer y entender la influencia del mismo en la identidad de los involucrados y las generaciones futuras.
- Identificar los elementos portadores de posmemoria conservados entre los miembros de la familia Peña Sáenz.
- Establecer la otredad del programa bracero a través de las memorias de integrantes de segunda y tercera generación de ex-braceros.
- Identificar los diferentes recursos y formatos que conforman el libro-arte que pueden ser clave para la recuperación de la posmemoria.
- Delimitar y ejemplificar la relación que se establece entre el género del libro-arte y el tema de la posmemoria.
- Identificar las características de los objetos personales que permiten transmitir la posmemoria del Programa Bracero.

IV. Preguntas de investigación

- ¿Qué características del libro-arte permiten al mismo posicionarse como un medio relator viable para la recuperación de la posmemoria del Programa

Bracero exponiendo la microhistoria?

- ¿Cómo se relacionan el tema de la posmemoria con el género del libro-arte?
- ¿Se conservan elementos que atestigüen el impacto que tuvo el programa bracero dentro de la muestra?
- ¿Puede el libro-arte generar un impacto en la reconstrucción de la microhistoria del Programa Bracero?

V. Supuesto

Partiendo de la premisa de que la historia puede ser contada, por objetos y recuerdos vicarios heredados a las generaciones posteriores de aquellas que experimentaron el hecho por ellas mismas y que, el relato de dichos testigos pueden resignificar nuestro pasado, en pro de comprender nuestro presente y futuro, partiremos del supuesto, de que la creación y muestra de un Libro-Arte inspirado el Programa Bracero, replanteará, ampliará y expondrá las posibilidades del libro-arte para rescatar el antecedente histórico que se encuentra resguardado entre los miembros de la muestra, la familia Peña Sáenz

VI. Metodología

El proyecto se llevará a cabo como una investigación-creación, usando un enfoque cualitativo, en donde las herramientas de recolección de datos, tales como la entrevista no estructurada, ya que esta proporciona más libertad en el acopio de la historia oral, estarán enfocadas en la recuperación de relatos y objetos de forma directa de una muestra determinada (integrantes de la segunda y tercera generación de ex-braceros) por su conocimiento y cercanía al objeto de estudio.

De igual manera, se consideran importantes las referencias bibliográficas ya que

serán base para establecer los antecedentes históricos ya abordados por diversos autores, para de esta forma contar con un contexto que nos muestre la relevancia histórica y a su vez, nos ayude a comprender con qué enfoque se ha venido abordando esta temática.

El proyecto de investigación contará con tres fases para desarrollar el producto final, las cuales consistirán en gestionar la información oficial sobre el Programa Bracero en donde se exponen los aspectos políticos que se establecieron para proteger a los trabajadores, en qué consistían las labores establecidas en su contrato, prestaciones que el gobierno ofreció, además de los cambios en las leyes migratorias que surgieron a partir del Programa Bracero para, en cuanto al recurso humano, las condiciones en las que prestaban sus servicios las personas que participaron en él.

Al establecer el antecedente oficializado, es importante contar con la participación de aquellas personas que cumplen con los requisitos de la muestra y que están dispuestas a proporcionar información por medio de entrevistas no estructuradas, donaciones de objetos, fotografías personales o reproducciones de estos materiales, que resultan valiosos para los propósitos de la investigación. Dentro de la muestra está contemplado contar con el apoyo de diferentes generaciones pertenecientes a la misma familia, para ser capaces de establecer la referencia de cómo esta herencia se concibe y hereda.

Juntar material proporcionado por la muestra para establecer el diseño del libro-arte, como será construido según las características de los elementos incluidos dentro del mismo, solo contando con estos elementos es posible identificar el formato de exposición óptimo para maximizar la capacidad comunicativa que se busca exponer, todo esto mediante el proceso creativo del artista al construir la pieza.

Finalmente, la construcción de la pieza de libro-arte realzará el mensaje que cada objeto posee para permitirle comunicar su historia por sí mismo, sin la necesidad de un diálogo o un escrito que lo explique, ello con base a la idea de que estos elementos pueden ser leídos como un texto sin la necesidad de palabras y que su valor histórico es tan grande como el nostálgico que sus dueños le atribuyen.

CAPÍTULO I. La memoria como objeto de estudio y su influencia en la práctica artista.

El presente capítulo pretende despertar una conciencia en el lector sobre el concepto de historia que ha sido manejado en nuestro sistema educativo y que se imparte desde etapas muy tempranas del desarrollo académico, identificando una inclinación a tratar a la historia como hechos pasados, establecidos e irrefutables provenientes de fuentes que son consideradas, evaluadas y analizadas por los expertos en el tema. Ello, en contraste, con el concepto de la memoria, comúnmente subyugado a la subjetividad y la emotividad del recuerdo del hombre. Así, el trabajo de autores como Kerwin Lee Klein (2000), Hugo von Hofmannsthal (1902), Jorge Gómez (2012), Jeffrey K. Olick y Joyce Robbins (1998), Marianne Hirsch (1997), entre otros, serán la guía para analizar la percepción de los diferentes términos desarrollados dentro de los estudios de la memoria y la historia, además de la posibilidad de hablar de una historia construida a partir de diferentes fuentes y perspectivas que describen un hecho en común.

Al ser capaces de establecer esta nueva concepción de la historia será entonces posible comenzar a abordar temas de la memoria no solo con una construcción nostálgica del sujeto que experimenta un hecho, si no como parte importante en la construcción del archivo histórico que permanecerá como testigo de nuestro pasado, introduciendo a la construcción de la historia términos tales como memoria colectiva, cultural, posmemoria, entre otros que se consideran de importancia para la construcción de este capítulo.

Con igual importancia se abordarán publicaciones de autores como Lisa Saltzman (2006), Joan Gibbons (2007), Ana María Guasch (2005), Daniela Hermosilla (2012), Hortensia Mínguez (2017) y varios más, quienes hacen una aportación al nuevo estudio de la historia y la memoria a través de la literatura, producción y exposición artística.

1.1. Estudios de la memoria, antecedentes y concepto.

Desde los inicios del ser humano y su vida en sociedad los temas de la memoria han sido de gran importancia a través de las diferentes etapas de su desarrollo, aunque tal vez no de forma consciente las definiciones actuales de la memoria, el hombre siempre ha buscado dejar huella de su existencia. Según Candau (2002), no es hasta que el conocimiento adquirido comienza a tomar más relevancia que el innato, que se le empieza a dar importancia a la memoria y a la capacidad de preservarla; convirtiéndose en prioridad transmitirla a las siguientes generaciones. Los elementos característicos de las diferentes culturas encuentran refugio en los temas de la memoria, es gracias a esta que la religión, costumbres, conocimientos, rituales y otros elementos importantes se abren camino a los tiempos modernos, tomando forma en sus prácticas portátiles,¹ objetos, tradiciones y leyendas.

Prueba de esto aparece en la antigua Grecia, donde se encuentra en la mitología a la divinidad de la memoria *Mnemosyné* quien resulta ser una pieza central en el pensamiento filosófico griego. Según Candau (2002),

(...) la memoria está muy elaborada en los relatos míticos, por una parte para marcar el valor que se le otorga en una civilización de tradición esencialmente oral (...) y, por otra, porque se relaciona con importantes categoría psicológicas, como el tiempo y el yo. (p. 21)

Es a partir de un interés por los estudios de la memoria, que surgen conceptos como “Mnematropismo” que es un término introducido por Joel Candau (2002). Etimológicamente, el mnematropismo se vincula con “Mnemosyné” (divinidad de la memoria) “Tropos” (vuelta) más el sufijo “ismo” (actividad o sistema), para

¹ “Es en los modos de la vida cotidiana, las imágenes, la ropa, la cocina, los rituales, donde las prácticas culturales (...) se fabrican, lejos de las miradas de los dueños del suelo -una cultura desarraigada y frágil, de la que lo esencial reside en lo que es movable” (Borriaud, 2009, pp. 35-36)

posteriormente presentar las áreas que competen a la misma a través de cuatro corrientes del pensamiento de la memoria identificados en la mitología griega, los cuales son identificados como 1) Mnemosina que se dedica al estudio del pasado, 2) La necesidad de transmitir un repertorio de conocimiento que permita poner orden y descifrar el pasado, 3) El nacimiento y origen de la humanidad (olvidar la miseria y la angustia) y 4) Anamnesis que tiene como contra partida el olvido del tiempo presente (Candau, 2002, p.21-22). Sin embargo, conceptualmente, mnemotropismo viene a referirse a la aparición de cierta tendencia en la que, tanto desde la perspectiva del arte, como de las políticas de gestión se involucra al estudio y recuperación de la memoria como una estrategia para tratar las aflicciones sociales que permanecen como remanente de algunos hechos que significaron un cambio a nivel mundial, tales como la globalización y los tiempos de posguerra. Al enfrentarse con esta nueva perspectiva en donde el individualismo se fortalece al igual que la obsesión por la vida en su tiempo presente, la memoria, más que una añoranza del pasado se vuelve una necesidad. Bajo este contexto, el término es presentado en “Antropología de la Memoria” (2002) para referirse a un acercamiento a la memoria estableciendo que:

(...) solo después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo, los grupos y las sociedades construyen su identidad jugando permanentemente con los dos registros si por una parte, el deber o necesidad de memoria (...) por otra parte, el deber o necesidad de olvido (p. 7)

Candau (2002) evidencia una necesidad del ser humano desde su etapa más temprana por heredar los conocimientos que va adquiriendo a través del tiempo, y la importancia de esta práctica para el desarrollo y avance de las comunidades iniciando en la edad antigua. El autor afirma que “...sin memoria, el sujeto se pierde, vive únicamente el momento, pierde sus capacidades conceptuales y cognitivas...” (p.5) brindando una explicación a la crisis actual de identidad en las generaciones que han ignorado estas afirmaciones.

Al evidenciar la importancia del estudio de la memoria para el individuo con mayor peso en la memoria dirigida a la vida en sociedad, varias áreas de estudio tales como psicología, sociología, filosofía, fisiología entre otras, se han dado a la tarea de estudiar este fenómeno social para comprender la importancia e influencia del mismo en el ser humano y en la práctica artística, influencia que ha estado presente desde la aparición de las primeras civilizaciones. ²



Figuras 1-3 De izquierda a derecha y de arriba abajo: Toros alados (883-859 a.C.), Cacería de leones (875-620 a.C.), Los Colosos de Memnón (1386-1349 a.C.)

² Al mirar hacia estas culturas prehistóricas, se encuentra evidencia de los temas de la memoria representadas en la expresión artística de la época, iniciando con las primeras culturas nómadas, quienes recurrían a la monumentalidad como una forma de evidenciar su paso por el mundo. Al comenzar el cambio al sedentarismo los seminómadas comenzaron a hacer uso de diferentes técnicas y materiales para relatar el tipo de alimentos de la región, las tácticas para vencer diversos ataques, todo esto con la intención de aprender y dejar un registro de sus conocimientos para las siguientes generaciones. Una vez establecidas las comunidades sedentarias aparecen los métodos constructivos en donde los registros son complementados por las experiencias de generaciones tras generaciones, plasmando sus conocimientos con pigmentos en muros, es aquí en donde se pueden encontrar autores que aseguran que el sentimiento es parte de la expresión artística, dejando de ser un proceso mecánico.

En la protohistoria junto con los primeros asentamientos con un número considerable de habitantes comienza a presentarse la narración de memorias de dichos pueblos, las narraciones se presentan en primera instancia como memorias orales que preservarán la historia de su cultura, mismos que después son plasmados en la ornamentación de espacios ceremoniales. Los asirios, por su parte, recurrían al arte monumental tallado en piedra para relatar las grandes hazañas de su ejército y la grandeza del imperio la mayor importancia para esta cultura era dejar evidencia para la posteridad de la superioridad de su imperio, mismo caso que se presenta en el antiguo Egipto en donde cada coloso de un faraón es de mayor tamaño al anterior para realzar su poder. Posteriormente, fueron los romanos quienes comienzan la práctica de las columnas conmemorativas para una victoria militar, un acontecimiento político o a un personaje importante de la historia Roma al igual que Grecia son culturas ricas en el tratamiento de la memoria en la práctica artística mayormente literaria y escultórica



Figuras 4-6 De izquierda a derecha: Columna de Marco Aurelio (193 d.C.), Toro Farnesio (130 a.C.)

En suma, existen muchos ejemplos que resaltan la importancia de la memoria en las diferentes etapas históricas de la humanidad y su representación en la práctica artística de la época a través de prácticas tan diversas como la creación de esculturas, arquitecturas conmemorativas o relatos visuales en bajorrelieves, pinturas, edición de libros, etc.³

En cuanto al estudio y la teorización de la memoria como objeto de estudio, fue en 1902, cuando Hugo von Hofmannsthal usa por primera vez el término de memoria colectiva en el campo de la literatura para referirse a “the dammed up forcé of our mysterious ancestors within us” y “piled up layers of accumulated collective memory” (Schieder, 1978 citado en Olick and Robbins, 1998, p.106). Pero no fue sino hasta 1925 que Halbwachs, considerado el fundador de los textos sobre la memoria colectiva con su publicación *The social frameworks of memory*, que se desarrolla en la lengua inglesa un campo de investigación dedicado a la memoria.

³ En contraste con esta búsqueda por preservar el conocimiento e identidad de una cultura, también se presentan casos en donde aparece una contrariedad, tal y como menciona Candau (2002) al exponer que hay una necesidad o deber de memoria, tanto como hay una necesidad o deber de olvido. Ejemplo de esto se presenta en el periodo paleocristiano en donde el arte es plasmado en las catacumbas, en ellas se cuenta la historia de la nueva creencia religiosa del pueblo hacia el monoteísmo, memoria que se transmite de forma oral para luego ser plasmada por cada individuo con su propio entendimiento del hecho.

Prácticamente en paralelo, en 1905 el historiador de arte Aby Warburg propone un método de investigación basado en la memoria y la imagen usando el término de memoria social para analizar las piezas de arte como repositorios de historia. En “Cartografías de la memoria” Warburg evidencia una especial importancia al proceso para crear la obra. La recolección de los elementos para disponer de ellos de forma ordenada es una parte tan importante como la pieza misma, ya que dan testimonio de cómo comenzó y por donde ha atravesado para llegar a ser lo que es.

En la construcción de la memoria como en la construcción de una pieza de arte es importante el registro de lo que ha pasado en nuestro desarrollo. Es ingenuo pensar que uno solo es lo que construye de sí mismo, bien o mal la interacción con otras personas, las experiencias de vida y el pasado de cada individuo, son elementos importantes en la construcción de una identidad propia. La cuestión aquí es ¿qué tan importante se vuelve el pasado en esta construcción? O ¿qué tanto tiempo atrás sigue siendo relevante?

En 2000, cuando Lee Klein publica *On the Emergence of Memory in Historical Discourse* en donde desarrolla un análisis sobre la incursión del término memoria en los discursos históricos. En este documento, el autor hace una breve introducción en donde posiciona históricamente cuándo comienza a salir a la luz en el ámbito académico el término memoria y ubica la cúspide de su posicionamiento en los años 80 con la publicación de dos documentos académicos. El primero *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* (1982) por Yosef Yerushalmi y *Between Memory and History* (1984) de Pierre Nora, en donde se encuentra el término como “(...) a primitive or sacred form opposed to modern historical consciousness” (p127). El impacto y aceptación de estos textos según el autor se debe a “...their elegiac tone and accounts of memory as antihistorical discourse...” (p. 127).

La tarea de Lee Klein no se limita solo a este estudio de la aparición del término, sino que, se propone responder ciertas preguntas que apuntan a determinar cómo fue que un término que se ubica en el ámbito religioso y que era considerado antihistórico,

se vuelve en un elemento clave en el nuevo historicismo, además, de los efectos que esta nueva práctica lingüística puede ocasionar. Al incursionar en la tarea de responder dichos cuestionamientos, Lee Klein (2000) revela cómo la pérdida de interés por la separación de los conceptos historia y memoria, a pesar de ser mencionados inicialmente apuntando que “If history is objective in the coldest, hardest sense of the Word, memory is subjective in the warmest, most inviting sense of that word.” (p. 130)

La memoria, por su parte, expone este universo de pensamientos personales y colectivos que, no por encontrarse en oposición a la descripción histórica, se deben desechar; ya que, representan una visión complementaria a la formal, donde toma partido la percepción personal o grupal, que bajo los criterios y juicios de valor puede o no aceptar la descripción formal del hecho y sin embargo, enriquece la información y hace viable la comprensión empática del momento. Por lo que, para fines de esta investigación al abordar el tema de memoria, esta se considera enteramente como un constructo complementario.⁴

Los estudios de la memoria siempre han sido de gran importancia para los investigadores de ámbitos sociales, según Candau (2002) en su publicación *Antropología de la memoria* esta importancia radica en una facultad humana, así como una necesidad de mantener una memoria ya sea en su estado personal como social para transmitir los conocimientos adquiridos a las siguientes generaciones. El autor menciona como:

(...) solo después de haber experimentado el olvido, los individuos son capaces de apreciar el recuerdo, los grupos y las sociedades construyen su identidad jugando permanentemente con los dos registros: por una parte, el deber o necesidad de memoria... por otra parte, el deber o necesidad de olvido (p.7).

⁴ En la presente investigación, la complementación de los conceptos de memoria e historia es evidente ya que hay dos versiones que se conocen sobre un hecho (uno más conocido que el otro en la mayoría de los casos) pero que trabajándose en conjunto permiten tener un conocimiento más amplio al espectador, quien en lugar de tener que discernir sobre la veracidad de una fuente u otra, podrá tener la oportunidad de construir por sí mismo una visión más cercana de la realidad.

Retomando al autor Lee Klein (2000) también muestra las variaciones del concepto con una inclinación al uso de los términos “memoria colectiva” y “memoria pública” con el interés de generar variedad de términos relacionados con la descripción de hechos históricos, bajo una aproximación más humana y accesible.

Sin embargo, el modo de emplear dichos términos muestra un desacuerdo del significado concreto que se expresa en cada una de ellas (memoria colectiva y pública no atienden al mismo interés social) si se habla de una memoria colectiva es referente a la memoria que se atesora por la sociedad mientras que, si se habla de una memoria pública es referente a una evidencia establecida para mantener viva la memoria en la comunidad (tal es el caso de los monumentos). Ambos términos utilizados como un sinónimo de historia, con el interés de generar una apropiación del hecho en la comunidad, mientras que los tres expresan significados diferentes.

Se considera posible entender la relación que existe entre memoria (pública, colectiva, etc.) y la historia, colocándolos como términos tanto opuestos como complementarios. Se consideran opuestos aquellos que relatan el mismo evento desde voces y vivencias diferentes que son paralelos a los establecidos en el registro histórico oficial, mas pueden llegar a contradecir argumentos centrales.⁵

⁵ Con el fin de ejemplificar esta postura opuesta se expone el recuerdo de una visita a la “Galería de la Memoria y Recuperación de la Paz” inaugurada el 1 de mayo del 2015 en la ciudad de Chihuahua, misma que fue clausurada el 22 de mayo del 2017 por el constante debate que generaban sus imágenes. En la galería se hizo de especial atención una nota periodística enmarcada en la pared en donde se mencionaba un “episodio de psicosis colectiva” refiriéndose a un periodo que se vivió en el estado de Chihuahua en donde los jóvenes menores de edad no podían encontrarse fuera de su casa sin el acompañamiento de su padre o tutor a partir de cierta hora de la noche, estableciendo un “toque de queda”, cualquier menor que se encontraba solo después de la hora establecida era detenido y llevado a las instalaciones de la comandancia (estación babicora). La nota periodística negaba tal acontecimiento asegurando que todo esto no había sido más que el ya mencionado “episodio de psicosis colectiva” ya que esta medida nunca fue establecida en ningún municipio del estado y no era más que el resultado de la comunidad temerosa de salir de sus casas lo que esparció este rumor. Al leer esta nota, la incredulidad inundó los pensamientos de los lectores ya que, no era posible concebir la idea de que estas palabras estuvieran realmente plasmadas para la historia cuando miles de jóvenes atestiguaron el cumplimiento de esta “medida de seguridad”, algunos siendo detenidos por elementos de la policía y otros como familiares y conocidos de aquellas personas cuyos padres tenían que ir a liberarlos de la detención. Se encuentran registros en donde queda marcada como un programa de seguridad titulado “después de las 10 en mi casa es mejor” y se describe como una sugerencia a la población que no cumple con la mayoría de edad. La memoria colectiva recuerda el estrés vivido en esos momentos por la privación a la libertad de esparcimiento que presencié la comunidad, pero este sentir no está presente en el registro histórico de algunos medios de comunicación del estado, mientras que se en otros estados de la república se convirtió en una gran noticia.

Volviendo a la relación entre memoria e historia, esta se vuelve complementaria, cuando los relatos paralelos coinciden en argumentos centrales mas cada uno muestra detalles específicos que no son mencionados en las demás descripciones. Como ejemplo práctico para entender esta relación complementaria se pueden encontrar ciertas publicaciones o galerías en donde se suman datos ajenos a la información documental para atestiguar o, de acuerdo con algunos autores como Sturken (1997), buscar redención. Tal es el caso de diferentes galerías expuestas en los Estados Unidos que hablan sobre las vivencias de los braceros y sus familiares en un aspecto negativo, en donde se reconoce que el accionar de las autoridades involucradas puede no haber sido el óptimo.

Analizando las aportaciones sobre estas variables de relación, la opuesta y la complementaria, la primera parece presentar una discriminación a ciertos grupos sociales que carecen de un respaldo de autoridad que valide la información que aportan, como lo expresa Lee Klein (2000) cuando afirma *“When historians began professionalizing in the nineteenth century, their commmoly identified memories as dubious source for the verification of historical facts.”* (p.130). El autor hace evidente la discriminación de información, cuando el objetivo es resaltar los datos duros, bajo una metodología estricta con objetivos políticos o de control, más se deja de lado el aspecto simbólico, la vivencia y la carga emocional que conlleva el evento histórico.

Para poder contrastar el objetivo del *Historicismo* y la *Nueva historia* es necesario definir el primer concepto que es presentado a principios del siglo XIX por Leopold von Ranke, quien propone una corriente de estudios de la historia con un enfoque positivista decimonónico denominada “Historicismo”. Este consiste en dejar de construir la historia con base en los testimonios de generaciones anteriores que generaban una cronología de eventos y comenzar a desarrollar una “investigación histórica” en donde la importancia radica en la objetividad despojada de intencionalidades. Ranke menciona en 1824 como “Se ha atribuido al historiador la misión de juzgar el pasado, de enseñar el mundo contemporáneo para servir al futuro:

nuestro intento no se inscribe en tales elevadas misiones, solo intenta mostrar lo que realmente fue” (Citado por Fazio Vengoa, 2010, pp.132-133).

El historicismo se centra en el estudio de los acontecimientos políticos y deja fuera cualquier especulación metafísica que pueda presentarse en el desarrollo de los hechos, dándonos un enfoque más cercano al que se usa más generalmente en la actualidad.

Autores como Fernand Braudel (1969), Michel Foucault (1983), Lucien Febvre (1974), Marc Bloch (1993), Jorge Gómez (2012), Carlo Ginzburg (1976), Roger Chartier (1992), entre otros han dedicado su trabajo a cambiar una concepción reduccionista en la construcción de la historia para tratar de establecer una versión más inclusiva de la documentación, en donde el historiador no solo registra la información que le parece más relevante sino que, adopta un papel de analista de datos y busca generar una interpretación racional y amplia del hecho en cuestión.

En suma, estos autores marcan una evolución constante en el estudio de la historia en cuanto a sus enfoques y problemáticas, buscando un equilibrio entre los aspectos más positivistas, en donde una fuente académicamente aceptada es la única de importancia para la construcción de la historia, hasta las corrientes posmodernas que defienden la completa subjetividad del hecho.

Para lograr este cambio, en los años 70 es puesta en marcha una nueva corriente historiográfica llamada la *Nueva historia* a manos de Jacques Le Goff y Pierre Nora, ambos pertenecientes a la tercera generación de la escuela francesa de Annales. Gómez (2012) describe esta corriente de la siguiente forma:

Este tipo de escribir la historia sigue en la línea de la historia total de Fernand Braudel, alejándose de la historiografía decimonónica centrada en los grandes hombres (...) para interesarse por el estudio de la gran mayoría de la población de las sociedades históricas (p.2).

El nuevo interés por la subjetividad de los relatos en la documentación histórica da cabida al discurso de las pequeñas voces que antes carecían de importancia, “el otro” sujeto de participación poco significativa que a pesar de tener conocimiento de los hechos queda rezagado por su falta de evidencia para respaldar la información que proporciona. Esta exclusión de individuos es referida bajo el concepto de “otredad”, mismo que es introducido por el filósofo alemán G. W. F. Hegel (1807) como parte de su teoría del autoconocimiento, en donde explica que el hombre no es consciente de sí mismo hasta que identifica sus diferencias con otro, como consecuencia según Hegel “cada conciencia persigue la muerte del otro” (Hegel, 1982 citado en Fandiño, 2014, p.50). Para ejemplificar esta afirmación, el autor hace alusión a la dialéctica del amo y el esclavo, reforzando la idea expresada con anterioridad sobre la superioridad de ciertas fuentes sobre otras.

1.3. Posmemoria

El término posmemoria es integrado a los campos de estudio de la memoria por Marianne Hirsch en 1997, como resultado de un largo proceso de escribir, editar y coeditar numerosos documentos con temáticas relacionadas con el genocidio, los temas de la memoria cultural y especialmente sobre la herencia de la memoria de la II Guerra Mundial y el holocausto.

Hirsch nació en Timisoara, Rumania el 23 de septiembre de 1949 y sus padres son sobrevivientes del holocausto rumano de Czenowitz, emigrando a Estados Unidos en 1962. Ella fue heredera directa de esta memoria traumática, la autora desarrolla en su trabajo un especial interés por los estudios de la memoria relacionada directamente a los sobrevivientes del holocausto y basándose en la pregunta central ¿la memoria puede ser heredada? Los estudios de Hirsch la llevan a definir el término de la siguiente forma:

Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (p.22)

Partiendo de este fragmento en donde la autora indica las condiciones que caracterizan a una historia para poder crear una posmemoria en nuevas generaciones genera la interrogante, ¿puede ser establecida a partir de hechos no traumatizantes?; evidentemente para poder generar este legado de información, la fuente deber estar personalmente involucrada con una situación de relevancia histórica y que influyera de alguna manera en la población o círculo social del que descienden los nuevos portadores de estas historias. Sin embargo, se abre la posibilidad de que los hechos no necesariamente tienen que estar relacionados en un contexto de violencia y trauma como los que se vivieron en el hecho histórico en el que la autora basa su concepto.

Hirsch (2008) menciona en su artículo "The generation of postmemory" cómo se han desarrollado una serie de términos, como "absent memory" (Fine 1988), "inherited memory," "belated memory," "prosthetic memory" (Lury 1998, Landsberg 2004), "mémoire trouée" (Raczymow 1994), "mémoire des cendres" (Fresco 1984), "vicarious witnessing" (Zeitlin 1998), "received history" (Young 1997), and "postmemory" (p. 105), para explicar esta fuerte influencia en la vida de los herederos de la memoria (segunda y tercera generación) de momentos traumáticos e irrepetibles vividos directamente por la primera generación. Planteado de esta manera como la apropiación de la historia de las generaciones anteriores no es algo nuevo en el comportamiento humano. Por lo cual se considera que la mayoría de las personas experimenta en cierta etapa de su vida, una necesidad por saber de dónde proviene para comprender qué es lo que lo hace ser de cierta manera, o para encontrar cuál es su papel en la sociedad actual pensando que solo conociendo su pasado es posible conocerse a sí mismo realmente. Este interés por la procedencia es una temática de relevancia al momento de representar mediante los diferentes géneros artísticos ya que no solo permite admirar

la memoria familiar de un individuo, sino que también representa una herramienta para conservar testimonio del contexto cultural e histórico de la sociedad que lo rodea.

Pareciera que por la influencia del trauma en el concepto de la posmemoria el mayor campo de aplicación referido por los autores es el Holocausto Alemán. De hecho, resulta entendible la necesidad de evidenciar el hecho en pos de evitar la recaída de la humanidad en una situación tan inimaginablemente catastrófica, sin embargo, es posible imaginar otros escenarios posibles para el desarrollo de la posmemoria.

Evidenciando este cuestionamiento se encuentra Beatriz Sarlo (2005) quien después de consultar el trabajo de Hirsch (1997) y comparar la obra de Young (2000), explica la significación otorgada por estos autores al término posmemoria como "...la reconstrucción memorialística de la memoria de hechos recientes que no fueron vividos por el sujeto que los reconstruye y, por eso, Young la califica como 'vicaria'". (p. 129)

Sarlo se encuentra un tanto escéptica hacia la necesidad de generar este concepto en específico, dando una serie de cuestiones que respaldan su contraposición hacia la interpretación desarrollada alrededor del concepto, iniciando con el trabajo de Young, donde menciona que "toda experiencia del pasado es vicaria, porque implica sujetos que buscan entender algo colocándose, por la imaginación o el conocimiento, en el lugar de quienes lo experimentaron realmente" (p. 129) buscando establecer de esta forma, que no sería correcto justificar la creación del término hablando de una memoria vicaria, ya que redundaría en el significado del concepto mismo.

Posteriormente, la autora continua con las motivaciones de Hirsch para establecer la posmemoria como una nueva parte de los estudios de la memoria haciendo énfasis en las rememoraciones de algunos autores como Sarmiento (1850) y Ocampo (1979), que hacen uso de la remembranza de sus antecesores para

establecer el contexto de sus publicaciones y que por tanto resultaría innecesario catalogar estas remembranzas como parte de una posmemoria.

Algunas preguntas interesantes son planteadas, en donde se encamina al lector a cuestionarse si entonces la justificación del término introducido por Hirsch radica en la presencia del trauma en la memoria de la generación inmediatamente anterior a la que muestra interés por la misma. Es un cuestionamiento que también se ha presentado en el desarrollo de esta investigación, pero a diferencia de Sarlo, no se pretende descalificar al término, al contrario, la investigación se encuentra dirigida a entender la posmemoria como los tres autores lo han hecho en cierto punto de sus publicaciones, que en este caso sería desde mi perspectiva: un interés por el rescate de una memoria no vivida (y por lo tanto ajena) que pueda ser de ayuda para llegar a generar un conocimiento de la identidad propia.

Sarlo finaliza su análisis del trabajo de Hirsch y Young explicando cómo “No hay entonces una “posmemoria”, sino formas de memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos” (p. 157). Pero si la misma autora especifica que es una “forma de memoria” y una “memoria de quienes son sus hijos”, entonces ¿qué nombre les asignaría a estos elementos? Queda claro que forman parte de la memoria, más ella misma hace evidente la necesidad de designar un término que identifique este apartado de la memoria. De manera que, para el desarrollo de esta investigación, se considera que a pesar de los argumentos expuestos por Sarlo, en contra de la implementación de un nuevo término, es ella misma quien continúa abriendo la posibilidad de esta implementación haciendo referencia a áreas de estudio de la memoria que en su texto mantiene separadas sin ser catalogarlas, razón misma, que a consideración del investigador del presente proyecto, justifica la necesidad de nombrar a estas memorias ajenas para su investigación, buscando ampliar el conocimiento sobre las mismas.

1.4. Influencias de la memoria en el arte contemporáneo.

La tarea del arte al incursionar en los temas de la memoria queda expuesto de forma clara en las palabras de Guasch (2005), al hacer mención de “la posibilidad de una lectura inagotable” (p. 185) se expresa precisamente la característica principal que permite a los artistas abordar en su obra la rememoración de hechos históricos y presentarlos al público de forma diferente a la que se emplea en los libros de historia, dando paso a una subjetividad influenciada por el conocimiento y la experiencia del espectador, la cual seguirá siendo de relevancia, así como también modificada, por las siguientes generaciones de espectadores que se acerquen con interés a interpretar la obra.

Como ejemplo de esta práctica y de su importancia, encontramos el trabajo del francés Christian Boltanski; quien desarrolla su obra en torno a diversos temas entre ellos el holocausto, haciendo uso de objetos que han quedado olvidados, en calidad de desperdicio y en algunos casos anónimos para transmitir la memoria del individuo ausente que atestigua el hecho histórico.

Boltanski muestra en sus obras el uso de los objetos como los testigos principales del acontecimiento, evidenciando su capacidad de transmitir la historia sin ver afectada su relevancia y credibilidad por la falta del elemento de la figura humana, por lo cual esta se encuentra implícita en las pertenencias personales y de uso cotidiano que aseguran al espectador-lector que existió ese ser; mientras que en otras encontramos a la fotografía como el elemento de que brinda veracidad al hecho mostrando al ya ausente testigo del mismo; si bien es un dicho conocido que “una imagen vale más que mil palabras”, Boltanski realza en su discurso la estrecha relación entre la fotografía y la veracidad de una historia. Sin embargo, en palabras de Alvar (2016) “Esa relación con la realidad de la que habla, no significa la verdad absoluta de la realidad, ya que muchos personajes empleados en sus historias no tienen esas vivencias específicas detrás, pero podrían haberlas tenido” (p. 11) marcando que la importancia no radica en la veracidad de los elementos que cuentan la historia, si no en

la capacidad que estos presentan para remontar al lector a el espacio-tiempo que el artista pretende evocar.



Figuras 7-8 De izquierda a derecha: Instalación “No Man’s Land” (2010) y “Sans Soucis (Portofolio Lettre Internacional)” (1992) de Christian Boltanski

Con relación al producto final del proyecto de investigación, se toma como referencia publicaciones como las de Mínguez (2017) y Gómez y Antón (2010), entre otros para adoptar un formato de libro-arte con el fin de presentar la información no solo en un formato escrito, en una expresión artística que pueda emular y compartir los sentimientos que provocan estos recuerdos a quienes los poseen.

Jean Baudrillard (1969) expone la posibilidad que poseen los objetos para compartir y mantener viva una memoria al convertirse en un elemento nostálgico en la vida de sus poseedores:

(...) los objetos se vuelven, al encarnar en el espacio los lazos afectivos y la permanencia del grupo, suavemente inmortales hasta que una generación moderna los relega o los dispersa, o a veces los reinstaura en una actualidad nostálgica de objetos viejos. (p.14)

A pesar de que en su libro “El sistema de los objetos” habla de los objetos haciendo referencia los muebles y elementos que llenan una casa o un edificio, es posible rescatar este pensamiento de cómo los objetos a través del tiempo se vuelven parte de la vida diaria de los habitantes de esa casa al ser portadores de una historia que describa la evolución de la persona o familia. El autor afirma que “hay que distinguir en la mitología del objeto antiguo dos aspectos: la nostalgia de los orígenes y la obsesión de la autenticidad.” (p. 86) explicando como a través de estos aspectos los propietarios de dichos objetos le atribuyen un valor agregado a los mismos, lo cual a su vez le brinda un estatus superior al propietario. Como ejemplo de esta afirmación se encuentra en primera instancia, y la más competente con el tema de esta investigación, “la nostalgia de los orígenes” como el valor sentimental que se le atribuye a un objeto que al estar relacionado con la historia que describe los orígenes de una familia o de alguna travesía por la que la misma tuvo que pasar, se convierte en un objeto único e invaluable ya que hasta cierto punto se vuelve parte de la identidad de su dueño. Resulta interesante como en diversas novelas e historias hollywoodenses se trata esta falta de elementos que atestigüen los orígenes del personaje como un factor que provoca una falta de identidad en el mismo, comúnmente se puede observar como los personajes que enfrentan esta falta de información sobre su pasado experimentan problemas al tratar de definir su personalidad, su propósito en la vida, el rumbo que deben tomar en su travesía por la misma y una serie de problemáticas enfocadas a explicar que este individuo se encuentra incompleto.

La importancia que el contar con una memoria del pasado tiene para un individuo es evidenciada por Ana María Guasch (2005), quien en, *los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*, haciendo uso de la referencia al trabajo de Andreas Huyssen (1994) desarrolla que el:

Recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado, (...) y las vías por las que nosotros recordamos nos definen en el

presente. Como individuos e integrantes de una sociedad, necesitamos el pasado para construir y ancorar nuestras identidades y alimentar una visión del futuro. (p. 159)

Esta necesidad por un vínculo con el pasado, y con la vida de aquellos que nos precedieron es quizá una de las características más importantes que se encuentra dentro de la obra de los distintos artistas que trabajan los temas de la memoria, además de la oportunidad de dar voz a aquellos personajes que formaron parte de la historia y que cuyo testimonio queda rezagado por una cierta incapacidad de manifestarlo o transmitirlo de una forma con mayor alcance que la que el relato oral pueda lograr.

Armando García y Verónica Ariza (2017) exponen una relación entre la memoria y el arte que brinda la posibilidad de comprender la amplitud de los conceptos abordados para la pieza final de este proyecto, a pesar de que la temática a evidenciar con la recolección de los vestigios que atestigüen la posmemoria están situados en un hecho de relevancia histórica, el Programa Bracero; la temática de la investigación presente radica en esta estrecha relación entre la memoria y el arte, como un concepto que ha sido abordado desde hace miles de años teniendo como inicio a los griegos “quienes inventaron” el arte de la memoria...idearon el método de recordar plasmando imágenes y lugares en la mente.” (Suzan, 1998, p. 49) Relación que hasta el momento sigue buscando su reconocimiento como transmisor de conocimiento, los autores mencionan como:

En la práctica artística, existen muchos ejercicios que hablan del registro, de la huella, de la conservación de ideas; relatos que hablan de historias y conceptos por guardar y recordar... Hay obras que son testimonios, otras cuyas materializaciones dan cuenta de hechos sucedidos, de ideas pensadas, de actos individuales o colectivos, de objetos utilizados. Su forma es tan variada como el arte mismo; se pueden encontrar desde fotografías, textos o grabaciones, hasta objetos y materiales cotidianos... (p. 173-174)

Aunque indudablemente el arte tiene la posibilidad de abordar temas de la memoria para la elaboración de sus piezas, existen varios autores que evidencian esta posibilidad a través de sus obras, además de brindar algunas explicaciones del porqué estos son temas de relevancia para el arte. Amalia Mesa (2012) propone como declaración en la presentación de una selección de sus obras “*Memory can be seen as a political strategy in art that reclaims history for the community*” (p.6). De esta forma expone la importancia de las pequeñas historias como complemento de la historia basada en datos duros, ya que, al ser hechos vividos por una población, sus miembros son quienes pueden atestiguar o negar la veracidad de los datos proporcionados por las instituciones encargadas de plasmar y resguardar el conocimiento de este hecho para la posteridad.

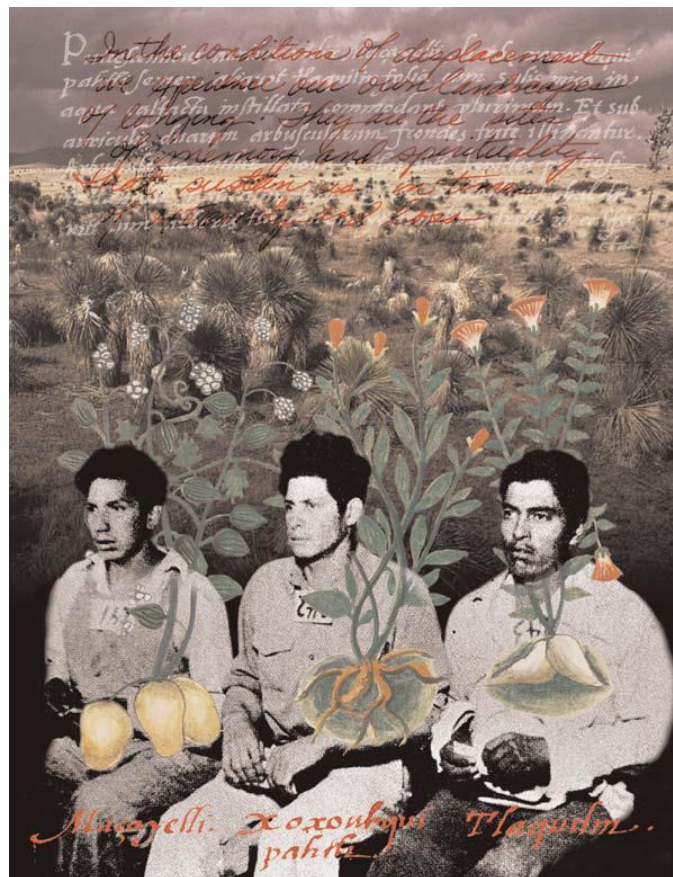


Figura 9 Badius Botanicals: Braceros, Amalia Mesa (1992)

Al igual que Mesa (2012) quien plasma en su obra su preocupación por el movimiento Chicano, además de otras temáticas que se centran en los orígenes de mesoamérica, movimientos revolucionarios e incluso su propia memoria familiar, se encuentran diferentes artistas que hacen de los temas de la memoria la parte central de su práctica artística como son ejemplo Rosangela Renno, Walid Raad (*The Atlas Group*), Hanne Darboven, Bernard y Hilla Becher, Thomas Struth o Pedro G., entre otros. Estos artistas dirigen su obra hacia la memoria en un sentido de archivo.

The Atlas Group (1989-2004), por ejemplo, es un proyecto de carácter archivístico, desarrollado por el *Libano Wail Raad*, que se enfoca en documentar la historia contemporánea del Líbano, haciendo especial énfasis en las épocas de guerra en 1975 y 1990. El archivo contiene elementos de carácter visual, sonoro y escrito, algunos de la autoría del artista además de documentos encontrados y resignificados para la intención de la obra, que evidencia la cotidianidad vivida en el periodo antes mencionado el cual se caracteriza por la fuerte influencia del trauma por la guerra civil.



Figuras 10-11 The Atlas Group, Wail Raad (2009)

En el proyecto de Raad se evidencia la atinada afirmación de Guasch al mencionar como:

En la génesis de la obra de arte <<en tanto que archivo>> se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, (...) mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatoria a la naturaleza de los recuerdos (...) mediante la narración (...) que se presenta bajo una forma abierta, repositcionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable” (p. 158)

De igual manera, este proyecto da un acercamiento al tratamiento de la posmemoria a través del arte, si bien Gibbons (2007) afirma que “la posmemoria conlleva la obligación de continuar ese proceso de trabajo a través o sobre el evento o la experiencia y aun no es un proceso de repetición” (p. 73) refiriéndose a la tarea de un proceso de rememoración que no necesita de la repetición formal del evento, aunque es posible observar como la falta de esta práctica en numerosas ocasiones lleva a la sociedad a repetir inevitablemente las experiencias que van dejando huella en las generaciones que lo viven.

Aún en el entendimiento del dolor que el evento puede causar en sus testigos vivenciales, se evidencia el riesgo que se toma al guardar para el dominio personal ciertas experiencias traumáticas. Gibbon (2007) menciona como:

Recall of a traumatic event may not be admitted to the consciousness until a safe period of time after its occurrence, signaling the unpreparedness of the person/s involve or the time of its occurrence and their consequent inability to integrate the experience. (p. 74)

Dejando de esta manera la responsabilidad a la siguiente generación de transmitir el conocimiento que sus progenitores han adquirido y que, según evidencia la historia, resulta necesario para la construcción de un futuro en sociedad.

CAPÍTULO 2 · Introducción al concepto Libro-arte.

En el presente apartado comenzaremos por tomar al concepto de libro-arte —conocido también comúnmente como libro de artista— y explorar sus inicios, formatos, autores, objetivos, etc.; ello, con el fin de establecer una descripción que permita al lector acercarse a esta expresión artística y conocer sus alcances no solo como pieza de exhibición contenida en una galería de arte, sino como una forma diferente de transmitir conocimientos, vivencias, historias y realidades y que, puede leerse de manera cercana, como cualquier otro libro.

2.1. Una aproximación a los antecedentes y concepto de Libro-arte.

Es importante tomar en cuenta el precedente histórico del cual nace un nuevo género artístico tan variado como lo es la del Libro-arte. Existen diferentes teorías respecto al origen e inicios del Libro-Arte, destacando entre ellas, las de Bibiana Crespo y Anne Moeglin Delcroix.

La autora Bibiana Crespo (2012) ubica este momento histórico, trazando la descripción de varias obras: la serie de “Las Carceri d’invenzione” (1745-1750) de Giovanni Battista Piranesi, la carpeta de “Los caprichos” (1799) de Francisco Goya, el libro ilustrado “Songs of Innocence and of Experience” (1794) de William Blake, “The ideal book” (1893) de William Morris y “Parrallèlement” (1900) de Ambroise Vollard y Pierre Bonnard. Es la misma autora quien presenta un estudio histórico del nacimiento del libro-arte, en su publicación lleva al lector por un recorrido a través del tiempo exponiendo al libro ilustrado como el primer indicio del nacimiento de este género. En este primer reconocimiento del género que la autora expone, se explica cómo en el siglo XIX la ilustración fue un mero acompañante visual del contenido de los libros de texto, en donde el arte contenido en los mismos solo poseía la cualidad de reforzar lo que estaba escrito, pasado posteriormente en el siglo XX a una nueva clasificación conocida como *Livre d’Artiste* o *Livre de Peintre*.

Esta nueva denominación fue gracias a la incursión de pintores y escultores en la ilustración de los libros de texto, quienes gracias a la libertad de expresión con la que trabajaban los libros y plasmaban su obra dentro de los mismos, modificaron gradualmente la relación de la imagen y el texto, provocando una desjerarquización entre las mismas; llegando finalmente en 1965 al punto de prescindir completamente del texto.

Algunos autores como Clemente Padín (2005) consideran que sus inicios aparecen con la “Caja verde” de Marcel Duchamp, algunos otros como Isabelle Jameson (2006) se remontan a las coloraciones decorativas practicadas por los monjes de la edad media, sin embargo se considera que a pesar de que muchos de estos ejemplos puedan constituir el inicio histórico de la búsqueda por contar historias a través de la imagen, queda meramente como lo ya mencionado, “antecedente histórico” ya que para fines del desarrollo de esta investigación en particular se considera el nacimiento del libro-arte al momento en el cual se logró este cometido específico prescindiendo de una historia escrita para transmitir el mensaje. Momento que según Hortensia Mínguez (2012), Anne Moeglin Delcroix (2006) ubica en el año de 1962. Moeglin (2006) relaciona “el punto de partida del libro de artista contemporáneo”, con la aparición de cuatro libros que se consideran esenciales en la historia de este género artístico: “Twentysix Gasoline Stations” (1963) de Edward Ruscha, “Literaturwurst” (1967) de Dieter Roth, “Topographie anécdotée du Hasard” (1961) de Daniel Spoerri y “Moi *Ben je signe*” (1975) de Ben Vautier, agregando a estos la obra “Pense.Bête” (1964) de Marcel Broodthaers.

“Twentysix Gasoline Stations” (1963), es uno de los libros de Edward Ruscha en donde expone 26 fotografías de estaciones de gasolina, que presentan visualmente un registro de su recorrido habitual, acompañadas por el nombre de la gasolinera y su locación.

“Literaturwurst” (1967) de Dieter Roth, es una serie que abarcó de 1961 y 1974, donde el artista hace una crítica a la obra de Hegel donde ubica fragmentos de sus

obras entripados como una salchicha haciendo alusión a lo indigerible que son los escritos de Hegel para el público.

En “Topographie anécdotée du Hasard” (1961) de Daniel Spoerri, el autor hizo un inventario de todos los objetos que componían su escritorio describiendo cada objeto como si se tratara de un catálogo de museo. Esta obra fue traducida a diversos idiomas para su comercialización, además de ser retomado por artistas contemporáneos para generar nuevas ediciones de esta pieza.

“Ben je signe” (1975) de Ben Vautier Moi, es una obra en donde el artista hace una crítica a la autoría de las obras al presentar su negación a firmar su obra.

Finalmente, la obra de Pense Bête (1964) de Marcel Broodthaers es un libro de texto intervenido convertido en un bloque de cemento, volviendo de este modo, imposible su lectura habitual y hojear el libro para poder leer su contenido. Un acto por medio del cual reta al espectador a leer la obra de forma diferente, por su contenido conceptual como pieza artística.

Todas estas obras constituyen un referente de gran importancia, por tratarse de piezas que, en su día, rompieron con la convencional forma de idear la lectura, la forma o los estándares a los que comúnmente sometemos al libro.





Figs. 12 a 16. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Twentysix Gasoline Stations, de Edward Ruscha; Literaturwurst, de Dieter Roth; Moi Ben je signe, de Ben Vautier; Topographie anécdotée du Hasard, de Daniel Spoerri; Pense Bête de Marcel Broodthaers.

No obstante, aunque si bien podríamos considerar estos diferentes antecedentes, previos a la intensa actividad creativa de los artistas en los años sesenta, para poder hablar del libro-arte como género y medio de expresión plástica reconocido, tenemos que remitirnos a los años setenta. Autores como Mínguez (2010) nos recuerda que, el surgimiento del término Libro-Arte como tal, se traslada a 1973 a colación de la exposición "Artists' book" curada por Diane Perry Vanderlip. Muestra celebrada en el *Moore college of Art* de Filadelfia en donde se expusieron más de 250 ejemplares de libros de artista realizados a partir del 1960.

Por otra parte, para poder comprender qué es un libro-arte como género artístico, revisaremos las aportaciones de diferentes autores como Bibiana Crespo (2010), Carmen Vilchis (2009), Magda Polo (2011), Hortensia Mínguez (2012, 2017), entre otros. Autores que, básicamente desarrollan sus publicaciones teorizando sobre las prácticas, narración, tiempo, formas o subgéneros que conforman el libro-arte, siendo este, un género joven que prácticamente utiliza al libro como medio de expresión tanto de manera explícita como implícita.

Como un primer acercamiento al objeto de investigación, encontramos la definición de libro-arte que nos proporciona Carmen Vilchis (2009), en donde nos menciona que,

(...) es un objeto en el cual, (...) se transgrede el contenido para dar paso al texto plástico, aquel en el que la visualidad añade a letras y palabras, imágenes, objetos, texturas y modalidades de materialización que propician alternativas a la lectura convencional (p.92)

A partir de estas líneas podemos comenzar entendiendo que el libro-arte es una obra de arte eminentemente narrativa, que puede llevar a combinar diferentes tipos de elementos comunicacionales (imágenes, objetos, sonido, etc.) con el fin de expresar un mensaje no necesariamente como una narración textual o literaria que explique el sentido de la pieza, pues los diferentes elementos que el artista decida incluir dentro del libro serán los encargados de proporcionar al espectador el mensaje que se desea transmitir. En palabras de Magda Polo (2011) para poder tener un acercamiento al libro arte y poder comprender este nuevo género artístico,

(...) la mayoría de los estudiosos del libro coinciden (...) en establecer dos objetivos comunes: el primero, el de la democratización del arte, que cuestionaba la forma y el concepto de libro y pretendía crear un “producto artístico democrático”, utilizando un medio de difusión de “masas” para llegar al público transformando su valor simbólico y, el segundo, el de protagonizar a partir del “libro de artista” cambios sociales, considerándolo como un transformador de la sociedad. (p. 2)

Encontrando en esta cita la esencia del libro arte, dejando entender cómo este género joven busca alcanzar nuevos niveles de apreciación al ponerse al alcance de un mayor número de espectadores, al brindarles una lectura más íntima de las piezas, - como el libro de texto lo permite al brindar la intimidad de su lectura y permitiendo que cada “lector” tenga la posibilidad de tener una experiencia de lectura personal, por lo que su entendimiento de la pieza resulta ser también algo individual - y al buscar una nueva presentación para esta búsqueda del cambio social, como generar al espectador una cierta conciencia de la sociedad en la que vive para que deje de mantenerse ajeno

a su entorno. Personalmente se cree que esta conciencia de nuestra sociedad contenida en el arte para buscar cambios que mejoren la misma, es una cualidad propia del arte que se ha tratado durante algún tiempo. Desde el momento en que el arte dejó de ser solo el dominio de la técnica puesta a disposición de los mandatarios políticos de cierta región para comunicar el mensaje que ordenaban a los “maestros de la técnica” plasmar para posteriormente ser apreciado por sus subordinados.

Asimismo, el libro-arte nos invita a comenzar una serie de cuestionamientos, ¿es posible leer una imagen por los elementos contenidos por la misma?, ¿se pueden conocer los pensamientos del artista a través de su pieza?, ¿una pieza única por sí misma tiene la capacidad de transmitir un mensaje? O ¿necesita ser acompañada de una exhibición a fin de que reafirme su discurso?, esto con el fin de permitir al espectador abrir sus horizontes acerca de lo que puede ser leído para comprender el mensaje plasmado por el artista en un formato diferente al ya convencional libro de texto. Por su parte Bibiana Crespo (2010) nos brinda una explicación más descriptiva al mencionar que:

(...) se considera libro de artista a un enmarañado catálogo de objetos y pieza que adoptan la forma o que tienen parecido con lo que conocemos por un libro (...) pueden tener un carácter documental, tener un hilo narrativo o, sencillamente, agrupar pensamientos y propuestas de acción de un artista. (p.16)

La autora nos presenta no solo una definición de lo que es un libro de artista, sino que menciona el carácter del cual el autor se basa para desarrollar su obra y presentarla al público, afirmación para la que más adelante consultaremos a Hortensia Mínguez (2017), quien con la intención de conocer mejor los procesos creativos de los artistas hace un análisis de las intenciones del mismo al realizar su obra y como puede ser percibida la naturaleza del mismo a través de su pieza.

Entre las características principales de un libro-arte, podemos encontrar gracias a Carmen Vilchis (2009) y Magda Polo (2011) que contienen la aplicación de distintos lenguajes (literario, artístico) es una expresión interdisciplinar por lo que hace uso de diversas técnicas, además de sistemas de comunicación y divulgación y presentan la necesidad de jugar con los conceptos del espacio-tiempo, cuyo objeto radica en acercar el arte al público alejándose del contexto elitista en el que se ve envuelto con regularidad. “El libro-arte invita al espectador-lector a leer lo visual y a mirar lo textual” (Polo, 2011, p.7)

Krystyna Wasserman (2007) menciona la conciencia social, el enfrentamiento con lo público, aquello cuya significación ha dejado vestigios de experiencias políticas, líneas de pensamiento, acontecimientos históricos y de vestigios espaciales y temporales que se han filtrado a través de la historia. Uno de los manifiestos más importantes en los libros de artista ha sido el sentido histórico, la responsabilidad y el compromiso de denuncia, sobre todo, de los periodos de crueldad y sus circunstancias específicas.

Para que el arte tenga la posibilidad de acercarse a estos acontecimientos históricos y hacer un manifiesto a partir de los mismos, es necesario que el artista consulte los hechos que pretende relatar. El artista tiene que hacer un acercamiento a la temática que se va a plasmar para poder comprender el hecho como lo que dicen que sucedió y lo que realmente sucedió, buscando de esta forma dar voz a aquellos relatos que por sí mismo pierden fuerza dentro de una sociedad en donde las fuentes oficializadas son quienes dictan la veracidad de los hechos, dejando en segundo plano todo dato proveniente de una fuente directa que difiera de lo redactado oficialmente, o bien formando una voz propia del que exponga su percepción formada a partir de conocer ambos lados de la historia.

Como creación simbólica, el libro está sujeto a su propia historicidad. Es decir, el libro, ha sido y es producto de nuestro pasado y presente, de nuestros anhelos y

miedos, espejo de los valores culturales dominantes y legitimados de cada época, de nuestros avances tecnológicos, intelectuales y espirituales. Hoy no podríamos entender al libro, sin pensar en la invención de la escritura, del papel, de los sistemas de encuadernación, de la imprenta, etc. De este modo, partiendo “de la premisa de que los libros son el reflejo de nuestro estatus como seres inteligentes, (...) los libros son aquello que como sociedad queremos que sean y que (...) sirvan a aquello que nosotros queramos que sirvan (Mínguez, 2012, p. 10).

En estas líneas la autora expresa la íntima relación que existe entre el libro-arte y el contexto social en todas sus vertientes, sociocultural, económico y tecnológico presentes en el desarrollo del mismo, al ser una expresión del artista tiene que mostrar el sentir del artista ante una situación que se le presenta, exceptuando aquellos casos en donde el discurso del artista ofrece un espacio para que la voz de aquellos que han sido silenciados pueda ser expuesta, por lo que el discurso del libro-arte con regularidad será actual.

Al hablar de un “libro” es necesario tomar en cuenta conceptos básicos de la estructuración de este formato, tales como la secuencia y la narrativa, las cuales están íntimamente ligadas para la producción del mismo, sin embargo al estudiar el libro-arte, encontramos como estos dos conceptos no están firmemente unidos por lo que gracias a la aportación de Bibiana Crespo (2000) se--- tomará un espacio para hablar del papel de estos conceptos estructurales dentro de la construcción del libro-arte. Primeramente, la autora parte de dar significado a estos conceptos, definiendo a:

(...) la secuencia como la temporización que se ha establecido en el libro, determinando el ritmo de “lectura” de una obra (...) el artista establece las claves que conforman la secuencia y entre ellas prevé, la mayoría de las veces, su manipulación y alteración por parte del espectador. (p.84)

Siendo desglosada para su estudio en:

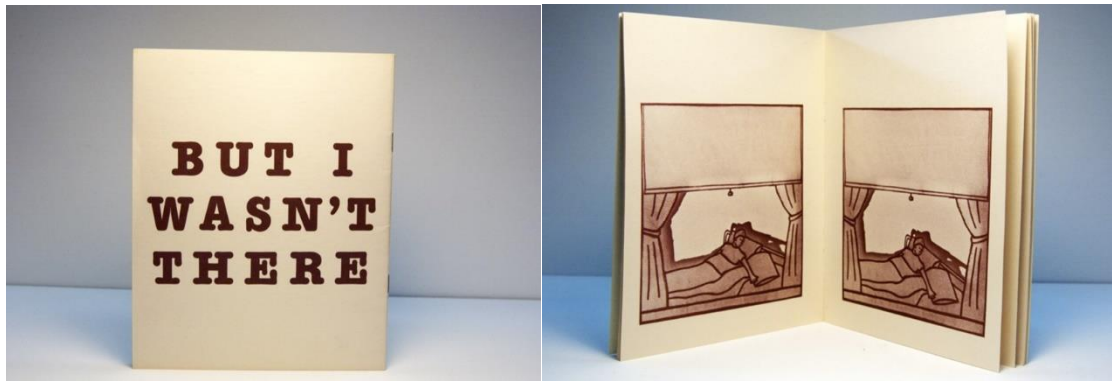
Secuencia interrumpida

Es decir, “un libro puede funcionar como un todo dinámico en un momento o acción unida” (p.97), la autora hace alusión a tres obras en donde la disposición del contenido corresponde a esta secuencia, primeramente, aborda a los “flip books” como ejemplo por excelencia de esta secuencia gracias a su dinamismo como característica esencial. Luego continúa explicando cómo a pesar de ser un ejemplo excelente, no era el único, por lo que se exponen obras en donde el dinamismo no se encuentra a modo de un hojearo casi a modo de fotograma, ahora el dinamismo es aportado por la repetición de elementos gráficos dentro de la obra, lo que permite al “lector” una interpretación fluida del texto; como tercer y último ejemplo se hace alusión a la capacidad del lector de predecir el diálogo contenido en una obra al ser presentado como pequeños segmentos descriptivos, lo que le permite navegar de manera más rápida el contenido de sus hojas.

“Raising Family” (Chicago Books, 1876) de Conrad Gleber, “But I wasn’t there” (Dyspepsia Works, 1979) de Ida Applebroog, “Pain Beau” (1979) de Stephanie Brody como ejemplos en el respectivo orden presentado.



Figura 17-18 “Raising Family”, Conrad Gleber (1876)



Figuras 19-20 "But I wasn't there", Ida Applebroog (Dyspepsia Works, 1979)



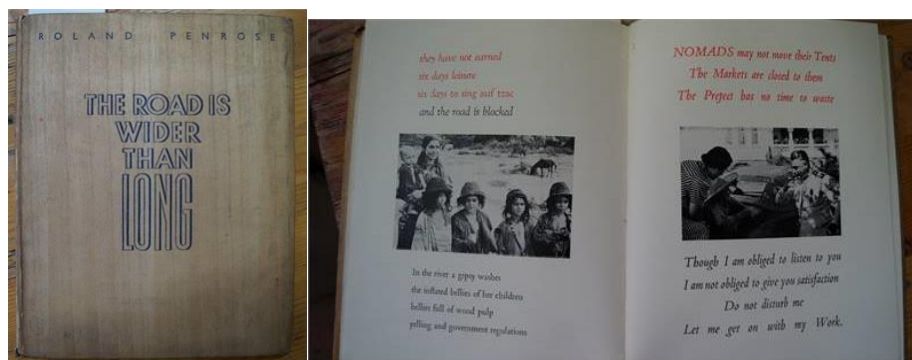
Figuras 21-22 "Pain Beau", Stephanie Brody (1979)

Polisemiótica

(...) la complicación de una forma narrativa puede producirse según el nivel de relación entre texto/imagen dentro de la estructura del libro (...) No hay un camino lineal, no hay una única lectura, y los elementos juegan entre ellos en un montaje continuo produciendo un efecto "polisemiótico" o de múltiples significados (Crespo, 2000, p.100-102)

En esta clase de secuencia no es necesario que el texto y los elementos gráficos

contenidos mantengan una relación lineal en el desarrollo de la narrativa, cada elemento puede tener su propia secuencia presentando narrativas dispuestas de manera simultánea en donde el elemento textual guía al lector por el desarrollo de una historia, mientras que la imagen lo guía a través de una historia aparentemente diferente con poca relación al punto en donde se está desarrollando el texto.



Figuras 23-24 “The road is wider then long”, Roland Penrose (1939)

Externa

El libro puede ser examinado como un todo, como una identidad y como un objeto (...) puede llamar la atención por los factores externos que determinan su estructura o puede convertirse en un objeto cuyas características formales sean el tema de atención. (Crespo, 2000, p.103)

El contenido pierde parte del protagonismo en esta secuencia, por lo que la identidad del mismo puede ser contemplada desde su estructura física, haciendo de su lectura algo más allá que lo únicamente textual. La estructura física de un libro de texto generalmente está íntimamente relacionada a su contenido y busca llamar la atención del “lector” y seducirlo a su lectura, si en un formato en donde – aparentemente – la estructura física es un aspecto en segundo plano – ya que esta no nos brindará más información de la necesaria para atraer al “lector” a su lectura – en un ámbito como el artístico alcanza una nueva importancia ya que cuenta con la capacidad de transmitir el

mensaje en su totalidad, sin la necesidad de valerse del contenido textual de la obra – mismo que en muchas ocasiones no existe o su lectura es imposible – convirtiéndolo en un aspecto no solo importante, sino imprescindible en la construcción de un libro-arte.

A partir de lo ya expuesto por diferentes estudiosos del libro arte, es posible llegar a comprender que este nuevo género artístico es también una nueva forma de transmitir conocimiento, de generar cuestionamientos a la cultura de su espectador, de recreación de uno o todos los sentidos, etc., además de presentar al arte con una posibilidad nueva de entablar una interacción de forma más íntima con el espectador, brindando la posibilidad de no solo admirar la pieza, sino de ir más allá y realmente vivir una experiencia interactiva con el arte teniendo la oportunidad de sentir, oler, saborear, moverse a través de él, en fin, hacer de esta experiencia algo más que la mera apreciación y transformarla en algo único para cada espectador, en donde las posibilidades de apreciación se limitan a las posibilidades de experiencia que nuestros sentidos nos permiten; rompiendo de alguna manera la línea restrictiva impuesta por las instituciones que cautelosamente resguardan las piezas de arte, ordenando implícita y en ocasiones muy explícitamente, una distancia considerable en pos de conservar la obra, evitando que se pueda experimentar cada parte de ella, limitando al espectador a una apreciación visual y controlada, en el caso de las galerías de arte.

2.1 Clasificaciones acerca de la práctica del libro-arte.

Dentro del libro-arte podemos encontrar ciertas clasificaciones formadas por los estudiosos de este género artístico, Emilio Antón (1994) divide el libro-arte en ciertas categorías primarias que posteriormente son retomadas y ampliadas por otros autores como Bibiana Crespo para agregar corrientes emergentes en los últimos años. La clasificación primaria de Antón se divide de la siguiente forma.

2.2.1 Fines de producción.

En alusión, a si los libros están ideados para su producción y comercialización como ejemplares únicos o como una edición de n cantidad de ejemplares iguales.

- **Libro de artista de ejemplar único** Se trata de un libro de artista que no cuenta con varias reproducciones. A diferencia del libro de artista seriado el ejemplar único es una pieza única en su clase por lo que le provee un rango de posibilidades mucho mayor logrando que de igual manera su categorización resulte más amplia.
- **Libro reciclado o intervenido** es la obra en donde el autor hace uso del libro de texto para “intervenirlo” en busca de una re-significación de la obra, ya sea como una crítica para desvirtuar el contenido textual del mismo o para provocar una conciencia mayor a la intención del texto original, en cualquiera de los casos el autor busca una significación mayor a la captada por la textualidad del libro y se apoya en diferentes técnicas o recurso para la intervención.



Figura 25-26 El cirujano de libros Brian Dettmer

- **Libro parasitado** es aquel en donde el artista, de igual manera que en el reciclado, se hace uso del libro para elaborar su propuesta. La diferencia está en que el artista desvirtúa al libro como continente de información textual haciendo uso de elementos externos quemándolo, pegando sus hojas, llenándolo de cemento, como es el caso de la obra de Marcel Broodthaers, todo esto para crear una obra diferente.

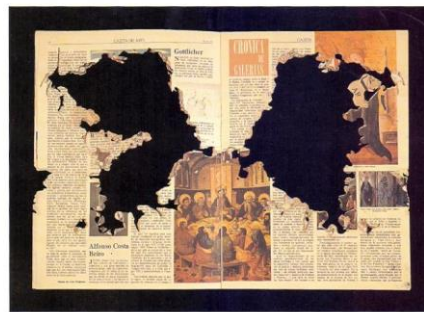


Figura 27 Nacho Criado (1943)

- **El Libro-Objeto**, estas obras insisten en el libro como figura física, sin embargo, su contenido es diferente al del libro tradicional ya que el artista ha intervenido la figura con la conceptualidad de su discurso, por lo que puede contener cualquier recurso aunque difiera del de una página escrita tradicional.



Figura 28 Killing de Denise Hawrycio

- **Colección** esta clasificación recurre a la naturaleza archivística del artista, como veremos más adelante con las tipologías del artista, por lo que regularmente la obra adopta la morfología de Libro-Caja el cual contiene una serie imágenes y/u objetos que constituyen la obra completa.



Figura 29 Sueño de tu insomnio de Germán Sánchez

- **Libro instalación**, en este tipo de obra las consideraciones ambientales resultan de gran importancia en su construcción, por lo que ciertos factores como la iluminación, la música, el espacio, entre otros elementos escenográficos deben ser considerados por el artista.



Figura 30-31 Biografías Alicia Martin

Libro de artista seriado.

El ejemplar tiene que estar numerado y firmado por el autor o los autores indicándose, en su caso, el encargado de la estampación o de la edición si es un personaje diferente al artista (Mínguez, 2010).

- **Artist's magazine** ligadas al desarrollo y la plasmación ideológica y plástica vanguardista con una profunda interrelación con la poesía experimental.
- **Assembling magazin** a diferencia de las revistas que hablan de arte que sí están mediatizadas como medios de comunicación y difusión masiva, son publicaciones de carácter bi o multimedia con un valor artístico desde su raíz conceptual y que, nacen a veces con tiradas muy reducidas, desde 20 ejemplares por número a 1.500.



Figura 32 SMS (Shit Must Stop) William Copley

- **Catálogo de exposición** libro en el que prevalece la estética del libro de artista hecho con fotocopias como medio de reproducción a bajo coste (Mínguez, 2010). Este libro tiene como contenido una colección fotográfica de la obra del artista con una producción de bajo costo para posibilitar su distribución masiva.

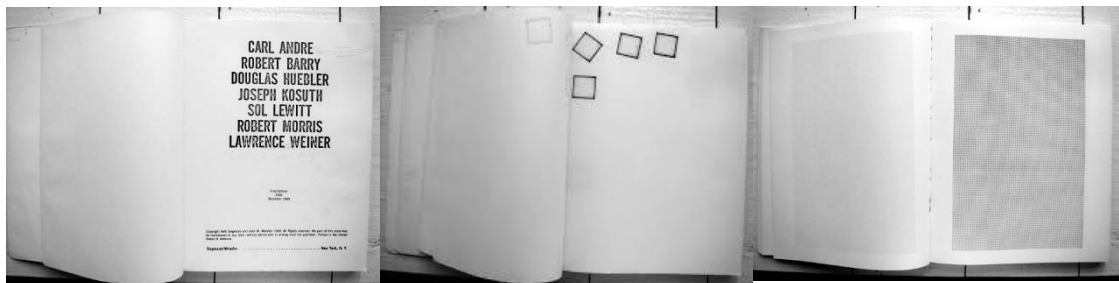


Figura 33-35 The Xerox's book Seth Siegelaub

2.2.2. Otros criterios.

Otros criterios son tomados en cuenta para la construcción del libro de artista movimientos artísticos, técnicas, materiales, medios utilizados, temáticas; los cuales les brindan su propia categorización.

Es el mismo autor quien en años posteriores retoma esta tarea, ahora en compañía de Ángel Sanz Montero para ampliar su clasificación del libro arte tomando en cuenta estos otros criterios los cuales en palabras de los autores, fueron posibles de

visualizar gracias a su larga carrera como productores de libros de artista, es así como en el 2012 Antón y Sanz presentan “El libro de los libros de artista” en donde exponen criterios de clasificación basados en la forma, en donde la presentación física de la obra es lo que se estudia mencionando algunas de ellas podemos encontrar las tablillas, rollo anopistógrafo – el cual contiene la obra plástica en solo una de sus caras – rollo apistógrafo – el cual contiene la obra plástica en ambas caras – también encontramos obras con formatos despleables, de acordeón, libros pop up, caja-contenedor, entre otras. Dentro de la clasificación ampliada que nos brindan Antón y Sanz (2012), encontramos que otras características basadas en los diferentes materiales y técnicas – incluyendo técnicas de impresión en el caso en el que sean requeridas – que son empleadas para crear la obra. Encontramos también con importancia la temática en base a la que se desarrolla la obra, esta puede ser tan variada como lo sea el bagaje cultural del artista, puede tratarse desde una obra de actualidad en donde la temática exponga situaciones políticas de interés hasta una obra basada en las memorias de un individuo – o del mismo artista – que resulta relevante en el criterio del artista como pieza de exposición.

Tomando en cuenta que el libro arte es una pieza de exposición que da la oportunidad al espectador de mantener una interacción más íntima con la obra, los autores consideran importantes los sentidos y la participación, ya que en algunas piezas del libro arte el artista busca involucrar a cada uno de los sentidos con su obra, desde la incorporación de lo sonoro como parte de la pieza de instalación hasta la creación de piezas tan efímeras que permiten al espectador degustar algún elemento dispuesto por el artista. En resumen, es posible asegurar que al referirse a los cinco sentidos como categorización se hace con la intención de puntualizar que en ciertas obras se le da prioridad a la experiencia a partir de uno de ellos, por lo que no se entrará en detalle describiendo cada uno de los elementos de categorización, sino que será resumido a la mención de los mismos. Además, es el artista quien define con la construcción de su obra cómo será la participación del espectador para con la obra,

definiendo si dispondrá los elementos de manera que se tenga una libertad de interacción para manipular - o construir – la pieza al gusto del espectador o si se mantendrá un orden que el mismo debe seguir en orden de cumplir con la secuencia planeada por el artista.

Finalmente, encontramos contenidas dentro de la clasificación a las acciones, en las cuales se presenta al libro arte como un “contenedor adecuado” para recoger experiencias activas, tales como el antes mencionado libro instalación, donde se exploran algunas otras formas de generar obra artística a través de las acciones del artista, tales como el proceso en donde la pieza física y terminada no es la parte importante de la propuesta sino que el proceso de su elaboración y las experiencias vividas durante el mismo son lo que le da relevancia a la obra.

A partir de esta extensa clasificación que nos brindan Antón y Sanz (2012) es posible visualizar el porqué de la complejidad de definir el libro-arte, así como la inagotable cantidad de obras que pueden ser producidas dentro de este género, ya que puntualizando esta vasta gama de criterios que conforman el libro arte, la posibilidad de experimentación mezclando las mismas es prácticamente ilimitada puesto que pueden coincidir ciertas piezas, por ejemplo, en cuanto a la temática y a la forma pero sus materiales serán diferentes.

Como contribución anexa, gracias a las corrientes artísticas emergentes en los últimos años la autora Bibiana Crespo (2010) retoma la clasificación original de Antón (1994), para hacer su contribución agregando tipologías de libro arte, nacientes de corrientes modernas, definidas por lo que anteriormente visualizamos como los otros criterios, entre ellas podemos encontrar las siguientes ramificaciones.

- **Libro de Performance:** en este apartado la autora expone una serie de obras del libro-arte que llevan una relación íntima con el acto de la performance, uniendo de esta forma dos géneros artísticos para denominar una fusión que

posiblemente no se había considerado antes como una clasificación específica.

- **Libro-documento de Performance**, son aquellos que recogen la documentación testimonial de la performance, adquiriendo una doble identidad: la primera a modo de catálogo de la acción, en donde se da la explicación de lo vivido y presentado en el acto del performance así como también el autor y la intención del mismo, y la segunda, como un nuevo tipo de publicación con propiedades plásticas, en donde la información puede ser moldeada a las necesidades o ideologías del artista, siendo el resultado diferente a una catalogación del performance.



Figura 36-37 One Year Performance Lucas Alcántara Luján

- **Libro-partitura de performance**, reside en la simbiosis espectador-participante. Abordando el libro a modo de instrucciones, donde el autor presenta el libro-partitura de performance como un director de orquesta presenta la partitura a los músicos, los pasó a seguir durante el acto de performance para generar la propuesta conceptual del artista.
- **Libro como performance**, el espacio en que se genera y se ejecuta la acción es el propio libro, es decir, es el acto de performance en sí mismo.
- **Libro como espacio conceptual**, donde las páginas son un muestrario de las capacidades y posibles manipulaciones que puede sufrir mal encuadernadas, rasgadas, arrugadas, rayadas, perforadas, dobladas, con clips sujeta-papeles. El

artista demuestra la identidad del libro como forma en la que el concepto y el material se integran. En un primer acercamiento resultó complicado entender la diferencia entre este concepto propuesto por Bibiana Crespo y el concepto de libro parasitado que ofrece Emilio Antón, por lo que estas definiciones tuvieron que ser examinadas y comparadas con el objeto de finalmente llegar a una comprensión de las mismas, la conclusión alcanzada fue que el concepto de Crespo se refiere a una reafirmación del concepto contenido por el libro original mediante la intervención del artista, mientras que la clasificación ofrecida por Antón, se refiere a una intervención más extrema en donde el concepto original es desvirtualizado por el artista para una nueva lectura.

Finalmente, la autora menciona como “...el artista se ha apropiado de los nuevos avances técnicos para desarrollar nuevas propuestas artísticas...” (Crespo, 2000, p. 25) y continúa describiendo como los artistas han creado nuevas formas de libro-arte basándose en la tecnología y la estética propia del s. XX y XXI para desarrollar sus propuestas, así pues, Crespo (2010) finaliza su aporte a la clasificación del libro-arte con las siguientes variantes digitales

- **Libro-Electrónico (e-libro-arte)**, Crespo (2016) define a esta variación del libro arte como una versión digitalizada del mismo, lo cual le proporciona una mayor significación gracias a su capacidad expositiva ante una mayor cantidad de espectadores. Por tanto, el libro-electrónico es la versión del libro-arte que ha sido digitalizada para expandir sus horizontes de exposición además de tener la posibilidad de ser reimpresos más adelante, como también el libro-arte que ha sido creado de manera digital que finalmente pueden ser impresos, considerando que en el momento en el que se imprime pierde estos atributos digitales.
- **Hiperlibro-arte** la autora define esta clasificación como:

(...) aquellos libros-arte producidos exclusivamente mediante estructuras tecnológicas digitales interactivas, sumergiendo tanto a artista como a lector en

el particular lenguaje del arte digital (...) en los hiperlibros-arte la secuencia es polimórfica, aleatoria, no lineal, o mejor dicho, multilineal y consecuentemente multisequencial, lo que no significa no narrativa. (p. 824-827)

Esta descripción del hiperlibro-arte establece entonces cómo esta clasificación es de carácter completamente digital, en donde las tecnologías son indispensables en cada aspecto, desde su creación hasta su apreciación por el espectador. Al contener diferentes secuencias cuyo orden depende de la interacción del espectador de la obra, cada experiencia con la misma será diferente ya que ofrece una linealidad manipulable en donde el usuario crea su propia experiencia a partir de las posibilidades creadas por el artista y por lo tanto, en oposición a la creencia de que carece de una narrativa, sería posible considerarla como una pieza compuesta por una narrativa múltiple que será definida de forma individual y dependiendo completamente de la interacción con el usuario.

Al ser una nueva aportación a la clasificación del libro arte y por la característica multifacética del mismo, se considera que esta clasificación de su carácter digital queda como un primer acercamiento a la definición de este, ya que como podemos observar en la definición proporcionada por Crespo la naturaleza de las dos modalidades propuestas por la autora quedan un tanto confusas e imprecisas. Comenzando con el e-libro-arte – libro electrónico – la definición nos plantea un ciclo de digitalización de la obra, en donde se encuentra en estado digital por un periodo y puede quedarse ahí o cambiar a un libro físico al ser impreso; al no ser un formato exclusivo del libro arte, por suerte se encuentra como antecedente los e-books – versiones de libros de texto que precisan soporte digitales para su lectura - que se encuentran en el mercado, por lo que es posible dejar como conclusión que el e-libro-arte es precisamente eso, la versión del libro-arte que precisa un soporte digital para su lectura, mientras que el hiperlibro-arte se refiere a la construcción de la obra en medios digitales, en donde la interacción del “lector” resulta primordial, ya que este decide la consecuencia de los elementos, por lo que ningún espectador tendrá una linealidad igual a la de otro.

Tomando en cuenta los razonamientos de autores como Daniel Tubau (2011) que nos explica como la hipertextualidad se presenta cuando un elemento obliga al “lector” a detenerse en la linealidad de la lectura para abordar una narrativa diferente, para posteriormente retomar la principal y como esta hipertextualidad puede encontrarse incluso en los textos físicos – en formatos no digitales – al contener notas al pie de página, o intervenciones por parte del lector incluyendo notas de relevancia para el mismo; es factible reconsiderar el nombre de este formato de libro-arte a uno que refleje su carácter interactivo más que el hipertexto, ya que partiendo del autor se puede concluir que la mayoría de los libros arte – al menos los formatos intervenidos - contienen esta cualidad de interrumpir la linealidad de su lectura al contener dos o más direcciones dentro de la obra.

Al entrar al campo del libro-arte en los medios digitales parece ser un área que precisa de una investigación más profunda de sus cualidades para dar una explicación más concreta de las mismas. Por el momento se presenta la limitación a tratarlo como su uso y plataforma lo permiten, dividiendo el libro-arte digital en 4 factores que permitan su entendimiento, el libro digitalizado que constituye precisamente a las piezas físicas que han sido digitalizadas para ser expuestas a un mayor número de espectadores por medio de la internet, el libro digital que será entendido como el archivo digital en sí que puede encontrarse en diferentes formatos - .JPG .PDF entre otros – cuya lectura podrá ser lineal o no dependiendo del -libro-arte al igual que su par textual el e-book responde al nombre por la plataforma que soporta su lectura y que lo limita a ser contemplado por medio de la misma, limitándolo a la vez a una lectura lineal y continua – que como se menciona anteriormente puede ser intervenido por el lector para alterar esta linealidad al proporcionar su propio ritmo y secuencia de lectura – y finalmente se encuentra el hiperlibro-arte que mencionado anteriormente resulta un nombre que no refleja la interactividad que caracteriza de esta presentación del libro arte en el medio digital. Al contar con su par textual el libro digital interactivo, se considera para que para esta investigación será pertinente referirnos a su versión

artística como “libro-arte digital interactivo”.



Figura 38-40 'Beyond Pages" (1995) de Masaki Fujihata

Una vez presentada la extensa clasificación brindada por diferentes autores que buscan explicar de manera categórica el libro-arte resulta interesante retomar una última distinción hecha por Magda Polo (2011) quien finalmente habla del libro arte como documento especial, la autora hace esta alusión final afirmando que

El inicio de las segundas vanguardias del siglo XX, después de la experiencia de haber vivido la Segunda Guerra Mundial, quería retratar la realidad a la que se habían convertido y quería no perder la memoria de lo ocurrido. Requería de la información (...) También requería información sobre el arte, la documentación del mismo, no tan sólo porque lo importante, más que la obra, era el proceso sino también porque lo más importante era la finalidad por la que había sido concebida, aunque fuera una finalidad sin fin, en la cual el proceso creativo se daba a conocer e implicaba a la sociedad con el afán, tal vez, de cambiar el mundo. Es en este momento cuando la obra de arte parte de la recogida de información, quiere inventariar dos realidades: la realidad real del mundo y la realidad artística de la creatividad y para ello lleva a cabo actividades como las de consultar los archivos de la historia, de la vida, de la sociedad (Polo, 2011, p. 19)

Y con exponiendo como base el trabajo de autores como Clive Phillpot (1982) y Ulises Carrión (1980) quienes exponen como para su percepción la definición que la obra toma al recibir el nombre de “libro-arte” ya que consideran que el libro es el mejor

medio para archivar y transmitir información por lo que buscan un nuevo término para denominar a este género introduciendo la noción del “bookwork” para designar los “artworks in bookform” y de esta forma separar a las obras de los documentos.

Evidentemente la reflexión de Phillpot y Carrión toca puntos importantes en cuanto a la finalidad del libro arte, como obra de experiencia íntima del lector o como elemento para archivar la obra, por lo que su propuesta de “bookwork” pareciera una solución a la problemática expuesta. Sin embargo, introducir este término implicaría aceptar al libro como un mero contenedor de información para archivar, lo que como usuarios de este medio sabemos que es solo limitarlo a una de sus funciones, una que significa solo la trascendencia temporal de la pieza, y obviar el hecho de que a pesar de vivir en una era digital, el libro sigue siendo la presentación más aceptada para recibir la información – ya sea un libro impreso o electrónico – por lo que explicar al libro-arte con un título como lo es “documento especial” pareciera más apropiado en orden de mantener las diferentes funciones que un “libro” puede cumplir. Si bien es cierto que estas dos finalidades que expone Polo son importantes de distinguir, no se considera que cambiar el nombre del género sea la respuesta, ya que como la misma autora menciona en capítulos anteriores “el libro, cuyo origen etimológico es *liber*, de libertad”. Clasificarlo como una mera herramienta archivista le restringiría esta libertad, que es de la que se ha hablado por diferentes autores a lo largo de este capítulo.

2.3 Perfiles de autores del libro-arte.

En cuanto a definir al autor del libro arte, encontramos una definición más completa en los textos de Hortensia Mínguez (2017), quien nos ofrece un perfil que caracteriza a cada artista al momento de generar su obra imprimiendo en ella un sello original, la autora categoriza al artista de la siguiente forma:

El arquitecto, son aquellos que gustan llevar al límite el concepto de libro y reducirlo lo más eidéticamente posible, analizando, para ello, su arquitectura formal (el pliegue) y elementos constitutivos básicos (la hoja como el plano) por medio del cual se estructura (secuencia), con el fin de entender a qué se reduce conceptualmente como medio de comunicación.



Figura 41-42 *Face the Face* Ximena Pérez Grobet

Los guasones gustan de establecer un nuevo punto de vista, alejado, cuanto más mejor, de todo costumbrismo, consenso, populismo, idea naturalizada e implementada en los esquemas usuales de lo convencional o asentado en la peana de los esteticismos formalista. Múltiples formas de boicotear al libro como forma, como idea, como medio o como portador de un mensaje.



Figura 43-44 Two stages of the memoir Magdalena Haras

El replicante son artistas que desde nuestro punto de vista, hacen réplicas de obras ajenas, pero no como copias, sino como consecución de una anterior; a la vez que, homenaje, apropiación y resignificación.



Figura 45-46 Book Igloo Miler Lagos

Los acumuladores, o como suelen llamarse en habla inglesa, los “artist-as-archivist”, son aquellos creativos que hacen libros partiendo de la acción de la acumulación, los que disfrutan de lo taxonómico, las categorizaciones, los índices, los inventarios, las recolecciones, los coleccionistas acérrimos de todo tipo de imágenes, textos, poemas, partituras, fotografías, objetos, fragmentos, etc.



Figura 47-48 *The office orchestra* Andrea Chappell

Los relojeros nos relatan alguna de sus vivencias más intensas, pero de otra forma. Pareciera que no solo disfrutan revivir recuerdos sino hacer del libro-arte, un

espacio de meditación intrapersonal que les permita canalizar su experiencia y dilatarla, en donde el libro concluye siendo una especie de bucle espacio-temporal e, inclusive a veces, una obra con vida propia procesualmente inconclusa.



Figura 49 *Un viaje en zeppelin* Pecannins Yani y Macoteca Gabriel

Es importante anotar, que la autora anota estas formas de pensar y proceder ante el libro-arte, como algunas de las múltiples preexistentes. Es decir, a diferencia del resto, Mínguez se centra en una reflexión más abierta y flexible; menos categórica y taxonómica.

Una vez presentada las definiciones del libro-arte y de los diferentes tipos de autores que se plantean por Mínguez (2017), se considera que la pieza final de este proyecto de investigación consistirá se basara en el formato de libro-arte de colección debido al perfil acumulador del investigador, el cual fue evidenciado desde el planteamiento de la investigación al buscar evidenciar la capacidad de los objetos vicarios para exponer la memoria que se le atribuye, ya que la práctica del resguardo de objetos sin valor aparente y su revalorización por cuestiones de nostalgia, resulta común en la personalidad del investigador; Esta práctica, en ocasiones poco común, resulta una de las razones que despierta el interés por el campo del libro-arte – cuando menos hablando del investigador de este proyecto – buscando dar una explicación y

una dirección a los años de objetos resguardados que mantienen un fuerte valor para su dueño, pero que a los ojos de sus semejantes es considerado como “acumular basura”.

4.5. Producción de libro-arte en temas de migración y conflicto (análisis de obra)

El libro-arte es un género artístico medio de expresión plástica innegablemente enraizado a los temas de la memoria dado su carácter narrativo. En ese sentido, algunos de los enclaves interpretativos por medio de los cuales los artistas develan sus pensamientos y experiencias como migrantes se relacionan a través de conceptos como identidad fragmentada y/o pérdida y el viaje como metáfora de transformación.

Implícita o explícitamente, aquellos artistas que empujan al libro-arte como medio para hablar de temas relacionados con la migración, se tornan cronistas de su propia biografía. Decía Anthony Giddens (2000) que “La identidad del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía” (p. 72)

La autobiografía es una crónica particular que los sujetos centramos en nuestro yo, en aquello que nos ocurre, que acontece a nuestro alrededor, que nos preocupa y atañe y, es a través del libro-arte como muchos artistas gozan expresarse precisamente, porque este medio es eminentemente narrativo, del mismo modo que “la identidad es narrativa, es autobiográfica” (Ricoeur, 1992, p. 315). Hablar desde el umbral de nuestra propia identidad, supone poseer un pensamiento unificado, un ejercicio de autoconciencia; una construcción reflexiva acerca de quiénes somos en relación con el paso del tiempo y, por ende, hacia dónde deseamos dirigir nuestro futuro. Al filo de este ejercicio, la memoria toma un papel protagónico por excelencia.

La memoria ocupa un lugar toral en la constitución identitaria de los sujetos, pero también de la sociedad o comunidad de la que formamos parte; de ahí que, teóricos como Halbwachs hablasen de la memoria como un fenómeno social. Bajo esta tesitura, aquellos artistas que hablan de migración lo hacen al son de la memoria y la identidad individual pero también la social. Pero ¿cómo lo hacen? ¿Qué relatan los artistas?

El artista no es un historiador, él no suele remitirse a acontecimientos históricos⁶ sino más bien a memorias, es decir, recuerdos de un pasado vivido o al menos, imaginado (Nora, 1997); un pasado interpretado y erigido por sus experiencias de vida por medio del cual genera su propio discurso personal íntimamente ligado a su contexto.

Los artistas evocan memorias porque la gran diferencia entre la historia y esta, es que la primera dejó de estar viva. La historia, tiene como objetivo explicar acontecimientos con el objeto de reconstruir un pasado a partir de una serie de rastros los más objetiva y científicamente posible. La memoria, sin embargo, es “por naturaleza, (...) afectiva, emotiva, abierta a todas las transformaciones, (...) vulnerable a toda manipulación, susceptible de permanecer latente durante largos periodos y de bruscos despertares [...]” (Amengual, 2018, p. 28) Recordar algo, en este caso, las vivencias propias o los relatos de un migrante, supone reinterpretar un pasado en aras de crear una nueva narración del mismo.

En este sentido, la forma de concebir el tiempo y la historia a través de los libros-arte, parte de una concepción benjaminiana de la historia -que nada tiene de lineal- ya que, su forma de articularla es desde la perspectiva de una historia abierta ligada medularmente a la memoria, al recuerdo.

Cuando observamos diferentes libros-arte centrados en la problemática de la

⁶ “Un primer camino para la comprensión de la memoria consiste en diferenciarla respecto de la historia. Mucho se ha escrito en los últimos tres decenios sobre esta distinción. Para detectarla, hasta con fijarse en que la historia versa sobre países, pueblos, instituciones, saberes, etcétera; mientras que la memoria es de un pueblo, un individuo. Es decir, la historia tiene objeto y se define por él, mientras que la memoria tiene sujeto, sea individual o colectivo.” (Amengual, 2018, p. 27)

migración, vemos el papel preponderante que el tema de la identidad mantiene. Los artistas reflexionan acerca de cómo aquel que migra se convierte en un ser fronterizo. Ni de este lado, ni del otro. Son hombres que viven en la dualidad, dependientes de un pensamiento que roza a veces lo dicotómico. Ser migrante es hablar de huellas, de fragmentación, de tonos de piel, de indefinición⁷.

Algunos autores como Valev Laube con "Journey Through The Mist"⁸ narran a través de fotografías cómo ser migrante te conduce a un estado de soledad y anhelos. Un estado de transición frío en el que se pierden los lazos y uno se siente fragmentado y desplazado en un lugar en el que todavía no tiene cabida, ni se ubica. Sentimiento que mucho ligan metafóricamente a la imagen de la jaula ya que, esta viene a representar metafóricamente a un lugar condenado al encierro y a la nulidad de poder interactuar con otros seres. Un lugar que, arquetípicamente, deviene en la censura de nuestra libertad, y por tanto, en el empobrecimiento de nuestra alma pues, desde los barrotes, el que permanece enjaulado, no sólo se encuentra encerrado en un sitio nimio, sino que, a través de los barrotes ve con total claridad, qué es aquello que está al otro lado. Este sentimiento podemos verlo reflejado en la obra de "Exili" (2014) de Assumpció Mateu (Girona, España, 1952). Una pieza formada por 10 libretos que aluden al exilio político forzado de la filósofa María Zambrano en 1939 y a las imágenes y sentimientos que la migración forzada conduce: el camino, ojos, el desierto, la añoranza, el vacío, la tristeza, imágenes de una caravana de migrantes, cartas, etc.⁹

Otros libros como "On the Other Side" de Claire Fouquet y Patty Smith, quienes trabajan a caballo entre París y Filadelfia, utilizan al libro para comprender que, al otro lado, acontece tanto lo positivo como lo negativo.¹⁰ Las autoras se preguntan: ¿Qué

⁷ Algunos de las emociones más profundas relatadas por los artistas cuando hablan de migración y de su propia identidad es la sensación de que sus recuerdos, al igual que sus vínculos con el pasado, se desvanecen cayendo en el olvido. A manos del artista, los rostros comienzan a velarse, se tornan borrosos e indefinidos; un recurso estético que ya Christian Boltansky ha utilizado abundantemente.

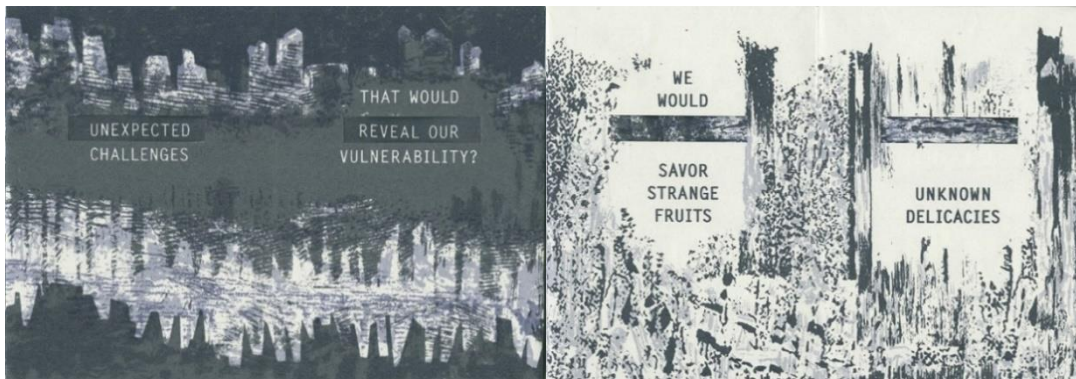
⁸ Valev Laube con "Journey Through The Mist" es un fotolibro que puede consultarse desde <https://www.valevlaube.com/blog/2016/9/21/artist-book-journey-through-the-mist>

⁹ La pieza puede visualizarse desde <http://www.josepmjordana.com/fitxa/exili/114/ca>

¹⁰ On the Other Side de Claire Fouquet y Patty Smith, puede visualizarse desde:

encontraríamos del otro lado? (*What would we find on the other side?*) Para dar respuesta, crearon un libro realizado en concertina. Su formato, obviamente, posibilita jugar con la contraposición de pensamientos. Una parte del libro, estampada sobre texturas de oscura tonalidad que simulan una ciudad a lo lejos, se lee: Diferentes personas, inmensos peligros, desafíos inesperados, ¿eso revelaría nuestra vulnerabilidad? del otro lado, sobre un fondo de tonalidad mucho más claras, las autoras ubican pensamientos tales como: saborearíamos frutas extrañas, diferentes tradiciones, placeres inmensos, delicadezas desconocidas.





Figs. 50-52. Claire Fouquet y Patty Smith, "On the Other Side" (2016)
 Libro-arte y serigrafía. Producido en Women's Studio Workshop.

Este juego de sentimientos contrapuestos, a la par que, complementarios que nos remiten directamente a una de las metáforas más recurrente a la hora de conceptualizar el tema de la migración a manos del arte en general: el del viaje como la vida, un camino que recorreremos día a día, un proceso de transformación del individuo.

La sensación de que nuestro movimiento a través del flujo siempre cambiante de los sucesos de la vida es como un viaje o camino, es sin duda una experiencia humana universal. Nuestra vida es un viaje, con un principio, una media parte y un final. Es una partida, una extensión en el mundo, y un regreso o un establecimiento. El proceso de la autotransformación es un viaje dentro de aquel viaje, ramificarse desde el tronco principal, un nuevo crecimiento. Numerosas metáforas en la literatura del misticismo y en los mitos de todas partes del mundo hablan de la transformación como un viaje a otra tierra, a lo largo de un río, hasta las profundidades de la tierra o en busca del castillo de las maravillas (Metzner, 1988, p. 176)

El viajar nos insta a romper con nuestra cotidianeidad, rutinas y lazos afectivos, pero, sobre todo, nos predispone frente al azar y la incertidumbre de lo desconocido. Cuando viajamos, nos transformamos porque de alguna forma evolucionamos como involucionamos simultáneamente. Descubrimos un nuevo yo, porque de algún modo, nos exponemos a un estado de autoconfrontación.

Cuando se trata de un viaje de placer, prefiguramos aquello que deseamos hallar o experimentar, pero cuando viajar deviene de una necesidad como la del migrante que huye de algo, busca fortuna o se refugia en el exilio en busca de amparo en otro espacio para él desconocido, los sentimientos aflorados son hartamente distintos porque el viaje no comprende un viaje concluido.

El viaje concluido siempre finaliza con una vuelta, un regreso al mundo ordinario de la realidad que fue dejando atrás. En este mundo se ha transformado, si nuestro viaje ha tenido éxito, en un mundo nuevo, que se ve con nuevos ojos. El final del viaje es el comienzo de un modo de vida nuevo y facultado (Metzner, 1988, p. 180)

Migrar supone entonces separarse del lugar de origen provocando una mezcla de sentimientos tan contrarios como complementarios entre sí, por un lado, la angustia e incertidumbre que genera desconocer lo que le espera tanto en el camino y las posibilidades de conservar o reencontrarse con sus raíces¹¹ que ha dejado atrás, por otro, la emoción de emprender el viaje, y cruzar aquellos caminos¹² que finalmente lo conducirán a contemplar todo aquello que anhela obtener con su partida.

Curiosamente, la separación espacial de una persona de su lugar de origen no implica desprenderse de sus raíces pues, aunque el individuo esté lejos, aún existe una conexión con aquello que ha dejado atrás, una especie de cordón emocional que jamás se rompe provocando en el individuo. De ahí, la sensación de melancolía y añoranza de regresar alguna vez a revivir su pasado ya sea como una visita para contemplar aquellos elementos que han sobrevivido al paso de los años, o regresar para

¹¹ El circular de la vida de Marina Buj. Véase: <https://marinabuj.wordpress.com/2016/06/13/libro-de-artista-el-circular-de-la-vida-x-mostra-sonora-i-visual-cc-convent-de-sant-agusti/>

¹² Marta Vergonyós "...Exili interior amb horitzó de fons..." Recuperado desde: <http://exilis.plisweb.com/26/marta-vergonys>. Temáticamente centrado en el exilio español de la época franquista -un tipo de migración de tipo forzoso- Véase también: <http://sauce.pntic.mec.es/jotero/Emigra2/emigra2r.htm>. Con una de las piezas que me parecen muy interesantes son <http://www.assumpciomateu.com/wordpress/libro-de-artista/libro-artista-exilis/> de Assumpció Mateu, una artista de Girona, España. <https://es.calameo.com/read/00091782588539fdf82ec> y <http://exilis.plisweb.com/19/assumpci-mateu>

reencontrarse con algún ser querido que ha dejado atrás, convivir con aquellos que quedaron a la espera y que, a pesar de que no forman parte activa de su vida diaria, siguen vivos diariamente en su memoria.

Son obras como “*Two stages of memoir*” de Magdalena Haras donde se alude al largo camino por andar que espera al viajero. Para ello, Haras construye con papel un par de zapatos en referencia a la obra “*The long walk*” de Slawomir Rawicz (1956). Una obra en la que Rawicz, narra la historia de un soldado polaco —que dice ser él mismo— que escapó de un campo de concentración nazi junto con otros prisioneros a principios de los años cuarenta, huyendo a través del desierto de Gobi, el Tíbet y el Himalaya en busca de su libertad en la india británica.

La pieza, además de ayudarnos a comprender la longevidad y hostilidad del camino recorrido por la condición desgastada del calzado, conforma un diario de viaje en donde se pueden encontrar la clase de historias que suelen ser compartidas como parte de la memoria del viaje, mismas que, a su vez, van dejando huella en la de cada uno de los individuos.



Figs. 53-55 “Two stages of memoir” de Magdalena Haras.

Además de los zapatos, es común que los artistas manejen cierto elenco de elementos simbólicos para referirse a esta situación de desplazamiento. Por ejemplo, recurren a fotografías¹³ de sus antiguas casas, de automóviles o moteles, dibujos de un

¹³ Cotidianidad, fotos cartas, instantáneas:

camino o de un lejano horizonte qué representa el sueño de lo que vendrá en alusión al largo recorrido que tendrá que enfrentar para llegar a su destino final. Se suman objetos como piedras, conchas de mar, tierra, postales y pasaportes para mostrar el camino recorrido y aquello que se ha dejado atrás, así como otros cotidianos como peines, cepillos de dientes, escapularios o encendedores. También, fotografías de familiares, joyas, herencias de toda índole, perfumes¹⁴, mechones de cabello, cartas, pañuelos, zapatos gastados que retratan la realidad de un migrante que ha tenido que caminar largas jornadas bajo el intenso sol y enfrentarse a los diferentes peligros que la naturaleza pone en su camino. Y es a través del manejo de estos objetos, cómo los artistas generan puentes simbólicos que definitivamente, poseen una valencia emotiva innegable por el valor pregnante que acarrearán. Al cabo, dichos objetos nos unen al pasado porque de allí vienen, y por ello, los conservamos.

Vivir en condición de nómada en busca de una nueva realidad, nos lleva a destacar otro elemento simbólico altamente utilizado, la maleta, la cual¹⁵ no sólo contiene objetos de uso cotidiano, sino también todo aquello que resulta de gran importancia y valor para el viajero. La maleta esconde ese pasado que se pretende forme parte del futuro, todos los recuerdos de su familia que no pueden acompañarlo en su larga jornada de otra forma más que en la memoria, los recuerdos y tradiciones que contribuirán a la formación de su vida futura, así como la de aquellos que vendrán después de él.

Por ejemplo, en la exposición “Maletas migrantes” presentada en el Museo Memoria y Tolerancia en la ciudad de México, en octubre de 2012, se expusieron 50 maletas en las que cada uno de los artistas conceptualizó y visibilizó cuáles son:

- Pablo Casino...<https://www.laimprentacg.com/fotolibro-pablo-casino/>
- Estela de Castro, ha editado el fotolibro '33.293. <http://www.phes.es/33-293/> y <http://ecodiario.eleconomista.es/sociedad/noticias/9204212/06/18/Refugiados-un-fotolibro-sensibiliza-sobre-la-situacion-de-los-refugiados-en-europa.html> Foto-libro de la situación de migrantes que quedan radicando en lugares donde no quieren vivir en situación de pobreza. La artista da cámaras desechables a los migrantes para que ellos mismos retraten su cotidianidad como parte de la obra.
¹⁴ Andrea Hill Davies, Memory Journey Book Box (1990) http://www.artistsbooksonline.co.uk/andrea_hill_davies.shtml
¹⁵ <https://www.angliliana.com/uploads/1/9/4/2/19426963/angmigrantescat.pdf> La obra de Mercé Ribera también es interesante <http://exilis.plisweb.com/22/merc-ribera>

(...) las contradicciones y las pertenencias, las negociaciones y los diálogos que presuponen los tránsitos geográficos y emocionales que experimenta el migrante, inmigrante y transmigrante.” Así, “La maleta, como figuración alegórica del desplazamiento, del tránsito, de la pérdida y de la capacidad del hombre de crearse y recrearse, es el punto de partida, la unidad básica que detona la acción de los artistas. La maleta se presenta como el contenedor de los afectos: un espacio íntimo dentro del cual el migrante lleva consigo la memoria y los anhelos; su pasado, presente y futuro. Cada maleta hace alusión a metáforas o acontecimientos que de facto se encarnan en el proceso del desplazamiento (de la Garza, 2012, p. 2)

CAPÍTULO 3. Programa Bracero: Contexto de la Migración México-Estados Unidos y su tratamiento a través del arte.

3.1. Antecedente de la migración México-Estados Unidos

La migración ha sido una actividad importante para el desarrollo y la evolución del hombre desde los inicios de su desarrollo. La evidencia de la evolución humana muestra su constante movimiento. Si bien es cierto que la vida sedentaria constituye el nacimiento de las sociedades actuales, la migración no ha desaparecido en ninguna etapa del desarrollo de la sociedad, los movimientos migratorios pueden presentarse por razones variadas, por ejemplo económicas, políticas, sociales, entre otras, cuya base radica principalmente en la incentivo del migrante por mejorar su situación de vida actual, ya sea por las razones mencionadas o por considerar que permanecer en su país de origen sería una amenaza o limitante para su crecimiento personal o social.

La migración ha sido una actividad ejercida por el ser humano desde el principio de su existencia, si bien es cierto que la vida en sociedad plantea una dinámica más sedentaria para los miembros de la misma, la migración no se ha detenido y actualmente adquiere gran importancia en la política y el estudio de la sociedad ya que, migrar no supone únicamente un cambio geográfico de una persona o familia, sino el desplazamiento, el cruce, tránsito y por ende, transferencia entre ideologías, culturas y costumbres entre un supuesto espacio de origen y otro de destino.

Para comprender las condiciones de la migración en el siglo XXI es necesario hacer una revisión de los factores que la han convertido en lo que visualizamos actualmente: uno de los devenires más complejos de la actualidad que, viene a ser el resultado de la inteligible relación existente entre el fenómeno de la globalización y los cambios sociales, políticos y económicos.

La envergadura de las diferentes olas de migración (emigración e inmigración) ha sido de tal envergadura que, autores como Castels y Millers (2004) no dudan en

hablar de una llamada “era de las migraciones”. En términos numéricos, con el fin de ofrecer un pequeño estado de la cuestión acerca de la magnitud de los movimientos migratorios, podemos remitirnos a autores como Arriagada (2002) quien nos ayuda a comprender la estrecha relación entre las crisis económicas en Latinoamérica y el índice de migración de los países asociados.

Según datos del anuario de migración y remesas México 2016, en el año 1990 se estimaba que 153 millones de personas vivían en un país diferente al de su nacimiento. En el 2003, la misma fuente declaraba que la proyección migratoria para 2050 representaría el 2,6% de la población mundial o el equivalente a los 230 millones de personas, cifra que para el 2015 ya se había sobrepasado, ya que aproximadamente 244 millones de personas de todo el mundo eran migrantes y representaban el 3.3% de la población mundial.¹⁶

Haciendo énfasis en el incremento de mexicanos que residen en los Estados Unidos, la documentación revela un incremento desde 1996 con 18.8 millones hasta el 2015 con casi 37 millones de mexicanos radicados en los Estados Unidos¹⁷ colocando a California y Texas como los destinos más frecuentes de los migrantes.

Dos de las principales razones de la migración Latinoamericana es la económica¹⁸ y la política.

¹⁶ Este marco porcentual presentado por el Anuario de migración y remesas México 2016, situó a México en la lista del segundo país con mayor número de migrantes a nivel mundial con 5.8 millones de mujeres y 6.6 millones de hombres - equivalente al 4.9% y 5.2% de población mundial respectivamente - y a Estados Unidos como el primer país con mayor número de inmigrantes con 23.8 millones mujeres y 22.8 millones de hombres – equivalente al 20.2% y 18.1% de la población mundial respectivamente -. Evidentemente la situación migratoria ha estado en constante aumento a excepción del periodo de crisis económica acontecida entre 2008 y 2009. Un periodo en el que hubo un decremento en el flujo de migración anual quedando ligeramente por encima de los 5 millones de migrantes manteniéndose estable hasta que en el 2014 comenzó nuevamente a rebasar los 6 millones.

¹⁷ De los cuales, 5.5 millones eran mexicanos de 3^{ra} generación, 6.4 mexicanos de 2^{da} generación y 6.9 millones eran migrantes, para el 2015 36.9 millones de mexicanos residían en el país vecino, de los cuales 11.9 de 3^{ra}, 12.8 de segunda y 12.2 migrantes.

¹⁸ Según datos de 2015, en el Anuario de migración y remesas México 2016 fundación BBVA Bancomer, A.C. Consejo Nacional de Población. México En cuanto a la actividad económica, se registra que el 67.6% de los migrantes mexicanos en Estados Unidos son económicamente activos – generalmente en posiciones de subordinados, las mujeres en el sector de servicios y los hombres en el sector agrícola o de construcción – mientras que el 32.4% permanecen inactivos. El principal motivo de retorno para ambos sexos es reunirse con su familia y solo el aproximadamente 15% regresan por ser deportados, quienes en su mayoría son hombres.

(...) la persecución político-ideológica, inseguridad producto de la violencia, las guerras, la persecución étnico-religiosa, los problemas socioeconómicos, el mejoramiento de la calidad de vida, la búsqueda de desarrollo individual o familiar, oportunidades de empleo y educación, acceso a bienes y servicios entre otras (Anuario de migración y remesas México 2016)

El 19 de septiembre del 2016, ante la evidente necesidad de establecer acuerdos para proteger¹⁹ a los migrantes y refugiados, los jefes de estado y de gobierno miembros de las Naciones Unidas aprueban la *Declaración de Nueva York para los Refugiados y los Migrantes* de 2016, en la que se plasma la intención de elaborar un nuevo pacto mundial que pueda brindar una soluciones de manera específica a las delicadas situaciones que el flujo de migrantes y refugiados generan a los países que los reciben, medidas que se establecen para ser concretadas en 2018.

La Declaración de Nueva York, busca proteger a los migrantes y refugiados sin importar su condición política, económica, religiosa, etc. Mientras que se desarrolla una propuesta de solución viable para ambas partes, así como analizar las condiciones que propician los flujos de migración y plantear una solución que le permita al migrante llegar a esta decisión por voluntad propia y no como la única opción que solucione su situación. El objetivo principal que se busca es reducir las condiciones que obligan a las personas a abandonar su país de origen, tales como oportunidades de trabajo, económica, seguridad entre otras para de esta forma establecer las bases para hacer realidad el modelo de desarrollo sostenible 2030 que fue desarrollado en 2014 por la misma organización.

En el 2017, Estados Unidos se retiró del pacto mundial de la ONU sobre protección de migrantes y refugiados argumentando que los compromisos tratados en esta declaración resultan contradictorios a la política anti migrantes del actual presidente Donald Trump, esta posición contradictoria queda plasmada en los

¹⁹ Entre las garantías que se plantean en esta declaración, tanto para migrantes como para refugiados, se busca que: Se dé a todas las personas que llegan a nuestros países (...) una acogida rápida, respetuosa, humana y digna además de, pleno respeto y la protección de sus derechos humanos y libertades fundamentales.

encabezados periodísticos²⁰ constantemente con historias en donde se viola de manera violenta los derechos de los migrantes al recibirlos con un trato indigno, separar a los menores de sus familias, obligar al migrante a regresar a su país, más no a su ciudad, de origen sin tomar en cuenta las repercusiones que esto puede ocasionar al migrante y al país que lo recibe.

Parte de la problemática causada por la radical política anti migrantes que se pone en práctica actualmente en Estados Unidos se presenta en la reducción de la migración de aquellos que se mantenían en constante movimiento con su país, los migrantes que llegan a los Estados Unidos en busca de mejores oportunidades económicas y que buscaban la forma de moverse entre ambos países para regresar con sus familias se ven obligados a quedarse dentro del país para evitar los riesgos de ser deportados.

En una nueva estrategia para contener el flujo de migración, Estados Unidos plantea la propuesta de pagar 20 millones de dólares como un apoyo para pagar el pasaje de casi 17 mil migrantes provenientes de diferentes países de centro américa que actualmente se encuentran de manera ilegal en México, buscando de esta manera regresarlos a su país de origen y evitar que los migrantes y refugiados lleguen a la frontera en busca de refugio sin importar las condiciones que los orillaron a emprender el peligroso viaje.

Remesas Estados Unidos – México está creciendo presentando un problema económico para EUA. Presiones internacionales para resolver asuntos relacionados con las políticas de migración de estados unidos ya que se tiene detenidos a los

²⁰ EEUU se retira del pacto de la ONU sobre migración y refugiados porque es "incompatible" con las políticas de Trump. Disponible en: https://www.univision.com/amp/noticias/inmigracion/eeuu-se-retira-del-pacto-de-la-onu-sobre-migracion-y-refugiados-porque-es-incompatible-con-las-politicas-de-trump#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=De%20%251%24s

Trump rompe con Pacto Mundial de ONU para proteger a migrantes y refugiados. Disponible en: <http://www.jornada.com.mx/sin-fronteras/2017/12/03/trump-rompe-con-pacto-mundial-de-onu-para-protger-a-migrantes-y-refugiados-3749.html>

EE.UU. también rompe con el Pacto Mundial de la ONU sobre refugiados. Disponible en: https://www.abc.es/internacional/abci-eeuu-retira-pacto-mundial-sobre-migracion-y-refugiados-201712030935_noticia_amp.html

migrantes que buscan asilo político manteniéndolos en una situación incierta sin poder ingresar al país en el cual buscan refugio (EUA por sus políticas extremistas) ni volver a su país de origen ya que esto significaría la muerte, como es la situación actual que se presenta en Siria, Irak, Nigeria, entre otros.

3.2. El Programa Bracero (*The Emergency Farm Labor program*)

La migración México-Estados Unidos, al igual que el fenómeno mismo de la migración, ha estado presente desde el principio, es hasta los años 1849 a 1930 cuando se presenta una política “*open border*” para la entrada y salida de la mano de obra mexicana que operaba principalmente las áreas de la agricultura, ferrocarrilera y minera. Entre 1917 y 1922, aparece el primer programa de trabajadores agricultores mexicanos, un programa de certificación laboral que, abogaba por la importación de mano de obra extranjera bajo el permiso de la INS (*Immigration and Naturalization Service*) quien, efectivamente, certificaba que no se contaba con suficiente mano de obra disponible en EEUU y se requería de la importación de recursos humanos (RRHH). No obstante, con el inicio de la gran depresión se cancelan los programas que abrían las posibilidades laborales de los migrantes, y en 1929 comienza el rechazo a los migrantes mexicanos, pues su disponibilidad de trabajo y los sueldos cobrados por los mismos representaban una amenaza para los ciudadanos estadounidenses a la hora de conseguir un trabajo.

El Programa Bracero nace justo en este contexto, al término del periodo mundial conocido como la gran depresión (o la crisis del 29) comprendido desde 1929 hasta principios de los años 40. El Programa Bracero tenía la particularidad de ser un programa de trabajadores mexicanos invitados a los Estados Unidos requeridos para el área del campo, minas y construcción de vías de ferrocarril.

Según Reimers (1992) “(...) la rápida expansión de la agricultura en California, Texas y el sureste de la agricultura del país después de la aceptación de la *Newlands Irrigation Act* en 1902, generó una gran demanda de trabajadores en estos estados.” (p. 38). Gracias a esta demanda de trabajadores agrícolas, se retomaron las planeaciones de programas que permitieran la importación de mano de obra extranjera de forma legal para cumplir con la amplia demanda de los productos agrícolas.

The Emergency Farm Labor program es el nombre oficial registrado por el gobierno estadounidense, sin embargo, es conocido también como el Programa Bracero haciendo referencia a que la mayoría del trabajo se realizaba con la fuerza de los brazos.

El Programa Bracero aparece en Estados Unidos después de haber pasado varios años de crisis en el área de producción agrícola que había sido tratado con soluciones infructuosas para mantener la cuota mínima de producción agrícola para la comercialización. Dichas soluciones infructuosas giraban en torno a medidas como la mano de obra infantil –buscando reducir las jornadas escolares para que los niños varones pudieran ingresar al mundo laboral agrícola y tener jornadas de trabajo más amplias– así como, el trabajo forzado. Por ejemplo, el trabajo forzado era realizado por presidiarios que, –como parte de su retribución a la sociedad–, tomaban jornadas de trabajo en el campo para librar la presión de la poca producción agrícola, así como la introducción de mano de obra de los internos de hospitales psiquiátricos de la zona. Por último, con el fin de amortiguar temporalmente la crisis, se apelaba a la disposición de la mano de obra femenina incentivando a la mujer a tomar una participación activa en la economía de la región.

Antes del ataque japonés a Hawái, estaba claro que se requería de un cuantioso número de mexicanos para trabajar en las cosechas. Las peticiones de las importantes organizaciones de agricultores apoyadas por las compañías ferroviarias hicieron que las secretarías correspondientes hicieran lo necesario para establecer un plan de importación laboral (Galarza, 1964, p. 45)

Bajo esta tesitura, el programa se presenta como respuesta a la alerta expuesta por los granjeros estadounidenses quienes, ante la retirada de más de un millón de hombres a combatir en la Segunda Guerra Mundial, avistaron una crisis aún mayor en el área agrícola (Gamboa, 1990). Así, Estados Unidos pasó a ser conocido como “un país en necesidad de los talentos de aquellos fuera de sus fronteras nacionales” (Bickerton, 2000, p. 898)

Asimismo, cuando el presidente Cárdenas²¹ tomó la medida de dividir la mayoría de los territorios mexicanos de plantaciones conocidos como “haciendas” en territorios individuales, se produjo una reducción considerable en la producción agrícola, lo cual tuvo consecuencias económicas y las oportunidades de trabajo en el campo agrícola mexicano fueron decayendo alrededor de la década de 1920.

El Programa Bracero fue extendido, interrumpido, renegociado y reiniciado en varias ocasiones durante sus veintidós años de existencia, por diversos y controversiales motivos, uno de las más aceptados se refiere a un comunicado del gobierno estadounidense en donde menciona como “*the dramatic drop in demand for indentured Mexican labor corresponded to the overall decline in farm employment resulting from extensive mechanization of U.S. agriculture during the 1960's*” (Vogel, 2007, p.6)

Sin embargo, la formalización del programa fue inminente ante la evidente postura anti asiática, específicamente antijaponesa del pueblo estadounidense a los trabajadores de rasgos japoneses, quienes habían estado siendo empleados para la labor agrícola después de su liberación del *WRA relocation center* en diferentes estados.²² Las muestras de rechazo y agresiones hacia estos trabajadores identificados

²¹ El gobierno del presidente Lázaro Cárdenas tuvo lugar desde el 01 de diciembre de 1934 al 30 de noviembre de 1940.

²² Los campos de concentración de japoneses tuvieron origen cuando en 1942, meses después del ataque de *Pearl Harbor*, el presidente Roosevelt, bajo el consejo del ex senador de los Estados Unidos Dewitt Clinton, firmó una orden ejecutiva que otorgaba poder al ejército para mover a la fuerza a todos los individuos que fueran considerados posibles amenazas de sabotaje y espionaje. La población estaba ubicada en California (Manzanar con una población de 10,046 y Tule lake con 18,789), Arizona (Poston con 17,814 y Gila river con 13,348) Colorado (Granada con 7,318), Wyoming (Heart mountain con 10,767), Idaho (Minidoka con 9,397), Utah (Topaz con 8,130), Arkansas

como inmigrantes obligó a las autoridades a buscar alternativas que preservaran la seguridad y la paz entre sus habitantes y simultáneamente tratar de resolver la crisis laboral agrícola.

Según Massey (2008), se estima que solo en el año de 1945, fueron reclutados aproximadamente 50,000 braceros destinados a las labores agrícolas, y 75,000 en el área ferroviaria, esta área fue tratada de forma independiente y tuvo una duración relativamente corta, terminando en 1945. El Programa Bracero patrocinó el cruce de alrededor de 4.5 millones de trabajadores agrícolas a lo largo de los 22 años de su duración, esto sin contar a los miles de trabajadores que eran contratados y trasladados a Estados Unidos de forma ilegal buscando evitar cumplir con las condiciones que establecía el programa para los empleadores.

Las principales regiones que participaron reclutando mano de obra agrícola en el Programa Braceros fueron California, Washington y Idaho mientras que, en su país vecino Coahuila, Durango, Chihuahua y Guanajuato, fueron las regiones en donde hubo una mayor respuesta en el área de reclutamiento.

(Rohwer con 8,475 y Jerome con 8,497). Aproximadamente el 70% de los “evacuados” eran ciudadanos estadounidenses, la mayoría no hablaban japonés y/o jamás habían estado en Japón. (Gamboa, 1990)



Figura 56 Imagen proporcionada por el Centro de Trabajadores Agrícolas, El Paso, Texas. (Gamboa, 1990)

Entre los beneficios que eran ofrecidos a los trabajadores en los contratos personales para unirse al Programa Bracero (*The Emergency Farm Labor program*) se encontraban, transportación gratuita desde los centros de reclutamientos ubicados en el interior de México²³ hasta el lugar de trabajo en los Estados Unidos, hospedaje, agua y cobijas gratuito(a)s, salario mínimo, permiso de trabajo temporal para permanecer en

²³ Además de que los empleadores (en el principio el gobierno de los Estados Unidos) debían solventar los gastos referentes a viáticos según los lineamientos del artículo 29 de la Ley Federal del Trabajo en México.

los Estados Unidos con una vigencia que generalmente oscilaban entre las seis semanas y los seis meses (Mandeel, 2014, p.172), plan de salud, alojamiento y un fondo de ahorro constituido por el 10% de su salario conocido como “el fondo de ahorro campesino”. Un fondo cuya intención era que invirtieran los fondos en la compra de insumos para el cultivo de sus parcelas y que debía ser depositado en los bancos estadounidenses *Wells Fargo* y *Union Trust co.* para posteriormente ser enviado al Banco Nacional de Crédito de México, (y en su regreso a México ser entregado) y les sería entregado en su regreso a México. Los pagos de este fondo de ahorro desaparecieron en la transacción a los bancos de México, autores como Astorga (2015) afirman que fue una malversación de los fondos debido a la corrupción de nuestro país.

Según Vélez (2003) en 1945, México recibió por ahorros de braceros 72 millones 35 mil 400 pesos de los que remitió 35 millones 183 mil 791 pesos al Banco Nacional de Crédito Agrícola (48.2%), mientras que al Banco del Ahorro Nacional fueron remitidos 37 millones 713 mil 670 pesos (52.2%), resultando en un total de 728 millones 974 mil 631 pesos de salarios de braceros. Esta información fue dada a conocer después de que en la década de los 90 el interés de los ex braceros por averiguar el paradero de su fondo de ahorro, los lleva a investigar con las instituciones bancarias correspondientes. Al inicio, las primeras declaraciones sugerían que los bancos estadounidenses no habían hecho la transferencia de dichos fondos, a lo que estos bancos contestaron presentando la documentación que evidenciaba la transferencia de los fondos a las instituciones mexicanas. Una vez que esta información llegó a manos de ex braceros, las instituciones bancarias mexicanas involucradas comenzaron a buscar alternativas para desligarse de la responsabilidad del pago de estos ahorros. Actualmente, en México la intención radica en esclarecer el destino de los aproximadamente 168 millones de pesos desaparecidos del fondo de ahorro campesino.

En 1943, las oficinas del Banco Nacional de Crédito Agrícola en la ciudad de México se enfrentan a la presencia saturada de braceros tratando de cobrar los

pagarés de su fondo de ahorro, la cantidad de personas esperando en línea para obtener su dinero y la desesperación de las mismas al no obtener respuesta de las autoridades correspondientes, propiciaban el acoso a los trabajadores migrantes por parte de los conocidos “coyotes” que, en vista de la necesidad de estas personas, ofrecían comprar los pagarés por la mitad de su valor, la misma situación se presentaba con los fondos de los braceros ferroviarios. Finalmente, en 1946, bajo el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), se cancela oficialmente el fondo de ahorro campesino.²⁴

En un intento por recuperar este recurso monetario, en el año 2003 se organizan los ex braceros para establecer una demanda en contra del gobierno mexicano pidiendo el pago del fondo de ahorro. Después de varios años de lucha, el gobierno accedió a pagar 38 mil pesos sobre la solicitud del pago del fideicomiso (fideicomiso que administrara fondo de apoyo social para ex trabajadores migratorios mexicanos), más no sobre el ahorro campesino declarando que era un asunto “completamente diferente”²⁵ por lo que evidentemente no se considera una batalla ganada entre los activistas que buscan defender los derechos de los ex braceros, ya que hasta la fecha se siguen presentando movimientos y demandas en diferentes estados de la república exigiendo el pago del ahorro al resto de los ex braceros y familias de los ya fallecidos.

La lucha por recuperar los fondos que aún no han sido pagados a los ex-braceros ha tenido lugar en diferentes años y lugares alrededor de los diferentes estados de ambos países, siendo el más reciente en octubre del 2018, donde la representante y coordinadora de la “Alianza de ex braceros del norte, 1942/1964” Rosa María Zarate logra el amparo de 5,600 ex braceros. Los detalles de dicha victoria para la asociación aún permanecen inciertos hasta contar con la información oficial del veredicto de los magistrados.

Los acuerdos de 1942 y 1943 fueron informales, por lo que el programa era financiado oficialmente a través de la Ley pública 45 hasta 1943, gracias a la falta de

²⁴ En 1941 se firma el “convenio del buen vecino” entre México y Estados Unidos (Craig, 1971)

²⁵ Nota: Juez ordena a gobierno de Peña reembolsar recursos retenidos a braceros. Proceso, 7 de marzo, 2016

estructura de esta ley los granjeros podían evadir muchas de las cláusulas que se encontraban establecidas en el contrato del Programa Bracero, además de la contratación de mano de obra de trabajadores migrantes ilegales, lo cual los deslindaba completamente del programa, la ley quedó vigente hasta el año 1948 (Griffith, 1995)

Desde el día 13 al 18 de octubre de 1947, más de 6000 mexicanos cruzaron de manera ilegal las fronteras con Texas provocando de esta manera que los salarios cayeran un dólar pasando de 2.5 a 1.5 cada cien libras, por la iniciativa de los granjeros tejanos, quienes en respuesta a la demanda del gobierno mexicano por subir el salario a 3 dólares comienzan a solicitar mano de obra ilegal, contratando por fuera del Programa Bracero. Jaime Torres Bodet, Secretario de Relaciones Exteriores en el momento anuncio que, debido a las malas prácticas de los empleadores tejanos, México daba por terminado el Programa Bracero (Calavitia, 1986).

Gracias a esto el cruce de inmigrantes aumentó considerablemente, muchos de los cuales pertenecían a la fuerza agrícola del norte de México, la cual era una zona de importancia para la actividad agrícola de México (Herrera, 1979). La gran ola de “mojados” representaba un conflicto nuevo tanto para los trabajadores locales como para los miembros del programa, por un lado, la mano de obra ilegal era considerablemente más barata y no obligaba al empleador a cumplir con el plazo de trabajo establecido en un contrato, estos podían emplear a los migrantes ilegales de manera temporal hasta que sus servicios ya no fueran requeridos y luego buscar la deportación del trabajador. Estas acciones resultaban más convenientes para los empleadores tejanos, quienes preferían la contratación de mano de obra mexicana ya que era más eficiente, barata y no tenían la posibilidad de manifestarse en contra de las inconformidades con las condiciones de trabajo ni de negarse a trabajar una parcela en apoyo a las huelgas de los trabajadores locales, ya fuera por las cláusulas del programa que lo prohibía explícitamente o por miedo a la deportación en el caso de los “mojados” (Mandeel, 2014).

Cuando se reactivó el programa en 1951 se insistió para que los trabajadores

que permanecían de manera ilegal en los Estados Unidos tuvieran preferencia para ser candidatos a la contratación antes de comenzar la importación de nueva mano de obra. (Mandeel, 2014).

A pesar de que se encontraban establecidas las condiciones laborales en los contratos laborales, en su mayoría estas no fueron cumplidas. Las condiciones de trabajo eran inaceptables, los trabajadores laboraban largas jornadas que ningún trabajador estadounidense hubiese aceptado trabajando de sol a sol, con un salario considerablemente bajo a comparación con el cotizado por los lugareños de ese tiempo. Además, los trabajadores sufrieron situaciones de discriminación por parte de los empleadores como de la comunidad en general, viviendo en condiciones precarias y de baja higiene a pesar de que se les había prometido condiciones de vida dignas.

Al comienzo de su travesía para poder ser miembros del programa, los aplicantes eran sometidos a exámenes físicos exhaustivos y denigrantes, obligados reunirse desnudos de forma masiva en grandes bodegas para ser examinados y rociados con DDT²⁶ (Dicloro Difenil Tricloroetano), las condiciones de los establecimientos en donde permanecían en la espera por llegar al proceso de registro eran tan precarias que varios de los candidatos enfermaban en ellas y dejaban de ser viables para la contratación (Mandeel, 2014). Una vez aceptados en el programa y transportados a la ubicación de su empleador eran sometidos a una explotación laboral, cumpliendo largas jornadas de trabajo que oscilaban entre las 10 y 12 horas de trabajo continuo, en donde no se les permitía tomar tiempo de descanso o para alimentarse, además de toparse con las antes mencionadas situaciones de discriminación racial en donde llegaban a los establecimientos de la comunidad para encontrar anuncios prohibiendo la entrada de animales y mexicanos a los mismos.

Las condiciones de vida dentro de los hogares proporcionados por sus empleadores, ya fuera dentro de la propiedad del mismo o negociado de forma

²⁶ Dicloro Difenil Tricloroetano, es un insecticida organoclorado sintético de amplio espectro, acción prolongada y estable, aplicado en el control de plagas para todo tipo de cultivos desde la década de los 40, su uso fue prohibido en 1973 por sus efectos adversos a la salud.

independiente a sus tierras, se enfrentaban a condiciones insalubres para vivir; el costo de estos lugares para habitar era descontado de su salario, además de la comida y la limpieza de los sanitarios.



Figs. 57-59. Fotografías de diferentes situaciones cotidianas de los trabajadores del Programa Bracero.

El programa “dejó un importante legado para los patrones de economía, migración y política en los Estados Unidos y México” (García, 1996), así como el regreso de aproximadamente 5 millones de mexicanos que permanecen sin documentos que autoricen su permanencia en el país.

Para la década de 1990-2010 los migrantes comienzan a establecerse permanentemente y más de 7.5 millones de inmigrantes mexicanos llegan a EUA.

El Programa Bracero se ha convertido en un antecedente de gran importancia para la negociación de tratados laborales, su importancia se encuentra tanto dentro de los aspectos políticos como de los históricos y artísticos (En 1965 cambios en la ley de inmigración de EUA y se impone un límite de inmigrantes que entran a EUA).²⁷

3.3. El problema de la migración como tema artístico.

Como se plantea en este tercer capítulo, la migración México-Estados Unidos es un tema constante en la política, la economía y el arte; Razón por la que varios artistas han enfocado su obra a exponer el problema de la migración a manera de generar conciencia y conocimiento sobre las condiciones que se viven durante este movimiento migratorio y durante su estadía en los diferentes países en donde se establecen.

Como ejemplo de esta denuncia artística se presenta la obra de Betsabé Romero, quien ha incurrido con anterioridad a los temas concernientes a la situación de los migrantes mexicanos en Estados Unidos, presentando como parte de su lucha por

²⁷ En 1986 se aprueba la ley de inmigración de reforma y control y se legaliza a cerca de 3 millones de migrantes no autorizados.

reconocer a estos personajes invisibles la exposición “El vuelo y la semilla”²⁸, en el Instituto Cultural de México en San Antonio, Texas. En esta ocasión Romero presenta 9 instalaciones – *Mesas al aire, El maíz y el fuego, Cada cabeza es un mundo, La sombra del maíz I y II, Petate urbano, Espejo de maíz, Atropellando maíz, Por el pan nuestro y Crímenes de cuello blanco* – en las cuales se plasma un mensaje de solidaridad hacia los migrantes por parte de sus compatriotas ubicados en ambas regiones México-Estados Unidos. Romero explica cómo esta exhibición:

Es una manera de enaltecer y dignificar nuestra identidad del otro lado de la frontera. Habla de la importancia de que los mexicanos de un lado y del otro, estemos solidarios y hermanados en la dignificación de nuestra historia y cultura frente a cualquier insulto o mal trato. (Romero, 2017).²⁹

Romero expone a través de sus piezas la necesidad de enaltecer los elementos que actualmente se asocian con la cultura mexicana, como el maíz, el sombrero y el zarape. En el caso de *Cada cabeza es un mundo* la artista arma varias esferas con sombreros típicos mexicanos, colocando en la base de los mismos diferentes frases plasmadas con diferentes tipografías reflejando la diversidad que se encuentran dentro de nuestra cultura en cuando a personalidades, creencias, razas, entre otras; realzando la idea de que estas diferencias son parte de la fortaleza que caracteriza a los mexicanos invitando al espectador a unirse a esta celebración por la cultura y a enorgullecerse de su origen sin importar el lugar o la condición en la que se encuentre.

²⁸ “El vuelo y su semilla” de Betsabeé Romero puede visualizarse desde: <https://www.betsabeeromero.com/elvueloysemilla>

²⁹ Recuperado de Secretaria de Cultura (2017). *Betsabeé Romero lleva su reflexión sobre la migración a San Antonio*. Recuperado de: <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/betsabee-romero-lleva-su-reflexion-sobre-la-migracion-a-san-antonio>>



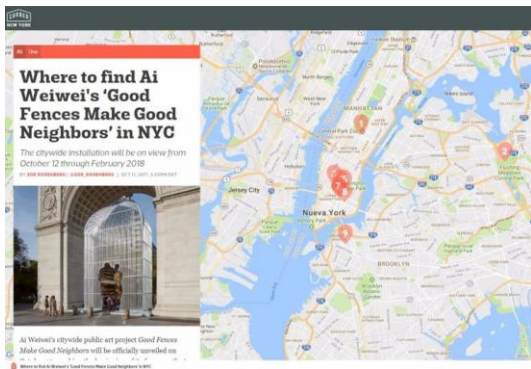
Figuras 60-62 de izquierda a derecha “Espejos de maíz”, “”, “Cada cabeza es un mundo”, “Atropellando maíz” de Betsabé Romero. (2017)

Romero hace un llamado por rescatar y mantener en alto a la cultura mexicana, que a pesar de moverse a diferentes regiones del mundo y enfrentarse a la adversidad, las costumbres tradiciones no mueren si quedan en el pasado; son un elemento vivo en cada mexicano y que será heredado por las futuras generaciones en donde quiera que estas se encuentren.

Otra intervención que expone la condición de la practica migratoria es presentada por el artista Ai Weiwei quien mediante su obra “Good fences make good

neighbors”³⁰ busca protestar en contra de la actual política migratoria establecida por el presidente Donald Trump; Al ser el mismo un migrante en Estados Unidos, Weiwei denuncia su inconformidad en diversas locaciones en la ciudad de Nueva York de forma seriada y en formato monumental, mediante una serie de piezas que hacen alusión a jaulas gigantes con diferentes estructuras en las que presenta algunas de las situaciones vividas por los migrantes, desde el viaje para cruzar la frontera de un país a otro, hasta la segregación a la que se enfrentan al llegar a su destino. Tal es el caso de la estructura ubicada debajo del arco del triunfo en el *Washington Square Park*, en donde se presenta una jaula que divide ambos lados del arco del triunfo conteniendo en su parte central el contorno de dos figuras humanas que, a pesar de figurar únicamente la silueta de los individuos, refleja cansancio e incertidumbre en sus posturas; el uso de materiales reflejantes en la elaboración de las siluetas permite a los espectadores atravesar este pasaje y mirarse reflejados en el interior haciéndose partícipes de la obra y generando la percepción de ellos mismos en lugar de quienes luchan para cruzar al otro lado. Estas piezas pueden encontrarse mediante una aplicación para dispositivos móviles que fue desarrollada con la intención de invitar a los habitantes de la ciudad a ubicarlas e interactuar con ellas.

³⁰ “Good fences make good neighbors” de Ai Weiwei puede visualizarse desde: <https://www.publicartfund.org/exhibitions/view/ai-weiwei-good-fences-make-good-neighbors/>



Figuras 63-65 Aplicación y proyecto “Good Fences make good neighbors” (2017-2018) de Ai Weiwei

Finalmente – consciente de que existen incontables piezas sobre el tema de diversas autorías– se presenta la instalación monumental “Kikito” del artista francés Jean René. En esta intervención en el espacio, JR instala una impresión de gran formato en el muro que separa a Estados Unidos de México; Aunque la pieza se instaló en territorio mexicano, el frente de la misma se encuentra encarando a los residentes

norteamericanos. En esta pieza monumental se visualiza el rostro de “Kikito”³¹ quien mira curioso a la ciudad vecina que se encuentra frente a su casa en Tecate, Baja California sin entender qué es lo que diferencia a este lugar de su hogar ni a qué se debe la separación que marca el gran muro de metal que se yace entre ambos.



Figura 66 “Giants” (2017) de Jean René

A pesar de que el artista no ofrece ninguna explicación con respecto a su obra, invitando a los espectadores a formar su propia interpretación de la misma, sí expone su postura con relación al tema de la migración afirmando como “cuando construimos paredes, la gente hace túneles. Cuando cerramos lugares, se cruzan por el agua. La historia de la humanidad es la historia de personas migrando”.(René, 2017).³²

³¹ “Giants” de Jean René puede visualizarse desde: <https://www.jr-art.net/>

³² Recuperado de Viramontes, S. (2017). *Migración a gran escala: Kikito y JR en la frontera*. Gatopardo <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/artista-jr-frontera-bebe/>>

Gracias al trabajo de estos y más artistas se evidencia no solo la importancia de la migración como tema de denuncia social, sino también la relevancia del tema de la migración México-Estados Unidos debido al interés que se presenta por esta frontera a nivel internacional gracias a la proximidad geográfica y la constante lucha de los mexicanos por conseguir el “sueño americano”.

3.4. Acercamientos artísticos al Programa Bracero.

El acercamiento que el arte ha tenido respecto al Programa Bracero no solo es escaso sino que, además, su naturaleza está basada más en una producción museográfica que artística en sí misma. Podemos destacar algunas exposiciones llevadas a cabo hasta el momento. Entre ellas, en 2009 se abre la exhibición móvil “*Bittersweet Harvest: The Bracero Program 1942-1964*”, del *Smithsonian Institute* en donde se presenta una recopilación de imágenes que atestiguan las vivencias de los migrantes que fueron partícipes del mismo.

Algo a resaltar con esta exposición de gran renombre y suma importancia es que al igual que la exhibición de “Bracero memories” / “la frontera” en la ciudad vecina de El Paso, Texas en Estados Unidos, si bien generan un precedente del fenómeno social que fue el Programa Bracero, se vuelve evidente cómo se ha generado dicho imaginario desde una perspectiva enajenada donde el archivo y la fotografía documental se encargan de contar la historia.

Este referente se contrapone a la concepción del arte donde la plástica y el abanico de posibilidades que brinda una poética expresada por el artista puede plasmar un sentir o generar un panorama donde el espectador puede ser seducido o tener una reacción adversa al mismo. Será entonces la experiencia estética quien genere esa comunicación, que más allá de ilustrar una imagen, puede transmitir una vivencia o sentir del artista.



Figs.67-73 Exhibición "Bittersweet Harvest: The Bracero Program 1942-1964", del *Smithsonian Institute*

De forma similar se encuentran exhibiciones como “Bracero Memories” /”La Frontera” por The University of Texas at El Paso



Figs. 74-78 Exposición como “Bracero Memories” The University of Texas at El Paso

Mientras que, en México encontramos exposiciones fotográficas con un enfoque documental, en donde la intencionalidad radica en presentar al público una mirada a las evidencias de los hechos vividos por los integrantes del Programa Bracero tanto en el difícil proceso de selección, como en las exhaustivas y precarias condiciones de trabajo y vida diaria una vez integrados al mismo. Algunas de estas exposiciones son las siguientes:

- “Los braceros vistos por los hermanos Mayo” expuesta el 21 de agosto de 2014 en el Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos.
- “Los rostros del tiempo: Braceros, trabajo y migración en el Norte de México” (2013) por Charles Thompson-Raquel Santamaría.
- “Ex braceros, su historia y su largo caminar por la justicia” presentada el 11 de febrero 2016 en la Casa de Tabasco en México “Carlos Pellicer”.
- “Brazos al servicio de dos naciones” expuesta 3 de junio del 2014 en Juan Miguel Sarricolea Jerez, Zacatecas.

CAPÍTULO IV Proceso creativo y construcción de la pieza.

Para el desarrollo de la presente investigación, inicialmente se planteó la búsqueda de una familia en la que uno o varios de sus miembros participaron como trabajadores del Programa Bracero; se comenzó la búsqueda en las redes sociales buscando a un sujeto cuya familia cumpliera con este requisito y se encontrara dispuesto a compartir sus conocimientos acerca de este programa. La respuesta resultó positiva, aunque sesgada gracias a la falta de interés de los individuos para participar en la investigación ya que, como puede observarse en el desarrollo de este capítulo, su participación conlleva brindar un profundo conocimiento de su núcleo familiar; un número considerable de personas respondieron ante la publicación en las redes sociales, sin embargo se descalificaban inmediatamente ellos mismos al realizar comentarios como “ya murieron mis familiares”, “supe que fue bracero pero nunca hablamos de eso”, “puros recuerdos tristes, para qué hablar de eso”, entre otros.

En vista de la negativa expuesta en las publicaciones, se dio lugar a diferentes conversaciones internas en la familia del investigador, en donde surgió el siguiente comentario “pero no entiendo ¿por qué necesitas a otra familia de braceros, si tus tíos fueron braceros?”, cuestionamiento que evidenció al investigador que el mismo resultaba víctima del desconocimiento del Programa que se planteó en el principio de la investigación; mostrando quizá una razón personal e inconsciente del interés por abordar este momento de la historia.

El presente capítulo tiene como objetivo presentar la familia Peña Sáenz y su línea generacional al lector como muestra de estudio de la investigación, ya que los integrantes varones de esta familia, hijos del señor Ciro Peña y la señora Gumersinda Sáenz, fueron integrantes activos del Programa Bracero. El investigador describe una familia que cercana o distante también es su familia, se desarrolla entonces un trabajo de investigación-creación, en donde se observa una muestra y al mismo tiempo la relación directa con quien observa; motivo que destaca la importancia de la conservación de la memoria del programa ya que este fue un punto de ruptura en la estructura familiar, provocando que en la actualidad los miembros de la familia se encuentren separados en diferentes puntos geográficos alrededor de Norte América, la

mitad de ellos viviendo en diferentes ciudades de México, mientras que la otra mitad radica en diferentes ciudades a lo largo de Estados Unidos; muchos de ellos sin conocimiento del motivo inicial de su migración familiar ni conocimiento de ascendencia genealógica.

4.1 Presentación de la muestra y su relación al Programa Bracero



Figura 79 Familia Peña Sáenz

La familia Peña Sáenz es originaria de los Baños, en el municipio de Balleza, Chihuahua y está conformada por los padres Ciro Peña y Gumersinda Sáenz (padres) Dimas, Ciro, Víctor, María Inocente, Florentina, María, Ildefonso, Primitivo, Arnulfo, Atanasio y Gabina Peña (hijos), la totalidad de los hijos varones fueron participantes del Programa Bracero, mientras que influenciadas por la decisión de sus hermanos, las hermanas mayores, María Inocente, Florentina y María, migraron de la misma manera a los Estados Unidos en busca de trabajo y una mejor situación económica

para su familia. La separación de la familia, aunque en ocasiones fuese momentánea, se volvió una realidad presente para sus futuros descendientes quienes actualmente radican en diferentes estados de ambos países, México-Estados Unidos.

El distanciamiento geográfico de los miembros de la familia Peña Sáenz ha sido un factor influyente en el trabajo del investigador para llevar a cabo la recolección de datos y mantener el contacto con los informantes clave del núcleo familiar. Si bien en

su mayoría la familia desconoce el evento y sus repercusiones en la vida de sus familiares, se encontraron personas claves, confidentes directos de los participantes del programa o hijos mayores cercanos a sus padres que por la edad que tenían al momento del programa, recuerdan con mayor claridad y describen con entendimiento las vivencias alrededor de los años de participación de sus familiares en el programa. En algunas de las entrevistas, el interés de los informantes se enfoca mayormente en la convivencia de los miembros de su familia al estar reunidos, como una añoranza de lo que perdió y una ilusión de recordar o enmendar la relación de quienes ahora viven en grandes distancias no solo físicas sino también culturales; la información detallada que expresan sobre la participación de sus padres y tíos en el Programa es poca y en algunos casos nula, por desconocimiento u omisión.

4.1.1 Árbol genealógico

Partiendo de la investigación sobre las raíces de la familia Peña Sáenz se presenta a continuación un desarrollo genealógico de los integrantes. Esto con el objeto de conocer la línea generacional y ubicar a la muestra portadora de la posmemoria para la recolección y construcción conceptual del libro arte.

La información para desarrollar esta línea genealógica se recabó por medio de una serie de entrevistas con diferentes miembros de la estirpe Peña Sáenz; Por la naturaleza de la investigación y la relación del investigador con la muestra, las entrevistas no fueron estructuradas, se cuenta con la autorización de cada uno de los informantes, más su consentimiento se otorgó en pláticas informales con el investigador y otros miembros de la familia, mismas que fueron documentados en audios y videos, esta recolección se encaminó a identificar individuos clave que mantienen un recuerdo claro del evento y sus participantes, se encontró que estas mismas personas son quienes procuran la cercanía familiar.

Árbol genealógico de la Familia Peña Sáenz (Los Baños, Balleza, Chihuahua)³³

Primera	Segunda	Tercera	Cuarta	Quinta
Ciro Peña Portillo / Gumersinda Sáenz Jaqués	Dimas Ciro Peña / Inés	Ciro Peña /		
		Victoria Peña /	Jaqueline	
			Pavel	
			Iván	
			Aldo	
		Fidel Peña /	Manuel	
			Jesús Enrique	
			Anahí	
			Jesús Fidel	
		Martha Peña / Ramón Rubio	Ramón Enrique	Juan Pablo
			Rosa Ileana	Rodrigo Roel Ileana Pamela
			Martha Isela	Alexia
		María Peña /	Zulema	
			Juan Manuel	
			Karen Lizeth	
			Eduardo Alonso	
		Primitivo Peña / Anita	Alonso	
			Jazmín	María Guadalupe Alejandro Otro
			Irvin	
		Dimas Peña	Ramón Humberto	Alison Frida Erick Jaqueline
			José Peña	Jesús José
			Aurelia Peña	

³³ Debido a la separación de los miembros de la familia y al desgaste de la comunicación entre los mismos, existen varias brechas de información en la tabla que no ha sido posible recabar

			Soledad Peña	Ángel Orlando
				Carolina
Víctor Peña / Florentina	Jesús			
	Manuel			
	Antonio			
	Víctor			
	Rosalinda			
	Atilana			
María Inocente Peña / Santiago	Rubén Núñez	Mujer		
		Mujer		
	Bertha Alicia			
	Santiago			
	Cira			
Florentina Peña / Rafael	Rafael			
	Martha			
	Lourdes			
María Peña / Rafael	Antonio			
	Esther (Teli)			
	Patricia			
	Juana			
	Rafael			
	Martin (Mayo)			
	Roberto (Beto)			
	Silvia			
Ildefonso Peña / Celia	Blanca			
	Chalu			
	Desconocido			
	Desconocido			
Primitivo Peña / Belén	Lorena	Viridiana		
		Ricardo	Ricardo	
	Leonardo Peña / Clara	Clara María		
		Leonardo		
		Iván	Mia	

			Diana	
	Leonel Peña / Rosa		Nallely	
			Leonel	
	Idolina Peña / José Torres		José Ángel	Jayden
				Jaylene
			Celia	Yaritza
			Alberto	
			Joselyn	
	Elda Peña / Longino Calderon		Cinthya	Jackeline
				Leylani
				Cataleya
			Ivette	
			Briana	
	Imelda Peña /		Belén	
			Mujer	
			Mujer	
	Juvencio Peña / Nydia		Hombre	
			Hombre	
			Mujer	
	Arnulfo Peña /	Yolanda Peña		
		Olivia Peña		
		Mario Peña		
		José Luis Peña		
	Atanasio Peña / Fermina	Atanasio Peña		
		(Mona) Peña		
	Gabina Peña / Jorge Alvarado	Jesús Amado Alvarado / Cecilia	Teresa	Bruce Gael
				Danna
			Ximena	
			Joanna	
			Juan Carlos	
		Jesús	Jesús	
		Blanca		

		Jaqueline	
María de Lourdes Alvarado / Ernesto Santizo	María de Lourdes	Ximena	
	/ Esteban Gómez	Elisa	
Alicia Alvarado / Pedro García	Perla Alejandra		
	Claudia Ivette		
	Ana Cristina	Natalia	
Jorge Luis Alvarado / / Martha	Sandra Giselle		
	Andrés	Ángela	
		Ángel	
		Andrés	
	Antonio cain		
	Magda Karina		
	Luis Carlos	Luis	
	Flor Jazhel		
	Brisia Yosel		
Juan Antonio Alvarado / Lizet	Jorge		
	Antonio	Gabriel	
		Sofía Scarlet	
	Diana Janeth		
	Angélica	Aiden	
María del Carmen Alvarado / Macario Pérez	Dalia		
	Iván Arturo		
	Edgar Alejandro		
	Diego Andrés	Samantha	
Patricia Alvarado/ Eduardo Hernández	Christian Eduardo	Dana Nicole	
	Erick Daniel	Hombre	
	Rocío Odalis		
	Karla Valeria		
Mario Alberto / Erika	Hombre		
	Hombre		
	Brian Alberto		
	Michelle Gabriela		
	Ángel Alonso		

A pesar de que la familia es originaria de Los Baños, Chihuahua, la mayoría de los descendientes del señor y la señora Peña Sáenz han cambiado su lugar de residencia a diferentes regiones esparcidas en el territorio México-Estados Unidos. Aquellos que permanecieron en México se han concentrado mayormente en el estado de Chihuahua³⁴ en las regiones de Parral, Delicias, Jiménez, Ciudad Juárez, etc., otros integrantes se establecieron en estados del sur de México perdiendo comunicación con la familia y actualmente no se cuenta con su ubicación exacta; Otro sesgo de la familia radica en Estados Unidos, estos no se encuentran dentro de una misma región, existe una distancia territorial entre ellos, estableciéndose en los estados de Arizona, Nevada, Colorado, Nuevo México, entre otros.

La razón del esparcimiento de la familia en ambos territorios radica principalmente en la participación de los miembros masculinos de la primera generación de la familia en el Programa Bracero, entre los cuales se encuentran Dimas, Víctor, Ildefonso, Primitivo, Arnulfo y Atanasio, mientras que las mujeres buscaron oportunidades como ayudantes domésticas en diferentes áreas de Estados Unidos, con excepción de Gabina, quien permaneció en México para dedicarse a su familia; Posteriormente esta primera generación buscó otras fuentes de trabajo en Estados Unidos e incorporó a sus hijos en trabajos de labor y mano de obra, las mujeres también fueron incorporadas en trabajos domésticos, los cuales desempeñan hasta el día de hoy, la tercera generación ya ha cambiado estas ocupaciones, en su mayoría nacidos en territorio americano realizan estudios en el país y se incorporan ya algunos en campos laborales, como veterinarios, médicos, enfermeras, contadores y algunos aún se encuentran en formación. Por medio de la investigación se ha encontrado que las locaciones en donde estos hombres de la primera generación prestaron sus servicios al programa son en su mayoría, desconocidas ya que durante su vida no hubo mucho interés sobre el tema, manteniendo ciertas historias con vida, mientras que los detalles específicos quedaron en el olvido.

³⁴ Se menciona que la mayoría de los descendientes se encuentran mayormente en el estado de Chihuahua, para evitar caer en la negación de que sea el único estado en donde se asentaron, por distanciamientos y falta de comunicación, ya que no se sabe el paradero de varios integrantes de la familia

4.2 Recolección de la posmemoria

Por la naturaleza de la posmemoria, es necesario una cercanía constante con la muestra para la recolección de información, durante el desarrollo de la investigación se comprobó la complejidad de estandarizar el método de recolección de la posmemoria, ya que se trata de una muestra delimitada por una genealogía, que a su vez se compone de individuos completamente diferentes, y que a pesar de ser familiares del investigador, se les está pidiendo que compartan la intimidad de su familia; el hecho de estar conscientes de formar parte de una muestra para un trabajo de investigación limitó la comunicación y expresión de algunos participantes, como si temieran afectar el recuerdo de sus familiares, por lo que la recolección requirió variar los medios e incluso el investigador se encontró en la necesidad de ser sustituido aparentemente por otros miembros de la familia en diversas situaciones para lograr propiciar la recolección de información.

Durante el proceso de recolección de datos se hicieron varias visitas a diversos miembros de la muestra con el fin de obtener elementos que fueran de provecho tanto para la generación de la pieza artística como del documento escrito. El primer paso fue identificar los eventos de la familia que se llevarían a cabo durante el periodo de investigación, utilizándolos como marcos de conversaciones familiares que mediante una autorización posterior fueron documentadas. La primera visita se llevó a cabo el día 20 de noviembre del 2017 en la cual se encontraron presentes integrantes de la segunda y tercera generación de la línea genealógica; los descendientes de Primitivo Peña, dos miembros de la familia de Víctor Peña y uno de la familia de Ildfonso Peña. La familia de Primitivo radicaba en Palomas, y al momento uno de sus hijos aun vuelve de manera constante a la casa de su padre en esta Ciudad. Los descendientes de Primitivo fueron emigrando uno a uno al estado de Arizona principalmente, como dato relevante, sus descendientes se casaron con originarios de los ejidos y pueblos cercanos a palomas, mas todos emigraron ya que sus padres también habían participado del programa y les encaminaron a trabajos en aquel país, no solo en la agricultura, sino también en la construcción, trabajos que se basan en la mano de obra

pesada y trabajos de rancho como ellos le denominan.

En esta reunión como se mencionó antes, los involucrados fueron encaminados mediante entrevistas no estructuradas para que abordaran temas con relación a los recuerdos que poseían sobre sus padres y posiblemente sobre la participación de estos en el programa. El señor Primitivo ya murió por lo que sus descendientes narraron sus memorias, más el Señor Ildfonso aún con vida estaba presente en la reunión, sentado junto a una ventana, sin sostener una conversación solo escuchaba los comentarios y asentaba la cabeza cuando sus hijas le hacían alguna pregunta del tema, una sobrina le preguntó si había sido algo duro “eso de los braceros” y el solo sonrió y bajó su mirada, fue entonces que las hijas comenzaron a platicar las pocas memorias que tenían de los viajes de su padre y cómo fue su primera migración. Este medio de recolección permitió encontrar información de valor sentimental, en la observación de los participantes, el investigador fue descubriendo su propia respuesta emocional ante el evento y la situación familiar actual.

Al categorizar la información de las entrevistas se ubicaron tres áreas centrales entre las cuales se desarrollaba la conversación, entre ellas la separación familiar que existe, la preferencia de algunos miembros por enajenarse de cualquier relación o comunicación con sus parientes, los recuerdos familiares que tiene de sus padres y sus tíos al convivir con las diferentes familias por temporadas y la casi nula existencia de recuerdos que tienen de la participación de sus padres en el Programa Bracero. Tal como se enlista anteriormente, el programa se menciona poco, fue el tema menos abordado y el más evadido aun cuando las conversaciones fueron encamadas y se realizaron preguntas directas, los familiares muestran un desconocimiento del tema y en algunos casos se puede ver un rechazo a compartir la poca información que se tiene.

Tomando en cuenta la dificultad de documentar en grabaciones de audio o video las confesiones y recuerdos de la familia muestra se pidió a los asistentes su cooperación para llenar un diario de los recuerdos de sus padres, en las libretas debían redactar las historias que sus padres les contaban, recuerdos de vivencias que compartieran con ellos, las memorias que mantuvieran de los periodos en los que sus

padres partían a trabajar a los Estados Unidos; Este método se implementó con la intención de dar un espacio libre de juicios y más personal para que los integrantes de la muestra vaciaran sus memorias, 11 individuos aceptaron participar de las cuales, a pesar de diversos intentos, ninguno hizo entrega de las libretas. Se desconoce si alguno realizó a conciencia la actividad, por comentarios internos de la muestra se tiene la certeza de que la mayoría utilizó la libreta, estos comentarios conforman uno de los fundamentos principales de la pieza final.

Algunos de los miembros de la familia han presentado un fuerte interés en la reconexión de los lazos familiares debido a un sentimiento de nostalgia nacido a partir de las entrevistas que se llevaron a cabo para la identificación de los miembros de la familia, por lo que en el mes de noviembre del 2017 se dieron a la tarea de organizar una reunión familiar de aquellos que hicieron su hogar en los Estados Unidos. La reunión no logró reunir la afluencia esperada por diferentes situaciones relacionadas con el alejamiento de ciertos miembros y la falta de interés de algunos otros provocando que la misma no se concretara.

El segundo acercamiento a la muestra de estudio se dio el periodo comprendido del 2 al 6 de abril del 2018 en donde se visitó a los descendientes de Ciro Dimas Peña, quienes se encuentran ubicados en el ejido Santa Rosalía de los Arenales, Chihuahua. La persona central de este acercamiento fue Martha Peña, la segunda hija mujer de Don Dimas, como se le conocía en el ejido, sus hermanos mayores se casaron jóvenes y abandonaron el rancho de manera que ella fue quien tomó el rol de hijo mayor y cubrió las actividades que su padre le enseñó para cuidar de sus hermanos menores. Ella compartió una remembranza de la personalidad, costumbres y carácter de Dimas Peña, las historias que solía contar sobre algunas anécdotas que había vivido con el pasar de los años y muy poco sobre su participación en el programa entre lágrimas ella describía los momentos en que él abandonaba el rancho para irse a trabajar y las condiciones en que llegaba de las tierras estadounidenses, cuando ella tomaba largas pausas en la narración de sus memorias, su hija mayor Iliana Rubio, nieta de Don Dimas, continuaba o agregaba memorias que usualmente iniciaba con: “yo escuchaba de niña...” “de chiquita yo veía...”. Entre la información que se narraba por las entrevistadas se mencionó la posterior incorporación de los descendientes en el área

laboral agrícola de Estados Unidos, además, se puso en evidencia la pérdida de los objetos personales del ex-bracero como consecuencia del apego emocional de ciertos miembros de la familia, misma pérdida que se extendió en el año 2019 con la muerte de la esposa de Dimas, Inés. En la actualidad, un familiar, resguarda con recelo las pertenencias y todo recuerdo que ha quedado de este matrimonio, sin permitir acceso a ellos, como respuesta a su duelo, se encuentra negada a compartir sus memorias.

En abril del 2019 se realizó un tercer acercamiento a la muestra, en esta ocasión, debido a las actividades de la temporada de siembra, los temas de las conversaciones se centraron en las diferentes fases de la práctica agrícola, como el riego y preparación de la tierra, la fertilización, la siembra, la recolección de la cosecha, los aspectos políticos y económicos que se relacionan a la vida del agricultor, para finalmente abordar ciertas conversaciones sobre las enseñanzas que han heredado de sus padres, las nogaleras que tuvieron la oportunidad de trabajar junto en conjunto con ellos, cómo les enseñaron a trabajar la tierra desde muy temprana edad y que ahora ellos hacen lo mismo con sus hijos. Como dato agregado, en esta etapa de la investigación la muestra había comentado con otros residentes del ejido que se realizaba una investigación sobre las actividades del programa bracero, por lo que al momento de realizar las visitas a los campos de siembra otros residentes se acercaron a ofrecer sus terrenos como escenarios de fotografía para la investigación y emocionados platicaban detalles del proceso de siembra y hacían breves comentarios sobre los trabajos duros en los que todos ellos habían ya participado en Estados Unidos, al igual que la muestra, estos individuos agregados no contaron detalles personales ni vivencias específicas pero sí compartían con orgullo una práctica de la cual se encuentran orgullosos de seguir realizando y haber llevado a cabo en otras partes del mundo.

4.3 Proceso Creativo

A partir de la investigación desarrollada en torno a los temas de la memoria, el libro-arte, el Programa Bracero y en específico la Familia Peña Sáenz, se tomó la tarea de elaborar una pieza de libro arte en donde se vieran reflejados estos temas debido a su relevancia actual en la política migratoria.

Para esta investigación se utilizaron ciertos procesos, los cuales fueron puestos en práctica por el investigador de manera automática a la hora de plantear un nuevo proyecto. Al separarse de los procesos del diseño, que son el área de formación del investigador, se abordaron procesos creativos del arte, como por ejemplo los métodos oníricos, análogos, intuitivos y aleatorios.

En el proceso de ideación e incubación de la pieza de arte se plantearon diversas propuestas en cuanto a formato y contenido buscando mantener una relación sensible entre el formato, el programa y los elementos recolectados gracias a los informantes clave. Partiendo de este planteamiento surgieron los siguientes proyectos.

En primera instancia, se planteó realizar una pieza de libro arte en la que se contuvieran elementos físicos heredados de la generación miembro del programa bracero; elementos que atestiguaran el hecho y que pudieran evocar recuerdos del mismo a través de su exposición al público. Para esta pieza se contemplaba conseguir diferentes objetos personales del bracero, lo cual tuvo que ser desechado ya que los objetos heredados resultaron ser escasos, llegando a la consideración de que los mismos contenían un alto valor sentimental en sus propietarios por lo que contar con los mismos para una pieza de exposición no sería lo más apropiado.



TELECOM TELEGRAFOS TELECOMUNICACIONES DE MEXICO
C.E. CENTRAL LAZARO CARDENAS No. 507, COL. NARRAGATE
DELEGACION BENITO JUAREZ, C.P. 06000, MEXICO, D.F.
R.F.C. TME-801117-EM

carta compromiso al ciudadano

A) -NUMERO DE TRANSFERENCIA: 680083802160903
B) -NOMBRE DE BENEFICIARIO: CARLOTA ESTRADA ARMENDARIZ
C) -NOMBRE DEL FIRMANTE A RUEGO: GUADALUPE RUBIO ESTRADA

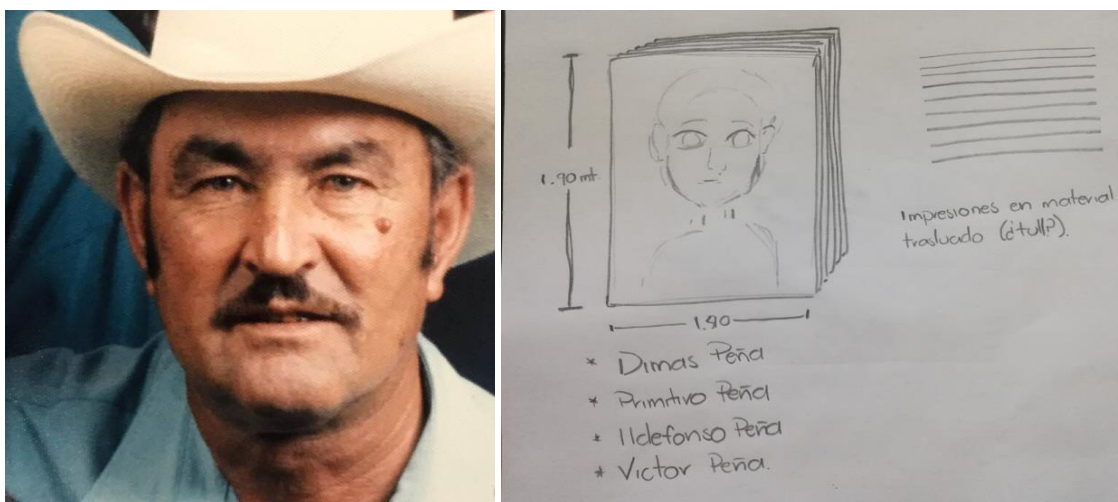
"Toda vez que el beneficiario se encuentra en el supuesto establecido en el artículo 1834 párrafo segundo del Código Civil Federal, el presente recibo de apoyo social del Fideicomiso que Administra el Fondo del Apoyo Social para Extrabajadores Migratorios Mexicanos, se firma a ruego de acuerdo a la designación realizada por el propio beneficiario".

FIRMA A RUEGO: HUELLA BENEFICIARIO
Guadalupe Rubio E
FIRMA OPERADOR

Figuras 80-84 Objetos portadores de la posmemoria conservados por la familia Peña

Como segundo planteamiento de la pieza se consideró tomar los elementos heredados de una forma más figurativa y hacer alusión a esta primera idea ahora tomando en cuenta para la construcción de la pieza solo los rasgos físicos heredados por la segunda y tercera generación de los descendientes de ex braceros resaltando estos rasgos en cada miembro para a partir de ellos formar el rostro del miembro del

programa. Esta tarea consistiría en recabar las fotografías de los miembros herederos de los ex braceros a partir de sus redes sociales y formar la línea genealógica de cada uno. La pieza sería un libro instalación de gran formato donde, mediante impresiones con una dimensión de 1.90m por 1.40m aproximadamente, pudiera apreciarse el rostro de cada uno de los miembros originales de la familia Peña Sáenz construido a partir de los rostros de sus herederos. Esta obra se planteó como una instalación en donde se posicionarían en plano seriado una serie impresiones en materiales traslúcidos, dando el efecto de la sobre-posición de rostros para recrear el del sujeto presente dentro del programa y permitiendo el desplazamiento del espectador entre cada plano dando la posibilidad de apreciar a cada individuo por igual. Esta pieza presentaría un contratiempo ya que los núcleos familiares no podrían encontrarse completos debido al distanciamiento familiar y la falta de conocimiento del paradero de algunos miembros de la familia, además de que se carecía de un fuerte vínculo entre la pieza y el programa bracero, lo cual era un elemento crucial debido al fuerte impacto que sufrió la familia por la participación de sus diferentes miembros en el programa, pero que ha sido eclipsado por el ritmo de vida actual de sus herederos, resultado que puede verse relacionado con la corriente individualista que se presenta en las generaciones jóvenes donde la prioridad se encuentra en el ahora y en las acciones que pueden llevar a cabo en su respectivo periodo de tiempo, mientras que las historias pasadas que podrían ser una vereda que guíe al cambio quedan como un archivo aislado e irrepetible de la historia.



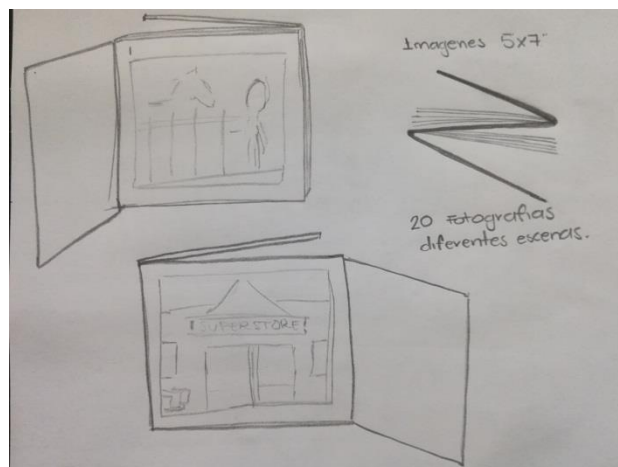
Figuras

85-86 de izquierda a derecha, fotografía del señor Primitivo Peña y bocetaje de la propuesta

En un siguiente acercamiento al planteamiento de la pieza final, se propuso un libro (de encuadernación doble) en donde se encontrarán las imágenes de la vida cotidiana de la segunda y tercera generación herederos de ex braceros, tanto los radicados en México como en Estados Unidos, exponiendo las diferencias de la realidad que estas familias viven día a día y que son fruto de la participación de sus antepasados en el Programa Bracero, en esta pieza se contempló enfocarse en las familias Rubio Peña, ubicada en Santa Rosalía de los Arenales, Chihuahua, México; y la familia Torres Peña, ubicada en Mesa, Arizona, Estados Unidos. Las realidades de estas familias serían expuestas por los miembros de la misma haciendo uso de la tecnología a su alcance, en este caso la cámara de sus teléfonos celulares. El formato expondría las diferencias de las realidades que se viven por las familias debido a su lugar de residencia, por lo que se planteaba el libro contrapuesto, sin embargo esto suponía contra poner estas realidades negándose una a la otra, por lo que se optó por un formato de encuadernación espejeada en donde el libro tuviese la posibilidad de una doble lectura simultánea en donde se entontaran estas imágenes en el mismo orden de paginación, en el lado derecho México y en el izquierdo Estados Unidos, simbolizando de esta forma por un lado la relación de la familia radicada en ambos países y por otro la colaboración de ambos países en el tratado binacional para llevar a cabo el Programa Bracero. La participación de los miembros de la familia consistiría en proporcionar al investigador una serie de fotografías específicas que mostraran su día a día, las fotografías estarían enfocadas a tomas tales como:

- Vista frontal de su vivienda
- Vista tomada desde la entrada principal
- Vista por la ventana al anochecer
- Alimentación
- Reliquia familiar
- Actividades de entretenimiento familiar
- Vista de camino al trabajo
- Vista frontal del lugar de trabajo
- Vestimenta de trabajo
- Herramientas de trabajo
- Vista de su habitación personal
- Vista a través de la ventana de su habitación personal
- Vista de patio trasero
- Animales domésticos
- Miembros de la familia que residen en el domicilio
- Vista frontal del lugar de abastecimiento local
- Interior del lugar de abastecimiento local
- Vista de la calle donde ese encuentra ubicada su residencia
- Vista del lugar de estudios a donde asisten los miembros de la familia
- Vista del centro de salud al cual se tiene acceso

En este proyecto se contó con la participación de Ileana Rubio Peña en Santa Rosalía de los Arenales, quien proporcionó una serie de imágenes que cumplían con los requerimientos para ser incluidas en esta pieza; por parte de la familia Torres no se contó con la participación de los miembros de la familia, ya que por diversos motivos personales no pudo llevarse a cabo su aporte.



Figuras 87 Bocetaje de la propuesta #2

En cada una de las piezas propuestas se hacía evidente la falta de presencia del Programa Bracero en la pieza, por lo que se propuso una pieza en donde el enfoque girase alrededor del programa, en esta pieza se expondrían imágenes de archivo oficial del trabajo de los braceros en 1940 y se sobrepondría la imagen de la práctica agrícola que se emplea hoy en día por las generaciones herederas de los miembros del programa, de este modo la herencia y posmemoria expuesta consistiría en la práctica agrícola, que a pesar de presentar ciertos cambios debido a la modernización de sus herramientas de trabajo, sigue siendo en la opinión del investigador, la herencia más tangible que se encuentra viva dentro de la muestra de estudio. Para esta pieza, se realizó una recolección y selección de imágenes del trabajo realizado por los braceros dentro del periodo que comprendió el programa y se llevó un registro de la práctica agrícola actual, en busca de las similitudes en su labor y las prácticas que han sido reemplazadas por la tecnología.

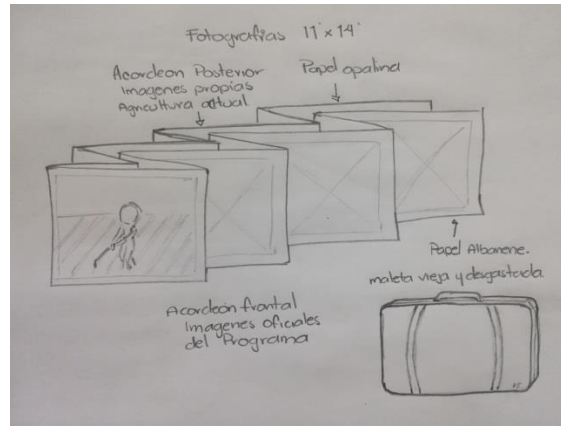


Figura 88 Bocetaje de la propuesta #3

El formato de esta pieza se planteó como un libro acordeón en donde la imagen de la práctica actual se situara en un segundo libro impreso en papel vegetal, mismo que permitiría la interacción entre las imágenes debido a las propiedades traslúcidas del material, mientras que el libro original, situado en la como base detrás, contendría las imágenes del archivo oficial y estaría impreso en papel opalina de un alto gramaje para su resistencia.

En cada una de las propuestas se encontró un punto de inflexión en donde no le fue posible al investigador plantear un discurso apropiadamente desarrollado en cuando a la relación de los miembros de la muestra, el programa bracero y la pieza en sí.

El concebir y entender la realidad que vivieron los hombres participantes en “*the emergency farm labor program*” fue primordial para la pieza planteada, con el fin de exponer de manera sensible las vivencias, situaciones de abuso y discriminación experimentadas por los braceros de la familia Peña Sáenz. Al momento de designar un formato y materializar las ideas planteadas para desarrollar la pieza, se presentó un bloqueo creativo que dificultaba la capacidad de aterrizar las aspiraciones del investigador-creador a un formato físico para su producción, por lo que se recurrió a un proceso semiconsciente aleatorio haciendo uso de las “*artist book ideation cards*” (2013), diseñadas por Barbara Tentenbaum y Julie Chen gracias a este recurso del arte se concretaron los formatos y materiales de una forma aleatoria pero siempre

buscando el poder transmitir la posmemoria de los braceros a través de su línea genealogía por medio del libro-arte con materiales que hagan remembranza a lo natural, algo propio del campo.

Se llevó a cabo una práctica con la que los diferentes elementos que conforman un libro-arte serían designados al azar por medio de tarjetas de referencia, definiendo conscientemente solo la temática en la que se basaría la pieza.



Figura 89-90 Tarjetas de ideación y su modo de uso.

La experimentación arrojó varios resultados que resultaron bastante satisfactorios para la temática y el objetivo de este proyecto.



Figura 91 Cartas de ideación

El primero se desarrolló en torno a la temática del Programa Bracero, al tomar las cartas que designarían los materiales, colores y otros elementos incluidos en la pieza los resultados formaron un libro basado en un ejemplo histórico, el Programa Bracero, a modo de collage de imágenes de archivo familiar con una sutil intervención en transparencias de imágenes de archivo oficial, elaborado en papel

hecho a mano con impresiones en colores secos y apagados, en un formato de apertura múltiple, francesa o estrella, que se encuentre contenido en una caja que presente el diseño de aquellas que solían ser construidas por los miembros de la

segunda generación de la familia Peña Sáenz. Las imágenes incluidas en esta pieza fueron recolectadas en una visita familiar a Santa Rosalía de los Arenales, Chih.



Figuras 92-94 Herederos de la práctica agrícola en Santa Rosalía de los Arenales

. En donde los descendientes de Dimas Peña facilitaron la toma de imágenes que muestran la forma de trabajar la tierra hoy en día, acompañada de su respectiva explicación, situación económica y política actual e historias que recuerdan de las labores que solía desarrollar su padre mismas que por medio de la enseñanza le heredó.

El formato se propuso como un libro de acordeón con imágenes de la práctica agrícola actual que tuviera la intervención de la imagen sobrepuesta de la actividad de los braceros impresa en papel translúcido para permitir la interacción entre ambas imágenes, en el desarrollo del prototipo de la primera pieza propuesta se observaron algunos problemas con respecto a tamaño, manipulación, y cuidado del mismo, por lo que se contempló el libro estrella como opción alterna para la resolución de los problemas antes mencionados, en la realización del prototipo se visualizó una mayor oportunidad de manipulación que brinda este formato ya que ofrece la posibilidad de hacer múltiples combinaciones de imagen al construirse con una paginación doble donde cada acordeón es independiente.



Figura 95-98 Modelos muestra de los posibles formatos.

La segunda propuesta se encuentra basada en la familia, la práctica aleatoria planteó un libro códex de gran formato cuyo contenido sea extraído de una sola imagen, dibujado o ilustrado a mano en colores pasteles, con el mínimo uso de papel.

Como primer bosquejo de la pieza a producir, se plantea el ejercicio llevado a cabo en un formato de libro códex con encuadernación cóptica realizada con ixtle en donde cada página contenga el retrato de un miembro de la familia Peña Sáenz que fuese partícipe del Programa Bracero, la imagen se plantea como una fotografía a modo de documentación de identificación oficial mientras que el sub-paginado, añadido a cada página por su parte exterior, contenga las fotografías de sus descendientes a modo de "selfie" un material que permita la opacidad de la imagen, resaltando las características físicas que estos individuos comparten.

Ya que los materiales para desarrollar esta pieza fueron marcados como poco convencionales y con un mínimo uso de papel, la pieza se propone como un libro códex con un paginado de madera y un paginado interno trazado en pliegos de tul enmarcados en madera delgada o mdf para brindar soporte y firmeza.



Figura 99-101 Modelos muestra de los posibles formatos.

Con la finalidad de hacer un primer acercamiento al poder de la imagen en este proyecto y a la transformación que ha sufrido la fotografía en el periodo de tiempo que

comprende desde el inicio del Programa Bracero (1942) hasta la época actual (2019) se han revisado las obras de Fontcuberta con relación a la teoría de la post-fotografía en donde menciona que “...las fotos ya no se hacen para ser vistas, sino que se han convertido en una ocupación que va mucho más allá de sus usos originales (la representación, la memoria, etcétera) para convertirse en sí misma en una actividad inalienable de la propia vida” (Fontcuberta, 2016, p.118). Partiendo de este autor se trabaja con base en planteamientos de como se visualiza y se produce la fotografía actualmente, con respecto al producto de la investigación, se toma como ejercicio la comparación de la imagen producida como elemento de archivo y se contrapone a la práctica moderna del llamado “selfie”.

La tercera propuesta planteada con respecto a la relación de la familia y el Programa Bracero fue estructurada a base de fotografías que muestren la cotidianidad de la vida que llevan los descendientes de la familia Peña Sáenz que radican en Estados Unidos y aquellos que radican en México, mostrando las diferencias y coincidencias que se encuentran en su vida diaria. Las imágenes serán de autoría de un miembro de la familia designado por la investigadora y que facilite un total de 20 imágenes que muestren las siguientes escenas:

Las imágenes se encuentran en una encuadernación de libro-bandera resguardado por una pasta de piel con inspiración de una maleta de piel con diseño de 1940, haciendo alusión a las esperanzas que cada bracero cargaba de proveer un futuro mejor a sus descendientes, mostrando después de décadas los frutos de su arduo trabajo



Figura 102-104 Tarjetas de ideación y su modo de uso.

La planeación de la obra se llevó a cabo desde el planteamiento de la investigación presente, en donde la pieza final se presentaba con el cúmulo de los elementos físicos que los miembros de la muestra pudiesen facilitar para el proyecto, tales como papelería, fotografías y objetos personales de los involucrados, además de algunos elementos intangibles que evidenciaran las memorias que se mantienen vivas dentro de la familia con relación a este programa. Esta fue evolucionando a medida que se presentaron los primeros acercamientos a la muestra, encontrando que los elementos físicos que se conservan son celosamente resguardados por algunos miembros de la familia, que por diferentes situaciones.

Partiendo de esta problemática se buscaron diferentes alternativas para desarrollar la pieza haciendo uso de los recursos que fueron facilitados para la investigación, tales como fotografías de algunos de los miembros, de sus pertenencias, de la práctica agrícola que significa el sustento de varias de las familias miembros de la muestra, grabaciones de voz donde relatan el conocimiento y recuerdos que poseen como herencia de sus padres, entre otros.

Partiendo de los elementos e información recopilada a lo largo de esta investigación, comenzó el proceso de planeación y construcción de la pieza de libro-arte. En donde como resultado de la primera práctica del libro que muestre la herencia más significativa entre los miembros, la agricultura, práctica que, a pesar de haber evolucionado a través de los años, mantiene su origen en la transmisión del conocimiento de una generación a otra además de la adquisición de bienes, gracias a el pago por sus servicios como braceros, que facilitaron el trabajo en el campo para los nuevos miembros de la familia Peña Sáenz. En esta pieza podemos apreciar elementos como imágenes comparativas del trabajo de campo en la actualidad y hace casi 80 años, muestras de flora propia de la región que fueron recolectadas en diferentes sembradíos que hoy en día siguen en funcionamiento y un mapa generado por la herramienta de *google maps* en donde se encuentra marcado cada punto en el que fueron recogidas las muestras. Los elementos presentados son contenidos dentro de una caja de cartón vieja y amarrada con cuerda de ixtle haciendo referencia a las maletas improvisadas que solían utilizar los braceros para transportar sus pertenencias en el movimiento binacional que el Programa desarrollaba.



Figura 105-106 Desarrollo de prototipo, autoría propia

Una vez materializada esta pieza, se llegó a la conclusión en conjunto con los miembros evaluadores de la investigación, que la dificultad de realizar una pieza que contuviera la memoria del Programa Bracero presente en la muestra de investigación, se debía a que la memoria de la misma resultaba nula. El interés y conocimiento de los miembros de la familia Peña Sáenz es escaso por lo que los elementos tangibles que pudiesen ser de utilidad para la pieza son casi nulos, por lo que el producto de esta investigación se vio alterado para reflejar esta realidad hacia la memoria del programa.

4.3.1 Proceso de desarrollo

Ya enfrentados ante la problemática de la posmemoria nula, se recibieron algunos comentarios acerca de la dirección que la pieza podría tomar mismas que se centraban en exponer el desgaste de la memoria a través de las generaciones que de manera pobre la fueron heredando. Finalmente para la construcción de la pieza final, se plantea una serie de cajas de cartón cerradas gracias al amarre de una cuerda de yute, material de uso común entre la comunidad agrícola que fue de gran importancia en el programa, cada una de estas cajas contiene una imagen del archivo oficial del programa en donde los rostros de los trabajadores del campo no se encuentran visibles

o se presentan de manera difusa, permitiendo de esta forma que el lector-espectador tenga la posibilidad de plasmar el rostro de su propio recuerdo familiar en esta imagen; debido a que las cajas se encuentran cerradas y la falta de iluminación dentro de la misma, la visualización de las imágenes se lleva a cabo mediante algunos agujeros que el desgaste del uso y los años han hecho a la caja así como de la búsqueda del lector-espectador por encontrar una forma de dar lectura al contenido. En proximidad a las cajas se encuentra un botón que controla la iluminación interior de la caja, el lector-espectador necesita experimentar la curiosidad de la función de este botón y del contenido de la caja para poder llegar a darle lectura a la misma, mientras se mantenga un interés por el tema y se mantenga presionado el botón, se puede apreciar la imagen y se puede intentar dar un rostro al protagonista de la imagen, si el interés se pierde, se deja de presionar el boto y el programa bracero al igual que sus integrantes vuelven a la penumbra del olvido almacenados en esas viejas cajas, su únicas compañeras en su travesía a su nueva realidad.

Para la realización de la pieza se llevó a cabo la tarea de reunir una serie de cajas viejas y desgastadas con el propósito de tomarlas como el elemento contenedor de la pieza, se compraron series de luces que contaran con un dispositivo de encendido a base de un boto de pulso a fin de lograr el efecto de mantener la luz encendida solo mientras el lector-espectador mantenga presionado el botón ya que esto se consideraba una parte importante de la pieza simbolizando la persistencia del observador por obtener información, con el objetivo de recolectar objetos personales, tales como prendas de vestir, calzado, identificaciones, zapatos, entre otros, pertenecientes a ex braceros se hizo un último acercamiento a diferentes miembros de la familia quienes brindaron su apoyo concediendo el préstamo de algunas prendas que permanecían guardadas en las viviendas de los sujetos. Finalmente se hizo la edición de las fotografías para su impresión y se adquirió la sogá típica del uso rural para cerrar las cajas al final de la construcción de cada una de ellas.

Durante la construcción de la primera caja, se notó que el uso de la serie de luces dentro de la caja daba un efecto poco sutil a la pieza, lo cual en la percepción del investigador resultaba poco funcional para la idea que se pretendía presentar. Debido a esta situación se planteó una serie de modificaciones a la pieza en donde la

importancia de la misma se encuentra en evidenciar la pérdida de la memoria que se presenta en la muestra de estudio. En esta pieza final se llevó a cabo la recolección de una serie de muestras de la tierra hogar de los migrantes y objetos personales que el bracero mantenía consigo durante sus viajes en busca de oportunidades laborales, entre ellos se encuentran fotografías familiares, elementos de su vestidura – como camisa y sombrero – y algo de dinero en caso de que se presentase algún imprevisto.



Figuras 107-109 Objetos de la posmemoria del ex-bracero.

Estos elementos se encuentran contenidos dentro de una caja de cartón en representación de las maletas improvisadas que se utilizaron en la época debido a la necesidad financiera que los orilló a alejarse de sus hogares.

4.3.2 Resultados en la construcción

Una vez terminada la construcción de la pieza, se convocó una reunión familiar pretendiendo aprovechar la visita de algunos de los miembros de la familia Peña que radican en Meza, Arizona y que se encontraban de visita cerca de la línea fronteriza entre El Paso y Ciudad Juárez; La intención consistía en aprovechar el momento de convivencia para poner en exhibición el libro-arte de modo que pudiera ser documentada su lectura e interacción con algunos de los miembros de la familia que se encontraban en el área. Debido a la respuesta negativa a esta invitación y por la falta de interés por el tema que se vió reflejada a lo largo de la investigación en las diferentes aproximaciones a la muestra, se tomó la iniciativa de reunir una serie de fotografías familiares publicadas por los miembros de la familia Peña en sus redes sociales ubicados en Estados Unidos en donde se mostraran a los individuos en diferentes reuniones sociales, mismas que posteriormente serían editadas de manera digital para situar la pieza en diferentes ubicaciones dentro de las fotografías, obligando de forma indirecta a los miembros de la familia a encarar la presencia del programa en su núcleo familiar por la influencia que el mismo tuvo en la forma de vida de esta familia, el libro-arte toma un papel protagónico en las imágenes al ser el único elemento que mantiene su color y nitidez original en contraste con el ruido visual que distorsiona a los miembros de la familia, resaltando de esta forma la importancia del programa y la búsqueda que el autor mantuvo a lo largo de la investigación por despertar en su familia el interés por descubrir aspectos de su pasado que explican diversas actividades de su vida cotidiana que fueron originadas a raíz de esta historia olvidada.



Figuras 110-113 Libro-arte impuesto en diferentes reuniones familiares

4.3.3 Resultado de la pieza.

Finalmente la pieza final se desarrolló en formato de libro-caja debido al carácter archivístico con el que se estuvo planteando el proyecto, dentro se encuentran los elementos recolectados portadores de la memoria del bracero acompañados por un conjunto de sobres que resguardan en su interior el relato del origen de cada uno de los elementó explicando su relación con el programa y el proceso de que se realizó para su recolección, además de una serie de 8 fotografías de eventos familiares capturados por los integrantes de la familia Peña radicados en Mesa, Arizona y Santa

Rosalía de los arenales, Chihuahua, en dichas imágenes se ubica de manera deliberada al libro-arte en el encuadre fotográfico, de esta forma el investigador evidenció un afán por rescatar ese pasado olvidado dentro del árbol genealógico de los braceros, paradójicamente las fotografías suelen ser observadas para recordar sucesos, vivencias, historias. Es así que la familia Peña Sáenz de una forma intangible llega a tener un recuerdo fotográfico de la pieza que en un inicio buscaba recuperar la posmemoria.



Figuras 114-117 Libro-arte de autoría propia

4.4 Presencia de la muestra.

Gracias al desarrollo de esta investigación, tuve la oportunidad de conocer más aspectos de la familia que hasta el momento había desconocido. Mientras más interactuaba con los miembros de la familia en busca de conseguir elementos que pudieran ser de utilidad para la presente investigación. Me di cuenta de los diferentes problemas que se presentaban en la familia, la separación de algunos miembros, el rechazo de la mayoría por algunos otros y el casi total desconocimiento que tienen sobre el programa. En las conversaciones podía observar cómo en el caso de mis familiares en Estados Unidos, mis tíos buscaban cualquier excusa para no hablar del programa o de la vida de sus padres, minimizando las preguntas que yo hacía con relación a ellos, incluso tuve un comentario acerca de la tarjeta de bracero de su padre en donde me comentaron “sí, a mí me la dejó, por ahí debe de andar” y buscando salidas para crear un ambiente de fiesta y diversión. En los primeros casos, comencé a pensar que algo estaba pasando, si bien mis tías y tíos, tenían muy poco interés por el programa como experiencia de sus padres o sus padres evitaron compartir la memoria de este evento que pudo ser tan degradantes para la masculinidad de los hombres que participaron en él.

Posiblemente después de haber compartido sus planes de ir a Estados Unidos para trabajar y conseguir un mejor beneficio económico del que podían recibir en México, regresar para contar sus experiencias denigrantes, discriminativas y explotadoras no era una opción para esos “hombres” de la casa, cuando en su hogar él es una figura fuerte y respetada, a quien le sirven primero a la hora de comer, quien tiene la última, incluso a quien sus hijos adoran sus manos cuando se dirigen a él.

Un miembro de la familia en específico logró darme un poco más de información sobre su padre, Martha, prima de mi madre, a quien le reconozco como mi tía por su cariño y cercanía, me platicó sus recuerdos de como amaba a su padre y como era muy cercana a él lo que la llevó a trabajar desde muy joven en la “labor”, me compartió la difícil situación que vivió en los últimos días de la vida de su padre, Dimas Peña; y como esta pérdida desató actitudes negativas por parte de algunos de sus hermanos

que se acercaron a su madre solo para controlar las pertenencias de su padre al grado de quitarle a ella los objetos que su padre le había regalado en vida, me contó con mucha tristeza que fue un momento tan difícil para ella que ni siquiera buscó recuperarlos ya que no sentía la fuerza para enfrentar a sus hermanos. Esta situación fue especialmente dolorosa para mí también, pues a la fecha su voz se quiebra y sus ojos se humedecen al recordar a su padre. Ella se unió en matrimonio a Ramón Rubio quien vivió condiciones similares y que fue de igual manera heredero de las memorias y enseñanzas de su padre. Mi tío Ramón fue uno de los entrevistados que más interés mostró en compartir la información que sabía sobre la participación de su padre en el programa, curiosamente también tenía la inquietud de compartir su propia historia del tiempo que duró trabajando en los Estados Unidos y el pago que se le hizo a su familia hace poco tiempo por el concepto del fondo de ahorro de los braceros. Mientras mi tío Ramón compartía su historia conmigo, los miembros de ambas familias se enfocaban en otras actividades, pláticas y juegos, involucrándose en la conversación en contadas ocasiones para cortar su historia ya que “eso no me servía”, acción que desmotivó brevemente a mi informante, quien se llenó de entusiasmo cuando le mencioné que no importaba, que yo quería escucharlo. En él vi una añoranza por compartir su historia con alguien, mismo que se vio reflejado nuevamente cuando se hizo la segunda visita al ejido de Santa Rosalía. En esta ocasión no solo nos recibieron con el cariño de siempre, ahora podíamos ver la emoción de compartir su conocimiento sobre las labores de la agricultura, mostrarnos físicamente los lugares que se trabajan y las actividades que realizan en una temporada de siembra. En una humilde opinión, mi tío Ramón se presenta como una nueva primera generación en busca de heredar sus conocimientos ya que su hija mayor ya buscó una actividad laboral diferente, la menor se ha ido para empezar una nueva vida en los Estados Unidos y su único hijo varón tampoco decidió quedarse a seguir con el trabajo que tan arduamente les enseñó a realizar.

Finalmente, en el pasado 11 de mayo del año presente, en una visita a Inocente e Ildfonso mi madre le hizo algunas preguntas a él sobre su participación en el programa, el contestó en su mayoría las preguntas que le hicieron, platicando de las largas horas de trabajo, las pequeñas herramientas que les proporcionaban

forzándolos a trabajar agachados gran parte del día y las difíciles condiciones que tenían que pasar para ser contratados; limitándose en esta ocasión a las largas horas o incluso días de espera que pasaban con la esperanza de ser contratados.

Las historias de mi tío abuelo Ildfonso, a quien cariñosamente nos referimos como “Poncho”, quedan atestiguando este programa; mientras que la información que la mayoría de los descendientes de mis tíos abuelos, quienes vivieron en carne propia el Programa Bracero, es prácticamente nula, las historias que mi tío Poncho pueden ser aún rescatadas para compartirse y mantener vivos sus recuerdos aun después de su partida.



Figura 118 Ildfonso Peña

Conclusiones

La recuperación de la posmemoria del Programa Bracero aparece como un tema de poca importancia dentro de la mayoría de los miembros de la segunda y tercera generación de la familia Peña Sáenz, especialmente en aquellos que han desarrollado sus vidas en la ciudad y que cuentan con mayores recursos económicos y tecnológicos; La vida de estos individuos se ha enfocado en la realización personal y su identidad se define por la riqueza material que pueden adquirir, el pasado es borroso y poco relevante, ya que su mirada está puesta en el futuro así como del patrimonio que van formando para sus familias.

A pesar de esto resulta de interés para el investigador, resaltar que aún después de haber obtenido resultados negativos en los diversos acercamientos con algunos miembros de la familia y de presenciar esta falta de interés por el tema que se propone en la investigación, fue posible observar la permanencia de diversas prácticas portátiles que se mantienen vigentes en estos círculos familiares, y que gracias a los cuales fue posible contar con la presencia de varios miembros de la familia brindando la oportunidad de llevar a cabo los acercamientos a la muestra de estudio. Estas prácticas que resultan ser tan importantes y comunes para los involucrados, pero que resultan extrañas en el entorno en el que se desenvuelven, tales como las quinceañeras de las jóvenes de la familia, la congregación de la mayoría de los integrantes de la familia para celebrar un bautizo, los cumpleaños con la típica piñata o las reuniones familiares para cocinar tamales, carnitas y asado en rojo con motivo del festejo de la candelaria; Todas estas tradiciones presentan una oportunidad de mantener la fuerza del vínculo familiar que con los años se ha ido desgastando.

Estas reuniones también permitieron observar alguna prácticas que forman parte de su vida diaria y que pasan desapercibidas como una herencia de la primera generación de la familia Peña Sáenz, entre ellas se encuentran el trabajo ganadero, que ahora se mantiene como un pasatiempo que los distrae momentáneamente del ajetreo de la ciudad, varios miembros de la familia crían animales de granja a modo de mascotas, otros desarrollan actividades agrícolas dentro de su propiedad al desarrollar huertos caseros en su tiempo libre poniendo en práctica los conocimientos que su

padres les heredaron al crecer en un ambiente rural y viviendo del sustento de la práctica agrícola y ganadera.

La selección de sus actividades de recreación evidencia la importancia de la herencia que se han llevado con ellos y que se mantiene viva en ellos a modo de añoranza de su vida antes de formar sus propias familias y migrar a la ciudad. Por estos motivos la intención de la pieza se mantiene en tratar de buscar el interés hacia el programa, ya que este proceso ayudó a que personalmente conociera varios aspectos de la familia de lo que no tenía conocimiento, miembros de la familia de los que no se sabía de su existencia, situaciones familiares que dieron sentido a la forma de vida de la familia y dieron razón a las diferencias que siempre fueron una interrogante, esclareciendo nuestras vidas como resultado de las decisiones que fueron tomadas décadas atrás por los miembros originales de la familia Peña Sáenz. Por lo que a pesar de recibir tantas negativas a la búsqueda de información del programa, se logró complementar la historia con las microhistorias de cada miembro de la familia recreando los caminos que han llevado a lo que somos hoy.

Por lo cual se concluye que el *“supuesto, de que la creación y muestra de un Libro-Arte inspirado el Programa Bracero, replanteará, ampliará y expondrá las posibilidades del libro-arte para rescatar el antecedente histórico que se encuentra resguardado entre los miembros de la muestra, la familia Peña Sáenz”* es nulo ya que como se pudo observar dentro del núcleo familiar anteriormente mencionado no existe un conocimiento de lo que vivieron los varones que pertenecieron al programa braceros y de igual forma fue latente un desinterés por conocer o reavivar las vivencias de ellos en dicho periodo de sus vidas aunque se puede observar como si hay un arraigo importante por generar y conservar un vínculo que preserve la historia familiar. Por esto el libro-arte aunque no tuvo una interacción directa con los descendientes es un elemento que puede preservar el recuerdo de la pertenencia al Programa Bracero de algunos integrantes de la familia Peña Sáenz.

BIBLIOGRAFÍA

I. Referencias bibliográficas.

Amengual, G., (2018) *Mantener la memoria*. Barcelona: Herder.

Antón, J. E., (1994) "El libro de artista, el libro como obra de arte". Múnich: Instituto Cervantes de Múnich. Consultado desde Antón, J. E. (1995) <http://www.merzmail.net/libroa.htm> (enero 2009)

Arriagada, I. (2002). *Cambios y desigualdad en las familias latinoamericanas*. Revista de la CEPAL, 77. pp. 143-161

Astorga, A. (2015). *El "caso ex bracero" en México: un movimiento social en el despojo y fortalecido por la memoria*. Anuario de Historia Regional y de las Fronteras, vol. 20, núm. 2, 2015 pp. 47-69. Universidad Industrial de Santander Bucaramanga, Colombia.

Alvar, C. Christian Boltanski y la memoria de los objetos en Eu-topias Vol. 12 (otoño 2016) pp. 5-12 Disponible en https://www.academia.edu/34455458/Christian_Boltanski_y_la_memoria_de_los_objetos

Bean, Frank D., de la Garza, Rodolfo O., Roberts, Bryan R., Weintraub, Sidney. (1997). *At the Crossroads/ Mexican and US. Immigration policy*. New York: Rowman y Littlefield publishers

Bickerton, M. (2000). Prospects for a bilateral immigration agreement with Mexico: Lessons from the Bracero program. *Texas Law Review*, 79(4), 24. Recuperado de www.nationalaglawcenter.org

Borriaud, (2009) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Candau, J. (2002). *"Antropología de la memoria"*. Buenos Aires: Nueva visión.

Calavita, K. (1989). *El debate de la política estadounidense de migración: análisis crítico y opciones para el futuro*. En J. Bustamante and W. Cornelius, Flujos migratorios de mexicanos hacia Estados Unidos. Fondo de cultura Económica.

- Chartier, R. (1992) *El mundo como representación: estudios sobre la historia cultural*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Cohen, D. (2011). *Braceros, migrant citizens and transnational subjects in the postwar United States and Mexico*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- Crespo, B. (2010) "El Libro-Arte. Clasificación y análisis de la terminología desarrollada alrededor del Libro-Arte". *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 9-26.
- _____ (2012) "El libro-arte / libro de artista: Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras" en *Anales de Documentación*, Vol. 15, nº 1.
- _____ (2016) "El libro-arte/libro de artista en su Dimensión digital: el e-libro-arte y El hiperlibro-arte" En: *El profesional de la información*, v. 25, n. 5, pp. 822-830.
- Durand, J. (2007). *The Bracero Program (1942-1964): A critical appraisal. Migración y Desarrollo*. Recuperado de <http://meme.phpwebhosting.com/-migracion/rimd/revistas/rev9/e2>
- Fandiño, Y. (2014) "*La otredad y la discriminación de géneros*". *Advogados*, 2014, Volumen 11, Nº. 23 Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5982830.pdf>
- Fazio, H. (2010). "*La historia del tiempo presente: historiografía, problemas y métodos*." Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.
- Fernandez, L. (2010). Of immigrants and migrants: Mexican and Puerto Rican labor migration in comparative perspective, 1942-1964. *Journal of American Ethnic History*, 29(3), 51. Retrieved from www.journalofamericanhistory.org
- Fountcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg
- Galarza, E. (1956). *Strangers in our fields*. Washington D.C.: Joint United States-Mexico Trade Union Committee.
- Galarza, E. (1964). *Merchants of labor: the Mexican Bracero story*. San Jose, CA: McNally & Loftin
- Ginzburg, C. (2009) "*El queso y los gusanos*". Barcelona: Ediciones Península
- De la Garza, Claudia (2012) "*Maletas migrantes*". Ciudad de México: Ambulante.

Recuperado desde:

<https://www.angliliana.com/uploads/1/9/4/2/19426963/angmigrantescat.pdf>

- Gamboa, E. (1990). *Mexican Labor and World War II: Braceros in the Pacific Northwest, 1942-1947*. Seattle and London: University of Texas Press.
- Gibbons, J. (2007). "Contemporary art and memory: Images of recollection and remembrance." London: I.B. Tauris.
- Giddens, A., (2000) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Gómez, J. (2012). "La Nueva Historia: Una herencia del pasado". Revista de Claseshistoria no. 316.
- Guasch, A. M. (2005) *Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar*. Matèria: revista d'art. (5) 157-183. Recuperado de <http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>
- Green, Ch. (2008) "The Memory Effect: Anachronism, Time and Motion". Third Text, 22(6), 681-697. [Doi.org/10.1080/09528820802652391](https://doi.org/10.1080/09528820802652391)
- Griffith, D. (1995). *Working Poor: Farmworkers in the United States*. Philadelphia: Temple University Press.
- Halbwachs, M. (1992) "On Collective Memory". Chicago y London: The University of Chicago Press.
- Hermosilla, D. (2012) "La memoria y la práctica artística: hacia un estado de la cuestión". Global Art Archive. Recuperado de <http://globalartarchive.com/es/investigadores-asociados/doctorado/daniela-hermosilla/la-memoria-y-la-practica-artistica-hacia-un-estado-de-la-cuestion/>
- Hernandez, K. (2006). The crimes and consequences of illegal immigration: a cross-border examination of Operation Wetback, 1943-1954. *Western Historical Quarterly*, 37, 22. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25443415>
- Herrera-Sobeck, M. (1979). *Cultura al otro lado de la frontera: inmigración mexicana y cultura popular*. Tucson, Arizona: siglo XXI editores
- Hirsch, M. (1997). "Family Frames: Photography, narrative, and posmemory".

- Cambridge and London: Harvard University press.
- Klein, K. (2000) "On the Emergence of Memory in Historical Discourse".
Representations, Vol. 69 Winter (pp.127-150)
- Le Goff, J. (2005). "La nueva historia". España: Paidós.
- Lytle Hernández, K. (2015). "¡La migra!: Una historia de la patrulla fronteriza de Estados Unidos". México: Fondo de cultura económica.
- Mandee, Elizabeth W. (2014). *The Bracero Program 1942-1964*. American International Journal of Contemporary Research. Vol. 4 No. 1; January 2014
- Martínez, Daniel. (1958). The Impact of the Bracero programs on a Southern California Mexican-American community. A field study of Cucamonga, California. The Claremont Graduate School. Disponible en:
<http://braceroarchive.org/items/show/3184>
- Massey, D. *La realización de los mexicanos en estados unidos: estratificación racial en la teoría y en la práctica*. Migración y desarrollo, núm. 10,2008, pp.65-95
- Metzner, Ralph (1988) Las Grandes metáforas de la tradición sagrada: la transformación de la conciencia y la naturaleza humana. Barcelona: Editorial Kairós.
- Mínguez, H. (2010) "Aproximaciones al libro-arte como medio de expresión". Palermo: Actas del diseño, 9. Consultable online desde:
http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/encuentro2007/02_auspicios_publicaciones/actas_diseno/articulos_pdf/ADC036
- Mínguez, H., Méndez, C. (2012) "El Libro-Arte. De la lectura convencional a la poética de la ilegibilidad." en MÍNGUEZ, H., (coord), *Libro-Arte/Abierto*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. ISBN: 978-607-9224-71-4.
- Mínguez, H., (2014/15) "En busca de cisnes negros. En espacio liminales, paradojas e intertextualidades" en MÍNGUEZ, H., (coord), *Cartografías del Libro-Arte. Transiciones y relatos en la práctica liminal*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mínguez, H. (2017) El libro como dispositivo retórico y representacional de la memoria. Una mirada desde la práctica del libro-arte, en MÍNGUEZ, H., (coord), *Lecturas en*

- el límite. Diálogos entre Tipografía y el Libro-arte*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Mitchell, D. (2012). *They saved the crops*. Athens, GA: The University of Georgia Press.
- Mize, R. (2006). Mexican contract workers and the U.S. capitalist agricultural labor process: the formative era, 1942-1964. *Rural Sociology*, 71(1), 23.
doi:10.1526/003601106777789765
- Molina, N. (2011). Borders, laborers, and racialized medicalization. *American Journal of Public Health*, 101(6), 7. doi: 10.2105/AJPH.2010.300056
- Nora, P. (1997). *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- Olick, J. y Robbins, J. (1998) *Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Historical Sociology of Mnemonic Practices"*. New York: Department of Sociology, Columbia University.
- Orozco, S. (Producer), & Gonzalez, G., Price, V., Salinas, A., Anderson, H., (Directors), (2010). *Harvest of Loneliness* [DVD]. New York, NY, USA, Films Media Group.
- Passel, J.& Cohn, D. (2011), *A nation of immigrants*, Pew Hispanic Research Center.
Retrieved from <http://www.pewhispanic.org>
- Polo Pujadas, Magda (2011) "El libro como obra de arte y como documento especial". *Anales de Documentación*, 2011, vol. 14, nº 1. Disponible en <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151>
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. Chicago: University Press of Chicago.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*. México: Siglo XXI editores
- Silva, A. (2012). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Universidad de Medellín.
- Suzán de Vit, L. (1998). *El arte de la memoria*. Ciencias, número 49, enero-marzo. México: Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México (unam).
- Sturken, M. (1997). *Tangled Memories: The Vietnam war, the AIDS epidemic, and the Politics of remembering*. Berkeley: University of California Press.

Reimers, David M. (1992). *Still the golden door*. New York: Columbia University Press.

Rosas, A. (2006). *Flexible families: Bracero families' lives across cultures, communities and countries, 1942-1964*. (PhD. dissertation), University of Southern California. (DA3257752)

Rosas, A. (2011). Breaking the silence: Mexican children and women's confrontation of *bracero* family separation, 1942-1964. *Gender and History*, 23(2), 18. doi: 10.1111/j.1468-0424.2011.01644.

Valderrama, F., Rodriguez, R. (1995). *Decade of Betrayal*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Vilchis Esquivel, Luz del Carmen (2009) "Las lecturas ajenas: el libro de artista" *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, Vol. 11, Núm. 2, julio-diciembre, 2009, pp. 91-100

Vogel, R. (2007). Transient servitude: for the U.S. guest worker program for exploiting Mexican and Central American workers. *Monthly Review*, 58(8), 22. doi:10.1111/j.1743-4580.2011.00347.x

Wasserman, K. (2004) *The Book as Art*. New York: Princeton Architectural Press.

II. Referencias electrónicas.

Antón, J.E. Y Gómez, A. (2017) *Libros de artista. Un género que renueva el mundo Visual*. Psicología y anatomía de la creatividad. Recuperado de: <<http://www.scribd.com/doc/3928728/Libro-de-Artista>>

Mah, S. *The Atlas Group* (1989-2004). Un Proyecto de Walid Raad. Recuperado de: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-group-1989-2004-proyecto-walid-raad>>

Garcia, M. (2017) *La fotografía ha muerto ¡viva la postfotografía!* El independiente. Recuperado de: <<https://www.elindependiente.com/economia/2017/01/27/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-postfotografia/>>

Giovanini, K. (2017) *El arte como campaña de migración*. Expok Comunicación de

sustentabilidad y RSE. Recuperado de: <<https://www.expoknews.com/campana-de-migracion/>>

Santiago, G. (2017) *La industria maquiladora de Ciudad Juárez*. Dirección General de Investigación y Posgrado. UACJ Recuperado de: <https://bivir.uacj.mx/bivir_pp/cronicas/maquilas.htm>

Secretaria de Cultura (2017). *Betsabeé Romero lleva su reflexión sobre la migración a San Antonio*. Recuperado de: <<https://www.gob.mx/cultura/prensa/betsabee-romero-lleva-su-reflexion-sobre-la-migracion-a-san-antonio>>

The Bracero Program. Recuperado de: <<http://www.farmworkers.org/bracerop.html>>

Bracero timeline. (2002). *The Dallas Morning News*. Recuperado de: <<http://www.latinamericanstudies.org/immigration/bracero-timeline.htm>>

Texas State Historical Association. *Operation wetback*. (2017) Texas State Historical Association Recuperado de: <<https://www.tshaonline.org/handbook/online/articles/pqo01>>

The National Museum of American History. (2001). *Bittersweet harvest: The Bracero Program 1942-1964 / Cosecha amarga, cosecha dulce: El Programa Bracero 1942-1964*. Smithsonian National Museum of American History. Kenneth E. Behring Center. Recuperado de: <<http://americanhistory.si.edu/bracero/introduction>>

Viramontes, S. (2017). *Migración a gran escala: Kikito y JR en la frontera*. Gatopardo <<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/artista-jr-frontera-bebe/>>