

Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento

Miguel Á. Hernández-Navarro*



Desynchronized: Migratory Times and Images of Displacement

Abstract

This essay explores the ways in which migration, conceived not only as a movement in space but essentially as a movement in time, can contribute to demolish the illusory, monolithic conception of temporality in the Global World. Going beyond the theories of hybridization, that tend to find a sort of agreement between different times (a third time), I find synchronization impossible and I claim a model of time capable to deal with conflicts, blind spots and 'dyschronys': a sort of 'fourth time', an antagonistic temporality that shows us that migration is always 'out of the clock'. That fourth, conflictive time is enacted and embodied in some recent works of art. Departing from the idea that visual art can made us understand contemporary problems even better than our humanistic practices of writing, I try to examine some video artworks that show us migration as an 'out of synch' experience.

Keywords

Migration, Time, Video Art, Topology, Globalization

Resumen

Este ensayo explora los modos en los que la migración –concebida no sólo como un movimiento en el espacio sino, esencialmente, como un movimiento en el tiempo– puede contribuir a derribar la concepción monolítica de la temporalidad presente en el Mundo Global. Partiendo de una visión que intenta mirar más allá de las teorías de la hibridación y la multiculturalidad –que tienden a buscar una especie de acuerdo entre diferentes tiempos a la búsqueda de un “tercer tiempo”–, observaré que la sincronización no es sino una ilusión imposible e intentaré proponer un modelo de tiempo capaz de dar cuenta de los conflictos, los puntos ciegos y las “desincronizaciones”: una especie de “cuarto tiempo”, entendido como una temporalidad antagónica que nos muestra que la migración está siempre “fuera de hora”. Ese conflictivo cuarto tiempo es el que se incorpora en algunas obras de arte reciente. Partiendo de la idea de que el arte visual puede hacernos entender los problemas contemporáneos incluso mejor que ciertas prácticas de escrituras, en este ensayo intentaré examinar algunas obras de video arte que muestran la migración como una experiencia de “falta de sincronización”.

Palabras Clave

Migración, tiempo, video arte, topología, globalización

Introducción

La migración ha sido habitualmente conceptualizada y pensada como un movimiento en el espacio, un des-plazamiento (Bottomley, 2010). Migrar es, en esencia, buscar un lugar, un hogar, un sitio que poder habitar. Las metáforas de la migración suelen tener que ver sobre todo con el lugar. Son metáforas espaciales: tierra, hogar, frontera, distancia, etc. (Durrant and Lord, 2007). Sin embargo, si se observa bien, moverse, cambiar de lugar, no sólo es una cuestión de espacio, sino también, y especialmente, de tiempo. Como ha señalado Doreen Massey, no es tan sencillo separar espacio y tiempo (2005). Los lugares están compuestos de espacio, pero también de tiempo. Poseen una especificidad temporal que hace que todo movimiento en el espacio sea, al mismo tiempo, un movimiento en el tiempo. Los lugares espacio-temporales no son fijos, sino que están en movimiento. No existe en ellos una sincronía o una monocronía, sino que están constantemente cambiando y modificándose. No es posible pensar el lugar como algo fijo y el tiempo como algo móvil. Sino que ambos están implicados entre sí, haciendo que en cierto modo el lugar sea móvil y múltiple, y que en el tiempo haya fragmentos de localización y fijeza. Por lo tanto, la migración, ese movimiento en el espacio, debe ser pensado también como un movimiento en el tiempo. Como sugiere Mieke Bal, “la migración también consiste en la experiencia del tiempo como múltiple y heterogéneo. El tiempo de la prisa y de la espera, el tiempo del movimiento y del estancamiento; el tiempo de la memoria y de un presente intranquilizador. El fenómeno que llamo multi-temporalidad; su experiencia, la heterocronía” (Bal, 2008, p. 34).

Todo tiempo es múltiple, dinámico y heterogéneo, compuesto de un sin fin de pequeños matices móviles y cambiantes (May and Thrift, 2001). Existe un tiempo de la sucesión y un tiempo de la duración, un tiempo cuantitativo y un tiempo cualitativo, un *cronos* y un *kairós* –dos modalidades inseparables del tiempo que podríamos llamar “temporalidad” y que sería algo así como “la experiencia del tiempo”– (Valencia, 2007). Según esto, cada sociedad poseería una experiencia del tiempo particular, una temporalidad compuesta tanto por el ritmo de los acontecimientos como por el modo en el que sujeto los experimenta. Sin embargo, el régimen temporal hegemónico de Occidente ha tendido hacia una supresión de la pluralidad del tiempo. Una pluralidad connatural a lo humano que, desde los inicios de la Modernidad tecnológica, comenzó a ser abolida por los ritmos de producción de la mercancía. El individuo moderno se convirtió entonces en un “sujeto” de un tiempo un tiempo único impuesto desde instancias que lo superaban. La célebre escena de *Tiempos modernos* en la que Chaplin, extenuado por la cadena de montaje, comienza a atornillar todos los objetos que tiene a su alrededor, sirve de metáfora perfecta –quizá algo exagerada, es cierto– del modo en que el sujeto moderno “extiende” el ritmo de la máquina a la cotidianidad, introyectando y haciendo suyos los tiempos de la cadena de producción.

La experiencia múltiple –humana– del tiempo fue sustituida por el tiempo del capital y la fábrica (Negri, 1982). El nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la “sujeción” a un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo, sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión. En cierto modo, se podría decir que la Modernidad instauró la monocronía, el tiempo único de la producción y la tecnología –único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso–. El tiempo de la continuidad y la velocidad o, como ha sugerido Mary Ann Doane, el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la

supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la so(m)bra (Doane, 2002).

El proceso de aceleración del tiempo iniciado por la Modernidad, como ya sugirió Paul Virilio (2006), lejos de detenerse, se ha ido haciendo cada vez más drástico, hasta el punto en el que hoy se pueda decir que caminamos directamente hacia la supresión de todo tiempo, hacia eliminación total de la experiencia temporal. A decir de Gilles Lipovetsky (2006), la nuestra ya no es la época de la velocidad, sino la de la urgencia, la época del tiempo-cero, de la inmediatez, de la instantaneidad. Los tiempos “hipermodernos” se caracterizan, precisamente, por suprimir todas las distancias temporales. Una supresión de la espera, de la transición, del intervalo, del “in-between”.

Ese tiempo único, vinculado al régimen temporal occidental, está viviendo en las últimas décadas un proceso de extensión a todos los lugares globo. Una de las consecuencias primeras de la globalización –o de las distintas globalizaciones– es la imposición de lo que Sylviane Agacinski ha llamado “la hora occidental” (2000). Una temporalidad hegemónica, la del tiempo global que, sin embargo, tiende a eliminar y subsumir los diversos tiempos locales e individuales. El nuevo tiempo, igual que el nuevo espacio, camina hacia la homologabilidad, la adecuación de los tiempos del otro al tiempo del uno. Una adecuación que nunca es limpia, y que, bajo el signo del diálogo y la multiplicidad, instauro un nuevo tiempo único, revestido de heterogeneidad.

La temporalidad múltiple y heterogénea es sacrificada en la concepción occidental del tiempo (Baier, 2002). El discurso temporal de Occidente nos habla constantemente de la aparición del “tiempo único”, casi como si se tratase de una especie de imperialismo cronológico. El discurso de la globalización se presenta a sí mismo como inevitable en términos de espacio y tiempo, como algo tan difícil de resistir como la misma fuerza de la gravedad. Esta idea de inevitabilidad es la que está presente, según Massey, en la conceptualización del espacio-tiempo contemporáneo: “esa cosmología de ‘una sola narrativa’ elimina las multiplicidades y las heterogeneidades del espacio temporal contemporáneo” (Massey, 2005, p. 5).

Hacia un modelo antagónico de temporalidad

Uno de los aspectos más relevantes de las temporalidades migrantes es que contribuyen a derribar esa ficción del nuevo tiempo único comprimido y acelerado. En cierto modo, promueven una fractura del régimen cronológico occidental. El tiempo múltiple del inmigrante colisiona con el tiempo único de la globalización. El cambio de hora –por volverlo a decir en palabras de Agacinski (2000)– que tiene lugar en el inmigrante es una metáfora del cambio radical de temporalidad, pues en ese reloj está implícito todo un sistema, un régimen cronológico, una estructura temporal, una historia y una percepción del tiempo.

Las teorías contemporáneas de la hibridación abogan también por una hibridación temporal. Junto a una tercera vía o a un tercer espacio, también podría hablarse de un tercer tiempo. El propio Homi Bhabha ha analizado esta dimensión híbrida del tiempo poscolonial (2002). Una especie de in-between del tiempo en el que sería posible la

hibridación de temporalidades, donde las especificidades temporales locales y globales coexistirían sin problema. Una utopía temporal de mestizaje que, sin embargo, bajo su aparente bondad, esconde un reverso oscuro. La hibridación y el discurso del in-between y del mestizaje están demasiado cerca del nuevo tiempo único. Igual que el tercer espacio, el tercer tiempo se realiza en la hora occidental. Es un tiempo concebido desde el presente occidental, desde su régimen cronológico. Un tiempo que, en el fondo, tiende a anular a los tiempos locales. Es un tiempo de la adecuación.

Pienso que es necesario superar el modelo temporal de la interculturalidad porque es engañoso. Quizá sea más productivo pensar la convivencia de tiempos como una colisión y tensión irresoluble, como una discronía fundamental imposible de asimilar. El inmigrante cambia de hora, se desplaza en el tiempo, pero ese cambio nunca es limpio, nunca es total. Siempre hay un excedente, algo que no puede moverse, algo que permanece inmóvil. Hay algo crónico, en el sentido de algo específico y propio, como una enfermedad crónica, que no puede ser movilizado, algo que nunca puede ser adecuado. Hay una dimensión crónica en la cronología. Hay un "real", por decirlo con Lacan, que no puede ser asumido. Y ese "real" es el que produce la contradicción, el que rompe la ilusión de la integración. La adecuación, entonces, nunca es posible.

Esto nos llevará a concebir un modelo temporal antagónico, en el que se valoran las diferencias y no hay posibilidad de resolver el conflicto originario, pues todo acuerdo sin fisuras es un acto de maquillaje de la realidad. En tal modelo antagónico, que se derivaría de las tesis de Laclau y Mouffe sobre la democracia, no sería posible el acuerdo entre las partes, ya que siempre existirían lugares vacíos imposibles de llenar (1985). Vacíos temporales, lapsus, puntos ciegos, especificidades temporales no homologables que, por un lado, contribuirían a enriquecer el espectro de las temporalidades del presente y, por otro, podrían servir para derribar las ficciones del régimen cronológico occidental. Un régimen que, precisamente, bajo el modelo de la hibridación imaginaria del tiempo, propone una sola narrativa y un solo tiempo: el tiempo imaginado de la globalización (García Canclini, 1999).

Bien pensado, el modelo de temporalidades antagónicas responde a un esquema mental no representativo, en el sentido en que el conflicto —y su resolución— no puede ser pensado estructuralmente, entre otras cosas porque es móvil, cambiante y no todos los lugares son accesibles a la razón.

El pensamiento temporal moderno ha sido esencialmente topográfico, representable en un espacio euclidiano. Un espacio fijo e inmóvil. En ese espacio se podría decir que la Modernidad valoró el tiempo del Uno, construyó su proyecto sobre la evolución y el progreso del Uno. La posmodernidad, en cambio, atendió a las minorías y se edificó sobre el tiempo del Otro, es decir, el tiempo del menos uno. Y lo que podríamos llamar interculturalidad, el modelo oficial del presente, se ha fraguado sobre la suma del tiempo del otro, el tiempo local, con el tiempo del uno, el tiempo global la hibridación, es decir, el menos uno más uno. Una ecuación perfectamente representable en el mapa mental del tiempo. Una ecuación perfecta, sin fisuras, fija, visible y, en consecuencia, localizable y controlable.

Los tres modelos temporales son, si se observa con detenimiento, completamente espaciales: racionales y representables mentalmente sin fisuras. Y todos son contruidos desde el mismo lugar: el espacio-tiempo del Uno. Todo sucede en el mismo tablero de juego. Aunque las fichas sean diferentes, se trata de la misma estructura.

Es necesario introducir un cuarto modelo de tiempo. Un tiempo más allá de la interculturalidad y la hibridez. Un tiempo discontinuo y antagónico que no pueda ser sumado ni restado ni, por tanto, representado. Una temporalidad móvil y cambiante, múltiple y absurda. En resumen: una temporalidad antagónica, en constante conflicto. Y en un modelo temporal antagónico, que valora los restos y los excedentes no re-aprovechables, los puntos muertos y los lapsus del tiempo, parece necesario romper esa estructura topográfica en beneficio de una 'des-estructura' topológica (Ragland y Milovanovic, 2004). Un espacio temporal moebiano: sin dentro, ni fuera, ni cerca ni lejos, donde no hay correspondencias ni vecindades completamente racionales (al menos si entendemos la razón como una espacialización). Ese tiempo se regiría por otra serie de correspondencias y vecindades que se ajustan más al espacio y al tiempo psíquico que al geográfico e histórico: un espacio-tiempo confuso, donde antes, después y ahora se mezclan e interceden, un espacio donde el exterior configura el interior... un espacio que subvierte la intuición, un espacio escotómico, con un punto ciego, el punto ciego de un lugar vacío, de un centro ausente, en torno al que se configura todo ese espacio topológico. Un pensamiento topológico del tiempo que nos conduciría, por tanto, a dar valor a las discontinuidades, a los saltos, a las inadecuaciones, a las ausencias... a los tiempos muertos. A esos tiempos que precisamente ha tendido a eliminar de todo discurso el tiempo elíptico del cinematógrafo y las narrativas asociadas a él.

Quizá haya que pensar al sujeto contemporáneo y su tiempo desde la topología, más allá de la localización, más allá del tiempo lineal, en el tiempo de la ausencia. No ya en una intemporalidad eterna, sino en una temporalidad múltiple y heterogénea, pero no híbrida (al menos si por híbrido entendemos la suma de las partes). Una temporalidad discontinua. Una heterocronía o, más bien, por hacer hincapié en la cuestión del conflicto, una "discronía", un choque de tiempo imposible de resolver.

Mi tesis en este artículo se podría resumir del siguiente modo: las temporalidades migratorias introducen y hacen evidente el conflicto dentro de la supuesta temporalidad hegemónica occidental. Y ese conflicto rompe y fractura la ilusión del tiempo único, de la monocronía imaginaria del capitalismo avanzado. Por eso no hay que ver el conflicto desde un punto de vista negativo y el acuerdo desde uno positivo. Es necesario eliminar la visión de que la resolución siempre es positiva: la resolución sin fisuras suele ser un triunfo del dominante. El conflicto, el desacuerdo es un elemento constitutivo de comunidad (Rancière, 2007).

Visualizar el conflicto temporal

Ahora me gustaría entrar directamente al campo del arte visual para observar el modo en el que los conflictos mencionados más arriba toman cuerpo y se encuentran en el centro de algunas de las prácticas artísticas contemporáneas, no sólo como contenido u objeto de representación, sino también como principio de configuración y articulación formal.

Sin lugar a dudas, la migración es uno de los lugares centrales de reflexión del arte contemporáneo (ver por ejemplo Smith, 2009 y Mercer, 2008). Para entrar en el ámbito general inabarcable me centraré aquí en la experiencia como comisario de la exposición *2Move: Double Movement/Migratory Aesthetics*, que entre 2007 y 2008

tuvo lugar en varias ciudades europeas, y cuyo nodo central fue la exploración de las relaciones entre la movilidad de las personas y la movilidad de las imágenes. En la exposición, comisariada junto a Mieke Bal, se partía de la obra de un gran número de artistas –de orígenes, estilos y procedimientos diferentes y, en ocasiones, incluso contradictorios– que intentaban construir una especie de puente entre el medio del vídeo y la cuestión de la migración¹. Aunque la variedad de problemas y argumentos puestos en escena por los artistas era bastante amplia y diversa, en este texto me gustaría centrarme en tres obras de las mostradas en *2Move*, intentando observar el modo en el que las consideraciones previas sobre el tiempo y la migración son desarrolladas y visualizadas a través del arte. Mi tesis aquí será que estas obras hacen evidente, “traen a la visión”, los conflictos temporales, mostrando las inconsistencias, falsedades y artificios del imperialismo cronológico. Al hacer eso, estas obras producen conocimiento acerca de lo social, de tal modo que sea posible afirmar que el arte piensa y nos hace pensar sobre el mundo a través de estrategias y herramientas diferentes pero con la misma eficacia –o incluso más– que las disciplinas humanísticas basadas en el uso de la palabra (Bal, 1999). De hecho, como ha sostenido John Urry, para dar cuenta de un mundo complejo y global como el nuestro, el discurso sociológico tiene que incorporar el uso de metáforas y de formas de expresión y comunicación caracterizadas por la visualidad (Urry, 2003). Mediante el trabajo con metáforas visuales, ciertos artistas contemporáneos en realidad están trabajando literalmente como investigadores sociales.

La distancia real: tele-visión

La primera obra que quisiera examinar es *Mimoune* (2006), la obra monocal del artista murciano Gonzalo Ballester (Ver Figs.1 y 2). En la obra el artista graba en vídeo a *Mimoune*, un inmigrante marroquí que trabaja en Murcia que, con el rostro frente a la cámara, envía un mensaje a su familia. Un mensaje compuesto de tópicos afectivos: estoy bien, tengo trabajo, pero os echo de menos... Después, el artista lleva el vídeo a la familia de *Mimoune* en Marruecos, y allí graba sus reacciones ante el mensaje de *Mimoune*. Luego graba un mensaje de la familia para *Mimoune*. Y el círculo se cierra cuando el mensaje regresa a Murcia, donde, de nuevo, Ballester graba el rostro de *Mimoune* mientras éste visiona el vídeo con el mensaje de su familia.

En total, tenemos cuatro secuencias de imágenes que pertenecen a momentos diferentes: 1) *Mimoune* enviando el mensaje, 2) su familia recibiendo el mensaje, 3) su familia grabando un mensaje y 4) *Mimoune* recibiendo el mensaje. Entre la primera y la última secuencia de imágenes ha transcurrido un periodo no inferior a varias semanas, ya que implica un viaje real, una distancia, y un tiempo inevitable. Sin embargo, y esto es ciertamente interesante, Ballester ha montado las imágenes como si fueran simultáneas, por medio del plano-contraplano. De ese modo, vemos hablando a *Mimoune*, y al plano siguiente observamos las reacciones de sus familiares ante sus palabras. Acostumbrado a la instantaneidad de la televisión, el espectador occidental piensa enseguida que las imágenes están sucediendo al mismo tiempo, que existe una comunicación instantánea entre *Mimoune* y su familia.

Si se observa bien, Ballester está jugando con tres temporalidades. En primer lugar, la temporalidad epistolar del mensaje. Un mensaje se envía, tarda un tiempo, llega a su destino, y después puede volver o no. Es el tiempo de la incertidumbre, el tiempo de la distancia real, pues la carta tarda en llegar lo que tardaría una persona. Esa distancia

que, por ejemplo, nuestras modernas tecnologías de comunicación han contribuido a eliminar simbólicamente. El teléfono y el e-mail han comprimido ese régimen temporal largo de la epístola en favor de una instantaneidad que parece abolir las distancias geográficas y, en consecuencia, temporales.

El segundo tiempo de la imagen en *Mimoune* es el tiempo de la televisión, el tiempo instantáneo de las tecnologías de la imagen occidentales. Mientras que el tiempo primero pertenecía a lo que pudiera ser el régimen cronológico específico del lugar de origen de *Mimoune*, el tiempo de la televisión pertenece a otro momento y a otro régimen cronológico, el occidental contemporáneo. Ese tiempo-cero acelerado que encontramos en los discursos temporales, por ejemplo, de Virilio o Lipovetsky. Este es el tiempo del país de recepción de *Mimoune* y también el tiempo del espectador de la obra.

El tercer tiempo es el tiempo del conflicto, el tiempo que hace chocar y colisionar las dos temporalidades específicas, los dos regímenes de comunicación, el epistolar y el televisivo. Este es el verdadero tiempo migratorio, pues *Mimoune* está encallado entre dos tiempos. Aunque en principio se podría pensar que la obra de Ballester está concebida como una hibridación de temporalidades, en el fondo, está compuesta por la tensión irresoluble entre ambas, una tensión que desmonta la ficción de la temporalidad dominante, del medio en el que se emite el mensaje.

Como una paradoja al mundo de las comunicaciones y a la rapidez de la sociedad globalizada, el tiempo lento de emisión y respuesta se introduce aquí como si se tratase de un universo paralelo que produce una brecha en el tiempo. Una brecha que hace emerger temporalidades contrapuestas, una asincronía entre los medios y su utilización. El video, caracterizado por su inmediatez, se utiliza aquí en un tiempo lento, igual que la televisión, que rompe su tendencia al directo para operar en diferido, con un tiempo diferente al previsto para el medio. Además, la televisión en *Mimoune* es "tele-visión" en sentido temporal, porque la visión se produce en la distancia, más temporal que espacial.

Frente a la supuesta inmediatez de la voz que muchos inmigrantes experimentan en las conversaciones telefónicas, la imagen todavía tiene dificultades para llegar con esa rapidez, y habitualmente llega por medio de fotografías o postales de los familiares y lugares de origen. De modo que frente a una voz inmediata aparentemente cercana, la imagen muestra la verdadera lejanía, la distancia insalvable entre los lugares. La obra de Ballester pone de relevancia el desacompasamiento de lo visible y lo audible, un desacompasamiento esencialmente temporal que quiebra el significado, pues, frente



a la cámara, más que historias, nos encontramos con voces corporalizadas. Y eso es lo que realmente parece importar: que las voces tienen un lugar en el cuerpo. Podríamos decir, entonces, que las lágrimas de *Mimoune* no son tanto por el significado de las palabras, sino por la reconstrucción y puesta de nuevo en conjunto de voz e imagen, de palabra y cuerpo; algo que siempre se pierde en la distancia.

El antagonismo temporal que presenta *Mimoune* contribuye, por un lado, a romper la ficción del tiempo único, introduciendo una pluralidad de tiempos que muestra a las claras la heterogeneidad de la experiencia del tiempo. Pero por otro lado, la obra también consigue abolir la supuesta comprensión del espacio-tiempo tan presente en los discursos contemporáneos sobre la temporalidad. La comprensión del espacio nos hace pensar que todos los lugares son accesibles en cualquier momento, y que, precisamente por ello, en todos vamos a encontrar lo mismo. Sin embargo, este nuevo espacio en el que las distancias son abolidas no es más que una ficción. Como observa García Canclini, se trata de una construcción imaginaria. No hay un 'free space', sino todo lo contrario: un espacio que se resiste a moverse y a ser eliminado (García Canclini, 1999). Ése es precisamente el espacio que aparece en *Mimoune*. El colapso temporal de la obra rompe la ilusión para mostrarnos que existe una 'distancia real' que no puede ser abolida por las tecnologías de la comunicación. De esa manera, *Mimoune* presenta una estrategia de resistencia ante la comprensión del espacio y del tiempo.

Tiempo condensado: la experiencia del locutorio

Ahora entramos a otro lugar y a otra escena, la que sucede en un locutorio situado en Murcia (ver Fig. 3). Allí, el regente del local, un inmigrante boliviano, comienza a hablar acerca de los cambios que Internet ha supuesto en la comunicación entre los inmigrantes y sus países de origen, sosteniendo que se trata de un modo de "seguir en contacto" y de acortar la distancia entre las dos tierras del inmigrante. Mientras escuchamos su discurso improvisado pero altamente argumentado y ordenado, podemos ver a una mujer hablando a través del ordenador con una niña, supuestamente su hija (ver Fig. 4). La imagen de la niña es precaria y apenas se mueve, como si el ancho de banda y la tecnología informática fuese insuficiente para que un video chat a través de WebCam fuese posible. En un momento, vemos a otra persona en una especie de cabina de teléfono. En la puerta de cristal que lo separa de la estancia se refleja la imagen de la mujer haciendo la sesión de video chat con la niña (ver Fig. 5). Dos tecnologías de comunicación, el teléfono e Internet, parecen solaparse y relacionarse como imágenes fantasmas. Algo más tarde podemos ver en el locutorio la presencia de varios relojes decorados con banderas de diferentes países, cada uno marcando una hora diferente. Uno de ellos, con la bandera de España, marca la hora local, y el resto, marca la hora de los países de origen de los inmigrantes que



↑fig. 3, 4 y 5: Cinema Suitcase (Mieke Bal & Gary Ward), *Un trabajo limpio*, 2006 (filmado) – 2007 (editado). Vídeo digital. 19'39", color, sonido. Cortesía de los artistas.

↑fig.6: Daniel Lupión, *Entrevistándome con emigrantes*, 2002. Vídeo mono-canal. 13'10", color, sonido. Cortesía del artista.

más frecuentan el locutorio: Bolivia, Ecuador, Colombia. Esta escena es el comienzo de *Un trabajo limpio*, un vídeo de Cinema Suitcase (Mieke Bal y Gary Ward) sobre la cuestión de la migración en Murcia. Junto al colegio o la ciudad, los autores han elegido el locutorio y su problemática como uno de los nodos centrales de producción de discurso acerca de la inmigración.

El locutorio aparece aquí como una suerte de espacio intermedio, que está entre dos lugares, entre dos tiempos y, en consecuencia, entre dos tecnologías. En los últimos años, este espacio se ha consagrado en España como uno de los lugares simbólicos más poderosos en el ámbito de la migración (Aubarrell y Roca, 2003; Rodríguez, 2008). Allí se abre una especie de puerta intercomunicadora entre dos mundos. Es el lugar de mediación por excelencia. Allí está el teléfono, el Internet, pero también el envío de dinero y paquetería. Se puede decir que conviven diferentes regímenes de comunicación entre el país de acogida y los países de origen. Pero el locutorio es también un espacio de síntesis, lleno de símbolos de los países de origen, símbolos culturales que lo sitúan fuera del país de acogida. Está situado entre dos espacios. Y en este sentido el locutorio pertenece a esa clase de espacios que Hannerz ha llamado transnacionales (1998), espacios situados en las pequeñas transnacionalidades, esos “pequeños talleres” que presentan la parte transnacional desde abajo, desde la experiencia y la necesidad, y no la transnacionalidad de las grandes empresas multinacionales y globalizadas.

El locutorio encarna dos sistemas o regímenes de comunicación contrapuestos. Allí se ofrecen como públicos sistema de comunicación que cada vez más se han caracterizado como individuales. El uso del ordenador y de Internet es algo que parece haberse democratizado en las sociedades occidentales, pensado exclusivamente para uso privado y personal (Personal Computer). El uso de las Webcams y los sistemas 3G de comunicación móvil también han sido pensados en este sentido que Jorge Luis Marzo ha llamado “indivisual” (2002). Sin embargo, una gran parte de inmigrantes (ya sea por razones económicas o legales) no tienen acceso privado a esas tecnologías. Es ahí donde entran en juego los locutorios como espacios públicos de articulación de lo privado, de lo que Giuliana Bruno denomina “intimidad pública” (2007). Ese mismo sentido de articulación de privacidades es el que tienen también los cibercafés, que se siguen manteniendo aunque su presencia es cada vez menor. Sin embargo, el locutorio no es exactamente un cibercafé. Hay algo en la palabra que lo vincula con un régimen de comunicación más antiguo, con un mundo precario y pasado, pues en origen los locutorios comenzaron a ser utilizados por los inmigrantes simplemente para hablar por teléfono, en un momento en el que el teléfono era para el inmigrante un lujo que no se podía permitir. Sucede como si el locutorio fuese un “espacio rezagado” que trabaja de modo público con tecnologías que ya son privadas o individuales.

En el locutorio las distancias se abolen y al mismo tiempo se hacen presentes (Ramírez, 2007). Hay tecnologías de acercamiento y también de alejamiento. El teléfono o el chat coinciden con la carta, el envío de dinero y de objetos. Son lugares donde la distancia es virtualmente abolida a través de Internet, y al mismo tiempo puesta de manifiesto a través de la carta postal o el envío de objetos. El tiempo humano del desplazamiento de los cuerpos y el tiempo virtual del desplazamiento de la imagen y la información. Como ese juego del fort/da que Freud observaba en su nieto, en el locutorio tiene lugar el juego dramático de la distancia: cerca y lejos, presencia y ausencia (Freud, 1984).

Podemos decir que el locutorio es un espacio transnacional, pero no que es un no-lugar en el sentido apuntado por Marc Augé (1996). Casi sería todo lo contrario: un lugar excesivo, saturado de significados, preñado de sentido. Un lugar de memoria y de unión de entre pasado, presente y futuro. Es una especie de umbral: un lugar de producción de sentido histórico, donde los tiempos se articulan y los estratos se hacen transparentes y permeables². Como se aprecia en *Un trabajo limpio*, el locutorio es un espacio entre dos tiempos, entre el tiempo del país de acogida y el tiempo del país de origen. Un espacio entre el tiempo presente del ahora y el tiempo pasado-futuro de la partida y el posible regreso. Este segundo tiempo es un tiempo suspendido que, como un fantasma, irrumpen en el locutorio para fracturar y hacer trizas el tiempo presente.

Casi por encima de cualquier otra cosa, el locutorio es un espacio donde conviven diferentes sistemas tecnológicos. Tecnologías “avanzadas” como el vídeo chat se dan la mano con otras como la carta o la postal, que aún siguen utilizándose. Las tecnologías del presente coinciden con las tecnologías del pasado. La madre que habla con la hija emite su mensaje y espera para ser contestada, la imagen movimiento es utilizada casi como imagen fija. Se produce un conflicto entre sistemas de comunicación que no son homólogos. Es un espacio de colisión tecnológica. Y lo que es más remarcable, los usos de ambas tecnologías se contagian. La sesión de video chat que aparece al comienzo de *Un trabajo limpio* es interesante a ese respecto. Gran parte de los inmigrantes que usan estas tecnologías avanzadas entran en ellas directamente, sin haber hecho el lógico proceso de aprendizaje y adoctrinamiento (Capurro, R., Frühbauer, J. y Hausmanninger, 2007). En cierto modo, su entrada es como un corte, pues entran con el bagaje de otras tecnologías. Su modo de apropiación y uso de estas nuevas tecnologías de comunicación aporta nuevas formas y maneras de afrontarlas.

El enfoque migratorio: por un analfabetismo tecnológico

Lo que nos enseña este uso heterodoxo y anacrónico de la tecnología es que quizá sea necesario introducir una dosis de analfabetismo tecnológico, una suerte de ignorancia capaz de producir usos aberrantes de la tecnología –entendiendo aberrante en el sentido de Umberto Eco (1977), como un uso no determinado y prefijado por el medio– que puedan romper el discurso teleológico de la tecnología para llevarla a un ámbito de cercanía. Las discontinuidades cronológicas, los lapsos de tiempo que se producen en este uso migrante de la tecnología, propondrían así modos “no pensados” y caminos aún no andados por el sujeto contemporáneo. Caminos que conducen más allá de la instrumentalidad y la transparencia del medio. Esto es exactamente lo que ocurre en *Entrevistándome con inmigrantes* (2002) (ver Fig. 6), la obra de Daniel Lupión que examinaré ahora casi a modo de conclusión de los argumentos propuestos en el presente texto.

Como en el caso de *Mimoune*, nos enfrentamos a una obra sencilla en su planteamiento, pero de gran contundencia en su formulación. Durante dos semanas, Lupión sale a las calles de Madrid con una cámara para entrevistar inmigrantes. Pero en lugar de realizar las preguntas y visualizar al otro, el artista le ofrece la cámara al inmigrante y le sugiere que sea él quien haga las preguntas. El artista es, pues, el entrevistado, no el entrevistador. Una entrevista inversa en la que el otro no es objetualizado por el objetivo de la cámara, sino que su cuerpo y su rostro aparecen

siempre fuera de campo. Sólo escuchamos la voz del inmigrante, mientras vemos perpetuamente el rostro del artista frente a la cámara. Posteriormente, en el proceso de edición, el artista corta sus propias respuestas a las preguntas de los inmigrantes, de modo que sólo escuchamos interrogaciones, no afirmaciones, es decir, lenguaje en movimiento. Y en ese movimiento están condensados todos aquellos aspectos que realmente interesan y preocupan al inmigrante, que aquí ya no está sujeto a la visión y a la enunciación del otro, sino que posee visión y palabra. En lugar de ser mirado y ser dicho, el inmigrante aquí mira y habla.

Pero lo realmente relevante para la cuestión que nos ocupa es el modo en que esta obra introduce la cuestión de la tecnología y el analfabetismo tecnológico. El desconocimiento del uso de la tecnología de algunos de los inmigrantes entrevistados proporciona, en ocasiones, usos renovados e impensados de los dispositivos tecnológicos. Por ejemplo, uno de los inmigrantes enfoca únicamente el pecho del artista, en lugar de centrar el objetivo de la cámara en el 'rostro', lugar donde se produce el diferendo identitario en Occidente. Este enfoque fragmentario, en principio 'aberrante', sin embargo propone también otro modelo de visión diferente al instituido, donde el pecho u otra parte del cuerpo nos puede valer por el todo del sujeto, que no es reducido a la *rostralidad*. En otra ocasión, otro de los entrevistados deja la cámara prácticamente fuera de control cuando comienza la conversación con el artista. El diálogo supera a la visión. Se trata de una contraposición radical al punto de vista *omnivoyeur* en el que la cámara enfoca la realidad a cualquier precio, tal y como sucede en el reportaje reciente o en películas como *The Blair Witch Project* (1999) o *REC*, donde la cámara es un trasunto del ojo humano, un ojo que no parpadea y que siempre se muestra en estado de atención. En cambio, en el 'enfoque inmigrante' se produce una suspensión de la atención programada por la tecnología. Se fractura de algún modo la memoria de programa del dispositivo. Y se introducen así nuevos modos de ver basados en la cercanía y la afectividad respecto al otro, y no en la virtual *forclusión* de la humanidad del otro, necesaria para el desarrollo de la tecnología occidental.

Frente al uso instituido y el preprogramado de la tecnología, el uso "analfabeto", "extranjero", no adoctrinado o no adiestrado, que realizan de ella ciertos inmigrantes, sirve como desprogramación o ruptura de la que sin duda es la herramienta por excelencia de la idea de progreso occidental: la tecnología. Sin en algún lugar pervive la idea teleológica del paso del tiempo de un lugar a otro, la linealidad de la historia, éste es sin duda alguna la tecnología (Jenkins, 2006). Por supuesto, el inmigrante, como cualquiera, se hace enseguida con la tecnología y sucumbe a los procesos de adoctrinamiento. Se transforma en un sujeto tecnológico, un ser "sujetado" por la tecnología. Sin embargo, hay siempre un lugar que no se acaba de llenar del todo, un vacío que no deja de operar, un vacío que rompe el valor de uso de la tecnología y la acerca al sujeto, haciéndola más cercana y empática (García Canclini, 2009). Quizá debamos aprender de esos lugares vacíos.

Conclusión

Las obras que he presentado aquí muestran modos de dar cuenta de la temporalidad y la migración. En los tres casos explorados, a través de diferentes procesos y estrategias, los artistas proponen maneras de resistir a la monocronía del mundo global. En *Mimoune*, haciendo colisionar dos temporalidades diferentes, Gonzalo Ballester pone en evidencia la imposibilidad de evitar la distancia real y el tiempo real –el espacio/tiempo de los cuerpos– que opera debajo de los sistemas contemporáneos de comunicación. En *Un trabajo limpio*, una simple imagen condensa de modo espectral la pluralidad de tiempos, tecnologías y experiencias que tienen lugar en el locutorio, trabajando como una suerte de metáfora de la heterocronía de la temporalidad migratoria. Y en última instancia, la simple pero inteligente acción desplegada por Daniel Lupión en *Entrevistándome con inmigrantes* llama la atención acerca de los procesos de adoctrinamiento tecnológico y las posibilidades de “puenteo” y subversión de los mismos, proponiendo maneras alternativas de experiencia tecnológica.

Estas estrategias artísticas, al final, pueden ser consideradas intentos de escapar de la linealidad del tiempo, pero sobre todo ejemplos de maneras de evidenciar las discontinuidades, interrupciones y multiplicidad de caminos sepultados debajo del imperialismo cronológico de la “hora occidental”. Desde luego, detrás de estas prácticas es posible encontrar el eco de una especie de lucha contra el progreso y contra la continuidad del tiempo durante la Modernidad. Esta lucha, comenzada ya hace bastante tiempo por pensadores como Walter Benjamin, sigue vigente ahora más que nunca. Como es sabido, en su filosofía de la historia, Benjamin (1996) desarrolló una crítica de la linealidad del tiempo, una crítica del inexorable *continuum* de la historia y del tiempo del progreso que se mueve hacia delante sin piedad, destruyendo todo lo que se encuentra a su paso, dejando víctimas cuya historia queda para siempre en el olvido, en la pila de escombros de los vencidos. Para salir de este tiempo continuo, Benjamin reclamó las virtudes de la interrupción como la única oportunidad para la revolución, una especie de ruptura en el tiempo, una detención capaz de frenar el curso de la historia. Para Benjamin, este tiempo-revolucionario es el tiempo del corte, de la suspensión, del choque y del conflicto. Las obras de arte que he presentado aquí –que constituyen una pequeña muestra representativa de una actitud en el seno del arte contemporáneo– trabajan a través de esas interrupción que Benjamin reclama para situarnos frente al tiempo. A través de la incorporación y el desarrollo de una suerte de “desincronización”, estas obras nos hacen conscientes de que los tiempos migratorios son siempre un campo de batalla, pero al mismo tiempo, son también una constelación de posibilidades.

Notas

- 1 La exposición se pudo ver en Sala Verónicas de Murcia, el Zuiderzee Museum de Enkhuizen (Holanda), The Stenersen Museum de Oslo y el Solstice Arts Centre, Navan, County Meath (Irlanda) y Belfast Exposed, Belfast (Irlanda del Norte). Los artistas de la exposición eran: Atlas Group (Walid Raad), Mieke Bal, Gonzalo Ballester, Ursula Biemann, Célio Braga, Cinema Suitcase (Michelle Williams), Conce Codina, Denis Connolly & Anne Cleary, Keren Cytter, Wojtek Doroszk, Olafur Eliasson, Mona Hatoum, Anthony Haughey, Samira Jamouchi, Liza Johnson, Farhad Kalantary, William Kentridge, Daniel Lupión, Zen Marie, Michael McLoughlin, Melvin Moti, Pedro Ortuño, Javier Pividal, Jesús Segura, Thomas Sykora, Roos Theuws, Gary Ward. For more information about the exhibition, see www.doublemovement.org.
- 2 Utilizo aquí la fórmula de los “estratos del tiempo” en el sentido entendido por Reinhard Koselleck (2001), que concibió el tiempo como algo compuesto por estratos temporales porosos en permanente estado de contacto, relación e intersección.’’

Referencias bibliográficas

- Agacinski, Sylviane** (2000). *Le passeur de temps. Modernité et nostalgie*. París: Seuil.
- Aubarell, Gemma y Roca Parés, Albert (Eds.)**. (2003). *Perspectivas de la inmigración en España*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Augé, Marc** (1996). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Baier, Lothar** (2002). *Pas le temps! Traité sur l'accélération*. Translated by Marie-Hélène Desort and Peter Krauss. París: Actes Sud.
- Bal, Mieke** (1999). *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2008)**. Double Movement. In Mieke Bal & Miguel Hernández-Navarro, *2Move: Video Art Migration* (pp.13-80). Murcia: Cendeac.
- Benjamin, Walter** (1996) [1939]. *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Edición de Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Bhabha, Homi** (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bottomley, Gillian** (2010). *From Another Place: Migration and the Politics of Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bruno, Giuliana**, (2007). *Public Intimacy. Architecture and Visual Arts*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Capurro, R., Frühbauer, J. y Hausmanninger, Th., (Eds.)**. (2007). *Localizing the Internet. Ethical Aspects in Intercultural Perspective*. Munich: Wilhelm Fink Verlag.

- Doane, Mary Ann** (2002). *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingence, the Archive*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Durrant, Sam y Lord, Catherine M. (Eds.)**. (2007). *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*. Amsterdam: Rodopi.
- Eco, Umberto** (1977). *Tratado de semiótica general*. Madrid: Lumen.
- Freud, Sigmund** (1984) [1920]. *Más allá del principio del placer*. Madrid: Alianza.
- García Canclini, Néstor** (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- (2009). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Barcelona: Ariel.
- Hannerz, Ulf** (1998). *Conexiones transnacionales*. Madrid: Cátedra.
- Jenkins, Henry** (2006). *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York & London: New York University Press.
- Koselleck, Reinhard** (2001). *Los estratos del tiempo. Estudios sobre la historia*. Barcelona: Paidós.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal** (1985). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lipovetsky, Gilles y Charles, Sebastien** (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Marzo, Jorge Luis** (2003). *Me, Mycell and I. Tecnología, movilidad y vida social*. Barcelona: Fundación Tapies.
- Massey, Doreen** (2005). *For Space*. London: Sage Publications.
- May, Jon & Thrift, Nigel (Eds.)**. (2001). *Timespace. Geographies of Temporality*. London: Routledge.
- Mercer, Kobena (Ed.)**. (2008). *Exiles, Diasporas & Strangers*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Negri, Antonio** (1982). *Macchina tempo. Rompicapi, liberazione, costituzione*. Milano: Feltrinelli.
- Ragland, Ellie & Milovanovic, Dragan (Eds.)**. (2004). *Lacan: Topologically Speaking*. New York: Other Press.
- Rancière, Jacques** (2007). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Ramírez, Jacques P.** (2007). Aunque se fue tan lejos nos vemos todos los días: migración transnacional y uso de nuevas tecnologías de comunicación. En Consuelo Albornoz et al. (Eds.), *Los usos de Internet: Comunicación y sociedad*. Tomo 2. Quito: Flacso Ecuador.

Rodríguez, Nora (2008). *Educación desde el locutorio*. Barcelona: Plataforma Editorial.

Smith, Terry (2009). *What Is Contemporary Art?* Chicago: The University of Chicago Press.

Urry, John (2003). *Global Complexity*. Cambridge: Polity Press.

Valencia, Guadalupe (2007). *Entre cronos y kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*. Barcelona: Anthropos.

Virilio, Paul (2006). *Velocidad y política*. Buenos Aires: La Marca.

(Artículo recibido: 18-11-2010; aceptado: 23-11-2010)