



Aleksandra Jablonska¹

LOS PROCESOS MIGRATORIOS EN MÉXICO: UNA LECTURA SIMBÓLICO-MÍTICA

(MEXICO MIGRATION PROCESSES: A MYTHICAL-SIMBOLICAL VIEW)

Resumen:

En el presente trabajo se realiza un análisis simbólico- mítico de las experiencias migratorias de los mexicanos, o de sus descendientes, tal como éstas son narradas por el cine contemporáneo. Dicho análisis permite conocer las causas, las rutas, los patrones y las dinámicas de los procesos migratorios, pero, sobre todo, los significados y los sentidos que les atribuye la sociedad actual. Estos distintos significados están profundamente entrelazados con el cuestionamiento de los referentes tradicionales de la identidad colectiva y con nuevas formas de su negociación y definición.

Palabras clave: migraciones, identidad, símbolo, mito.

Abstract:

The current work does a symbolic-mythical analysis of the migratory experiences of the Mexican immigrants or their descendants, just like they are narrated by the contemporary cinema. This analysis let us know the causes, the ways, the patterns and the dynamic of migratory processes, but the most, it shows the significances and the meanings given to it by the current society. These different meanings are deeply related in the questioning of the traditional references of the collective identity and with the new ways of its negotiation and definition.

Keywords: migrations, identity, symbolic, myth.

¹ Doctora en Historia del Arte. Universidad Pedagógica Nacional. Paseo de los Encinos 298- Depto 103, Col. Paseos de Taxqueña, C.P. 04250 México D.F., Tel: (52 55) 56 46 11 54. Estudios de licenciatura en Letras Hispánicas, así como licenciatura y maestría en Sociología. Maestría y Doctorado en Historia del Arte. Ha sido docente e investigadora en las Facultades de Ciencias Políticas y Sociales y de Filosofía y Letras de la UNAM, así como en la Universidad Pedagógica Nacional, donde ha impartido sobre la teoría y metodología de las ciencias sociales, así como sobre la historia y estética del cine. Publicaciones diversas: http://cuentoenred.xoc.uam.mx/cer/numeros/no_12/articulos/Datosacad%E9micosynopsisdeA%5B1%5D.Jablonska.doc.

Consideraciones preliminares.

Los estudios de los fenómenos sociales se han enriquecido durante las últimas décadas de una perspectiva que se desprende de la hermenéutica y que tiene como fin la exploración de los trasfondos simbólico- míticos de la experiencia humana. Conforme a dicha postura, que cuestiona la moderna separación entre el sujeto y el objeto, así como entre el *mythos* y el *logos*, las interpretaciones que hacemos de los fenómenos no son algo accesorio a la realidad, sino el lugar de – una auténtica *realización, ejecución, configuración o conjugación* de lo real (Garagalza, 2005, p.28). En efecto, de acuerdo con dicha perspectiva, los seres humanos no estamos *frente* al mundo, sino *en él*, por lo que no tenemos acceso a *cosas en sí*, a un mundo objetivo e independiente de nosotros, sino a una realidad que es resultado de nuestra actividad cultural, actividad por medio de la cual damos sentido y significado a cuánto interviene en nuestras vidas.

Siguiendo estos razonamientos, los exponentes de la perspectiva hermenéutica, cuestionan la idea, heredada de la Ilustración, de un sujeto libre y racional, idealmente preparado para tratar instrumentalmente el mundo, así como la idea del conocimiento como una representación interna de una realidad externa. (Arregui, 2004, pp.19-20) Argumentan, por el contrario, que no existe un conocimiento libre de determinaciones culturales, ni tampoco culturas que no estén en una relación dialéctica con los imperativos psíquicos que todos los humanos compartimos.² De lo anterior se

sigue que para apropiarnos del mundo necesitamos representárnoslo y que en este proceso nuestra vida interior entra en contacto con lo exterior y se produce un efecto de acomodación mutua, productora de los símbolos. (Durand, 1993)

El símbolo no es entonces un signo convencional ni copia de lo objetivo, sino *una imagen de sentido*, imagen que aparece en *la relación* entre el hombre y el mundo, entre uno y los otros. Se trata de una creación estrictamente humana en la que tiene lugar el engranaje entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo individual y lo colectivo.

Si eso es así, entonces los símbolos – nuestros diversos lenguajes – no copian el mundo, sino que lo constituyen, no son medios sino un fin en sí mismo. No son “algo exterior y accesorio respecto al mundo, sino el lugar en que éste se realiza como tal”. (Mardones, 2005, p. 43)

Si atendemos a los planteamientos anteriores, es imperativo preguntarse no sólo qué factores *objetivos* provocan los movimientos migratorios sino también qué representaciones subjetivas están en la base de las decisiones que conducen al cambio de lugar en que se vive y trabaja, representaciones que influyen lo mismo en las direcciones de los flujos migratorios, que en

y las determinaciones culturales objetivas. argumentó que los seres humanos estamos siempre situados entre dos fuerzas extremas, el aparato psíquico y las coerciones sociales, circunstancia que moldea todas nuestras actividades. Si bien, el psiquismo humano es universal, no constituye sino una serie de potencialidades que sólo pueden emplearse y desarrollarse gracias a la educación cultural, que siempre es particular. (Durand, 1993, pp. 26- 27).

² Gilbert Durand llamó esta relación *trayecto antropológico* refiriéndose al incesante intercambio entre los imperativos pulsionales subjetivos



sus objetivos, formas y dinámicas. Mientras algunos autores han intentado conocer los sentidos y los significados que los migrantes atribuyen a sus experiencias mediante la aplicación e interpretación de los cuestionarios (Contreras, 2005), deseo proponer otro método de aproximación a los imaginarios sociales, método que consiste en el análisis de una serie de películas realizadas en un período relativamente corto y en cuya realización hayan intervenido personas pertenecientes a la misma sociedad.

¿Por qué y en qué sentido propongo analizar las películas? En el presente trabajo considero los filmes como textos culturales, que por una parte permiten dar cuenta de los imaginarios sociales vigentes en la época de su realización, y que, por la otra, contribuyen a conformar determinados imaginarios. Cabe subrayar, en este sentido, que la mayoría de los filmes analizados en el presente trabajo, han gozado de cierta popularidad en México y que además de recorrer las salas de los cines, han sido exhibidos en la televisión y hoy pueden comprarse en formato VHS o DVD.

Las reflexiones que siguen se basan en el análisis de las películas hechas en México o por los mexicanos: *El jardín de Edén* (1994), de María Novaro, *Mujeres Insumisas* (1994) de Alberto Isaac, *El Agujero* (1997) de Beto Gómez, *Bajo California: el límite del tiempo* (1998) de Carlos Bolado, *Santitos* (1998) de Alejandro Springall, *Sin dejar huella* (2000) de María Novaro, *Un día sin mexicanos* (2004) de Sergio Arau, *Los tres entierros de Melquíades Estrada* (2005) de Tommy Lee Jones (el guión del mexicano Guillermo Arriaga) y *Los pajarracos* (2006) de Héctor Hernández y Horacio Rivera.

La vida errante de los mexicanos

Cada vez más películas mexicanas tienen como protagonistas a personas que se desplazan dentro y fuera del territorio mexicano, se encuentran y establecen relaciones con gente de otras culturas, adoptan valores diferentes a los de su comunidad de origen, rediseñan los referentes de su identidad. Sus viajes no tienen una dirección única: algunos van hacia la frontera con los Estados Unidos y se quedan en Tijuana, otros, tras una estancia en dicha ciudad, continúan hacia Los Ángeles. Pero hay quienes emprenden el camino contrario, que va desde California o Texas hacia las diversas regiones de México. La mayoría elige como lugares de residencia final grandes ciudades en que confluyen las culturas más diversas, y que por tanto aseguran una gran libertad para elegir entre los diversos estilos de vida, entre personas con las que relacionarse, entre profesiones, oficios y proyectos de vida. Pero cuando la nostalgia o el fracaso les hace regresar a sus lugares de origen, al poco tiempo se dan cuenta que su decisión fue equivocada. Encuentran violencia, abuso y corrupción, peores que vivieron “del otro lado”. Otra cosa sucede cuando los personajes, en lugar de regresar definitivamente, emprenden los viajes hacia los lugares en que habían vivido sus antepasados. Estos traslados suelen tener rasgos iniciáticos y siempre enriquecen a quien los realizan.

El norte como destino

Conforme al cine contemporáneo, muchos mexicanos dejaron de privilegiar los valores tradicionales tales como vivir en la comunidad de origen y preservar a toda costa la integridad de la familia para buscar la realización personal. La posibilidad de una vida más libre e independiente se asocia con la migración hacia el norte, por lo general, hacia Tijuana y, más tarde, hacia el otro lado de la frontera. Las regiones que más expulsan a la gente, conforme al cine, son Michoacán (*El Agujero, Un día sin mexicanos*), Oaxaca (*Jardín de Edén*), Colima (*Mujeres Insumisas*), Veracruz (*Santitos*), Coahuila (*Los tres entierros de Melquiades Estrada*), Sinaloa (*Los pajarracos*) y Baja California Sur (*Bajo California: el límite del tiempo*).

Los motivos de la migración varían según el género. En general, los hombres se van porque en sus lugares de origen no hay perspectivas de trabajo, porque “todo está jodido” (*El Agujero, Jardín de Edén, Los tres entierros, Un día sin mexicanos*) y por “buscar los sueños” (*idem, Los pajarracos*). Las mujeres huyen del machismo y de todo lo que éste implica: dependencia, maltrato, falta de perspectivas de la autorrealización (*Mujeres Insumisas*). Pero también buscan trabajo “del otro lado” (*Un día sin mexicanos, Santitos*). En ocasiones, influyen en sus decisiones las tragedias personales debidas al mal funcionamiento de las instituciones mexicanas. Al chocar con la rigidez de éstas y al comprobar la imposibilidad de encontrar explicaciones satisfactorias, las protagonistas emprenden viajes al norte con la esperanza de encontrar allí respuesta a su sufrimiento (*Santitos*).

Pero no para todos llegar al norte de México o al sur de EU significa la realización del deseo de una vida próspera e independiente. Los personajes del *Jardín de Edén* están en Tijuana por diversos motivos. Viven allí lo mismo los mexicanos llegados de diversas regiones y provenientes de estratos sociales y grupos étnicos distintos, que los chicanos y los norteamericanos. Algunos están en Tijuana de paso, como Felipe Reyes, quien quiere cruzar la frontera para conseguir el trabajo, o como Jane, quien no tiene ninguna meta clara en la vida que no sea la de perseguir las muestras del *exotismo* mexicano. Serena, en cambio, al enviudar decide establecerse en la frontera porque ahí vive Juana, su pariente, quien le ayuda en esta difícil etapa de la vida. Madre de tres hijos, Serena está en Tijuana como podría haber estado en cualquier otro lugar, tratando de sobrevivir y de olvidar. También Liz, recién llegada de los Estados Unidos, va quedándose. En un principio viene a la “ciudad más visitada del mundo” para participar en la puesta de una exposición del arte chicano y eventualmente reencontrarse con sus raíces. Aunque sus abuelos fueron mexicanos habla con dificultad el español y se siente desarraigada. Los testimonios de otros chicanos con experiencias similares que ve en videos la hacen considerar la posibilidad de quedarse. Influye en ello también la amistad con otras mujeres y el hecho que su hijita va superando la crisis de identidad integrándose a los juegos con los niños mexicanos.

Las mujeres Huave parecen vivir en Tijuana temporalmente y por los mismos motivos: trabajan en un restaurante o como sirvientas, conservan su forma de vestir y su idioma. Pero al mismo tiempo se relacionan



con los habitantes de la ciudad, hacen amistades, se van integrando.

La gente vive en lo intermedio, en “la grieta entre dos mundos”, se autodefine como “los que nos fuimos porque no cabíamos, los que aún no llegamos o no sabemos a dónde llegar”. (García Canclini, 2004, p. 203) Casi todos son personas solitarias, sin pareja. Los únicos vínculos que reconocen son los que tienen con los hijos. La vida familiar es muy frágil, fragmentada. No se aspira a ella. Pero también hay personas capaces de rehacer el tejido social roto: en el filme este papel lo desempeña Juana, quien hace amistad con varios personajes, sirve de puente entre ellos.

Tijuana no es promesa de nada y pocas veces una etapa hacia otra cosa. Es un *no lugar* en que no se echan raíces ni se adquiere una nueva identidad. Se establecen las relaciones pero nunca se consolidan. Todos están de paso, todos sufren de una indefinición existencial.

En una película más reciente, *Los pajarracos*, Tijuana aparece como un lugar que atrae todo tipo de actividades ilícitas, todo tipo de gente que pretende vivir fuera de los ordenamientos legales, aprovechando la permeabilidad de la vida fronteriza. Traficantes de drogas, falsificadores de dólares y de las visas norteamericanas, supuestos líderes espirituales de supuestas sectas religiosas creadas para embaucar a la gente, aventureros de todo tipo, buscadores de fama y fortuna fáciles. El filme plantea la existencia de toda una industria de la migración, operada por quienes se enriquecen facilitándola.

A diferencia de Tijuana, vista por el cine contemporáneo como un lugar de paso, Los Ángeles suele ser representado como una

ciudad para quedarse. Es ahí donde se establecen y parecen ser completamente felices las protagonistas de las *Mujeres Insumisas*, al heredar de un paisano un próspero restaurante, en que viven y trabajan disfrutando de su mutua amistad y de la lejanía de las familias y las instituciones opresoras. El irse a vivir a la ciudad californiana constituye también el final feliz de *Santitos*, película que reitera el mito del amor total, al tiempo que plantea la posibilidad de llevarse los elementos de la identidad de uno a cualquier parte, sin que importen los vínculos tradicionales. En efecto, su protagonista, Esperanza, una mujer creyente y que acaba de sufrir la pérdida de su hija que murió en circunstancias poco claras, no tiene reparos en emigrar a Los Ángeles en la medida en que suele viajar con todos los atributos de su identidad. Las figuras y las imágenes de los santos le permiten reconstruir de algún modo el entorno religioso en que siempre se ha desenvuelto. Los coloca en los diversos cuartos en que se queda a lo largo de viaje. Con la misma lógica se lleva un pedazo de pared en que se le “apareció” la carita de su hija.

La ciudad de Los Ángeles es la protagonista de *Un día sin mexicanos*, representada como una urbe multicultural, capaz de acoger a gente muy diversa, darle empleo, buenas condiciones de vida, posibilidades de trabar amistades, encontrar pareja, tener hijos. Realizada con un claro propósito de resaltar el origen latino de California y de subrayar las aportaciones de los hispanos a la cultura y economía de la región, la película se esfuerza en mostrar una gran diversidad de empleos y posiciones sociales que ocupa la población inmigrante. Se mencionan en ella tanto las grandes figuras del mundo hispano -reconocidos científicos, ac-

tores, deportistas, cantantes, como personajes ficticios que ejemplifican los diversos oficios que desempeñan los mexicanos en Los Angeles- criadas y niñeras, jardineros, pintores de brocha gorda, trabajadores de la construcción, recolectores de fruta y verdura, y también de la basura, lo mismo que músicos, cantantes, maestros, profesores universitarios, agentes de la patrulla fronteriza, locutores de la televisión y senadores. Es el único filme que subraya la necesidad que tiene la economía norteamericana de los trabajadores extranjeros.

Pero la representación de la población migrante que hace *Un día sin mexicanos* es excepcional. Conforme a los demás filmes, los mexicanos que se van al norte tienen, por lo general, bajas calificaciones y buscan trabajos que no requieran de una preparación especializada. Muchos aprovechan los atractivos que tienen para los *gringos* los elementos de la cultura local. Con frecuencia ponen restaurantes o fondas que ofrecen la comida regional mexicana (*Jardín de Edén, Mujeres Insumisas*), trafican con las imitaciones de las esculturas prehispánicas (*Sin dejar huella*), ofrecen supuestos cultos religiosos basados en deidades antiguas mexicanas (*Los pajarracos*) o actúan como luchadores adoptando una identidad que alude a los elementos de la cultura local (*Santitos, Los pajarracos*). Otros buscan empleos en la agricultura, en la recolección de frutos (*El agujero, El jardín de Edén, Un día sin mexicanos*) o en la ganadería (*Los tres entierros*). Finalmente hay quienes se emplean en pequeños negocios- agencias de viaje, estudios fotográficos, servicio doméstico, pintura de casas o jardinería.

Es distinto el caso de los descendientes de los migrantes mexicanos. Éstos, conforme al cine, suelen dedicarse a alguna activi-

dad artística (*El Jardín de Edén, Bajo California*), necesitados como están de la búsqueda espiritual que les permita definir su identidad.

En general, para quienes viajan al norte es más fácil encontrar algún empleo, aunque éste sea no del todo legal, que definir su identidad. Ésta suele ser frágil e incierta. Lo contrario ocurre, según el cine mexicano, a quienes se aventuran hacia el sur.

De norte a sur

En las películas mexicanas contemporáneas no siempre se viaja hacia la frontera con los Estados Unidos. Hay quienes emprenden la ruta contraria, que los lleva de los estados fronterizos de la Unión Americana hacia diversas regiones de México. En estos casos casi siempre se trata de experiencias espirituales que afectan profundamente a los peregrinos. Se trata, la mayoría de las veces, de viajes iniciáticos.

a. La comunicación intercultural en la reconstrucción del yo

Damián Ojeda, el protagonista de la película *Bajo California, el límite del tiempo* es un artista chicano que vive en Laguna Beach, California. La narración empieza cuando Damián decide abandonar a su esposa embarazada para visitar la tierra en que yacen sus antepasados, la tierra que considera su patria.

Para poder ser padre, Damián necesita volver a ser “un hombre entero” y ello requiere de una penosa reconstrucción de su propio “yo”, afectado por la culpa de haber herido, o incluso matado, a otra mujer embarazada, muy probablemente una latino a-



mericana indocumentada, que huía para traspasar la frontera y adentrarse en el territorio de la Unión Americana y que de pronto apareció frente a la camioneta del artista, sin que éste tuviera tiempo de frenar.

Es a raíz de estos acontecimientos que Damián viaja a México con la confianza de encontrarse con los suyos, con sus raíces y cultura y, sobre todo, consigo mismo. En su recorrido el artista repetirá el *viaje arquetípico del héroe*, un viaje descrito por la mitología de las más diversas culturas, que deben realizar todos los hombres y mujeres para transformarse en personas maduras y cumplir satisfactoriamente su ciclo de vida. Se trata, entonces, de un viaje interior, de un recorrido psíquico que consiste en traspasar una serie de difíciles umbrales que demandan un cambio de normas tanto en la vida consciente como en la inconsciente. La misión de quien lo realiza consiste en “retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios, a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades, y allá aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular... y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las... “imágenes arquetípicas”... (Campbell, 1999, p. 24) Una vez resueltos todos los problemas, el héroe regresa con una nueva fuerza, que le permite reintegrarse enriquecido a su comunidad de origen.

Como todo héroe mítico, Damián deja el mundo de todos los días para aventurarse en lo desconocido. Una vez que haya cruzado la frontera, conduce por los territorios desérticos de Baja California, perseguido por los recuerdos, hasta que se le acaba la gasolina. Allí encuentra a un hombre quien le brindará ayuda y aportará sentido a su

aventura. Este hombre representa la fuerza protectora y benigna del destino en todos los mitos. (Campbell, 1999, p. 72) Es un hombre viejo quien conoce a la familia de Damián, a los Arce, y le habla de la importancia de las pinturas rupestres que se encuentran en San Francisco de la Sierra, lugar en que vivieron los abuelos del artista. Vaticina que éstas le cambiarán la vida.

La cercanía del lugar que el artista busca, parece agudizar la crisis en que se encuentra. Una vez que alcanza el mar, quema la camioneta rociándola de gasolina. El fuego forma un círculo alrededor del coche.

La escena está cargada de simbolismos. El círculo mortífero del fuego, que destruye la camioneta con la que Damián atropelló a la mujer, indica al mismo tiempo una etapa que se cierra. El artista cruza el primer umbral. A partir de ahora se convertirá en un peregrino que atravesará a pie el desierto y las cordilleras, dormirá a la intemperie y se someterá a los rigores del desierto y los peligros que representan los animales que habitan una zona escasamente poblada. Consciente o inconscientemente Damián pretende una purificación espiritual repitiendo la hazaña de los monjes cristianos que se alejaban de los templos y de sus semejantes para regenerarse en la soledad y en al ascesis. Y es que, a diferencia de las tierras fecundas, el desierto representa un anti- edén, un caos originario, seco, arisco y estéril, en que los hombres dispuestos a renunciar al orgullo pueden alcanzar un estado de gracia, cercano a la santidad. (Rozat, 2004, pp. 315- 322)

Pero el círculo es al mismo tiempo para Damián el símbolo del vientre materno, dador de vida y protector. El artista luce unos círculos pintados con ceniza en una de las

sienes y los recrea una y otra vez mediante las instalaciones que construye a lo largo de la travesía. Esos círculos aluden al vientre de su mujer embarazada que Damián recuerda constantemente. Uno de sus trabajos constituye la reconstrucción del vientre de la ballena y Damián se refugia en él por un rato. En algún otro momento viene a su memoria la frase que le había dicho a su mujer: “Tu eres la ballena, yo soy Jonás.” Y es que el vientre es una cavidad acogedora en la imaginería popular, un espacio donde uno puede sentirse seguro, identificado con la madre. (Bachelard, 2006, p. 164)

Pero encontrarse en el vientre de la ballena es, a la vez, el símbolo del renacimiento. Innumerables héroes de diversos mitos son tragados por los monstruos y después de permanecer allí un tiempo y sufrir una metamorfosis, salen de nuevo al mundo. Ello equivale, según explica Joseph Campbell, “al paso de un creyente dentro del templo, donde será vivificado por el recuerdo de quién y qué es, o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad. El templo interior, el vientre de la ballena y la tierra celeste, detrás, arriba y debajo de los confines del mundo, son una y la misma cosa. Por eso las proximidades de y entradas a los templos están flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales (...). Estos son los guardianes del umbral que apartan a los que son incapaces de afrontar los grandes silencios del interior. (...) Ilustran el hecho de que el devoto en el momento de su entrada al templo sufre una metamorfosis.” (Campbell, 1999, pp. 89-90)

Al salir del vientre de la ballena, recuerda Bachelard, Jonás es devuelto a la luz, lo que implica en la mitología, el regreso a la vida consciente, e incluso “a una vida que quiere una nueva conciencia”. (Bachelard,

2006, p. 164) Esto es lo que busca y anticipa el artista chicano mediante las instalaciones que construye en la playa.

La solitaria caminata transforma la relación de Damián con la naturaleza, con el paisaje con el que se siente identificado, con la tierra y con el mar, con las cordilleras y con la flora y fauna que forma parte de él. El artista luce tranquilo y los espectadores nos damos cuenta que esta identificación será fundamental para su recuperación.

Durante la siguiente etapa de la travesía Damián se encuentra con los Arce que viven el pueblo en que vivió y murió su abuela, Olivia. El visitar su tumba significa para el artista reencontrarse con sus raíces, descubrir su propio origen.

Una vez establecidas las raíces de la familia más cercana, a Damián le preocupará la genealogía de su familia extendida. Los Arce que viven en el pueblo no conocen la historia de la familia, pero el artista había leído y recordado sus orígenes y ahora se las cuenta a uno de ellos, a quien aceptó ser su guía durante su estancia en San Francisco. Dicha historia está vinculada con la historia de la región, desde que llegaron a ella las misiones jesuitas. Con ellos vinieron los soldados que, en la interpretación de Damián, tenían como misión proteger a los jesuitas de los indios “que eran muy bravos” y “les quemaban sus casas.” Uno de estos soldados era Buenaventura Arce a quien le gustó el lugar y reclamó un rancho. Cuando expulsaron a los jesuitas la familia se quedó allí.

Los Arce de ahora se sienten vinculados a la tierra. Viven “del ranchito, de los chivos. En temporada del queso de cabra, también.” “... y de los turistas gringos que



vienen a ver las pinturas. Sin embargo, no están en buena relación con su entorno, no lo conocen bien y contribuyen a su depreciación. Es por eso que desaparecieron los venados y los cimarrones, fauna de la región, según le explica Arce a Damián.

El guía lleva al artista a las cuevas donde se encuentran las pinturas rupestres. Los lugareños saben que éstas constituyen un atractivo para los turistas *gringos* pero salvo algunas vagas leyendas sobre los indígenas que habían vivido en aquellos territorios, no saben nada sobre la cultura que las creó. Es de nuevo Damián el que sabe que allí habitaron los guaicuras, los cochimíes y los perícues, pueblos nómadas que recolectaban alimentos y cazaban, tal como puede apreciarse en las pinturas. Conoce algunas de sus creencias y elementos de su cosmovisión. Sabe también que desaparecieron hace unos 200 años, después de la llegada de los jesuitas. Conforme a Damián no soportaron los métodos de la evangelización:

El artista no se considera un descendiente de las culturas indígenas pero se convierte en uno de los guardianes de la memoria de dichos pueblos y del trauma de la conquista. Esta memoria forma parte de su identidad.

Una vez que Damián se haya reencuentrado con los elementos del pasado de la región y establecido una relación íntima con ellos, como todo héroe debe pasar por una serie de difíciles pruebas. En las palabras de Campbell “escoge para sí la peligrosa jornada a la oscuridad y desciende, intencionalmente o no, a las torcidas curvas de su laberinto espiritual”. (Campbell, 1999, p. 97) Ésta es la etapa de la “purificación del yo”, del paso por peligrosas pruebas que pueden poner en peligro la vida del héroe.

Bajo pruebas y desafíos empieza a aprender las reglas del “nuevo mundo”.

Damián se resbala varias veces y está próximo a caerse al precipicio y, como muchos héroes míticos, es mordido por una serpiente. Ayudado por Arce se debate entre la vida y la muerte. Tiene pesadillas en que aparecen las imágenes que se asocian con su crisis espiritual, pero también las que apuntan hacia la recuperación: el embarazo de su esposa, el reencuentro con la naturaleza y la cultura de Baja California.

Cuando despierta, Damián se siente recuperado y emprende el camino de regreso. En una oficina postal, convenida de antemano con su esposa, le espera la noticia del nacimiento de su hija.

La experiencia que le permite a Damián reconstruir su identidad para regresar con su esposa e hija, que mientras tanto ha nacido, es una experiencia mística. No es el ejercicio de una religión concreta sino más bien un recorrido espiritual en que están presentes mitos y símbolos arraigados en una cultura en que se mezclan diversos elementos pertenecientes a distintas tradiciones.

En su travesía por el desierto, en que Damián sigue las huellas de los antiguos ascetas cristianos, al tiempo que se remonta al mito del “viaje del héroe”, el artista incorpora los elementos de la religiosidad indígena prehispánica que busca lo sagrado, más que en el cielo, en la tierra “donde empieza la vida y de donde fluye el agua y la sangre”. (Taxco, 2005, p. 56)

Para Damián el paisaje que recorre funciona como “territorio sagrado”, es decir, como “un espacio de comunión con un conjunto de signos y valores”. (Jiménez, 2000, p. 61) El artista no sólo registra las

cualidades específicas de dicho paisaje sino que establece una relación personal, íntima con sus distintos elementos. Y así, aparece bajo sus pies tierra seca, resquebrajada, que Damián pisa con fuerza; tierra polvosa y pedregosa, en que se resbala, tierra húmeda, fértil, arenosa, que lo invita a quedarse, a crear, a fundirse con el paisaje. El artista sube los cerros y baja hacia los valles, reconociendo los rasgos específicos, sagrados de cada uno de estos territorios. Entrega un amuleto a la montaña, reflexiona sobre la visión del mundo de los pueblos que antes vivieron en aquellas tierras.

De pronto la tierra se acaba y Damián se encuentra frente al mar, a un estanque, o una alberca en que está flotando su mujer embarazada. En el agua nace la vida, es el refugio del hombre que aún está en el vientre materno, en el que se siente seguro y protegido.

En el imaginario de Damián, la redondez del vientre de su mujer, la de las ballenas, la del sol y la luna, son los elementos constitutivos más importantes del mundo, de *su* mundo. El artista construye constantemente los círculos con los elementos que encuentra durante su travesía: el fuego, las conchas, los palos, los huesos.

La constante interacción con los elementos de la naturaleza de Baja California es lo que le permite a Damián reconstruir el equilibrio interno y construir una suerte de síntesis con los diversos elementos de su presente y pasado que antes se le aparecían como desvinculados unos de otros y le provocaban un profundo desasosiego espiritual.

Lo que la película de Carlos Bolado propone, en síntesis, es la posibilidad de abrirse a una comunicación múltiple con las tradi-

ciones culturales diversas a fin de superar la sensación de desgarramiento entre opciones contradictorias, situación que viven con frecuencia los individuos en los espacios fronterizos. En lugar de tener que elegir entre ser chicano o mexicano, entre ser el descendiente de los soldados españoles o de las culturas antiguas que habitaron el norte de México, o también, entre quien vive en una cultura moderna altamente tecnologizada y quien se siente feliz interactuando con la naturaleza y quien la considera una manifestación de lo sagrado, se propone un diálogo con todos estos elementos y una síntesis compleja, a fin de construir una personalidad que se sienta cómoda en una situación de entrecruzamiento de tradiciones culturales diversas.

b. *La experiencia de la alteridad*

Otro viaje ritual lo realizan Pete Perkins y Mike Norton, los protagonistas de *Los tres entierros de Melquiades Estrada*. Los dos personajes están contruidos conforme una serie de oposiciones: uno vive en el campo, otro en la ciudad, el primero está dedicado a la cría del ganado, el otro a la persecución de los migrantes. Mientras las relaciones sociales de Pete están marcadas por distintas formas de cooperación y basadas en el respeto y la confianza en el *otro*, Mike es producto de una sociedad alienada, dominada por la televisión y satisfactores artificiales que sustituyen a las relaciones personales. Pete es alegre y sociable, trabaja amistades con facilidad. Mike es solitario, taciturno y tenso.

Las vidas de los dos personajes se cruzan por intermedio de uno tercero, un inmigrante mexicano, Melquiades Estrada, quien consigue trabajo en el rancho en que traba-



ja Pete. La película cuenta la historia mediante el montaje alterno en que se mezclan diversos tiempos con el fin de establecer paralelismos y contrastes entre las situaciones que llevan al encuentro entre Pete y Mike. De este modo el *flashback* en que se muestra la llegada de Melquiades al rancho para pedir el trabajo, es seguida por la secuencia en que se manipula su cadáver y por otra en que Pete recoge sus pertenencias entre las cuales se encuentra una foto familiar con esposa e hijos. Es en este momento que la película nos muestra la vida familiar de Mike, su relación distante con la esposa, siempre mediada por una televisión encendida. En la siguiente secuencia Mike aborda la patrulla y persigue a toda prisa a los migrantes en un territorio desértico. La persecución culmina con un violento enfrentamiento en que Mike destaca por su brutalidad. Esta escena es inmediatamente contrastada con otra construida de manera paralela, pero que despliega significados contrarios. Esta vez vemos a Pete cabalgando junto con Melquiades por un territorio semidesértico. Entre el norteamericano y el mexicano hay una relación de amistad y colaboración.

Las vidas de ambos personajes entran en crisis a raíz del mismo acontecimiento. Mike, nervioso y distraído, confunde a Melquiades con algún contrabandista, le dispara y consigue matarle. Pete sabe que su amigo mexicano se dedicaba a pastar cabras, a los cuales protegía de los coyotes con un viejo fusil. Quiere descubrir quién fue el culpable y lograr su condena. Pero la patrulla fronteriza y el sheriff protegen a su agente, no permiten que se desencadene contra él una acción judicial.

Es entonces cuando Pete decide cumplir la promesa que le había dado a Melquiades

de enterrarlo en su tierra y obligar al asesino a participar en esta tarea. Se trata de una especie de justicia humana que se cumple en un terreno simbólico que implica, por un lado, darle sentido a una muerte sin sentido, y por el otro, asegurar la reciprocidad en las relaciones humanas: el que mató debe hacerle un *servicio* al asesinado, cumpliendo sus deseos.

El viaje que realizan Pete y Mike hacia Coahuila, el lugar donde supuestamente vivía Melquiades con su familia, pasa por distintas etapas. En la primera, Pete somete a Mike, lo obliga a desenterrar el cadáver y vestirse con la ropa del finado. De esta forma, desprovisto de los emblemas de su poder, las botas, el uniforme y el arma, Mike debe adoptar la identidad del *otro*, odiado y despreciado.

Sigue un largo viaje a caballo con incomodidades y peligros, la pérdida de uno de los animales que cae al precipicio, la progresiva descomposición del cadáver. Pete maltrata constantemente a Mike y lo hace consciente y sistemáticamente. Al final de la película el espectador comprende que no se trata de un comportamiento vengativo sino que Pete prepara a Mike para la expiación, lo introduce en el ritual de la iniciación.

Su primer encuentro es con un hombre ciego, que vive como un ermitaño. El hombre escucha la radio en español, porque le gusta el sonido del otro idioma, aunque no lo entiende. Este hombre, que comparte la comida con los viajeros, significa la apertura a un mundo totalmente ajeno para Mike: la atracción por otra cultura, la idea de compartir.

En la siguiente etapa Mike intenta escapar a pie. Corre desesperado, sus pies des-

calzos están sangrando, hasta esconderse en una cueva. Mientras tanto Pete lo sigue con toda la calma como quien se sabe el dueño de la situación. En la cueva a Mike lo muerde una serpiente, una de las pruebas más difíciles para los héroes de los relatos mitológicos que, al llevarlos al umbral de la muerte, permiten después una renovación completa.

La serpiente es “el signo del mal subterráneo y del mal moral”, por eso, al sanar de su mordedura, Mike podrá liberarse su condición moral anterior y asumir otra, más generosa, más inclinada a la comprensión de otros hombres. (Bachelard, 2006, p. 300)

A petición de Pete, el herido es auxiliado por un *pollero* quien lo lleva a la casa de una curandera. Ella resulta ser una de las mujeres que Mike persiguió y golpeó mientras trataba de cruzar la frontera. Al reconocerlo, la muchacha le derrama café caliente sobre el cuerpo. Pero también le extrae el veneno y lo cura. Es en este momento que Mike, por fin, empieza a mostrar señales de la transformación interna. Comienza a mirar a los mexicanos con cierta simpatía, accede a participar en tareas comunes.

En la siguiente etapa, Pete y Mike encuentran a unos hombres quienes les regalan la comida y explican que habían matado un oso, que degollaba sus cabras. Se profundiza la convivencia de ambos viajeros con personas de otra cultura. La escena se carga además de significados adicionales a medida que la tarea que cumplieron los hombres es una repetición de la acción de Melquiades, en el momento en que fue asesinado por Mike.

Gracias a las indicaciones de los hombres, los viajeros llegan a un lugar cercano a

Jiménez, el rancho en que supuestamente vivía Melquiades con esposa e hijos. Al interrogar a varios lugareños y mostrarles la foto de la familia de éste, Pete se entera que la historia que le había contado su amigo mexicano era falsa. Pero ante el asombro de Mike, Pete decide que este tipo de *verdad* no le importa. De manera que busca y “encuentra” Jiménez, entierra ahí junto con Mike el cadáver y le ordena pedir perdón por haber asesinado a Melquiades. De esta manera, Pete cumple su promesa en el plano simbólico y realiza las acciones que tenían como objetivo expiar la muerte del amigo. Mike, tras una breve protesta, se arrepiente profundamente del asesinato y por primera vez muestra afecto y preocupación por otra persona, Pete. Su transformación se ha completado.

De algún modo, el viaje espiritual de Mike Nortón es una repetición del trayecto de Damián Ojeda, trayecto hacia la reconstrucción de sí mismo. Ambos se alejan de sus familias y casas, atraviesan en una penosa peregrinación territorios semidesérticos, sufren una serie de contratiempos, son mordidos por una serpiente y al debatirse entre la vida y la muerte consiguen comprender el sentido de su experiencia. Dicho sentido en ambos casos tiene que ver con la comunicación con otra cultura, con otras personas, con lo diverso.

c. ***De ida y vuelta: el retorno.***

Algunos migrantes representados por el cine contemporáneo se ven obligados a volver a México. Algunas veces se trata de una experiencia de fracaso, otras, el retorno es percibido como una mejor opción frente a los riesgos y peligros que representa la vida en la frontera.



El Pachuco, protagonista del *Agujero*, vuelve a Pátzcuaro, después de haber sido expulsado del territorio norteamericano numerosas veces. Su obligado retorno no es feliz. Lo recibe una sociedad de la que quiso huir y que no ha cambiado durante su ausencia. Violenta, racista, corrupta, marcada por el machismo, homofobia e instituciones descompuestas. La gente se refugia en el alcohol, en los pleitos sin sentido. Así que el Pachuco regresa para morir, desencantado.

A diferencia de él, las jóvenes protagonistas de *Sin dejar huella* desean regresar a México aunque no necesariamente a sus lugares de origen. Aurelia, con escasos estudios, huye del trabajo en las maquiladoras y del novio, traficante de drogas. Madre soltera de dos pequeños hijos quiere una vida tranquila en el lugar que a muchos se les antoja paradisíaco: Cancún. También Ana, dedicada al tráfico de las imitaciones del arte prehispánico y a huir de la policía mexicana, parece desear una vida apacible, lejos de la inseguridad y los riesgos laborales y existenciales, propios de la frontera. La película cuenta un largo recorrido por el territorio mexicano de las dos mujeres, que a pesar de hondas diferencias traban una sólida amistad y se establecen en la costa, dispuestas a llevar una vida sencilla y feliz.

Reflexión final

Las migraciones contemporáneas en México parecen responder a dos causas fundamentales: la búsqueda del trabajo y de la realización personal, por un lado, y la necesidad de reencontrarse con uno mismo, de definir la identidad propia, por el otro. Así es como nos lo plantea el cine, que conforme a la hipótesis de este trabajo

da cuenta de los imaginarios sociales, al tiempo que contribuye a conformarlos.

Las imágenes que crea el cine repiten algunos estereotipos muy arraigados en nuestra cultura, pero también introducen variaciones y matices en el tratamiento del tema. El norte sigue asociándose con la idea del desarrollo y del “progreso”, es el espacio de las oportunidades laborales, de la posibilidad de alcanzar rápidamente la fortuna. Por el contrario al sur se le representa como un lugar de atraso económico, pero de una extraordinaria riqueza cultural. Es ahí donde se puede descansar del ajetreo y la inseguridad de la vida en el norte, donde se traban amistades sólidas, donde la gente se reencuentra y aprende a comunicarse con los demás, donde encuentra sus raíces y el sentido de la vida.

Pero los trayectos migratorios ya no responden a la idea jerárquica del centro y periferia, sino que reivindican más bien la excentricidad y la dislocación del mapa cultural. Los personajes no viajan ya de la provincia a la capital, de los lugares de atraso económico a otros que les brinden formas de relación laboral moderna. La “provincia”, los lugares alejados de la vida moderna y posmoderna, atraen a los viajeros lo mismo que las ciudades industrializadas. Sus motivaciones han cambiado al tiempo que se han transformado las concepciones de la identidad colectiva presentes en nuestra sociedad.

Conforme a las películas analizadas los mexicanos que migran provienen de sociedades tradicionales, del campo o de pequeñas ciudades. La mayoría de ellos perciben sus lugares de origen como “zonas de devastación”, sociedades ancladas en una tradición opresora, asfixiante y destructiva. Pa-



rece imposible cambiarlas así que los personajes salen de ahí y se dirigen hacia lugares que identifican como zonas de crecimiento y desarrollo personal. Para quienes migran al norte estos lugares se identifican con Tijuana y Los Ángeles, ciudades multiculturales en que hay oportunidades de trabajo y de una vida libre.

De acuerdo con el cine, son los individuos los que suelen aventurarse más allá de las fronteras. Excepcionalmente lo hacen en compañía de algún o algunos amigos. Sólo en uno de los filmes, *El jardín de Edén*, es posible observar un patrón distinto, que consiste en la migración colectiva, que facilita la llegada de los diversos miembros de la comunidad y también la conservación de los lazos con el grupo social de origen.

Prevalece la idea de una migración ilegal. Los mexicanos que deciden cruzar la frontera con los Estados Unidos saltan la barda (*El Agujero, Un día sin mexicanos, Los pajarracos*), se ponen en manos de los *polleros* (*Los tres entierros, Un día sin mexicanos*) o viajan escondidos en las cajuelas de los coches (*El jardín de Edén, Santitos*). Las películas subrayan la brutalidad de la patrulla fronteriza. En la pantalla aparecen con frecuencia los signos ominosos: las cruces, bajo las cuales están enterrados los migrantes, y los coches abandonados, quemados, desechos.

La mayoría de los personajes que se van no tienen estudios y se dedican a actividades tradicionales que no requieren de una preparación especializada. Buscan trabajo en el campo o en pequeños negocios. No tienen acceso a las nuevas tecnologías, excepto cuando ya radican en Los Ángeles, así que no son las promesas que éstas pueden crear las que los impulsan a migrar.

Lo que parece haber cambiado es su idea de la pertenencia. Para todos ellos ha dejado de ser importante quedarse en su comunidad de origen e incluso en el país. Por encima de la idea de la nacionalidad, o de cualquier otro tipo de cohesión tradicional, está la idea de la libertad de elección y de la realización personal. Los personajes muestran una gran capacidad de convivir con gente de otras culturas en un ambiente de mutuo respeto y reconocimiento. La necesidad de la libertad parece haber sustituido la necesidad de la identidad.

No sólo se ha debilitado la idea de la pertenencia a la nación y se ha dejado de ver otras culturas como amenazas a la identidad propia. También se cuestiona la tradición, cuando esta resulta opresora, cuando genera formas de sumisión y subordinación. Los mexicanos empiezan a seleccionar los elementos de la tradición que quieren conservar y consideran que pueden llevárselos a donde quiera que vayan sin que ello afecte su identidad. En su percepción las fronteras se han vuelto flexibles: no importa vivir en México o en los Estados Unidos, hablar español o inglés, relacionarse con personas de la misma o de otra cultura.

Dejó de ser importante también la pertenencia a las instituciones tradicionales: la familia o la iglesia. Los personajes de los filmes se alejan de sus familias definitivamente o en forma temporal. Tienen la misma actitud hacia la iglesia: cuando ésta empieza a oprimirlos se alejan de ella sin el menoscabo de su fe. Esta puede ejercerse libremente sin la necesidad de someterse a la institución. En cambio se diversifican las búsquedas de tipo espiritual en que los personajes recurren más que a credos religiosos concretos a un mitos y símbolos arraigados en una cultura en que se mezclan di-



versos elementos pertenecientes a distintas tradiciones.

Estas búsquedas o recorridos espirituales son acompañados del surgimiento de nuevas formas de solidaridad y de asociación basadas en la idea de la dignidad humana por encima del origen étnico, religioso o nacional. Entre éstas destaca la solidaridad de género, la búsqueda de la integridad propia a fin de poder relacionarse con el *otro*, o la asociación con base en los valores compartidos.

Ya no se trata de adherirse rígidamente a determinados valores. Estos se evalúan según las circunstancias de cada persona. Tampoco se trata de elegir entre una opción u otra. Cada vez más personajes se inclinan por aceptar tradiciones diversas, incluirlas todas en su vida, abrirse a la comunicación con otras culturas. Así las películas pintan un horizonte más incluyente, abierto y flexible en que se aceleran los intercambios culturales. Plantean el retorno a las formas de vida que quieren recuperar la integralidad entre el pensar y el sentir, unir la sabiduría antigua con la moderna.

Quizás sea por eso que las películas no problematizan las dificultades culturales que enfrentan los migrantes cuando consiguen el trabajo más allá de la frontera. Subrayan que en los Ángeles se habla tanto el español como el inglés y que éste último se aprende en forma casi natural, en la vida cotidiana. Por todas partes aparecen las imágenes de la virgen de Guadalupe, de Jesús Malverde y de Juan Soldado, signo inequívoco de la capacidad de los migrantes mexicanos de trasladarse con los elementos de su fe e identidad. Parecen relacionarse fácilmente con los miembros de otras culturas, por lo que las costumbres propias de cada grupo, tampoco son un obstáculo para la integración. ¿Se trata de una imagen idealizada de las experiencias migratorias? Seguramente. Habría que preguntarse en qué medida dicha idealización coincide con el deseo de las personas que abandonan el país para representar su experiencia como exitosa. Y también en qué medida dicha representación estimula a quienes contemplan la posibilidad abandonar el lugar de su origen e intentar suerte en otro lado.

Bibliografía:

- ARREGUÍ, J.V. (2004) : *La pluralidad de la razón*, Madrid, Síntesis.
- BACHELARD, G. (2006): *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, México, FCE (Breviarios 551).
- BARTOLOMÉ M. A. (2006) : *Procesos interculturales. Antropología política del pluralismo cultural en América Latina*, México, Siglo XXI.
- CAMPBELL, J. (1999): *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE.
- CONTRERAS SOTO, R. (2005): "Esbozo sobre la configuración del gusto en el habitus de los trabajadores migrantes mexicanos en Estados Unidos", mimeo.
- DURAND, G. (1993): *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, Anthropos/UAM- Iztapalapa.



- DURAND, G. (2004): *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2004): "Escenas sin territorio: cultura de los migrantes e identidades en transición", en Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*, México, El Colegio de la Frontera Norte/ Plaza y Valdés, pp. 191- 208.
- GARGALZA, L. (1990): *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos.
- GARAGALZA, L. (2005): "Hermenéutica del lenguaje y simbolismo", en Solares, Blanca y M.C. Valverde (ed.), *Sym-bolon*, México, UNAM/CRIM, pp. 15- 38.
- GIMÉNEZ G. (2000): "Identidades étnicas: estado de la cuestión", en Reina, Leticia, *Los retos de la etnicidad en los estados- nación del siglo XXI*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social/ Instituto Nacional Indigenista, pp. 52- 53.
- MARDONES, J. M. (2005), "La racionalidad simbólica" en Solares, Blanca y M.C. Valverde (ed.), *Sym-bolon. Ensayos sobre cultura, religión y arte*, México, UNAM, pp. 39- 74.
- ROZAT, G. (2004): "Desiertos de rocas y desiertos del alma. Un acercamiento antropológico a la crónica de Pérez de Ribas", en Salas Quintanal, Hernán, *et.al, Desierto y fronteras. El norte de México y otros contextos culturales*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas/ Plaza y Valdés, pp. 315- 322.
- TAXCO, D. (2005): "Gato y ratón en la cueva de los santos: espacios fronterizos en la Misión San Xavier del Bac", en: Zea, Leopoldo (coord.) y Hernán Taboada (comp.), *Latinoamérica e la globalización y el tercer milenio. Vol. 3. La frontera como reto*, México, FCE (Tierra Firme), pp. 53- 60.
- ZÚÑIGA, E. y P. LEITE (2006): "Los procesos contemporáneos de la migración México- Estados Unidos: una perspectiva regional", en Zúñiga, Elena, *et.al. (coord.), Migración México- Estados Unidos. Implicaciones y retos para ambos países*, México, Consejo Nacional de Población/ Universidad de Guadalajara/ El Colegio de México/ CIESAS/ Juan Pablos, pp. 49-82.

Filmografía:

- Agujero, El*, Beto Gómez (dirección), Beto Gómez y Rabdul Fez (guión), México/ España, 1997.
- Bajo California: el límite de tiempo*, Carlos Bolado (dirección), Ariel García y Carlos Bolado (guión), México, 1998.
- Día sin mexicanos, Un*, Sergio Arau (dirección), Sergio Arau, Yareli Arizmendi y Sergio Guerrero (guión), México/ Estados Unidos, 2004.
- Jardín de Edén, El*, María Novaro (dirección), Beatriz Novaro y María Novaro (guión), México/ Canadá, Francia, 1994.
- Mujeres insumisas*, Alberto Isaac (dirección), Alberto Isaac (guión), México, 1994.

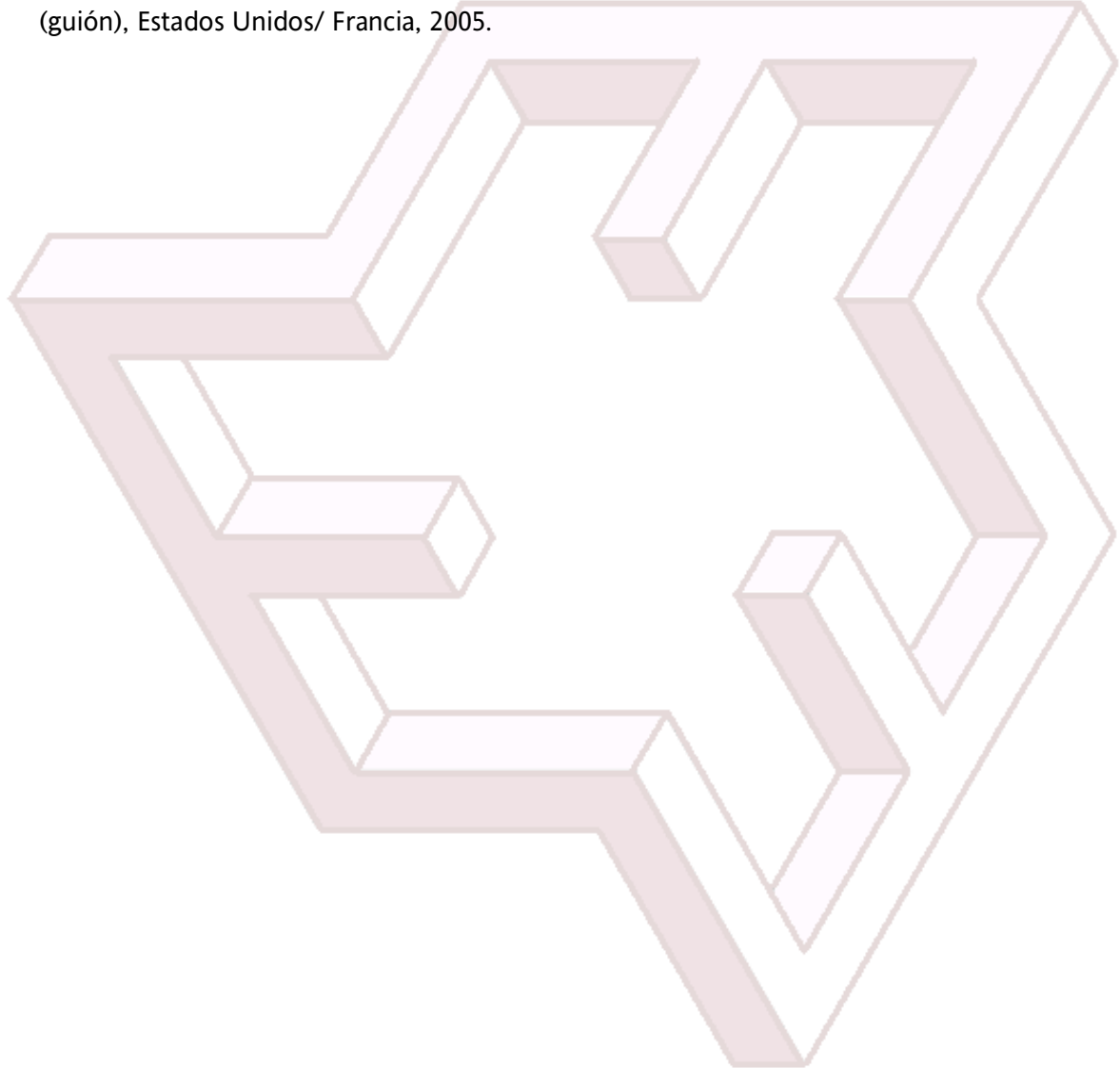


Pajarracos, Los, Héctor Hernández y Horacio Rivera (dirección), Horacio Rivera (guión), México, 2006.

Santitos, Alejandro Springall (dirección), María Amparo Escandón (guión), México/ Estados Unidos/ Canadá/ Francia, 1998.

Sin dejar huella, María Novaro (dirección), María Novaro (guión), México, 2000.

Tres entierros de Melquíades Estrada, Los, Tommy Lee Jones (dirección), Guillermo Arriaga (guión), Estados Unidos/ Francia, 2005.





Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5

Usted es libre de:

- copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra

Bajo las condiciones siguientes:

- **Reconocimiento.** Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador*.
- **No comercial.** No puede utilizar esta obra para fines comerciales.
- **Sin obras derivadas.** No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

Al reutilizar o distribuir la obra, tiene que dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.

Alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal,
la licencia completa la encontrará en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/legalcode>

* Debe incluir claramente el nombre de su autor o autores y el texto “Artículo originalmente publicado en *Entelequia. Revista Interdisciplinar*. Accesible en <<http://www.eumed.net/entelequia>>”.