

PASO A PASO, DE BOCA EN BOCA. DERIVA DE ARCHIVO/ARCHIVO A LA DERIVA EN LAS MEMORIAS MIGRANTES DE FREISY GONZÁLEZ PORTALES Y DIANA RANGEL LAMPE¹

STEP BY STEP, BY WORD OF MOUTH
ARCHIVAL DRIFTAGE/THE ARCHIVE ADRIFT
IN FREISY GONZÁLEZ PORTALES AND DIANA
RANGEL LAMPE'S MIGRANT MEMORIES

ELENA CARDONA
Soka University of America
ecardona@soka.edu

<https://orcid.org/0000-0003-3354-8737>

*Artículo recibido el 24 de agosto de 2024;
aceptado el 26 de diciembre de 2024.*

Cómo citar este artículo:

Cardona, E. (2024). Paso a paso, de boca en boca. Deriva de archivo/archivo a la deriva en las memorias migrantes de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe. *Revista Palabra y Razón*, 26, pp. 36-59. <https://doi.org/10.29035/pyr.26.36>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Reconocimiento-No-Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional.

¹ Este trabajo ha sido posible gracias al diálogo generoso y dilatado con Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe, cuyas reflexiones e inquietudes han sido un espacio de escucha y acompañamiento invaluable para mi investigación y para mi propia experiencia de migración. Así como al apoyo del Latino and Latin American Studies Research Center y la cátedra Ronald H. Chilcote, que proporcionaron el espacio y los recursos necesarios para llevar a cabo la escritura de este ensayo.

RESUMEN

Uno de los cambios más notorios de la cultura visual en torno a las migraciones masivas contemporáneas se percibe en la gestación de una memoria autorrepresentacional y transmedial. La reinterpretación del archivo nacional y personal, la incorporación de testimonios orales, y otras formas de comunicación que transitan de la oralidad hacia el diálogo, son parte de las estrategias discursivas mediante las cuales las fotógrafas venezolanas Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe indagan desde su propia experiencia de migración y de la de otros migrantes venezolanos. En este ensayo abordo estos elementos como evidencias de la permeabilidad entre lo personal y lo colectivo, y en particular en vínculo con la práctica de deriva. Argumento que la tríada formada entre deriva, voz y fotografía funciona como estrategia estética que subvierte los protocolos del régimen visual en procura de un otro lenguaje oblicuo, desplazado y en transición, para hacer sentido de la experiencia migratoria aún inconmensurable. Una deriva que abre o expande los límites sensoriales del archivo fotográfico como cronotopo sonoro de la memoria migrante hacia una escucha posible de la herida colectiva que paso a paso, boca a boca, se moviliza transnacionalmente.

Palabras claves: Archivo / deriva / escucha / fotografía / memoria / migración.

ABSTRACT

One of the most notable changes in visual culture around contemporary mass migrations is perceived in the gestation of a self-representational and transmedial memory. The reinterpretation of the national and personal archive, the incorporation of oral testimonies, and other forms of communication that move from orality to dialogue, are part of the discursive strategies through which the Venezuelan photographers Freisy González Portales and Diana Rangel Lampe investigate from their own migration experience and that of other Venezuelan migrants. In this essay I address these elements as evidence of the permeability between the personal and the collective, and in particular in connection with the practice of drift. I argue that the triad formed between drift, voice and photography functions as an aesthetic strategy that subverts the protocols of the visual regime in search of another oblique, displaced and transitional language, to make sense of the still incommensurable migratory experience. A drift that opens or expands the sensory limits of the photographic archive as a sonorous chronotope of migrant memory towards a possible listening to the collective wound that step by step, from word of mouth, is mobilized transnationally.

Keywords: Archive / drift / listening / photography / memory / migration.

I. Deriva(r) de archivo

¿Cómo deriva el archivo en la experiencia de migración? ¿Hacia dónde deriva? ¿O en qué deriva? ¿De qué manera(s) la experiencia de estar/sentirse a la deriva, accionada por la condición misma de migración, abre las condiciones de posibilidad para un archivo otro, abierto y en proceso? Con estas preguntas como guía, he delineado un horizonte de investigación en torno a las memorias de la migración y las migraciones de la memoria, centrándome especialmente en el fenómeno sin precedentes del desplazamiento masivo de migrantes venezolanos en los últimos años. En mi tesis doctoral, *Fotopoéticas de memorias migrantes* (2023), abordé el papel de la fotografía en el duelo migratorio desde una perspectiva experiencial que explora la paradoja trauma-memoria, deslindando como nodos principales el archivo, el cuerpo y la escucha, tres cronotopos clave en las obras de fotografías venezolanas migrantes contextualizadas en la crisis humanitaria venezolana entre 2016 y 2022. Como parte del corpus de estudio de mi investigación doctoral, *Deriva en Valpozueta* (2018) de Freisy González Portales y *Carta a Ailín que está en Perú* (2019) de Diana Rangel Lampe gravitan esa interrogación de manera intensificada al incorporar la técnica de “deriva” (Debord, 1957) como estrategia estética para indagar en el fenómeno de migración masiva del que hacen parte y les excede a la vez.

Siguiendo la impronta de los situacionistas franceses, quienes lo utilizaron para describir una técnica de exploración urbana no planificada, la técnica de la deriva se emplea en investigaciones de diversas disciplinas que tienen en común el estudio de lo urbano (Pellicer Cardona *et al.*, 2012). La deriva implica caminar por la ciudad de manera aleatoria, siguiendo impulsos y emociones en lugar de rutas predeterminadas, con el objetivo de descubrir nuevos aspectos de la vida urbana y cuestionar las estructuras sociales y espaciales establecidas. En el contexto contemporáneo de las ciencias sociales, la deriva se relaciona con la cartografía social en tanto proceso de mapear y entender las interacciones humanas, los conflictos y los significados dentro del espacio urbano. Al practicar la deriva, se recopilan datos que muestran cómo las personas interactúan y viven en el entorno urbano, lo que ofrece información sobre aspectos subyacentes de la vida social y cultural de una comunidad.

Si bien históricamente se asocia la práctica psicogeográfica de la deriva con el deambular del *Flâneur*, me interesa una perspectiva menos romantizada de quien deriva (y lo que deriva) en estas trayectorias. Desde la distancia histórica y la mediación literaria, hemos articulado una imagen idealizada de la figura del paseante del siglo XIX que resuena en nuestro presente como símbolo de libertad, individuación y observación contemplativa en medio de la vida moderna incipiente. El deambular migrante o la deriva

migrante que proponen las obras de Freisy González Portales y Diana Rangel Lampe a las que refiero implica, por supuesto, el andar como forma de conocimiento en movimiento, motorizado por un “dejarse llevar” por los estímulos de la ciudad misma, y en el flujo de ese deseo se activan tanto modos de disfrute transitorios (y aparentemente intrascendentes) como situaciones de aprendizaje lúdico; mas los modos de recorrer y apropiarse de ese espacio están intrínsecamente vinculados a las categorías sociales, a los estatus de ciudadanía y sus circunstancias, y el migrante no es el paseante bohemio que conocemos por los versos de Baudelaire y los pasajes de Benjamin. Estas derivas migrantes también dan cuenta de los itinerarios marcados por los modos de subsistencia, por la precarización de los modos de habitar la ciudad. Por lo tanto, intentar interpretarlas como un nuevo paralelo del *Flâneur* supondría el riesgo de envolver y silenciar sus condiciones de vulnerabilidad en una forma de cosmopolitismo de la pérdida y la incertidumbre.

En aras de ir prefigurando algunas características materiales de las dos obras audiovisuales en las que luego me adentraré, conviene señalar que *Deriva en Valpozueta* de Freisy González Portales es un video de 3:53 minutos de duración, compuesto principalmente por retratos fotográficos de 34 migrantes venezolanos en Valparaíso, Chile, y audios con fragmentos de sus testimonios. Inicialmente elaborada como parte de un ejercicio de deriva durante una breve estancia de la artista en Valparaíso, como explicaré luego, esta pieza formó parte de la colectiva “Bye Paraíso”, en el 2018, en el marco del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso (FIFV). En 2019 fue seleccionada para la muestra MIRARFUEGO como parte de la iniciativa del Círculo de mujeres creadoras de imágenes en el marco del Festival Extramuros en Lima, Perú. Durante 2024 se exhibió por primera vez en Venezuela, como parte del Salón de Jóvenes con FIA. Por su parte, *Carta a Ailín que está en Perú*, es una pieza de video digital de 11:46 minutos de duración en la que la artista Diana Rangel Lampe integra fotografías, videos y su propia voz para narrar sus recuerdos y reflexionar sobre la experiencia de migración desde Barcelona, España. La artista plantea esta pieza como colaboración a distancia para el proyecto *Voces Migrantes* en Perú. Bajo tal impronta, la divulgación y circulación de esta pieza audiovisual ha estado asociada a contextos de reflexión en torno a la experiencia migratoria y talleres de creación literaria dirigidos a migrantes en Perú y Argentina, principalmente.

La incorporación de testimonios orales, y otras formas de comunicación que transitan de la oralidad hacia el diálogo, son parte de las estrategias discursivas mediante las cuales estas dos artistas trazan los itinerarios de su propia experiencia de migración y de la de otros migrantes venezolanos.

En los ejemplos que refiero en este ensayo, resulta elocuente el hecho de que se trate de exploraciones que provienen de la práctica fotográfica de ambas artistas y por tanto el registro visual es parte fundamental del proceso y de los aspectos técnico-materiales del discurso en ambos casos. Sin embargo, lo que introduce la fluctuación entre lo singular y lo plural son los elementos sonoros, especialmente el rasgo de la voz, evidenciando la intersección entre lo personal y lo colectivo. A este respecto, lo testimonial y la búsqueda de un lenguaje que interprete la experiencia de la migración, más que encapsularla, se destacan como elementos clave en estos trabajos, mostrando cómo se amplían y redefinen los límites de la visualidad en el archivo fotográfico hacia la escucha como “cronotopo diaspórico” (Peeren, 2006) que transita de lo visual hacia lo sonoro en la memoria migrante.

Este rasgo remite a la convergencia entre fotografía y escucha como un espacio-tiempo que atiende al desafío que el trauma de migración impone a la experiencia, haciéndola inteligible ante nuestros protocolos culturales previos. En 2023, alentadas por la indagación sobre el rol que las estrategias estéticas tienen en la exploración y transformación de nuestra comprensión de la paradoja entre la ausencia y el exceso de memoria en las experiencias de violencia traumática, María del Rosario Acosta y yo reunimos el trabajo de siete fotografías venezolanas, incluidas González Portales y Rangel Lampe, en la exposición *Inauditas: Rastreado el sonido de memorias migrantes en fotografías venezolanas*². Las fotografías y videos que conformaron la muestra invitan a reflexionar sobre la posibilidad de “traducir lo visible en un espacio de audibilidad, donde escuchamos en las imágenes un relato que no puede capturarse únicamente con palabras” (Acosta López y Autor/a, 2023, p. 9). Las obras que analizo en este ensayo, siendo anteriores a las de aquella muestra, dialogan con este hilo conductor de la potencia de audibilidad, retándonos a escuchar las imágenes visuales y enfatizando el vínculo entre la escucha y el desplazamiento y la deslocalización como condiciones de la migración.

2. De boca en boca: De migrante a migrante

Durante un desvío circunstancial de su propia ruta migratoria, Freisy González Portales transita por apenas dos días por Valparaíso, Chile, en 2018, y decide emprender una breve aproximación a la migración venezolana en el lugar. A principios de ese año, Chile había recibido alrededor de 162.000 migrantes venezolanos, y ocupaba el segundo lugar en las estadísticas de

² La exhibición *Inauditas: Rastreado el sonido de memorias migrantes en fotografías venezolana* fue curada por María del Rosario Acosta y Elena Cardona, y organizada por Eastside Arthouse, en febrero-marzo de 2023. Gracias al apoyo de University of California Humanity Research Institute, las obras y los materiales, previamente publicados en el catálogo impreso, pueden ser consultados en el archivo web en: <https://uchri.org/foundry/inauditas/>

países receptores en Latinoamérica³. Recordemos que desde tres años antes el desplazamiento de venezolanos fuera de las fronteras nacionales ya se había empezado a considerar por los organismos internacionales como una migración masiva y no voluntaria, con repercusiones importantes en el resto de la región.

Como memoria mínima de esa aproximación, la autora elabora una pieza audiovisual compuesta exclusivamente por testimonios orales y retratos hechos a 34 migrantes venezolanos: *Deriva en Valpozueta - Valparaíso, Chile* (2018). Entre la imagen visual y el audio se advierte en primera instancia un repertorio, variado, aunque acotado, de migración reciente: rostros, edades, profesiones e historias componen una multiplicidad de presencias que van dando cuenta por sí mismas de sus experiencias singulares, aludiendo simultáneamente a una colectividad a la cual pertenecen.

Aunque se trata de una muestra pequeña y azarosa (como explicaré en breve), en ella se perciben la confluencia de distintos estratos sociales, generaciones, lugares de procedencia y grados de instrucción que describen el nuevo y más amplio perfil migratorio venezolano en la acentuación de la crisis interna del país. El perfil migratorio venezolano hasta el 2013 estaba caracterizado por individuos (o grupos familiares reducidos) pertenecientes a la clase media profesional y cuya movilidad se catalogaba como migración voluntaria y/o migración laboral. Sin embargo, el aumento de las cifras de este renglón de movilidad entre 1999 y 2010 ya empezaba a destacar en los titulares de prensa como “fuga de cerebros”. En efecto, la migración de profesionales de distintos sectores en este periodo recibió el calificativo popular de “balseros del aire”. No es extraño que las revisiones críticas de la literatura contemporánea venezolana de las primeras dos décadas del siglo XXI destacan sus interpretaciones como narrativas de “identidades portátiles” e imaginarios de la “diáspora intelectual” (Rivas, 2011; Carreño, 2011, 2013). Adicionalmente, es importante recordar que después del paro petrolero del 2002 fueron despedidos alrededor de 18.000 empleados de la corporación estatal Petróleos de Venezuela S. A. (PDVSA), los cuales en su mayoría tuvieron que migrar (solos o con sus familias) para poder sobrevivir pues no tenían permitido trabajar en ninguna otra empresa del sector que estuviera relacionada con el gobierno (Carreño, 2013). Dado el contexto de conflictividad política, y atendiendo a la cantidad de personas que tuvieron que migrar por estas razones, no puede considerarse este desplazamiento como una migración voluntaria sin cuestionamiento.

³ Ese mismo año Perú pasó a ocupar el segundo lugar, el cual ha conservado hasta el momento. Mientras Chile ha ido descendiendo hasta el puesto cuatro de la lista y las estadísticas más recientes indican que ha recibido 444.000 migrantes venezolanos hasta 2023. Ver informe de junio de 2023 de R4V.

Con todo, habría que señalar también que la migración de este periodo, al menos en las estadísticas de movilidad regular, se describe en condiciones de menor precariedad, principalmente mediante trayectos aéreos y en condiciones más favorables en los procesos migratorios en los países de acogida (Vargas Ribas, 2018). En los años subsiguientes al 2013 se incrementaron significativamente las salidas por rutas terrestres que, a partir de 2015, se comenzaron a considerar como crisis migratoria por los organismos internacionales dada la cantidad y rapidez de los flujos de personas. *De facto*, estos flujos se fueron ampliando hacia migraciones masivas e irregulares a pie entre 2017 y 2019 que continúan aumentando hasta el presente⁴.

A los años ya tipificados dentro de este espectro de crisis de movilidad corresponden las historias de la mayoría de las personas entrevistadas en *Deriva en Valpozueta*. Con excepción de una de las personas (David Alayón) que afirma tener 11 años en Chile y un hijo de 7 años nacido en este país, todos los demás migrantes refieren haber llegado en un rango máximo de 3 años y mínimo de 2 meses, antes del momento del testimonio. Algunos de ellos refieren además haber estado por periodos previos en otros países de la región como Costa Rica, Ecuador o Perú “probando suerte”, o haber pasado por estos países (a los que se suma Colombia) para llegar a Chile por tierra desde distintos lugares de Venezuela. Sintomáticamente, ninguno de ellos menciona a qué se dedicaba antes de emigrar, pero todos indican sus edades y, casi todos, el oficio o empleo con el que subsisten en Chile. Entre las diferencias de estos datos, y las variedades dialectales, se puede ir dibujando para quien observa el video un retrato colectivo y heterogéneo de la migración venezolana en su presentación directa de voz testimonial y retrato antropológico.

4 De acuerdo con el Reporte sobre Movimientos: Segundo Trimestre 2022 de R4V: “El segundo trimestre de 2022 observó un incremento significativo en los movimientos irregulares de personas refugiadas y migrantes de Venezuela hacia el norte a través de Centro América y México, la mayoría con la intención de llegar a los Estados Unidos. Como reportado en el Reporte de Situación Especial de R4V para Centroamérica, México y Colombia, debido a requerimientos de visa nuevos y existentes ahora en todos los países de Centro América y México, las personas refugiadas y migrantes de Venezuela han acudido a crecientes movimientos irregulares, y en muchas ocasiones arriesgados, para llegar a sus destinos previstos”.

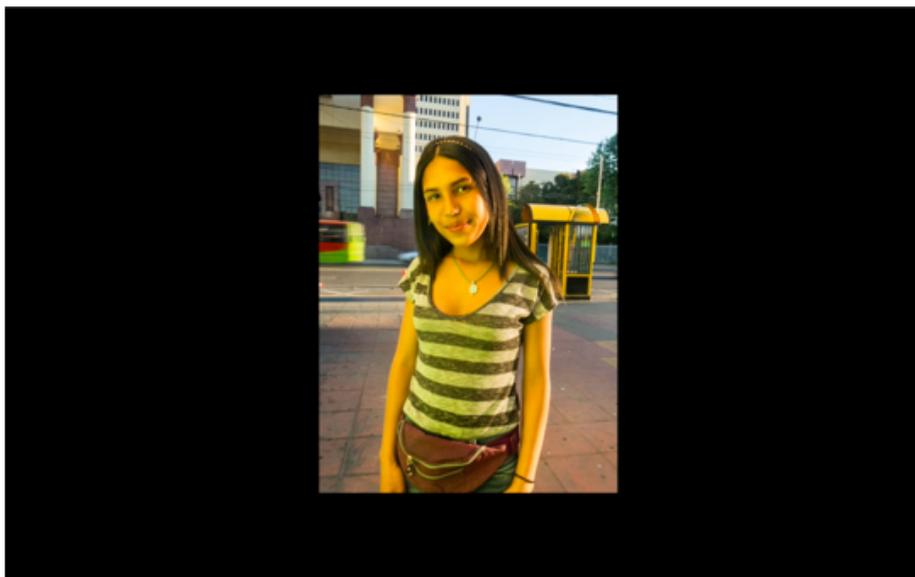


Figura 1. *Deriva en Valpozuela* (2018), de Freisy González Portales.

Consciente de la inmediatez de aquello que intenta documentar y de la intención de situar estas memorias orales del presente venezolano no como una excepción sino como parte de una historia latinoamericana más amplia, Freisy González Portales retrata a cada testimoniante individualmente, como he mencionado antes, y siguiendo una aproximación antropológica que podría considerarse clásica, en la que cada una de estas personas es retratada frontalmente y mirando a cámara, en su entorno sociocultural concreto. La fotografía se ofrece por ello como fuente de información tanto del sujeto como del lugar y acaso la época.

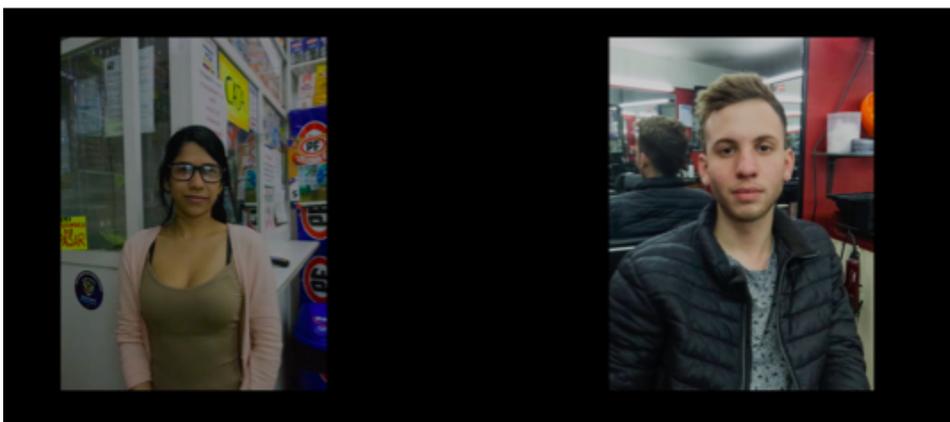


Figura 2. *Deriva en Valpozuela* (2018), de Freisy González Portales.

Sin embargo, esa tradición a la que aluden las fotografías de esta pieza muestra quiebres o variaciones de interés para la interpretación. Me refiero a que la mayoría de estos retratos son planos medios cerrados y frontales, en lugar de planos enteros en los que pudiera verse el sujeto completo e incluso deducirse su estatura y otras proporciones del entorno. Dada esta elección de encuadre, aunque se incorpora información del contexto inmediato, y el uso de iluminación natural, lo que predomina en la imagen son los rasgos del rostro de cada persona (figuras 1, 2 y 3). Con esto se favorece la atención a los aspectos fenotípicos que podrían indicar etnicidad, edad y género, y simultáneamente, a la percepción de una unidad diversa pero común. De este modo, quien ve y escucha puede notar que hay migrantes de distintas edades, procedencias y oficios, y sentir que todas las personas retratadas han sido tratadas de la misma manera sin que se destaquen atenciones diferenciadas. Sobre todo, este encuadre ampara el contacto, o su búsqueda, en la mirada de migrante a migrante, multiplicada en capas: de la fotógrafa a la persona retratada; de la persona retratada a la siguiente, en la calle, local o pantalla; y de allí a quien le mira al ver el video.

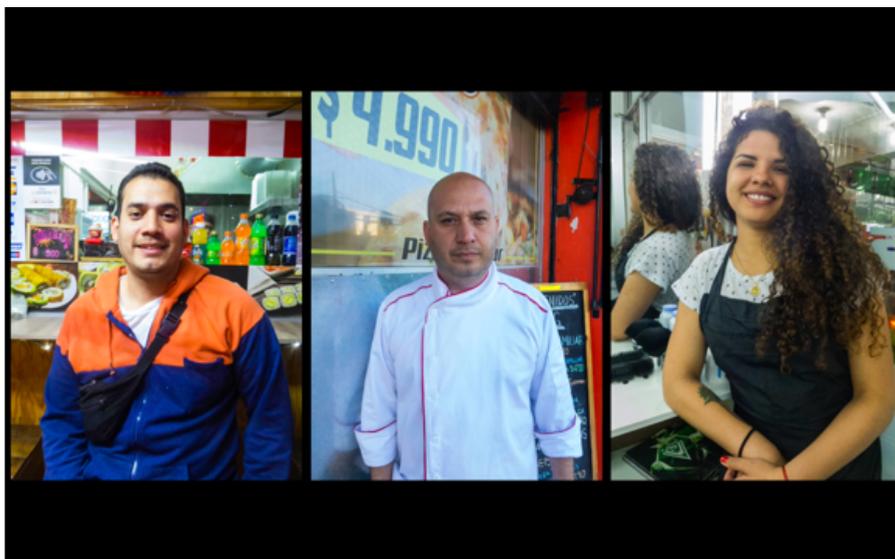


Figura 3. *Deriva en Valpozueta* (2018), de Freisy González Portales.

No obstante las diferencias estéticas, en esta búsqueda de encuentro de la mirada y en su sostenida serialidad, recuerdan a las imágenes de la fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra, cuyos proyectos abordan grupos de personas o comunidades (madres, adolescentes, toreros, soldados) desde el retrato individual para destacar la vulnerabilidad y emocionalidad de los sujetos, más que la captura de rasgos sociales o culturales materialmente

visibles. Se trata de una antropología visual contemporánea que rehúye tanto la exotización del sujeto como su cosificación. Las imágenes de *Deriva en Valpozueta* insisten en la repetición del encuadre, incluso en el recurso de poses semejantes para articular un sistema perceptible como tal; acogiendo las diferencias de los sujetos, y minimizando la información de fondo, sin erradicarla, para poder llamar la atención sobre lo que no es del todo visible; eso que requiere de otros sentidos para ser atendido. En este caso se trata de la voz que expande multimodalmente el retrato en la percepción y también en la conciencia.

La voz se presenta en este video como huella viva de identidad de la persona y desidentificación de la continuidad con el sujeto fotográfico. En rigor, son dos registros presentados en simultáneo, que se expanden mutuamente pero que no se sincronizan temporalmente como código audiovisual. Esta asincronía es un rasgo técnico-material y, en definitiva, estético que interpreto en este video como correlato de la experiencia de otredad radical del sujeto migrante. Escindido entre su persona de “allá/entonces” (Venezuela) y “aquí/ahora” (Chile), estos sujetos no pueden contar una historia lineal ni presentarse a sí mismos como identidad étnica o cultural indivisible. Las nociones de unidad e identidad como categorías que aluden a la coherencia interna y/o externa de un sujeto (la persona migrante) o fenómeno (la migración), así como a su carácter distintivo frente a otros, se aducen inoperantes para acoger la dimensión fragmentaria y en dispersión de la memoria de la migración, y con ello la materialidad del propio archivo fotográfico deriva, es decir, se encamina hacia la no identificación de continuidad espacio-temporal, tanto en la trayectoria de la deriva como en el medio que la transmite como narrativa posterior para el espectador.

En efecto, la primera clave que impulsa el trayecto no es la infraestructura visible del espacio urbano, como es frecuente en la técnica de deriva. La deriva acá la dicta más la geografía humana trazada sobre la ciudad como inscripción de la trama-laboral y de los modos de habitar de las personas migrantes y no el urbanismo en términos de diseño de los espacios y usos. La infraestructura laboral acaso menos visible y estable, pero sin dudas incidente en las condiciones materiales, los roles sociales y ocupaciones de los sujetos (otros) migrantes, reorganiza la topografía percibida por González Portales en un mapeo de labores u oficios que se van conectando entre sí por la referencia de boca en boca, de migrante a migrante que guía a la fotógrafa de un lugar a otro en su recorrido de dos días por Valparaíso. La narrativa visual no muestra en sí el registro de ese recorrido sino el repertorio de retratos/testimonios que se desprenden de este y luego son presentados como fragmentos que se suceden entre sí y solo coexisten en el mismo plano (visual/audible) provisionalmente.

La enunciación verbal de los migrantes destaca la doble unidad (común y singular) que es reforzada por las estrategias compositivas de González Portales. En primer lugar, mediante la paradoja entre lo visual y lo audible, puesto que no hay correspondencia plena entre lo que vemos y lo que oímos, sino que por el contrario se abre en la presentación conjunta de ambos registros un espacio-tiempo intermedio que invita a atender más allá de la imagen y del sonido. Visualmente se muestra que cada persona es retratada individualmente, y sin embargo ese retrato es acompañado de un relato oral que refiere insistentemente a un colectivo. En la medida en que escuchamos los testimonios podemos notar que la enunciación transita de la primera persona del singular al plural sin transiciones claras, haciendo que el retrato/testimonio oscile entre yo y nosotros. El comienzo de la serie ya apunta a la centralidad de este aspecto: después de un breve texto introductorio que sirve de antesala a los testimonios, la imagen se inaugura con el retrato individual de una mujer joven, centrado en el medio de la pantalla negra (figura 1), mientras se escucha el relato de la voz (que suponemos corresponde a la persona que vemos en el retrato): “Vinimos por tierra [...] pasamos por Colombia, Ecuador, Perú y llegamos aquí a Chile” (00:15). Como si una migración como la venezolana solo pudiera conjugarse en plural (y en presente), antes de saber siquiera quién es la persona que migra o cuál es su nombre o procedencia, sabremos que se trata de una historia compartida, colectiva; que como la primera retratada, hay otras personas en condiciones similares. Esto instaura, sin duda, una pauta de recepción.

En segundo lugar, la paradoja anterior se complejiza con la acumulación de retratos/testimonios. A la imagen de apertura se le sumará otro retrato y otro testimonio, sin que haya desaparecido el anterior; una vez finalizado el segundo relato aparecerá la tercera imagen y apenas unos segundos después desaparecerá la primera imagen (figura 2). Este patrón de iteración en el que los retratos se presentan de manera individual, pero en una segunda instancia hacen conjunto con uno o dos más, va acentuando la idea de comunidad, en la que los sujetos se relacionan en pantalla no por categorías etnográficas (edad, género, estrato social) sino por algún trazo en su relato, por las zonas recorridas en la deriva de la fotografía que los retrata, y sobre todo por el hecho común que los aproxima: la migración.

También en esa suerte de acumulación reiterativa se va reforzando la idea de que son muchos los migrantes venezolanos en esta ciudad, que en efecto es otra de las pluralizaciones que los testimonios remiten: “Tú agarras de aquí para allá y vas a encontrar venezolanos en cada local, porque esto está minado de venezolanos, minado” (02:21). Es notorio que desde el título que describe el lugar como “Valpozueta” y no Valparaíso, nombre oficial de la

ciudad, se está aludiendo de un modo dual y con cierto humor al hecho de que el territorio está tomado por la presencia de personas provenientes de Venezuela y transformado por la inserción de sus prácticas culturales, que entran en conflicto y negociación (en el mejor de los casos) en la ciudad chilena⁵. Mas esta referencia de uno de los testimoniantes para dar cuenta de la dimensión masiva de la migración venezolana trasluce otra ambivalencia de la enunciación: un plural desde el cual, incluso siendo parte, el migrante se desmarca (consciente o inconscientemente) al nombrar a los venezolanos como si él no fuera también uno de ellos; y más drásticamente con la expresión “esto está minado de venezolanos”. En el habla coloquial de la variedad de español de Venezuela se utiliza el adjetivo “minado”, en su sentido más amplio, para referir a que algo está lleno. No obstante, es evidente que puede tener la connotación de algo peligroso, imprevisto, de cuidado, como un “campo minado”, como un territorio por el que es riesgoso transitar. En el contexto de la migración venezolana, la expresión me pareció duramente problemática. Pues sin declararlo abiertamente, la persona que habla refuerza la imagen negativa de que quienes migran son portadores de desgracias, que desestabilizan el lugar y/o lo vuelven peligroso o afectan de manera indeseable las condiciones de vida.

A la experiencia de enfrentarse con este tipo de prejuicios o al temor de ser víctima de tratos xenófobos, aluden también los testimonios de la segunda mitad de la pieza. “Trato de hablar chileno para pasar desapercibida” (02:30), comenta discretamente una de las testimoniantes sin agregar más acerca de los motivos por los que prefiere encubrir su identidad cultural, pero confirmando en esa discreción la imposición social, probablemente no tan discreta como ella, con la que el entorno demanda asimilación por parte del migrante. Otros comentarios son mucho más asertivos, y declaran la experiencia directa más que el temor o la suposición, como la afirmación de uno de los testimoniantes en los segundos finales: “Hay mucha xenofobia. En Perú lo viví” (03:40).

⁵ La práctica lúdica de nombrar la ciudad conservando intuitivamente la raíz lingüística (o parte de ella) de su nombre original y agregando la desinencia “zuela” para referir a la migración venezolana, no es exclusiva de este caso. Puede notarse en situaciones de habla cotidiana, en publicaciones de redes sociales digitales o en memes, en otras ciudades que han recibido un número significativo de migrantes venezolanos. En EE. UU., que es el tercer país receptor de migración venezolana en el mundo, podemos encontrar algunos en Florida y Texas donde se concentran los porcentajes más altos de migración venezolana: Doral en Florida, donde se encuentran 55.000 venezolanos (alrededor del 30% de los residentes), es llamada Doralzuela; y Kathy en Texas, donde residen 18.000 venezolanos, es llamada Kathyzuela. En el horizonte masmediático digital, y teniendo precisamente como epicentro Chile, el fenómeno de agregar “zuela” a los nombres de los territorios para aludir a la presencia o influencia de Venezuela adquirió un carácter relevante en 2017 durante la campaña presidencial de Sebastián Piñera, quien se valió del término “Chilezuela” para infundir el temor de un posible futuro catastrófico para Chile convirtiéndose en una segunda Venezuela, lo cual se consolidaría en caso de que ganara las elecciones su opositor. En este sentido fue clave la viralización del término junto con la difusión de noticias falsas sobre el apoyo de Nicolás Maduro a Guillier.

La referencia a la xenofobia que circula de testimonio en testimonio no se traduce en la imposición de una orientación autoral apesadumbrada; al contrario, deja percibir las contradicciones y contrastes que marcan la experiencia de migración, pues la misma persona que afirma haber vivido xenofobia en Perú asegura segundos después que está allí “echándole pierna a Chile y saliendo pa'lante⁶” (03:49). En cierta dimensión podríamos decir que dar cese provisional a este breve archivo de la deriva con un enunciado así es un guiño esperanzador, o cuando menos remarca la idea del incesante camino, que se expresa a manera de avance: hay que seguir perseverando sin desfallecer, no detenerse.

Volver a esta referencia tras hacer seguimiento de los proyectos de González Portales en los años siguientes a *Deriva en Valpozueta*, en el marco de mi investigación doctoral, me ha permitido identificar en retrospectiva un gesto anticipatorio e inesperado que habla de las contingencias y vulnerabilidades de las vidas de los migrantes, así como de la errancia que signa la condición deslocalizada. Estas preocupaciones reincidentes se muestran con estrategias diferentes en los videos de *Xenofobia durante la pandemia* (2020), y las imágenes de *Donde ya no eres nada* (2017-2022) y *Volver al azul* (2022-en curso), pero tienen en común el estar sostenidos en la misma acentuada demanda de memoria y procurar un lenguaje otro de autorrepresentación e indagación. La ruptura traumática con el país de origen convierte el archivo fotográfico en una herramienta para reinventar la relación tanto con el territorio como con la memoria, y por tanto este debe adaptarse a la contingencia y permearse de otras materialidades para dar cuenta de la herida personal y colectiva y, acaso, prevenir más pérdidas. Sin poder prever la agudización de la migración venezolana en los años por venir, ni el hecho de que el deseo de volver que expresan varios de los retratados se suspenderá en el tiempo para muchos de ellos, y menos aún que la crisis global de la pandemia haría más precaria la condición de los migrantes, es claro que Freisy González Portales identifica ante sí, y vive ella misma, una realidad humana que sobrepasa lo explicable o comprensible por la experiencia previa, pero que se impone *de facto*. En tal sentido, se intersectan en el trabajo de González Portales dos fuerzas paradójicas: la intención de documentar y la inoperancia de las categorías conocidas para dar cuenta de la experiencia. Esta paradoja se integra con la voluntad de González Portales de trazar, mediante un archivo fotográfico expandido hacia la sonoridad, como espacio-tiempo alternativo de encuentro audiovisual, en el cual los migrantes venezolanos en Chile pueden ser escuchados en sus historias únicas y, al mismo tiempo, compartidas, tanto

6 “Salir pa'lante”, “echar pa'lante” o “pa'lante es pa' allá” son expresiones que en el imaginario venezolano refieren la idea de mejorar en las condiciones de vida por perseverar sin detenerse ante la adversidad.

para su comprensión en el presente como para una posible revisión futura como memoria de una deriva lejos de clausura.

Deriva en Valpozueta ofrece un archivo parcial y en proceso de un país cuyos habitantes salieron a buscar otro rumbo porque la trayectoria política los había hecho ya naufragar fronteras adentro, y que en el afuera también van derivando (hacia) otros destinos inciertos. En consecuencia, la deriva resulta un enfoque favorable y un motivo en sí mismo, en tanto seguimiento intuitivo o contingente del momento, y sin determinar un recorrido planificado con el objetivo de cubrir un específico territorio ni de mapear en términos cuantificables los modos de ocupación de la migración venezolana en Valparaíso. Al abordar este punto, en comunicación personal al respecto, la autora me ha confirmado que el grupo de migrantes entrevistados y fotografiados no es de hecho el resultado de una predeterminación del perfil migratorio que pudiera ser representativa del fenómeno venezolano para el momento ni de un arqueo previo de la zona en cuestión; sino de un proceso de deriva de “boca en boca”, “de migrante a migrante”. Guiada por los mismos migrantes, Freisy González Portales fue desplazándose de un lugar a otro, de una persona a otra. Fueron los mismos testimoniantes quienes le indicaron a dónde ir y por quién preguntar.

Así, mientras las características de la transformación del perfil migratorio venezolano se delinean entre lo visible en la fotografía y lo audible en la voz, es fundamental reflexionar sobre cómo el archivo se entrelaza con la experiencia migratoria. Este cruce entre lo visual, lo sonoro, y lo no dicho (los silencios, los cambios de entonación), evidencia no solo el testimonio de la migración, sino la exigencia de una lengua otra: transmedial, dislocada y a la deriva, que se aventura a memoriar la experiencia migratoria como hallazgo y concurrencia. Este proceso, no planificado sino guiado por el deseo de memoria, expone el archivo migratorio en proceso a desplazamientos y afectos, donde la interdependencia anecdótica entre los testimonios desafía la noción de un archivo como una mera colección ordenada. En su lugar, deja entrever una cartografía sensible de un paisaje humano en movimiento.

3. Paso a paso: Archivar el paisaje, paisajear el archivo

El paisaje como síntesis de la interacción entre el territorio (anterior o actual) y la experiencia de migración es una configuración perceptiva que forma parte de la reflexión sobre la identidad y el sentido de pertenencia geográfica y cultural de base en las narrativas y poéticas de las diásporas en un sentido extensivo (Prada Llorente, 2004; Baronian *et al.*, 2007). Como se puede apreciar en *Deriva en Valpozueta*, la noción de paisaje apenas funciona como anclaje contextual para situar la experiencia. En efecto,

las imágenes visuales y sonoras resisten la idea totalizante del paisaje y no ofrecen coordenadas suficientes para reconstruir un territorio geográfico definido y unificado. Por el contrario, crean un espacio vivencial sugerido por trazos visuales de los entornos laborales, por las referencias espaciales de los testimonios y, por supuesto, por el andar mismo de la autora. Este conjunto produce la sensación de un paisaje incierto sin horizonte claro o delimitaciones concretas, y, sin embargo, nos otorga un territorio simbólico (Valpozueta) transitorio y sin rumbo fijo. Más que una herramienta de ubicación de los acontecimientos y conflictos vividos por quienes han migrado, como también puede advertirse en *Carta a Ailín que está en Perú* de Diana Rangel Lampe, el andar no pretende generar un paisaje fijo de la migración sino hacer permear a los sentidos esa experiencia de (estar a la) deriva que se extiende desde la propia experiencia de migración de las autoras.

En tanto documentos que acotan una aproximación al entorno, los paisajes fotografiados en estas dos series simultáneamente sirven al propósito de dar forma y dimensión perceptible al pasado en el presente. Espacios geográficos ocupados o transitados (la calle, la frontera), acaso buscados o imaginados (el mar), los paisajes cumplen en estas obras funciones de (des) localización de las memorias de migración, tanto en un sentido concreto como en una orientación simbólica que remite a la pérdida, a la herida o a la memoria misma. En consonancia con la misma experiencia de migración, el paisaje se presenta en ellas como desplazamiento literal y simbólico que espejea la deslocalización y la dificultad para delimitar lo que se vive en migración. A la vez, la imagen del paisaje puede darle soporte provisional a esta experiencia para ser compartida con otras personas en la distancia; para corresponderse desde los afectos.

Como he anunciado brevemente en la introducción, *Carta a Ailín que está en Perú* es una pieza compuesta desde Barcelona, España. Como casi cualquier carta que podamos pensar, es un mensaje escrito que un emisor envía a otra persona en la distancia. Como toda correspondencia, es un acto de habla diferido entre dos personas que se encuentran en lugares distintos. En este caso, dos amigas venezolanas (Diana Rangel Lampe y Ailín Navas), una en Barcelona, España, la otra en Lima, Perú. Pero aquí no se trata de un papel ni de pura escritura verbal, se trata de una pieza audiovisual compuesta por la combinación de fotografías, video e imágenes sonoras de la ciudad, que relatan algunos rastros del día, acompañados por la voz de Diana, además visiblemente inscrita por la subtitulación, como quien recuerda en voz alta y reflexiona sobre su propia experiencia desde su entorno inmediato y deambulando (figura 4). No tenemos acceso a la interpelación de Ailín; sin embargo, podemos saber por la declaración de intención que acompaña

al video que el motivo de esta peculiar carta es que “ella [Ailín] quería que [Diana] le hablara de migración” (Rangel Lampe, 2019). También sabemos por ese paratexto que se trata de una colaboración para *Voces Migrantes*, un proyecto gestionado por Margareth Acevedo, en Argentina; Ailín Navas, en Perú; y Leisa Zambrano, en Ecuador; quienes desde el 2018 se interrogan sobre los desafíos de la migración desde los abordajes psicológicos y exploran alternativas de convivencia e intercambio cultural.

Esta breve antesala sitúa al espectador posible del video en una dimensión personal de la memoria de migración que la voz y las imágenes de Diana Rangel Lampe ofrecen en esta carta. No obstante, al hilo de sus observaciones sensibles del entorno entremezcladas con recuerdos, como podrá notarse luego, emergen referencias a una dimensión social de la migración en España que, por supuesto, excede su experiencia singular y recalibran sus reflexiones en la misiva. De acuerdo con las cifras del Instituto Nacional de Estadísticas de España, en el último trimestre de 2022 Venezuela ocupó el tercer lugar (debajo de Colombia y Marruecos) en los flujos de inmigración procedente del extranjero, con 21.400 entradas solo en ese periodo, y 438,4 mil en total desde 2015. Aunque estas cifras son mucho más bajas que las que he señalado sobre Perú, conviene destacar que España es el primer país receptor de migración venezolana en la región europea y el sexto en el contexto mundial.



Figura 4. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

Aunque desde las primeras líneas la voz en *off* menciona haber recorrido calles de Barcelona como parte de un trayecto habitual, y simultáneamente se muestra un paneo de fachadas de edificaciones urbanas, decir que estas imágenes nos sitúan en el contexto concreto o que nos permiten una impresión general de la arquitectura y diseño urbanístico de la ciudad no se ajusta en realidad a la experiencia de recepción que este video propone. Desde las primeras imágenes resalta una cierta extrañeza del lugar o, más precisamente, de cómo ese lugar es ofrecido a los sentidos. Lo que vemos es un paisaje pétreo y saturado, en el que los elementos se superponen en capas como agolpados entre sí; casi parece no haber aire en ese espacio, y la poca apertura que puede percibirse se encuentra lejos del emplazamiento desde el cual se mira. Sin embargo, en el recorrido de la mirada a través del lente de la cámara, el paisaje adquiere cierto y ligero dinamismo. Por la distorsión del lente al acercar o alejar manualmente la distancia focal, y teniendo probablemente un vidrio o material transparente de una ventana de por medio, la cámara distorsiona levemente la imagen de la superficie del edificio en el recorrido lateral, por lo que parece que la fachada misma se moviera o que su estructura perdiera elasticidad descomponiéndose. A este efecto se suma la falta de horizonte visible. El plano es emplazado desde un ángulo de visión normal, correspondiente con la altura de visión de una persona, y los edificios ocupan lo que vemos casi por completo, de manera que no puede verse más allá de estos ni puede suponerse una medida de distancia y proporción. En conjunto, la distorsión óptica descrita y esta ausencia de horizonte ofrecen un establecimiento de la situación que desafía la noción de paisaje.

La presentación simultánea de las imágenes con la voz de Rangel Lampe relatando el recuerdo del momento en el que consiguió su primer trabajo después de ocho meses de haber llegado a Barcelona acompañan las imágenes con el estado de ánimo y las reflexiones sobre la migración como la materialización precaria e inestable de un ritmo interior y no la descripción de un lugar exterior visible y/o transitable. No hay correspondencia literal entre voz e imagen en toda la obra, y esa escisión queda también establecida desde esta primera secuencia. En la estrategia de montaje que implica este diálogo aparentemente desconectado entre voz y paisaje se refuerza la idea de que las imágenes, junto con su disposición fragmentaria y deslocalizada, procuran dar cuenta de la experiencia migratoria como algo que en su deriva se sustrae a la posibilidad de narratividad, y en la que las coordenadas previas de localización del sujeto resultan inoperantes. Tal enfoque subraya la ruptura con cualquier intento de estructurar una narrativa lineal y sincrónica, proyectando cierta condición de esparcimiento y dislocación de la memoria migrante.

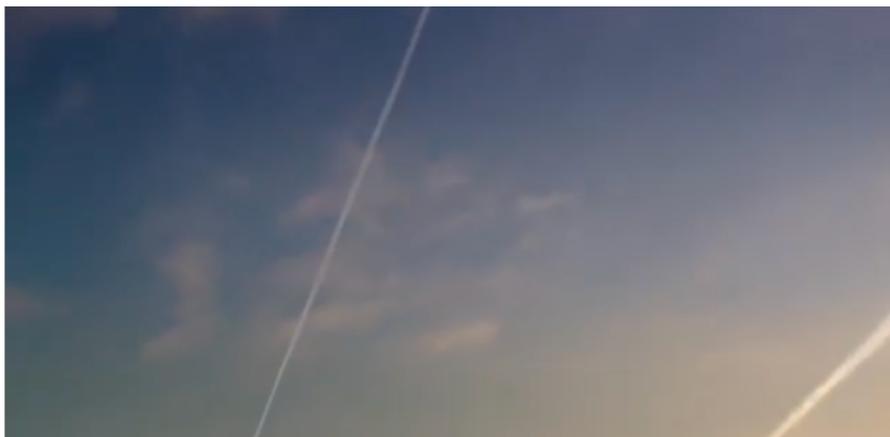


Figura 5. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

Las siguientes imágenes lo confirman. En casi todas ellas se repite la ausencia de horizonte de la primera secuencia, independientemente de lo contenido en el encuadre y del ángulo de visión. Mediante el video pasamos de la fachada de la calle al cielo (figura 5); y de este al interior de una habitación, a la terraza de otro edificio (figura 6), al mar (figura 7). Asistimos a vistas distantes o cercanas de lo que está enfrente, arriba o abajo, en relación con quien las capta, sin poder precisar su exacta ubicación. En estos conjuntos de fragmentos desiguales entre los cuales no puede tampoco trazarse sucesión causal ni continuidad en el espacio, lo visual va ofreciendo un recorrido fragmentario e intermitente. Técnicamente, no podemos ni siquiera catalogar estos segmentos territoriales en la imagen como paisajes, pues la coordenada de horizonte es la que permite ordenar visualmente los elementos en un conjunto y denominar la extensión visible en torno a ella como un paisaje.



Figura 6. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

Las imágenes del mar son ejemplo paradigmático dentro de este inventario. En efecto, se trata de un tópico recurrente también en otras obras de artistas venezolanas que abordan el tema migratorio, entre ellas Vilena Figueira, Malu Valerio, Elena Cardona o Freisy González Portales, y en otras obras de la misma Diana Rangel Lampe⁷. En tanto cronotopo diaspórico, el mar aparece en sus obras como evidencia de la tensión irresuelta entre la pérdida del país y del sí mismo, y el encuentro todavía por venir de una otra vida en la dimensión social y psíquica. En tal sentido, el mar es un horizonte simbólico aspirado en exceso: intervenido y superpuesto, repetido y nunca el mismo, y con frecuencia desprendido de las referencias contextuales que pudieran someterlo a ser anclaje seguro para una narrativa de origen en la memoria de la migración venezolana reciente. También en estos términos se ofrece como lugar-tiempo de encuentro, en un doble sentido de hallazgo y reunión, con otros migrantes venezolanos, pero también con la historia presente y pasada de otras diásporas que resuenan entre sí.

En *Carta a Ailín que está en Perú*, el mar podría considerarse una referencia de ubicación geográfica descriptiva de Barcelona, ciudad desde la cual Rangel Lampe enuncia la misiva a su amiga. Y en ese orden de ideas no ha de sorprender que se repitan vistas distintas del mar a lo largo del video. No obstante, estas imágenes aportan muy poca información factual del entorno o de las prácticas culturales del lugar. Como la mayoría de las imágenes de la obra, la primera aparición del mar tiene una relación metafórica con la voz, que en ese momento refiere a la experiencia de haber trabajado lavando platos en un restaurante por varias semanas, y cómo esa experiencia le dio ciertos momentos de contemplación y reflexión interior a pesar de todo lo que ocurría a su alrededor.



Figura 7. Captura del video *Carta a Ailín que está en Perú*, de Diana Rangel Lampe.

⁷ Como es el caso de *Margarita* (2012-2022), una videoinstalación de la artista que formó parte de la exhibición *Inauditas: Rastreado el sonido de memorias migrantes en fotografías venezolanas*, antes mencionada. En mi tesis doctoral abordo esta obra en atención a las intersecciones del archivo familiar y nacional con el paisaje venezolano desde la escucha poética.

La segunda aparición visual del mar, por otra parte, plantea una excepción significativa (figura 7). Aunque la imagen carece de horizonte, como las anteriores, y tampoco podemos constatar su ubicación precisa, en este caso acompaña el relato en el que la voz de Rangel Lampe comenta los acontecimientos ocurridos en agosto de ese mismo año. Se trata del único momento en el que la enunciación se sitúa plenamente en el presente vivencial para ofrecer contexto reciente en el que un barco de “120 personas que venían de Libia fue detenido en puertos italianos” (8:24). El mar aludido verbalmente y el mar de la imagen son el mismo, y no lo son. Podemos argumentar que se trata del mismo mar Mediterráneo en el que ha sido detenido el barco, claro está; y, aun así, no estamos ante una correspondencia plena. Ni la imagen ha sido registrada en el mismo puerto en el que fue detenido el barco, ni el barco se encuentra ya en esa coordenada, puesto que el hecho al que alude Rangel Lampe tuvo resolución unos días antes del presente de la enunciación. Con todo, esta única literalidad entre voz y paisaje cumple una función ilustrativa que acentúa el peso de las consecuencias políticas de los acontecimientos en torno a la migración, precisamente por el contraste entre la movilidad visible de las olas y el barco “suspendido en el tiempo 18 días” (08:27). Esa contradicción entre lo visto y lo escuchado acompaña luego en la continuidad de la imagen del mar las reflexiones de la autora sobre otros sucesos en los que se reitera la oposición entre la fragilidad de la vida de los migrantes y el silencio de las autoridades a propósito del fenómeno en otras latitudes y como conflicto prolongado y reiterado en el tiempo, refiriendo de manera más general a crímenes de odio contra latinos en EE. UU.

De tal suerte que la correspondencia breve y frágil entre ambos códigos de enunciación también opera como enclave precario desde el cual puede notarse con más contundencia la permeabilidad entre la dimensión personal de la migración con la que inaugura la carta, que se sostiene tanto en la enunciación verbal en la que predomina la primera persona como en el recuento de experiencias propias, y la dimensión colectiva dentro y fuera de las fronteras españolas a las que se alude a lo largo de la carta; coordenadas de las que Venezuela está paradójicamente ausente de toda mención. Acaso porque se trata aún de una herida abierta muy recientemente, en la que la propia Rangel Lampe todavía no puede plenamente reconocerse. De hecho, la artista plantea al inicio de la carta que solo puede aproximarse a la experiencia de otras personas, y en particular de migrantes de Siria y Libia que llegan por la ruta del Mediterráneo sobre quienes Ailín le ha pedido hablar, desde el entendimiento primero de su propia experiencia y circunstancia y a partir de allí tratar de ponerse en su lugar. Su indagación verbal y visual en torno a la migración es propia y ajena a la vez; un camino de múltiples entradas e imágenes erráticas en el que incesantemente va y vuelve de sus vivencias a las de otras personas migrantes.

Como quien busca claves en un oráculo, o vuelve sobre sus pasos ante la necesidad de buscar una nueva orientación intuitiva, Rangel Lampe abre su propio archivo en proceso para ofrecernos la posibilidad de ponerse “en los zapatos del otro” (4:08), y recorrer Barcelona al paso de una deriva migrante que procura lugar entre el asombro y la escucha atenta. En esta “carta” el paisaje es visualmente construido por imágenes que la artista había ido registrando desde que llegó a la ciudad como parte de lo que ella misma llama “mis obsesivas grabaciones que a veces pienso que no llegarán a ninguna parte” (Rangel Lampe, 2019). Así, estas imágenes en su acumulación y variación van dando cuenta de una ausencia que excede la mirada y desorganiza los sentidos llevándonos a buscar orientación en lo que está fuera de ellas: acaso la voz, y la otredad sobre la que reflexionan las palabras de la autora, mientras nuestra vista se acompaña de pequeños detalles de formas, de texturas y de cambios de perspectivas. Las secuencias visuales de todo el video se reiteran y forman regiones, como pequeños recorridos de los sentidos. Sin embargo, en su sucederse no producen continuidad en el espacio ni progresión en el tiempo. Por el contrario, parecen resistirse a estos principios narrativos en virtud de la creación de un territorio afectivo sin contornos, como un paréntesis suspendido en el que pueden encontrarse las dos personas implicadas (Ailín y Diana) en la distancia entre la enunciación desde Barcelona y la futura recepción en Perú. La misma autora remarca la dislocación espacial al confesar que no sabe si está allá o acá mientras escribe la carta. Entre palabra e imagen se performa este desencajamiento y discontinuidad al amparo de un paisaje sensorial y afectivo dual de otredad que sugiere modos oblicuos de estar mediante el entramado de correspondencias sensibles de una puesta en relación de fragmentos de paisaje archivado que deviene, archivo paisajeadado de migración.

4. Archivo a la deriva

La técnica de deriva y su relación con la cartografía social subrayan la importancia de explorar los espacios urbanos desde perspectivas múltiples y subjetivas, desafiando las narrativas convencionales y enriqueciendo nuestra comprensión sobre los modos de habitar y generar dinámicas de convivencia en las sociedades contemporáneas. En este orden de ideas, me interesa destacar que *Deriva en Valpozueta* de González Portales y *Carta a Ailín* de Rangel Lampe exceden la mera transposición en análisis de la técnica de deriva. En estas memorias migrantes la interpretación es un modo no solo de entendimiento crítico sino de recorrer y habitar, desde las claves mismas de la deriva.

Lo que estas obras realmente ofrecen es una experiencia única, donde la audiencia deambula por la memoria de otras personas como si fuera una

geografía afectiva a través de las fisuras que se abren entre voz e imagen visual. Este espacio provisional y sin contornos definidos se presenta a los sentidos para que estos puedan explorar otros caminos, no lineales, situados entre la experiencia directa cotidiana y una experiencia estética (no estetizante) que no busca simplemente embellecer, sino indagar. De esta manera, nuestros sentidos experimentan una memoria fragmentaria y dispersa que, en su resistencia ante la pérdida, evita la linealidad y la sincronidad como métodos de organización audiovisual. En su lugar, recurre a los movimientos de la deriva para desestabilizar los principios narrativos tradicionales entre lo audible y lo visual, y situar así la experiencia como devenir presente no clausurado por la inscripción histórica de la memoria. A través de esta intervención, se generan nuevos marcos de percepción e inteligibilidad, que abren nuestra conciencia a la interrogación en lugar de ofrecer certezas.

En tanto nuevas cartografías sensibles, por su parte, *Deriva en Valpozuella* y *Carta a Ailín que está en Perú* incorporan los resultados de la deriva para crear trazados emocionales o psicogeográficos en transición que dan cuenta de las experiencias subjetivas de quienes migran en la ciudad de acogida o tránsito. Estos contramapas no se centran en visualizar la distribución física de los lugares o en ubicar a quienes migran, sino en expresar sus vivencias y emociones. Resaltan la movilidad y validan las tensiones y el estar a la deriva como condiciones de posibilidad, proporcionando una experiencia estética y crítica de las memorias migrantes que desafía nuestros modos de comprender las relaciones entre territorio, identidad y experiencia. Al mismo tiempo, legitiman estas tensiones y la deriva como un terreno fértil para una escucha activa de la vida cotidiana.

La persona que migra y deambula es en sí extraña al lugar que recorre y este le es extraño recíprocamente. La deriva en estos casos involucra una movilización del deseo y de la condición de asombro, tanto como de los procesos de extrañamiento de la experiencia cotidiana. En correspondencia con esta experiencia psicomotora del espacio, las trayectorias de González Portales y Rangel Lampe implican la elaboración psicogeográfica y transmedial de un archivo vivo, expuesto a la deriva, de la memoria de la migración. Entonces, una memoria migrante que performa modos de andar y habitar el espacio concreto en el recorrido, así como el espacio afectivo que emerge entre la rememoración del pasado (inmediato o lejano) y la escucha activa del presente. Así, *Deriva en Valpozuella* de Freisy González Portales y *Carta a Ailín* de Diana Rangel Lampe nos ofrecen una experiencia de deriva: nos conducen a lugares insospechados, haciéndonos deambular por testimonios de heridas y ausencias profundamente personales que, sin embargo, resuenan entre sí en el diálogo sugerido por la deriva. De tal

suerte, la memoria personal y nacional no es asumida como recuperación del pasado ni restauración, mucho menos como nostalgia, puesto que no se enfocan en la evocación idealizada del pasado ni se restringen al dolor de la familia o de la patria dejada atrás; por el contrario, se ofrecen como intervención crítica en el presente que debe reinventarse exigido por las distancias que impone la crisis migratoria venezolana.

Referencias bibliográficas

Acosta López, M. y Autor/a. (2023). *Inauditas Tracing the Sound of Migrant Memories in Venezuelan Women Photographers* (T. Cruz, Trans.). Gelimas Chilliprinting, Inc.

Autor/a (2023). *Photopoetics of Migrant Memories: Archive, Body and Listening in Venezuelan Women Photographers (2016-2022)*. UC Riverside. <https://escholarship.org/uc/item/57w924pk>

Baronian, M. A., Besser, S. y Jansen, Y. (2007). *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*. Rodopi. <https://books.google.com/books?id=LItBN2keNpQC>

Carreño, V. (2013). Apuntes para una narrativa de la diáspora venezolana: enfoques, tendencias y problemas. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 1(77), 9. <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss77/9/>

Debord, G. (1999 [1957]). *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Literatura Gris.

Pellicer Cardona, I., Rojas Arredondo, J. y Vivas i Elias, P. (2012). La deriva: una técnica de investigación psicosocial acorde con la ciudad contemporánea. *Boletín de Antropología*, 27(44), 144-163.

González Portales, F. (11 de abril de 2019). *Deriva en Valpozueta - Valparaíso, Chile 2018*. Vimeo. <https://vimeo.com/329930826>

Peeren, E. (2006). Through the Lens of the Chronotope: Suggestions for a Spatio-Temporal Perspective on Diaspora. *Thamyris/Intersecting*, 13, 67-78.

Plataforma de Coordinación Interagencial para refugiados y migrantes de Venezuela (R4V). *Refugiados y migrantes de Venezuela*. (11 de junio de 2023). <https://www.r4v.es/refugiadosymigrantes.info>

Prada Llorente, E. (2004). El paisaje como archivo del territorio. *Cuadernos de Investigación Urbanística*, 0(40). <http://polired.upm.es/index.php/ciur/article/view/255>

Rangel, D. (2019, agosto 31). *Carta a Ailín en Perú*. Diana Rangel (2019). Video Digital HD. 11:42 min. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fbSHyIDBluY>

Vargas Ribas, C. (2018). *La migración en Venezuela como dimensión de la crisis*. <http://www.cries.org/wp-content/uploads/2018/09/009-Vargas.pdf>