

Poéticas del destierro: cuerpos
en movimiento, cartografías
deformadas

Eliza Mizrahi Balas

✉ e.mizrahi@me.com

id <https://orcid.org/0000-0001-9214-4391>

[...] aprender a ver el marco que nos ciega respecto a lo que vemos no es cosa baladí. Y si existe un papel crítico para la cultura visual en tiempo de guerra, no es otro que tematizar el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, el que limita lo que se puede percibir y hasta lo que puede ser.

Judith Butler, 2006

Introducción

En este texto se busca pensar la aporía del tener lugar en los flujos y movilizaciones migratorias; las caravanas de miles y miles de personas que huyendo de la precariedad y la violencia salen de Centroamérica y buscan llegar hasta el norte de México con la intención de cruzar a Estados Unidos. El análisis se hará específicamente desde distintos medios artísticos tales como el video, el cine y la literatura, teniendo como referente el documental *De nadie* (2005), el director mexicano Tin Dirdamal y la obra *Efectos de familia* (2009) de Edgardo Aragón. A través de estas obras se busca situar las actitudes y posturas de los cuerpos en movimiento como los modos bajo los cuales se territorializa una multiplicidad de franjas que fugan el paisaje nacional y difuminan la línea que contornea el territorio.

Busco desplazar la pregunta por el lugar, a los modos de territorialización del cuerpo del otro como condición necesaria para visibilizar la aporética del lugar y la violencia. De esta manera, ni la sucesión ni la permanencia se retienen como tal, sino que ejercen constantemente una *fuerza diferencial* entre sí: la violencia, abandono, destierro y precariedad determinan una geofísica del lugar. Por lo tanto, ya no se trata en absoluto de la autodeterminación de la forma del territorio en términos geográficos y políticos, sino de una instancia que, aunque interrumpida, se continúa virtualmente en el cuerpo. Ahí los límites de lo nacional, del Estado y la representación, así como los del ciudadano, el refugiado y el migrante, se ven afectados y cuestionados. Me interesa en particular pensar las diversas estratificaciones de la violencia pues, por un lado, condicionan los modos

en que esta determina una nueva cartografía del territorio y de lo nacional. Por otro lado, evidencian los nacionalismos y la fuerza de ley en los medios en los que se hace visible, a saber la imagen.

Aquí arrojó la pregunta a desarrollar: si el espacio está ritmado por la variación y repetición de la violencia; además, si se constituye por excrecencias de cuerpos y la movilización incesante de vidas, ¿cómo determinar ciertas condiciones de visibilidad y de enunciación desde los síntomas y las formas de producción de la política contemporánea? Para ello intentaré desarrollar mi argumento en dos momentos:

1. Determinar los marcos que operan para un análisis estético-crítico de la violencia, respecto a los flujos migratorios: poéticas del destierro.
2. Inflexionar dichos marcos en la pregunta por la especificidad técnica de la imagen, en este caso el documental y la videoinstalación: cartografiar las franjas.

Poéticas del destierro

Según Rodríguez, Berumen y Ramos (2011), en *Apuntes sobre migración*, alrededor de 200.000 migrantes centroamericanos se encuentran en permanente desplazamiento al interior del territorio mexicano, en una suerte de tierra de nadie. Ahí, en ese flujo perpetuo, se figura una condición del territorio que suspende cualquier estatuto de representación; es decir, se fuga cualquier horizonte de mirada para situar un *más acá* de la tierra. Quizá una tierra de nadie que da cuenta del modo en el que el refugiado, el migrante y el desplazado, constantemente retro actúa sobre el territorio del Estado al que horada y altera de un modo tal, que la imagen de ese territorio montañoso y gris le es ahora más propia que cualquier otra región de la Tierra. “¿Dónde empieza y dónde termina la nación?” se pregunta Claudio Lomnitz (2016).

1. *Hago énfasis en la categoría decolonial pues me interesa matizar la diferencia respecto al pensamiento poscolonial y las derivas que se abren entre ambas.*

Con los márgenes de lo nacional a la deriva, con la violencia y precarización de la vida en ciertos territorios, resulta necesario reforzar una práctica crítica de la teoría visual que consienta en formular nuevos enunciados y emplazamientos disciplinares. Así también, distinguir cuáles son las condiciones de posibilidad críticas para pensar hoy la violencia, la alteridad, la subjetividad, la diferencia y la excepción. Pero sobre todo, cuáles han sido las lógicas de los emplazamientos de ciertos discursos (entre ellos el de la estética). O bien, ¿cómo se puede revisar desde el arte la condición de-colonizante¹ del pensamiento, no como entrada en la política, sino como confrontación con lo político?

Para decirlo rápidamente: ¿cómo repensar el problema de la política hoy en función de los flujos migratorios? ¿Cómo se redefine ahí la relación naturaleza/trabajo/lenguaje en la relación violencia/trabajo/terra? Y con ello, ¿cómo se confrontan las categorías que desde los estudios culturales han definido el pensamiento, a saber poscolonialidad y decolonialidad?

La configuración del espacio en Occidente ha sido el modo en que se determina la representación del poder en términos de división del cosmos y de la humanidad, conforme a una política que territorializa lo existente en función de lo económico y lo técnico, como formas de dominación. Según Sloterdijk (2007): “En la organización moderna de la fantasía basta con que un objeto aparezca redondo, deseable y en postura como de sueño para que se le pueda describir ya como un mundo conquistable” (p. 123). Se habla, por lo tanto, de un problema de distribución o partición de la tierra. ¿Cómo distribuir la tierra? ¿A quién le pertenece o quién decide su distribución?

El suelo conquistado se distribuye en función del derecho que se expresa como el fundamento desde el cual la ley muta en el límite que divide y conserva el espacio. Así, los grandes teóricos de la política vinculan la apropiación de la tierra con el establecimiento del poder soberano y del derecho. En palabras de Schmitt (2002):

La toma de la tierra es el primer título jurídico en el que se basa todo el derecho ulterior. Esa apropiación constituye el orden original del espacio, el origen de toda ordenación concreta y de todo derecho posterior. Limitar el espacio, por tanto, significa arraigar en el mundo normativo de la historia. (p. 25)

Ahora bien, *Nomos* es la producción del orden político por medio del asentamiento espacial. Es la forma en la que se hace visible —en cuanto al espacio— la ordenación política y social de un pueblo: el *nomos* fue cercando el espacio a medida que nació la soberanía. Al cuestionar el espacio, contrario a lo que entendemos por una aproximación del mundo limitado y representado geopolítica y geográficamente, nos encontramos con diversos desordenamientos o desgarros territoriales que incitan a pensar sobre otros regímenes de visibilidad de lo político.

Pensar al espacio desde Latinoamérica, significa considerar las lógicas coloniales y poscoloniales a la luz de las problemáticas específicas desde las cuales se territorializa la violencia colonial. La colonización de la tierra va ligada a un tipo de colonización de la vida, en la que los flujos y lógicas modernizatorias están íntimamente vinculados al capitalismo, y con ello a una reconfiguración del trabajo y la relación con la tierra. Más puntualmente, implicaría reconocer que aquello que alimenta la crueldad en las sociedades contemporáneas no es más el trabajo manual, sino el trabajo corporal mecanizado, sometido a la violencia física y simbólica de la ley.

En el centro de estas diferencias sociales, económicas y políticas se encuentra hoy la figura del indígena, del inmigrante, del refugiado, del excluido y del desaparecido, sobre la que se centra la contradicción propia de la ley. ¿Qué representan —ante la indeterminación del lugar, ante la incertidumbre entre vida/muerte— el migrante, el refugiado, el exiliado y sobre todo el desaparecido? Al no poder *situar* un cuerpo o un *lugar* como forma de representación, ¿cuál es su *situación*?

2. En "Hacia una crítica de la violencia" (2007), Benjamin señala la condición de la mera vida respecto a la violencia divina. En ese sentido, lo que me interesa desplegar la condición de la mera vida a la mera muerte es la condición sacrificial de la muerte.

En el documental llamado *De nadie* (2005), el director mexicano Tin Dirdamal construye un relato que alberga testimonios de hombres y mujeres, narrados en primera persona, que expresan las experiencias de fractura y fracaso que los impulsan a abandonar la tierra. Abatidos, desdibujada su condición jurídica y nacional, la tierra pierde profundidad: deviene superficie de "exposición diferencial". Más que señalar la precariedad de la vida en la estructura cuerpo-ley-vida, señala la *mera muerte*² por la imposibilidad a situar el cadáver y el despojo. Para Agamben (2010): "La supervivencia política de los hombres solo es pensable hoy en una tierra donde los espacios de los Estados hayan sido perforados y topológicamente deformados de aquella manera en que el ciudadano haya sabido reconocer al refugiado que él mismo es" (p. 30).

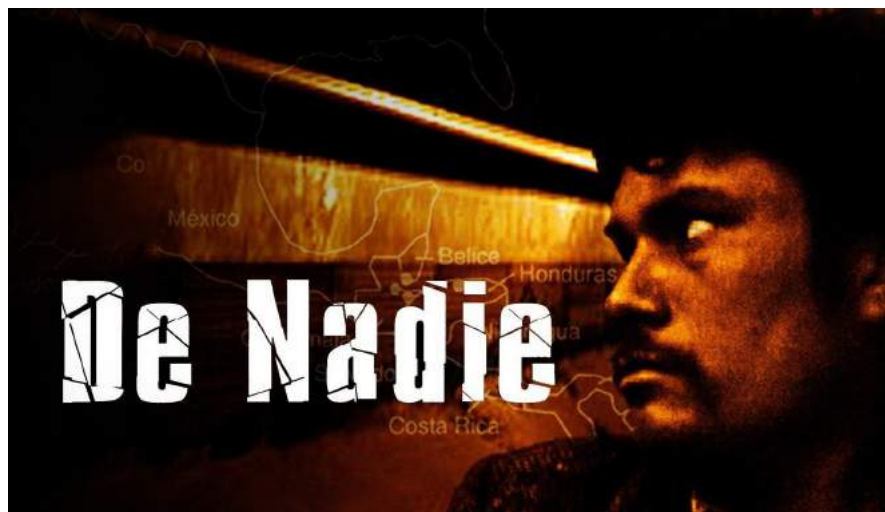


Figura 1. *De nadie*

Fuente: Tin Dirdamal, 2005.

El mapeo de La bestia, el tren que recorre y horada la tierra, es el personaje principal de dicho documental, a través del cual el director dibuja el trayecto que día con día mapea de manera diferencial el territorio

nacional. La secuencia de las imágenes, el ritmo del desplazamiento y la descentralidad de los rostros que las ocupan, así como el color ocre que subyace a cada imagen, son elementos con los que Dirdamal construye una alegoría sobre la tierra y su impropiedad. Además, impone la obligación de preguntarnos —como escribe Judith Butler (2010) en *Marcos de guerra*— en qué condiciones resulta posible aprehender una vida como precaria y en qué otras no lo son tanto: ¿En qué sentido la vida excede siempre las normas de su reconocibilidad?

Pensar las diversas estratificaciones de la violencia contemporánea y sus registros lleva a movernos en su especificidad más allá de las analogías y similitudes superficiales que pudieran existir. Avanzar hacia un plano geológico de la violencia es, en todo caso, percibir los procesos de sedimentación y las dinámicas de los suelos que —caracterizados por una historia del poder como configuración de una economía territorial, nómica, a la que se van superponiendo estratos de cuerpos, de deshechos y ruinas— delatan la condición anómica de la ley como producción de precariedad.

Sin embargo, el discurso de la ley como forma imperativa de la violencia parece inscribirse más allá de la muerte, se prolonga en los modos del cuerpo de habitar, donde la figura de un cuerpo despojado o muerto debilita no solo los discursos de la política, sino el de cualquier ontología. El cuerpo testimonia en su manera esencial del habitar toda la fuerza de la ley; las imágenes que se desplazan ante nuestra mirada, la forma de visibilizarlo, la posibilidad de aprehenderlo y de concebir la administración de la violencia y de la supervivencia como condición necesaria de la política contemporánea. Como Nancy (2003) menciona:

Es la prosa de otro espacio, ni abisal, ni sistemático, ni desfondado, ni fundado. Tal espacio es el espacio del derecho; su fundamento se hunde bajo sus pies, el derecho del mismo derecho siempre carece de derecho [...]. El *corpus* obedece a la regla que va de caso en caso, continuidad discreta del principio y de la excepción,

de la exigencia y de la derogación [...]. *Hoc est enim...* decir local, espaciado, horizontal, y no tanto decir del derecho, como de su hacer, de su saber hacer, y de su poder hacer en este caso. No hay, pues, esencia del caso ni síntesis trascendental: no hay más que aprehensiones sucesivas, contornos ocasionales, modificaciones. Aquí, la ontología es modal —o modificable y modificante— de manera esencial, entera y exclusiva. (p. 43)

Por lo tanto, las condiciones de vida en la modernidad se vuelven intercambiables y reductibles en función de la utopía capitalista, el triunfo y el ocaso del aparato ideológico a partir del cual se administran el tiempo y el espacio de lo político. En la sociedad contemporánea, dicho aparato se radicaliza en los aspectos biopolíticos del poder y da lugar a la estructura que, en función de las lógicas de producción, determina la administración de la vida y el cuerpo. La relación vida/poder instituye la técnica de “la modalidad” con la cual los cuerpos arrebatados, *como* suspendidos, cesan la vida y prolongan la muerte. Es decir, el *cómo* de los cuerpos activa y desactiva lo informe del espacio. Se trata en efecto de una suerte de perversión de la ley como resorte de lo político en el que el cuerpo *como fragmento* y el cadáver *como pathos* des-articulan contiguamente el tejido de los “modos” de re-presentación del lugar y de la presentación del tiempo.

Si nos detenemos a analizar la secuencia de imágenes del documental, inmediatamente reconocemos que con el encuadre en primer plano del rostro, así como el paisaje a contraplano, el director desborda el marco de aprehensión por el que se reconoce el territorio nacional: genera su propio imaginario geográfico, en el cual la región es imaginada como un paisaje subnacional. Paradójicamente, la imagen visualiza por un lado, los cortes, las interrupciones y los trayectos de la mecánica propia del tren; por el otro, los flujos y suspensos de los testimonios: el destino y la interrupción de este, contorneando los límites del paisaje y del pasaje a la muerte.

En la narrativa visual se alcanza a fugarse el horizonte nacional en la tierra: el montaje de imágenes y la secuencia entrecortada de testimonios no pueden más que configurar al territorio como una superficie de muerte.

A su vez, la especificidad técnica de la imagen —la función técnica del montaje respecto a lo que llamamos documental, que en este caso tiene que ver con la función de hacer converger una imagen con otra, con trazar el punto diferencial de la imagen con la voz por la condición testimonial del relato o bien con la velocidad de transición de una historia a otra— designa no la sincronía, sino la de-sincronía entre una imagen y otra, entre el modo de una imagen y su uso, pero sobre todo, del vínculo roto del hombre con el mundo. Son dos movimientos en tensión como bien lo anuncian las distintas voces en el filme, mientras que el primer plano de la imagen lo ocupa el movimiento de un rostro que registra el tono de la voz; el paisaje a contraplano recupera la fuerza que se ejerce entre la palabra y la imagen: entre la tierra y el destierro.



Figura 2. *De nadie*

Fuente: *Tin Dirdamal*, 2005.

Cada vez que la cámara se acerca al rostro, la pantalla se satura de una imagen que se oscurece y se suspende; al momento siguiente, la imagen se relaciona directamente con el cuerpo, con un ajetreo y la respiración cortada de múltiples cuerpos que desde ciertas formas de resistencia insisten sobre su lugar y su desplazamiento sobre la tierra. La imagen visibiliza las lógicas performáticas del cuerpo que dislocan los

3. *Sobre la différance: "La Différance no es ni una palabra ni un concepto [...]. La diferencia es lo que hace que el movimiento de la significación NO sea posible más que si cada elemento llamado 'presente', que aparece en la escena de la presencia, se relaciona con otra cosa, guardando en sí la marca del elemento pasado y dejándose hundir por la marca de su futuro" (Derrida, 2006, p. 49).*

enunciados de poder en la multiplicidad de las voces que miramos. Aquí, parafraseando a Derrida (2006), el tímpano bizquea y disloca la voz en el paisaje que disemina el horizonte.

El cine —o mejor aún: el montaje de bloques de imágenes al lado de enunciados cruciales— teje la lista nominal, impávida e inalterable de lo que aparece, como bien lo hará Godard. Es un tratamiento de lo múltiple visible y audible capaz de llevar a la superficie no solo la organización semántica del filme, sino el conjunto de asociaciones, virtualmente infinitas, que un pensamiento alerta descubre en suspenso, las tentativas en las letras o imágenes saturadas y vaciadas de un mundo devastado.

Contra una simple alternativa del sistema clásico en el que por un mero movimiento de péndulo, de equilibramiento o dar la vuelta —en el que se oponen espacio/duración, fuerza/forma, profundidad/superficie, signo/significante—, pensemos que la imagen hace emerger signos y significaciones que escapan al sistema de oposiciones metafísicas. Tanto Godard (a través de la imagen) como Derrida (a través del texto) cultivan una fuerza capaz de desterrar la condición desde la cual la imagen sensible ha sido deteriorada por la historia del concepto. Una energética de la fuerza pura e informe se convierte en el primer desplazamiento. En ese sentido, levantar la determinación finita y rasgar la ligadura que sujeta al sentido, para pensar la diferencia como segundo desplazamiento. Las diferencias serían a la vez consideradas de lugares y de fuerza.³

Si no hay continuidad entre una imagen y otra, entre una historia y otra, por el acto de conectarlas, sino que existe solo el dispositivo del relato experiencial en primera persona; debemos preguntarnos por las condiciones estético-políticas que ahí se gestan como distribución sensible del territorio. El documental expone y tematiza el mecanismo de restricción jurídica y constituye un acto de ver que atiende al terror de Estado y a la violencia que —ya sea por la policía, por los maras o por la cercanía absoluta con la muerte, el mecanismo del tren y los mapeos de esos cuerpos en su recorrido— determinan una forma de la imagen:



Figura 3. *De nadie*

Fuente: Tin Dirdamal, 2005.

más que una estética de la política —parafraseando a Benjamin—, buscan significar una política del no-lugar.

De manera un tanto hostil, la imagen y la narrativa constituyen el horror del tránsito, el asedio de un tiempo que se suspende. La mirada deja de ser aérea para devenir en una suerte de ojo cartográfico.

Por ello me atrevo a decir que lo que se pone en juego en este documental es la manera en que la imagen busca devolver las actitudes y posturas del cuerpo como condición del lugar: un cuerpo en riesgo y en movimiento al mismo tiempo que uno que se fija por la fuerza. El hecho mismo de que el documental juegue con el despojo del cuerpo y la violencia sobre el territorio va más allá de la dicotomía típica entre verdad y falsedad, entre hecho real y reconstruido. Lo eleva al nivel en el que la disyuntiva se da entre lo real y la ficción: será el último recurso para salvaguardar la tierra, el lugar en la resistencia del cuerpo, y sobre todo en la performatividad de un discurso que se suplementa; nunca una

4. *Aquí recupero la categoría de franja que trabajé en mi investigación doctoral. Desde allí el trazado de la franja sería una impresión sin fondo que configura una diferencia de lugar que se hace visible más allá de las categorías que permiten ante todo franquearla, abordarla y decirla. Unión, intersección y diferencia. Con y junto. La diferencia entre el tiempo y el espacio se manifiesta en la juntura que aparece en el horizonte desde el cual podemos plantear, en una primera instancia, la pregunta por la franja. La diferencia constituida del tiempo con el espacio es la articulación enigmática en la que se aloja el problema de la franja, la pre-posición contiene en sí a la franja como condición de posibilidad que se hace visible o enunciable desde una puesta en tensión del espacio por una categoría temporal. Mostrar cómo el desequilibrio de la categoría del espacio —antes que suponer el tiempo como variable científica o condición epistémica— demuestra la imposibilidad de dar con su forma —sea como vacío trascendental, o como lleno empíricamente yuxtapuesto—; demuestra entonces cómo se gesta en ella un tiempo intrínsecamente desgarrado: señalar, trazar y situar la franja, nombrarla y pensarla como un espacio de visibilidad de la violencia. El centro de las formas sociales y políticas de exclusión se encuentra alojado en la frontera del Estado-nación.*

descripción pautada de los hechos y la violencia, sino una re-construcción. Es ahí donde el trazado de una frontera entre los países centroamericanos y a su vez entre los Estados de la República Mexicana deviene imposible.

Por tanto, ¿cómo mapear una cierta producción del espacio y la del cuerpo, que más allá de condicionar las lógicas establecidas por los discursos del poder, rompen con la traza norte y sur, centro y periferia? ¿Cómo datar el lugar de lo imposible? ¿De la muerte y de la violencia?

[...] encontrar el más allá en el más acá y llevar el más acá a su más allá, define el doble movimiento de una crítica que puede asentar el soporte, el código o bien la delimitación de fronteras y de territorios en Estados. Ejemplo de esta mirada, la distinción geográfica y jerárquica evidente entre lo alto y lo bajo, el norte y el sur, pero ¿por qué no invertir la economía del lugar y poner el sur en lo alto y el norte en lo bajo, como en los mapas circulares, al estilo mudéjar en el siglo XIII? (Buci-Glucksmann, 1996, p. 133)

Pensar las proyecciones políticas de una mirada cartográfica es aquello que hoy le concierne al arte como posibilidad de visibilizar las formas de vigilancia y control de los territorios nacionales; es decir, del control de fronteras y de estados, pero más aún de la territorialización de franjas y zonas de precariedad en donde la vida se define por una lucha de supervivencia, o bien la muerte por una imposibilidad al duelo y al dolor. Las formas de *exclusión* en la política contemporánea asignan los territorios en los que se establece una lógica de producción diferencial por la que la relación cuerpo-ley-vida aparece en lo que denominaré a partir de ahora *franja*,⁴ entendiéndola como la superficie donde se expresa la antinomia entre poder/fuerza. Por ello, estar expuestos a la violencia constante instituye y maximiza la distribución del “diferencial de la precariedad”.

Esta distribución diferencial de la precariedad es, a la vez, una cuestión material y perceptual, puesto que aquéllos cuyas vidas no se ‘consideran’ susceptibles de ser lloradas y, por ende, de ser valiosas, están hechos para soportar la carga del hambre, del

infra-empleo, de la des-emancipación jurídica y de la exposición diferencial de la violencia y muerte. (Butler, 2010, p. 45)

¿Cómo invertir las políticas de vigilancia y control? ¿Cómo atribuirle a la vida y a la muerte su condición de posibilidad como territorialización afectiva? Para ser más clara: representémonos a esos refugiados bajo la lluvia, sosteniendo entre sí una única cubierta; a los migrantes recorriendo un territorio para alcanzar un lugar de refugio y a los niños que se esconden de la muerte bajo un monumento en ruinas. Ahí la franja territorializa la neutralidad de la vida en un modo del cuerpo; si bien es esa figura que a pesar de su incompletud expresa la unidad —no una posesión, ni una incorporación, sino la proximidad como tal, la inminencia y el florecimiento, como el pulso de un ritmo que sitúa al *no-lugar* como lo concreto del *cuerpo*—, ¿es posible pensar que una cierta literalidad topográfica del cuerpo se desplazaría e incluso alcanzaría a destruir la espacialidad original en su virtualidad figurativa?

Me detengo sobre la relación —o la no-relación— entre lugar y espacio, así como entre lugar y cuerpo; no la continuidad del tiempo, sino la indisociabilidad de tiempo-espacio en su heterogeneidad misma. Al parecer esto permite apuntalar una ley de concurrencia irreductible, que desde el límite y el borde —estrechamente definido por la diferencia de tiempo y espacio—, despliega en su intersticio la periferia como centro y a su vez el centro como periferia. Es así como se puede colapsar la distancia, el ritmo de oscilación que engendra lo “sin forma” de una vida que se expresa en la condición dinámica del singular, a saber, el cuerpo.

Cartografiar las franjas

Hasta aquí la ocupación y la desocupación del espacio que implica la migración significa reconocer las formas de exclusión y precariedad de la vida, en las que el cuerpo se expresa como una forma de resistencia desde la que el lugar se presenta no como control y límite del cuerpo, sino el cuerpo como control y límite del lugar. Fracturar la noción del espacio

La frontera contemporánea se caracteriza por dos (2) funciones: su polisemia y su heterogeneidad; es por ello que a lo largo del texto buscaré demostrar que el concepto de franja permite desplazar el sentido mismo de la frontera, en tanto que solo la designa un sitio geográfico-político-administrativo y, en cambio, la franja en tanto se territorializa (o bien se desterritorializa en los cuerpos) permite pensar una cierta literalidad topográfica del cuerpo que desplaza e incluso alcanza a destruir la espacialidad original en su virtualidad figurativa. Un franqueamiento de la categoría del espacio pautó cierto re-ordenamiento de la composición del discurso sobre el lugar y con ello franquea el lugar por el cual las diferencias se territorializan y desterritorializan en los sitios políticos.

5. *Hago énfasis en la conjunción copulativa como aquello que recoge la línea, el límite que separa el adentro del afuera. Es sobre ese recogimiento que hasta aquí se ha esbozado la configuración de la franja.*

implica entonces reconocer que aquello que busco denominar *franja* se mantiene dentro y⁵ fuera. *Dentro* porque entiende, conoce y domina su margen, define la línea y encuadra su volumen. *Fuera* porque su afuera está vacío e indeterminado. La franja delimita la forma de un cierre que no tiene ya analogía, con lo que puede representarse bajo la línea recta que rodea a un espacio homogéneo. La línea se hace cosa, se hace paisaje y serpentea.

Quiero determinar dos aspectos fundamentales del lugar sobre la categoría franja: en primer lugar, el mapa, es decir, la cartografía del lugar; en segundo, la mirada, es decir, el recorrido y el paisaje.

El mapa: la cartografía del lugar.

El espacio, incluso el de los mapas, sus proyecciones, sus límites y proximidades, así como su orden y su error, surgen del ojo-mundo del siglo XVI, aunque no como alegoría de lo virtual del viaje que se construye por desvíos y errancias, inacabado, siempre por re-construir. Viaje en el espacio, en el tiempo, o bien en la melancolía manierista, para entrar en resonancia con las pinturas de Jasper Johns, o con el ojo de entrópico de Robert Smithson. Un recorrido en la historia del arte que abre en Brueghel, y atraviesa la Holanda de Vermeer y el Toledo del Greco. Pero lo que me interesa aquí es de qué manera el mapa se presenta como un dispositivo de la mirada capaz de re-articular las condiciones geográficas y políticas del lugar; parece que se presenta por un orden, en el que plano y espacio cartográfico están en constante errancia en vistas a definir lo incognoscible.

La mirada: el recorrido, el paisaje.

Christine Buci-Glucksmann (1996), en *El ojo cartográfico del arte*, retoma el mito de Ícaro de manera alegórica con el objetivo de hacer figurar la mirada aérea del vuelo, de la caída y de la liberación de la pesadez como condición absoluta del arte del siglo XX. Una búsqueda por un espacio cósmico sin centro ni horizonte. Partiendo de *Paisaje con la caída de Ícaro* de

Brueghel, pintado hacia 1558, hasta llegar a los paisajes icónicos de Robert Smithson en la segunda mitad del siglo XX; Buci-Glucksmann retoma el tema mítico como motivo del paisaje y de la mirada específica en el arte.

Los grandes paisajes, con sus grandes espacios y montañas, ríos y planicies, vistos desde lo alto, y personajes minúsculos perdidos en el universo pictórico de Brueghel permiten, según Buci-Glucksmann, situar una verdadera geografía de la mirada que invade la pintura y se escapa al cuadro estructural del paisaje; típico de la pintura flamenca que se define por la ventana, el marco y el juego estructural entre la luz natural y la luz artificial; así como la diferencia fundamental entre el espacio interior y el espacio abierto del paisaje. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el marco se fuga y no distinguimos entre el adentro y el afuera? ¿Cuál es esa fuerza capaz de deslocalizar el lugar? ¿Qué sucede con el paisaje cuando el horizonte se fuga? ¿Cómo situar a la mirada con respecto a la imagen-movimiento⁶ a diferencia de la pintura? ¿Qué implica respecto al video el tiempo y el movimiento de la imagen?

Según Buci-Glucksmann, en la pintura —específicamente en la de Brueghel—, la mirada se despliega en una misma unidad visual al punto que el ojo se sumerge en los espectáculos de la tierra y se remonta hacia el horizonte trágico de la muerte. Es sobre esta condición del horizonte que me gustaría avanzar: ¿cuál podría ser una genealogía documental del mapa y de la mirada en el arte contemporáneo? ¿Cómo se construye ahí el régimen de lo visual? ¿Es posible hablar todavía de horizonte? O más aún, ¿cómo se re-define tanto la cartografía como la mirada respecto a la violencia propia que se visualiza en los nuevos medios? Caída de Ícaro, de demonios, la caída es irremediable para re-pensar no en la pintura, sino en el arte de nuestros días; el momento mismo de lo atravesable del espacio y las fronteras que dibujan una suerte de geografía de la violencia y la transgresión; una topología, donde las descripciones tópicas y temporales del lugar hacen ver un saber que funciona como punto focal. El viaje avista a la vez la construcción de una figura, y la configuración espacial del no-lugar.

6. Gilles D. (1983). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (I. Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.

Artistas como Edgardo Aragón, Francis Alÿs, Erick Meyenberg, Melanie Smith, Silvia Gruner y Teresa Margolles, entre otros, analizan una especie de muestrario del horror: exploran la desigualdad social, el narcotráfico, las desapariciones forzadas y las luchas locales por el territorio. Cada uno desde los modos particulares y los dispositivos con los que se aproximan a visualizar ciertas condiciones de la violencia contemporánea; rastrean estratégicamente las posibilidades de trabajar la imagen. No obstante la crudeza temática, las imágenes no muestran en ningún caso escenas de sangre, sino los paisajes donde suceden. Una contradicción narrativa entre la imagen y el espacio sitúa el punto de confluencia entre historia y naturaleza como la tangencia necesaria desde donde se reordena el campo de lo visual.

Para avanzar a una posible conclusión y abonar al análisis aquí planteado en función de aquella pregunta de Lomnitz al inicio de este ensayo: ¿dónde empieza y dónde termina la nación? Recorro a un breve análisis de la obra del artista Edgardo Aragón, quien a lo largo de su trayectoria artística desconfigura las formas desde las cuales se concibe el territorio nacional, o bien el horizonte de este a través del paisaje que lo circunscribe. Lo interesante de su trabajo es el modo en el que, a través de la videoinstalación, formato recurrente en su obra, da fe de la increíble belleza de los paisajes mexicanos en contraposición con la sórdida realidad de los habitantes de los pueblos de Oaxaca; que por su valor simbólico, me parece conforma un universo visual contemporáneo heredero del realismo mágico latinoamericano.

En la obra *Efectos de familia* (2009), lo que emerge de la tierra es la fosa, la ruina y el deshecho; ahí la tierra está despojada de aquello que le es propio: la vida. A su vez, la imagen en lugar de resguardar la estabilización entre vida y muerte, se abre sobre una indefinición y un desorden inextirpable que expone al cuerpo ya no como lo propio de la vida, sino de la muerte. La técnica del montaje, y más específicamente de la videoinstalación, es un recurso por medio del cual Aragón desvanece el paisaje. Diluye el horizonte por medio la forma en la que el cuerpo-muerto signa la desproporción entre el cielo y la tierra.

Los ritmos propios de la imagen en movimiento y los colores que se abren a través de la luz que utiliza evidencian la catástrofe propia del territorio. Los 13 videos que conforman la obra recuperan escenas de su familia y su historia particular, relacionada con el crimen organizado. Una suerte de coreografía de la imagen con reglas específicas pone en juego a cada momento distintas condiciones al interior de la trama: tomas abiertas a la naturaleza, una cámara fija que teatraliza las acciones y un primer plano de los cuerpos para mostrar a detalle la violencia que los enmarca; evidencian los rituales entre supervivencia y crimen como una mecánica de los cuerpos que intentan crear una situación de existencia.



Figura 4. *Efectos de Familia*,
2007-2009

Fuente: *Edgardo Aragón*, 2009.

Dada la situación que ocurre por los cuerpos que ocupan el espacio, la relación entre poder-fuerza determina la forma de presentación de la violencia que emerge y resurge en la talla inmensa, a la vez informe e

ilimitada del paisaje que invade al espectador por el tiempo ralentizado del video. La obra establece una estructura doble bajo la cual magnitud y movimiento encierran las condiciones de posibilidad para pensar la singularidad de la muerte.

En el caso de *Tinieblas* (2009), —que en ocasiones evocan el paisajismo romántico del siglo XIX — fuera de recrear los ecos y sonidos de un paisaje devastado por la violencia, Aragón traza un viaje en el que el paisaje mexicano inmediato toma el papel protagónico. En este viaje, la magnificencia del paisaje y los sueños personales contrastan con la dureza del camino y la resignación, ante un panorama de vida y muerte poco esperanzador. Utiliza una diversidad de formatos para ofrecer su visión de la complicada situación de las zonas rurales de México y de sus problemas; fundamentalmente, la migración de la población en busca de mejores condiciones de vida en las ciudades, el control de los recursos naturales por parte de las grandes empresas multinacionales, las rutas del



Figura 5. *Tinieblas* 2009

Fuente: Edgardo Aragón, 2009.

narcotráfico, la emergencia de cientos de fosas desde la desaparición de los 43 normalistas y la violencia que todo lo anterior inscribe en el territorio.

Particularmente, la obra Mesoamérica: efecto huracán, conformada por una videoinstalación y una serie de mapas, componen una cronología de la violencia que se ejerce sobre el territorio nacional. El proyecto yuxtapone la antigua civilización mesoamericana y el actual proyecto de modernizador por parte de los Estados; con el objetivo de mostrar las contradicciones que aíslan zonas de precariedad y vulnerabilidad al interior del Estado.

Los fenómenos sociales y las fluctuaciones políticas o el desarraigo cultural son algunos de los temas que aborda en su obra, la cual apuesta por la indagación permanente. A pesar de ser un dispositivo distinto al documental aquí analizado, al igual que Dirdamal Aragón alcanza a establecer condiciones de visibilidad en las que el dispositivo técnico de la imagen supone una plataforma capaz de cartografiar un horizonte imaginario que figura la división política y cultural de los territorios en tensión. Sin embargo, en el caso de Aragón la diferencia pasa por la dimensión poética de la imagen, la cual cifra una resonancia afectiva con la tierra -de ahí mi interés de traerlo a consideración en este momento-. Aragón logra disolver la ruina por medio del orden sonoro de la imagen y su estrato visual como el carácter fundamental de la fragmentación sistemática y las discrepancias ideológicas que, por años, han marcado a la comunidad en la que ha vivido el artista.

La secuencia de las imágenes y el espacio-tiempo que define a la videoinstalación (no la continuidad del tiempo, sino la indisociabilidad de tiempo-espacio en su heterogeneidad misma), establecen una dicotomía entre el arriba y el abajo, el afuera y el adentro, el centro y la periferia; capaz de desestabilizar cualquier cartografía del ojo. Instala lo que aquí me atrevería a llamar una cartografía fractal,⁷ en la que “franquear es en parte prolongar una individualidad”, no tanto para diferir el punto de vista, sino para brindar una visión renovada, hasta fuera de eje; así como esparcir la caída en el sin-fondo —la no-relación para abordar el problema de la visualidad.

7. *El concepto de fractal proviene del vocablo latino fractus (que puede traducirse como “quebrado”). Un fractal es una figura que puede ser espacial o plana, formada por componentes infinitos. Su principal característica es que su apariencia y la manera en que se distribuye estadísticamente no varía aun cuando se modifique la escala empleada en la observación. Los fractales son, por lo tanto, elementos calificados como semigeométricos (por su irregularidad, no pertenecen a la geometría tradicional) que disponen de una estructura esencial que se reitera a distintas escalas. Es sobre este carácter incesante del cambio, el lugar donde la iteración de la figura varía en su dimensión, que una estética del fractal nos permitiría atisbar la actualización de la franja, es decir, del territorio.*



Figura 6. *Zona federal, 2014*
Fuente: *Edgardo Aragón, 2009.*

Para terminar, regreso a la pregunta de Lomnitz (2016): dónde empieza y termina la nación, “Los viejos relatos sobre la nación y la mexicanidad ya no sirven en nuestra conflictiva, asimétrica, inabarcable sociedad contemporánea” (p. 82). La transgresión y el desafío sobre la imagen obligan a generar reflexiones que no forman parte de una normatividad establecida. Así es como Aragón explora la intersección entre lo social y lo político, lo personal y lo público, lo rural y lo urbano. Con sus filmaciones y fotografías así como sus mapas y dibujos, Aragón conduce a lugares que visibilizan zonas de conflicto contenidas en el paisaje mexicano, a la vez que desborda la condición misma del paisaje, es decir, fuga la línea y contornea el territorio nacional.

En cada una de sus video-instalaciones hay una historia que revela la fractura del sistema, la repercusión de lo político sobre lo social y lo personal y, por lo tanto, la limitación territorial para fracturar cualquier

ordenamiento geográfico y político de la condición formal del Estado nación. La franja queda cartografiada por medios artísticos; además, el lugar a la justicia se restituye como instante en el mismo cuerpo.

Referencias

- Agamben, G. (2010). *Medios sin fin: notas sobre la política* (A. Gimeno, trad.). Pre-textos.
- Benjamin, W. (2007). Hacia una crítica de la violencia. *En Obras* (libro 2, vol. 1) (J. Navarro, trad.) (pp. 183-206). Abada.
- Buci-Glucksmann, Ch. (1996). *L'Oeil cartographique de l'art*. Galilée.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, trad.). Paidós.
- (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas* (B. Moreno, trad.). Paidós.
- Derrida, J. (2006). *Márgenes de la filosofía* (C. González, trad.). Cátedra.
- Lomnitz, C. (2016). *La nación desdibujada*. Malpaso ediciones.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus* (P. Bulnes, trad.). Arena.
- Rodríguez, E., Berumen, S. y Ramos, L. (2011). Migración centroamericana de tránsito irregular por México: estimaciones y características generales. *Apuntes sobre Migración*, (1), 2-8. http://www.gobernacion.gob.mx/work/models/SEGOB/Resource/2101/1/images/APUNTES_N1_Jul2011.pdf
- Schmitt, C. (2002). *El nomos de la tierra en el Derecho de Gentes del "Ius publicum europaeum"* (D. Schilling, trad.). Comares.
- Sloterdijk, P. (2007). Los signos de los descubridores. *En El mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización* (I. Reguera, trad.) (pp. 123-135). Siruela.