



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CARTOGRAFÍAS DEL CONFLICTO: UNA MIRADA AL PAISAJE, LA MEMORIA Y LA VIOLENCIA EN  
MÉXICO A PARTIR DE LA OBRA DE EDGARDO ARAGÓN

ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
LIC. ANDREA GARCÍA CUEVAS

TUTOR PRINCIPAL  
DR. JOAQUÍN BARRIENDOS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES  
DR. MARTÍ PERAN  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

DR. JESÚS FERNANDO MONREAL RAMÍREZ  
UAM LERMA

CIUDAD DE MÉXICO, MARZO, 2020



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Monchi, mi mamá, por todo.

## Agradecimientos

Desde que empecé a trabajar en esta investigación no tuve certezas en el camino más que las que ahora trazo aquí. De hecho, empiezo a escribir sin haber concluido el ensayo. Pero es que ansío materializar, al menos a través de la escritura, el profundo agradecimiento que le tengo a todas las personas que me han acompañado de alguna u otra manera a lo largo de este trayecto.

Solo hay una forma de empezar: ¡Gracias, mamá! Si hay algo que no he dudado ni por un minuto es dejar testimonio en tinta de que he llegado hasta aquí gracias a ti y a nadie más. Es cierto que hago todo lo que quiero, puedo y me gusta por mí y para mí, pero hay algo que debes saber: no podría hacerlo sin ser quien soy. Y te debo a ti todo lo que soy, desde mis miedos más profundos hasta lo que me detona hacer lo que hago. No tengo forma de retribuir todo lo que me has dado; intentaré hacerlo con el amor que te tengo.

Marcos (1986-1999), te extraño solo cuando me alejo de ti, pero a pesar de esta distancia tan grande que hay entre nosotros, siempre estás en mí. Esto es a tu memoria.

Emi, a tu adolescencia le parecerá irrelevante, pero sé que podré tocar ese corazón enorme que tienes. Tus sonrisas, tus abrazos que me protegen entera —no solo porque soy más pequeña que tú y tu cabeza ya rebasa a la mía—, y la forma en la que me dejas amarte han hecho que en estos últimos 14 años descubra que hay solo un amor incondicional. Y el mío es para ti. Gracias por enseñarme de todo.

A Paola, mi hermana, sobre todo. Tal vez hablemos poco de lo que somos, pero siempre estamos para las dos. Siempre estaré para ti. Gracias a mi familia, a los Cuevas. A mi primo (primo, primo) favorito, Miguel, por tus bromas y bullying diarios —o verdades, como tú dirías— que han hecho mis días pesados más llevaderos, pero sobre todo por tu apoyo en tantas cosas. A mis tíos Mario, Ceci y Lula, por siempre preguntar cómo me iba en la escuela, en el trabajo, en la vida. Su sola existencia es un incentivo para mí. Gracias también a mis tíos Carlos y Güero, por sus porras y su confianza. A mi tía Güera por compartirme recetas para comer mejor. Todos ustedes han hecho mi vida más fácil y bonita de alguna u otra manera. Ustedes son mi territorio.

Sandra, mi reina. Me empujaste con toda tu fuerza y lo sigues haciendo. Te agradezco infinitamente por escucharme a diario, por aguantarme, por la paciencia. Por leer mis ensayos y hacer críticas objetivas, por aconsejarme y dejarme ser tu hermana postiza.

A ti, Guillermo. Volviste de la forma más inesperada para impulsarme. La admiración y el amor que te tengo son un empujón y una inspiración para seguir picando piedra. Y las pláticas que tenemos, entre ciencia, arte y cosas sin aparente sentido, hace que todo sea aún más interesante. Siete años me han dejado claro que, incluso a la distancia, existen caminos sinceros.

Quiero un más que “gracias” a mis compañeros y amigos del posgrado, Ethel y Gonzalo, pero no encuentro una mejor palabra. Ethel, sorteamos acompañadas un camino tenebroso. Y, al final, lo mejor que me queda es poder ser tu amiga. Gonzalo, en esas charlas de nuestros proyectos, entre chelas y mezcales, se abrieron muchos caminos. Ojalá vengan muchas pláticas más.

Soy afortunada y tengo más amigos que me han dado ruta: Ro, seguimos aprendiendo juntos de la vida. (No dejes de compartirme videos de perritos). Melissa, si de algo han servido nuestras inseguridades personales y profesionales es para afianzar nuestra confianza como amigas. Juanjo, gracias por creer en mí. Wasa: gracias por darme hogar de muchas maneras. Eder, desapareces pero siempre estás presente. Pame: aprecio infinitamente tu comprensión y paciencia. Me has ayudado de formas que ni te imaginas.

Los últimos años han sido difíciles, nada raro en el horizonte. Pero sé que el ímpetu y la fuerza que me hicieron llegar a la maestría y terminarla son gran parte obra de Ana Delia, mi psicóloga. Este camino hubiera sido mil veces más complejo sin ti. Gracias por tu escucha atenta, por tu guía, por tus conocimientos e inteligencia que nunca has dudado en compartir conmigo. Gracias también por ayudarme a llegar a donde estoy hoy.

Además de agradecerles infinita y sinceramente, quiero expresar mi respeto y admiración profunda al Dr. Joaquín Barriandos, mi asesor principal, y a los doctores Martí Peran y Fernando Monreal, mis tutores, por el tiempo que se han tomado para leer y comentar con atención mi ensayo. Sin duda, el resultado de este trabajo se debe a su exigencia, a sus críticas, a la bibliografía compartida, a su conocimiento exquisito. Para ustedes es este ensayo, y lo que viene será en mucha parte gracias a su guía.

No dejaré de agradecer al Dr. Héctor Mendoza Vargas, del Instituto de Geografía de la UNAM, por recibir y leer amablemente mis manuscritos, por nutrirme con bibliografía, por su retroalimentación sincera y desinteresada, y por confiar en mí para ser parte del importante proyecto que dirige. Espero poder seguir correspondiendo a tu confianza.

A la Dra. Eliza Mizrahi, por encarnar lo que, al menos para mí, significa ser una verdadera maestra. Tus clases marcaron en gran medida la pauta de mi ensayo y de muchas maneras me abrieron los ojos aún cuando los mantenía cerrados.

La base de este ensayo es el trabajo de Edgardo Aragón. Aprecio muchísimo la confianza que depositaste en mí para hablar de tu obra y hurgar en tus archivos más profundos. Los alcances de este texto responden a la importancia de tu práctica, lo que yo he hecho es tan sólo rascar en las profundidades de lo que en tu obra vemos. Gracias por recibirme en Ocotlán, abrirme las puertas de tu casa y estudio, y hablar conmigo con toda la paciencia.

En Oaxaca también encontré espacios que abastecieron mi mirada y la bibliografía que ha permitido dar cause a muchas ideas de esta investigación. Gracias a la biblioteca del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO), la Biblioteca Juan de Córdova del Centro Cultural San Pablo y a la Biblioteca Pública Central de Oaxaca “Margarita Maza de Juárez”, por permitirme consultar sus acervos y abrirme las puertas de sus espacios para encontrar un lugar amable de trabajo.

Finalmente, pero no menos importante, agradezco profundamente al Instituto de Investigaciones Estéticas y al Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), porque sin su apoyo jamás hubiera sido posible estudiar un posgrado y, mucho menos, realizar una investigación seria que me enseñara a confrontarme con mis propios límites y posibilidades como investigadora profesional.

Gracias infinitas a todos los que me han acompañado en este camino. No me queda duda que este ensayo y yo somos la suma de todos ustedes.

## Índice

### I. Introducción... 7

I.1 Fincar sobre tierra firme: apuntes teóricos y metodológicos... 12

I.2 Mapas, cartografías, montaje: ver y comprender el territorio... 20

### II. Mesoamérica: el efecto huracán... 27

### III. Matamoros... 48

### IV. Tinieblas... 65

### V. Consideraciones finales... 72

### VI. Bibliografía... 75

### VII. Apéndice de imágenes

No basta con mantener los ojos abiertos  
para ver que nos encontramos  
en un verdadero campo de escombros.  
Hanna Arendt

## **I. Introducción**

Esta investigación parte del ánimo de estudiar las representaciones que se han hecho del territorio de México a lo largo del siglo XXI y los problemas que éste padece por efecto de su geografía natural y geopolítica. En mi opinión, en los últimos veinte años se ha generado un mayor interés por explorar y cuestionar, desde la correlación estético-artística, el territorio nacional a fin de comprender o descubrir las articulaciones, agenciamientos y relaciones que operan en diferentes zonas del país a raíz de los diversos fenómenos políticos y sociales que han acontecido y se han agudizado desde la primera década del siglo XXI, y cuyos desarrollos responden en gran medida a su características geográficas e históricas.

Más allá de reparar en aspectos que dirijan la atención a la representación del espacio como un tema histórico en el arte, o a la hegemonía de la proyección espacial de los mapas oficiales, y que al mismo tiempo agotan la argumentación en las formas de resistencia como elemento concluyente, el tema demanda entablar preguntas en torno a lo que estas representaciones enuncian sobre los territorios que abordan.

Así, el curso de la investigación dio cuenta de que el problema no se encontraba en visibilizar y desarrollar una línea argumentativa que justificara y, peor aún, clasificara temáticamente una serie de piezas bajo una idea o noción tan subjetiva como lo son las cartografías o mapas imaginarios: aquellos que buscan representar a México desde una visión diferente a la del mapa tradicional moderno, como si se tratara simplemente de crear una *otra* imagen del país.

¿Por qué, entonces, una serie de obras y proyectos artísticos han centrado sus procesos, investigaciones y producciones en contextos territoriales muy específicos de México? Desde luego, el interés que los detona no responde únicamente a las facilidades, comodidades y cercanías que ofrecen el lugar de residencia de un artista, aunque en muchos de los casos la relación y experiencia de intimidad con un determinado lugar han nutrido el

conocimiento, el entendimiento y la vivencia del mismo. Si bien esta duda no deja de ser pertinente, para los fines de esta investigación solo representa un punto superfluo para acercarse a lo que considero como un síntoma<sup>1</sup> cuyas manifestaciones no revelan una única forma de determinar la naturaleza del problema. Es decir, explorar y estudiar el territorio de México, a partir de sus formas y sentidos de aparición (a saber, el objeto artístico), puede revelar la diversidad de factores que intervienen en la forma en que una región es percibida, definida, ocupada y vivida.

De esta manera, a fin de asumir la complejidad de estudiar un tema como la exploración y la representación del territorio en el siglo XXI, evitando caer en la categorización del mapa artístico, la investigación toma como objeto de estudio tres proyectos audiovisuales de Edgardo Aragón (Ocotlán, Oaxaca, 1985) que permiten analizar con mayor detenimiento los factores que operan, definen y dislocan el espacio de la vida social en su historia actual. En *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015), *Matamoros* (2009) y *Tinieblas* (2009), Aragón se apropia de la cámara no solo como medio o soporte, sino como recurso discursivo y narrativo; mientras que en los dos primeros videos recurre al viaje como una forma de cartografiar determinados territorios, en el último realiza el proceso inverso: establece puntos específicos para trazar los límites que definen una zona en tensión. Asimismo, en ellos, la cámara establece un intercambio de miradas, entre el sujeto observador y el sujeto explorador, que permite cuestionar y visibilizar diferentes percepciones y apropiaciones de algunas regiones de Oaxaca.

A partir del análisis de estos tres proyectos fue posible generar vínculos con otras formas de representación del territorio desde la historia del arte e incluso la literatura. Es decir, las propias imágenes en las piezas de Aragón trazaron ruta para observar algunas

<sup>1</sup> Siguiendo a Didi-Huberman, el síntoma como imagen interrumpe el curso normal de la representación, es una alteración que irrumpe la forma sin anuncio previo y aquello que posibilita rechazar la mirada «banal», superficial. Es, asimismo, aquello que ofrece exposición y misterio a la vez. Vid. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 63-64.

semejanzas y diferencias con las representaciones y exploraciones del territorio de México bajo los proyectos colonialista del siglo XVIII y nacionalista del siglo XIX, a fin de generar una distancia con los intereses que guían hoy a las prácticas actuales y específicamente en los objetos de estudio de este ensayo.

Gracias a una visita al estudio del artista, localizado en Ocotlán, Oaxaca, ha sido posible acceder a su archivo de producción y tomarlo como parte del análisis. El material que se consultó y documentó para beneficio de esta investigación consta de una serie de bitácoras, principalmente conformadas por mapas y guiones gráficos, que revelan la investigación y concepción previa de cada video. En los tres casos, así como en la mayoría de su trabajo, estos archivos no forman parte del montaje o de la proyección de las piezas, ni se expone públicamente; sin embargo, aquí se incluirán algunos ejemplos con el ánimo de mostrar las estructuras conceptual y visual de la pieza, que no se ven en pantalla y que inciden de manera importante en la concepción del espacio geográfico, como en el trabajo de montaje —visual y oral— que articula el discurso de cada proyecto.

Por su parte, los márgenes del análisis toman en cuenta las dos décadas que han conformado hasta ahora al presente siglo, aunque se sitúa particularmente a partir del inicio de la denominada popularmente como «Guerra contra el narcotráfico» que el entonces presidente Felipe Calderón inició en 2006 a fin de combatir a los principales cárteles de la droga en México. Si bien este evento es clave para tomar como punto de referencia, resulta relevante no solo por los efectos que ha ocasionado en el territorio, sino por los fenómenos que ha traído consigo, como la migración, la extrema violencia, los desplazamientos, el extractivismo, entre otros. Fenómenos que, desde luego, no son nuevos ni recientes, pero que han tomado otras formas de operación dentro de este contexto.

Situarse en este marco temporal responde, por un lado, al escaso estudio que se le ha dado al tema del territorio y su relación con las prácticas artísticas, al menos desde el campo

académico, en el contexto específico de México. Por el otro, al hecho de que estudiarlo lleva a situar el problema en un momento histórico en el que, según mi hipótesis, existe una suerte de dislocación y desterritorialización del espacio social y geográfico de México a causa de las problemáticas antes mencionadas.

Para acercarme al problema, como se explicará con mayor detalle en el siguiente apartado, “Fincar sobre tierra firme: apuntes teóricos y metodológicos”, recurro a las nociones de cartografía crítica y montaje para analizar los procesos de investigación y producción en el trabajo de Aragón, así como para intentar desentrañar los discursos y fenómenos que subyacen a la exploración del territorio que el artista realiza a través de sus videos.

El estudio de cada obra corresponde a un capítulo diferente. Después del primero, que corresponde a esta sección introductoria, el capítulo 2 se centra en el proyecto *Mesoamérica: el efecto huracán*, que muestra la explotación de recursos naturales como una forma de colonialismo y bajo estrategias retóricas sustentadas en el desarrollo social de una región que ha sido rescatada como concepto: Mesoamérica. Aquí se analizan las posibilidades que ofrece el viaje para explorar un lugar y generar una narrativa; las miradas que se ponen en juego para dar cuenta desde dónde y cómo se mira el paisaje; y el uso e intervención de mapas como una forma de desarticular discursos históricos.

El capítulo 3 atiende a *Matamoros*, un recorrido en automóvil entre Oaxaca y Matamoros que toma la experiencia personal y la memoria como una ruta de viaje, pero también como una forma de rescatar un relato de vida que si bien ha quedado al margen de las narrativas oficiales, da cuenta de la incidencia que tiene la desigualdad social y la violencia sistémica en cuerpos singulares. La narrativa del video permite acercarse a acontecimientos del pasado y su supervivencia en el presente. En otras palabras, se analizará la forma en que en esta pieza se dispone, expone y despliega el tiempo histórico a partir de un

fenómeno como lo es el narcotráfico, que ha definido a lo largo de más de tres décadas la historia y el territorio del país.

Por último, el capítulo 4 se detiene en *Tinieblas*, una de las primeras obras del artista en las que se puede comenzar a rastrear su interés por estudiar el territorio. En este caso, se revisará el montaje tan particular que realiza para hacer aparecer una línea fronteriza entre regiones de Ocotlán que históricamente han constituido una zona de conflicto por razón de posesión de tierras.

Finalmente, cabe señalar que el título de esta investigación se definió conceptualmente a medida que avanzaba el estudio de las obras: cartografías del conflicto responde al proceso, o metodología si se quiere, que Aragón realiza para comprender y explorar las zonas que tiene como objeto, mientras que las nociones de paisaje, memoria y violencia salieron a relucir como tres aspectos que atraviesan y se mantienen de forma intermitente en las diferentes relaciones que operan dentro del territorio.

## I.I. Fincar sobre tierra firme<sup>2</sup>: apuntes teóricos y metodológicos

Hay al menos tres temas que recorren las vidas política, social y cultural de la extensión total de México: el paisaje, la memoria y la violencia. Tres banderas que definen e irrumpen de norte a sur la cotidianidad no solo en tanto acontecimiento, sino también como una huella en el transcurrir del tiempo. Basta con voltear a ver las fronteras en sus dos extremos, tan problemáticas que encierran al país en una realidad geopolítica por demás compleja. Decirlo es quizás un lugar común, pero lo cierto es que los límites que ubican a México en el mapa geográfico han definido históricamente los valores de identidad vinculados a la idea de Estado-nación, al tiempo que han detonado las formas más variadas de la violencia.

Alrededor de estos tres temas subyace la historia. La historia no como un velo difuso que se aclara cuando se somete a foco, sino como una serie de capas que van apareciendo a ritmo de la mirada y el pensamiento.<sup>3</sup> Aquella historia que, como decía Michel De Certeau, «comienza a ras del suelo, con los pasos»<sup>4</sup>. Los pasos que, por ejemplo, dio Hernán Cortés al llegar a lo que actualmente es Cozumel, los pasos que los mayas, aztecas, toltecas y toda cultura indígena recorrió como forma de resistencia frente a la Conquista; los pasos, que si se permite el salto histórico, han llevado en los últimos veinte años a una suerte de fractura del espacio social a consecuencia de eventos que, por supuesto, no han surgido por efecto de una generación espontánea: la corrupción, el narcotráfico, la migración, la explotación de tierras, la violencia, etc. En resumen, todos esos pasos que en su andar han transformado el territorio y, con ello, la historia de México. ¿Son acaso esos eventos lo que identifican y definen hoy

<sup>2</sup> Tomo prestado de Cristina Rivera Garza el título “Fincar sobre tierra firme” que utilizó en uno de sus ensayos a partir del libro *Bulgaria Mexicalli* (2011) del escritor mexicano Gerardo Arana (Querétaro, 1987-2012). La frase surge en alusión a las bases para construir un poema, pero también a la narrativa de Arana sobre el territorio y la violencia encarnada en el cuerpo. Cristina Rivera Garza, “Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana. Primera parte” [en línea]. <http://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/> (Consultada el 10 de junio de 2019)

<sup>3</sup> Vid. Georges Didi-Huberman, *op. cit.*

<sup>4</sup> Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*, p. 109.

en día a México, los que construyen su imagen, los que se vienen a la mente cuando se piensan sus paisajes, su vida, su cultura, su realidad?

La pregunta puede ser tendenciosa. No se trata de encontrar una identidad mexicana, como sucedió en las primeras décadas del siglo XX, cuando de la mano de Vasconcelos el muralismo fue impulsado por una política educativa y cultural que vio en la representación plástica del pueblo, la máquina, los obreros y la tierra, una alegoría de los ideales del progreso, la libertad y la modernidad que trajo consigo la Revolución.

Hoy no basta con preguntar qué es México o cuál es su lugar frente al subdesarrollo de Latinoamérica o los imperialismos de Estados Unidos y Europa. Las preguntas que resuenan están dentro del mismo territorio que abarca el país, entre sus fronteras pero también más allá de ellas: ¿cuáles son las fuerzas que operan y que, por lo tanto, han definido o dislocado su propio espacio más allá de las convenciones geográficas? Otra más: ¿qué tipo de paisaje, de imagen y de territorio se han producido por efecto del subdesarrollo, los imperialismos y los colonialismos aún presentes?

Situarnos en el contexto de las primeras décadas del siglo XXI no es fortuito. Actualmente, México como territorio no es solo más difícil —y peligroso— para analizar, sino para habitar, en el sentido más amplio del concepto. Si en estos tiempos existe un interés desde el arte por atender y entender lo que sucede a ras del suelo con el país, resulta inevitable pensar que se debe a una dislocación del espacio social que se puede argumentar teóricamente pero aún más si se voltea a ver el terreno de la realidad: mientras escribía uno de los capítulos de este ensayo (III. Matamoros), la capital de Sinaloa, Culiacán, atravesaba por un episodio de extrema violencia<sup>6</sup> que convirtió a la ciudad en una zona de guerra y a los

<sup>5</sup> Para profundizar en el tema de la conformación de la identidad a través del movimiento muralista, veáse Alicia Azuela y Guillermo Palacios (coord.), *La mirada mirada: transculturalidad e imaginario del México Revolucionario, 1910-1945*.

<sup>6</sup> El 17 de octubre de 2019 se llevó a cabo un operativo militar en la ciudad de Culiacán, Sinaloa, con el propósito de capturar a Ovidio Guzmán López, hijo del conocido narcotraficante Joaquín Guzmán Loera. *Vid.*

ciudadanos en testigos involuntarios cuyas memorias y experiencias inevitablemente darán un nuevo orden y sentido al espacio que ocupan y transitan.

La referencia al evento en Sinaloa con respecto a lo planteado por esta investigación conduce a pensar y preguntar por la supervivencia de síntomas entre eventos que se desarrollan en momentos diferentes o anacrónicos. Lo que me permite esta referencia es la posibilidad de situar un contexto, tanto temporal como espacial, en el que el conflicto aparece gradualmente como una normalidad que impacta de forma real en la percepción y ocupación del espacio. Me llama aún más la atención la forma en la que esta normalidad se protege y se fortalece al entenderla como un fenómeno histórico al que se petrifica. Es decir, si bien la normalidad del conflicto no es propia del siglo XXI, el peligro de situarle como una constante histórica es perpetuar un discurso por demás abstracto que no da lugar a la duda y, mucho menos, a un posicionamiento crítico que tome en cuenta las relaciones específicas que operan en un espacio y que terminan por definir su ocupación.

Con estas ideas en mente, intentaré que esta investigación atienda a la importancia y urgencia de analizar qué tipo de imágenes genera el arte en relación con este contexto y qué dicen estas imágenes sobre aquello que acontece en el terreno de lo real; pero más importante aún, tratar de comprender tanto los elementos que intervienen en la desarticulación del espacio como la percepción que se tiene del territorio y que se superpone a las lógicas que lo articulan.

A lo que llamo desarticulación del espacio social ha sido enunciado, por el sociólogo y antropólogo Renato Ortiz, como «desterritorialización», una suerte de automatización y desarraigo con la vida común que trae como consecuencia un sentido de pérdida y peligro<sup>7</sup>. La perspectiva es relevante si se toma en cuenta que el estudio de Ortiz en *Otro territorio*.

Alberto Nájjar, “Operación para capturar a Ovidio Guzmán: cómo ocurrió la fallida detención del hijo de “El Chapo” en Culiacán” [en línea]. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50243661>. (Consultada el 10 de enero de 2020)

<sup>7</sup>Vid. Renato Ortiz, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*.

*Ensayos sobre el mundo contemporáneo* parte del lugar del “sur” como un concepto indefinido y borroso que desde el pensamiento hegemónico de lo global ha situado a América Latina como una unidad geográfica homogénea. La importancia de tomar como referencia sus planteamientos es llevar la discusión al terreno de lo local en oposición a lo global y lo nacional, para así considerar las condiciones sociales que nos atañen y eludir la idea de una identidad nacional que hoy en día aparece como un concepto vacío.

En mi opinión, ubicar las coordenadas de las ideas del ensayo bajo esta lógica evita reiterar un estudio del territorio que justamente somete lo que sucede en el espacio local a un entendimiento de conceptualización universal y que inevitablemente lleva a pensar en el lugar común al que me refería en el primer párrafo de este apartado. Es decir, saber que México presenta condiciones geopolíticas complejas que han definido sus espacios sociales y naturales no arroja luz de lo que acontece entre los propios límites que definen su mapa. No es suficiente con situar a México dentro del contexto global ni afirmar que hay una desarticulación del espacio social; tampoco lo es decir que el espacio se vació como efecto de una desterritorialización, porque en sentido estricto «las sociedades contemporáneas viven una territorialidad desarraigada. Ya sea en franjas de espacios, despegadas de los territorios nacionales, o en los lugares atravesados por fuerzas diversas. El desarraigo es una condición de nuestra época, la expresión de otro territorio»<sup>8</sup>.

Entonces, si se sabe que esta condición de desarraigo es propia de las ciudades contemporáneas, las preguntas a plantear, parafraseando a Ortiz, se centran en lo que caracteriza al desterritorio, cómo o qué lo ha configurado, y cómo se ocupa. Para hacerlo, es necesario no perder de vista a lo local como una noción que participa de la diversidad<sup>9</sup>, solo

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p 34.

que habrá que entender a la diversidad como la atención que se debe poner al conjunto de fuerzas, valores y procesos sociales diferenciados que atañen al territorio en cuestión<sup>10</sup>.

En lo que supone el estado del territorio de México en los márgenes temporales que ya se han mencionado, pienso en un par de reflexiones que desde la historia del arte, la filosofía y el periodismo narrativo han intentado comprender y definir lo que pasa en nuestro espacio a partir de los fenómenos tan particulares que ya se han señalado. Una consideración en común es la transformación del territorio en una suerte de campo o zona de guerra que ha desconfigurado el mapa de México como se le conoce convencionalmente y que ha intervenido en las relaciones y formas de vida que se desarrollan dentro de él.

La investigadora Helena Chávez Mac Gregor, por ejemplo, parte de la necropolítica para explicar cómo es que algunas problemáticas que devienen de las décadas de 1980 y 1990, como el neoliberalismo, la corrupción o el narcotráfico, han transformado ciertos territorios del país en zonas de guerra: «Un claro fallo del Estado (corrupción, mala administración, imposibilidad de transición partidaria<sup>11</sup>, nepotismo, neoliberalismo y monopolio feroz, etc.), mezclado con la proliferación de grupos narcotraficantes (desde los años 80 existen grupos importantes, pero a la vez que el Estado perdía el poder sobre ellos, éstos se multiplicaron y ramificaron) han determinado unas condiciones donde la política en algunas zonas del país se acerca cada vez más a una mera administración de la guerra para un trabajo de muerte». <sup>12</sup>

<sup>10</sup> Renato Ortiz, *op.cit.*, pp. 26, 30, 34.

<sup>11</sup> Para 2013, el año de publicación del artículo del que se extrae esta cita, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) gobernaba a los Estados Unidos de México tras una ausencia de seis años que rompió con su hegemonía de 70 años en el poder. A la fecha (2019), el actual presidente de la República Mexicana, Andrés Manuel López Obrador, forma parte de una oposición política de izquierda que busca revertir las políticas neoliberales y de derecha que han regido al país. Frente a este contexto, y a reserva del curso que tome la presente administración, resulta más que pertinente fijar la mirada en el territorio y sus posibilidades de reconfiguración, restructuración o extrema dislocación.

<sup>12</sup> Helena Chávez Mac Gregor, “Necropolítica. La política como trabajo de muerte” [en línea]. <http://www.revistas culturales.com/revistas/72/abaco-revista-de-cultura-y-ciencias-sociales/> (Consultada el 30 de octubre de 2019)

Por su parte, Sergio González Rodríguez describió a México como un «campo de guerra» y a su territorio como un «mapa posnacional»: «El mapa de la República Mexicana tal como se lo conoce en su conjunto ya es otro: ha quedado atrás la antigua figura de la cornucopia plena de riquezas y recursos naturales que se identificaba con el emblema nacional, común a varios Estados-nación de América Latina».13 En *Campo de guerra*, el periodista y ensayista relata un estado posnacional cuyos trazos, de norte a sur y a lo largo y ancho, han sido definidos, según su investigación y análisis, por diversos factores: la vigilancia terrestre y aérea del ejército de Estados Unidos de América sobre territorio mexicano, la migración, el dominio de grupos criminales (narcotráfico), la economía informal, la pobreza y la criminalidad, entre otros.14

Así, pensar a México como un territorio inequívoco es parte de una visión hegemónica y totalizadora15 que se agota entre más se fijan la mirada y la atención en los puntos ciegos; aquellos que aparecen invisibles para el ojo que simula verlo todo: el mapa. «Pese a todo», dice Estrella de Diego, «pese a la precisión en los trazados que ostenta la cartografía [desde] el siglo XVIII, a pesar de la supuesta asepsia de dichos trazados — transcripciones fidedignas de la realidad—, el mapa se reforzaba en su esencia de inaudita arma de poder, más peligrosa si se cabe al presentarse, como el resto de las puestas en escena de la ilustración, disfrazada de “objetividad” absoluta».16 Si los mapas son convencionalmente proyecciones de poder en un espacio y tiempo determinado17,

13 Sergio González Rodríguez, *Campo de guerra*, p. 13.

14 Un estudio importante que analiza con precisión las problemáticas particulares tanto en las fronteras norte y sur de México, como en el litoral del Golfo de México. Sergio González Rodríguez, *ibid.*, p. 13-31.

15 Michel De Certeau afirmaba que «Cuando se escapa a las totalizaciones imaginarias del ojo, hay una extrañeza de lo cotidiano que no sale a la superficie, o cuya superficie es solamente un límite adelantado, un borde que se corta sobre lo visible». Vid. Michel De Certeau, *op. cit.*, p.105. Desde esta perspectiva, la visión y comprensión del mundo es totalmente escópica u ocularcentrista, como más tarde han hecho referencia autores como George Didi-Huberman y Martin Jay bajo la idea del «ojo soberano» y el «ojo absoluto», respectivamente. Vid. Georges Didi-Huberman, *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I* y Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*.

16 Estrella de Diego, *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, p. 40-41.

17 Vid. Arthur Jay Klinghoffer, *The Power of Projections. How maps Reflect Global Politics and History*.

representaciones del orden y el control, e imágenes universales —casi ontológicas— de lo que a primera vista es un espacio, un territorio, un campo, un país, un Estado, una nación, y si estos mismos, a su vez, más que solo documentos históricos dispuestos a su interpretación, son imágenes que miran y hacen ver el tiempo y la historia<sup>18</sup>, ¿cómo redirigir la vista, sorteando el impulso totalizante, hacia aquello que los mapas convencionales no ven —o no quieren ver—? ¿Cómo desmitificar esa verdad histórica que se replica como síntoma del poder?

En los márgenes del arte se han generado propuestas desde los albores del siglo XX<sup>19</sup> y desde lo que más recientemente se ha denominado como el «contramapa» (Estrella de Diego), el «giro cartográfico» (Anna María Guasch) o la «geografía experimental» (Trevor Paglen)<sup>20</sup>, por mencionar algunos referentes, que han buscado subvertir los mapas y la cartografía desde diferentes formas y acciones. En el caso que aquí compete, diversos artistas<sup>21</sup> han buscado observar, explorar y cartografiar el territorio y el paisaje del México contemporáneo no como una forma de alternancia u oposición frente a la representación oficial, sino como una búsqueda que lleva a pensar en las zonas invisibles o puntos ciegos que han quedado rezagados como parte de la desterritorialización en el siglo XXI.

El trabajo de Edgardo Aragón es de particular interés para este ensayo y para lo que, desde mi perspectiva, es una cartografía del conflicto que a partir de la imagen nos coloca en

18 Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, pp. 32-64.

19 Para conocer algunos estudios sobre el trabajo de artistas con los mapas y las cartografías, desde la Internacional Situacionista hasta el siglo XX, ver Estrella de Diego, *op.cit.*; Gilles Tiberghien, “Imaginário cartográfico na arte contemporânea. Sonhar o mapa nos dias de hoje” [en línea]. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p233-252> (Consultada el 13 de febrero de 2019); Anna María Guasch, *El arte en la era global. 1989-2015*; y Graciela Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, entre otros.

20 Para contramapa ver Estrella de Diego, *op.cit.*; para el giro geográfico, Anna María Guasch, *op.cit.*, pp. 161-197; y para geografía experimental, Trevor Paglen, “Geografía experimental: de la producción cultural a la producción de espacio”.

21 Solo por mencionar algunos ejemplos de artistas que en las últimas dos décadas han cartografiado, explorado el territorio o realizado mapas desde diferentes puntos de vista en torno a las problemáticas que se han mencionado a lo largo del ensayo: Francis Alÿs, Marcela Armas, Cráter Invertido, Miguel Fernández de Castro, Forensic Architecture, Geocomunes, Ana Hernández, Enrique Jêzik, José Jiménez Ortiz, Iconoclastas, Nuria Montiel Pérez-Grovas, Chantal Peñalosa, entre otros.

el lugar de la duda. Los temas con los que inicia este ensayo —paisaje, memoria y violencia— atraviesan la mayoría de sus obras no solo desde una perspectiva crítica sino de una aún más compleja que se distancia de una estética de la resistencia y activista, así como de las nociones de “propaganda” y “verdad” que J.B. Harley reconoció como una dicotomía en las representaciones de la cartografía científica y artística.<sup>22</sup>

Es a través de la exploración del paisaje, el juego de miradas con el uso del video, y su tratamiento de la historia, que los videos de Aragón traspasan zonas y acontecimientos invisibles; esos puntos ciegos que, paradójicamente, en plena era de la vigilancia donde el ojo ambiciona a ver todo, han quedado relegados y hasta obliterados. El propósito, sin embargo, me parece que no radica en el simple hecho de visibilizar o acentuar una problemática determinada —de ahí que su obra no sea propagandística ni su práctica activista—, ni mucho menos trazar una nueva narrativa dispuesta a convertirse en certeza. Sí, como menciona De Diego, «transgredir el mapa [que gobierna a Occidente] equivale a revisar el mundo»<sup>23</sup> como una forma de emancipación y descolonización, pero en los videos y objetos de Aragón, e incluso en su práctica misma, esa revisión del mundo también equivale a investigar o comprender los fantasmas que subyacen al «campo de guerra».

22 J.B. Harley, “Hacia una deconstrucción del mapa”. *La nueva naturaleza de los mapas: Ensayos sobre la historia de la cartografía*, pp. 185-207.

23 Porque desde el siglo XVIII, e incluso antes, el objetivo de Occidente ha sido catalogar, ordenar y dominar el mundo. Estrella de Diego, *op.cit.*, p. 77.

## **I.2. Mapas, cartografías y montaje: ver y comprender el territorio**

Como parte del proceso teórico y metodológico en el que se basa esta investigación, las nociones de mapa, cartografía y montaje han funcionado para definir un horizonte de pensamiento, pero también como una forma de analizar la imagen a partir de sus propias potencias, sobre todo en lo que respecta a la cartografía como concepto y como método, y al montaje como proceso y herramienta de análisis, como más adelante se podrá ver.

El trabajo de Edgardo Aragón ha sido principalmente estudiado desde la crítica del arte y la producción de conocimiento y reflexión que supone la exposición de sus videos en el espacio del museo. En mi opinión, la poca distancia histórica que este estudio tiene con respecto a las piezas a analizar en adelante se enfrenta a una falta de fuentes bibliográficas que permitan establecer un marco específico de opinión con respecto a lo que hay que ver o decir de las piezas. Esto, sin duda, supone una ventaja por la apertura de reflexiones que se pueden generar y la posibilidad de detonar otras lecturas o estudios que puedan dialogar con lo aquí propuesto. Asimismo, abre la puerta a generar ideas y consideraciones a partir de la propia imagen y no únicamente desde la teoría.

En este contexto, resulta conveniente poder establecer relaciones entre las nociones que considero están presentes en sus obras y los procesos que lleva a cabo para realizar su producción. Respecto a los mapas y la cartografía, por ejemplo, se toman como referencia no simplemente como una asociación lógica con el estudio del territorio, sino principalmente desde una perspectiva que atiende a la conformación de la mirada a partir de lo que proyectan los mapas por tradición, y al proceso de la cartografía que se aleja de una consideración únicamente técnica para entenderla como una suerte de proceso para detectar los agenciamientos y relaciones de un territorio determinado.

Tanto el mapa como la cartografía han sido históricamente herramientas para describir, entender e imponer una visión del mundo, generalmente construida desde el poder

colonialista. Esto viene desde de la conformación de la cartografía en el siglo XVIII como una ciencia que puede dar cuenta de un territorio desde la aparente objetividad, exactitud y medición, lo que tenía como resultado la conformación de un conocimiento que totaliza la geografía y administra desde propósitos muy particulares la visión del mundo. Estrella de Diego, por ejemplo, ha situado a la representación cartográfica como una simulación desde la cual también se ha condicionado a la mirada: «Y si la eternidad —el tiempo— es una impresión, tal vez el mapa —el espacio— sea otra convención cultural entre las muchas que gobiernan a Occidente»<sup>24</sup>.

En este sentido, pensar el mapa así nos coloca en la necesidad de alejarnos de la convención cultural que supone ver al mundo desde una perspectiva hegemónica y totalizadora. Sin embargo, no es solo esta precisión del mapa la que nos permitirá desmontar la mirada general para atender relaciones particulares. Sobre todo porque, en el caso de Aragón —aunque tomando en cuenta otras prácticas artísticas que apuntan hacia este mismo interés—, su trabajo no apunta a conformar una representación del mapa que solo desarticule la visión hegemónica.

Si bien las consideraciones de De Diego son útiles para este ensayo, también nos llevan a cuidar la distancia. Aunque la autora se posiciona contra la cartografía heredera tanto de la política colonial como de la Ilustración, su análisis de prácticas cartográficas del arte contemporáneo apunta a lo que, en mi opinión, es una contradicción. En una analogía de los mapas con las tarjetas postales, en las que —de acuerdo con De Diego— se fetichizan fragmentos de un territorio, convirtiéndolas en una perspectiva total de un espacio que no solo es múltiple y diverso, sino que también puede ser definido desde otras relaciones que no corresponden a la imagen oficial de, por ejemplo, un país o una ciudad, recurre entre líneas al encuadre propio de toda imagen para nombrarlo nuevamente como una simulación: «El

<sup>24</sup> Estrella de Diego, *op.cit.*, p. 12.

mundo no ya reducido a representación —como ocurre con la cartografía—, y por lo tanto falsamente objetivo, sino a fragmento, partes dispares, heterogéneas, que forman parte de un todo artificioso, igual que los mapas»<sup>25</sup>. Difícil una visión total y global, igualmente falsa e ilusoria si se piensa, por ejemplo, en un mapa; el encuadre visual no sólo es la puesta en foco de lo que interesa a una obra, sino una posibilidad para llevar la atención hacia los puntos ciegos que padece el mapa y la cartografía que presumen de ser objetivos. Ese acercamiento puede, asimismo, conducir el análisis fuera de la obra misma justamente para pensar lo que se ha omitido de una narrativa oficial o para analizar desde dónde se está determinando el encuadre y con qué propósitos.

De esta manera, para seguir en tono con la idea de que los mapas y la cartografía construyen una visión muy específica del mundo, es necesario recurrir al entendimiento de la cartografía como proceso. Desacreditar la idea del mapa moderno, entonces, supone necesariamente afrentar las lógicas de representación visual para entender a las subjetividades y relaciones acontecidas. Y aquí quiero reiterar que es necesario entender la cartografía como un proceso, y no como ciencia y técnica, porque no ha de ser competencia del arte establecer un imaginario visual que subsane la representación del territorio oficial a conveniencia de una conformación de la identidad nacional<sup>26</sup>.

Para ello, podemos entender el proceso cartográfico como una forma de explorar esas relaciones tan particulares que han posibilitado el desarrollo de la desterritorialización. Una cartografía, como diría Félix Guattari, «que permita la autorrepresentación y, con ello, la producción de nuevas subjetividades e historias»<sup>27</sup>. La perspectiva de Guattari permite

<sup>25</sup> Estrella de Diego, *op.cit.*, p. 19

<sup>26</sup> Aquí retomo la idea de que, más que un instrumento de la dominación, el mapa es el artificio de la identidad nacional. Su función es la de reforzar la construcción del orden, cometido esencial del Estado que impone al espacio que le preexiste, una clasificación y disposición bajo la idea del «territorio nacional». *Vid.* Vladimir Montoya Arango, “El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del poder en la cartografía” [en línea]. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2341> (Consultada el 27 de noviembre de 2019)

<sup>27</sup> Félix Guattari, *Cartografías Esquizoanalíticas*, p. 167.

considerar a la cartografía no como la representación de un orden consensuado, sino como una incidencia transversal del territorio, desde la propia experiencia e incluso desde la memoria —como se verá en el caso particular del video de *Matamoros*—, para atender una representación lograda desde la mirada de los cuerpos ocupantes de un territorio, a partir de la autonominación ético-estética<sup>28</sup>. Lo que supone esto es la toma de una postura que dispone la autorrepresentación desde el comportamiento humano, social, y la experiencia que se tiene.

Guattari define esta idea en consonancia con lo que más tarde trató con Gilles Deleuze en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Lo que la autorrepresentación implica es atender una «territorialización» que conduzca a la producción de signos y codificación de la tierra<sup>29</sup>. He aquí una contraparte de lo propuesto por Renato Ortiz. Siguiendo las propuestas de los tres autores, si la territorialización supone una lectura del propio territorio para hacer cognoscible sus lógicas de operación desde el propio conocimiento, experiencia y subjetividad del sujeto lo estudia y analiza, la «desterritorialización» manifiesta el peligro y la amenaza de una incapacidad de asir los códigos del territorio que han sido impuestos desde la convención y lo oficialmente impuesto.

No es que la incapacidad se encarne en los sujetos y sus experiencias, sino en la carente correspondencia entre los signos del territorio y sus lógicas de operación. Es por eso, que veo en la cartografía crítica una posibilidad para manifestar la codificación de la desterritorialización. No hay una intención por consolidar otro territorio, al menos no por lo propuesto por esta investigación, sino para atender las bases del desarraigo.

¿Pero cómo tomar la cartografía crítica sin apuntar a la generación de otro mapa y otro territorio que sitúe a la mirada bajo una sola lógica de entendimiento? Desde una posición primordialmente política dispuesta a ejecutar la práctica cartográfica como un

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 430.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, pp. 359-431.

continuo proceso de cuestionamiento. Se trata, siguiendo a J.B. Harley, de una aproximación crítica que se constituya como un *ethos* y una práctica en constante reformulación<sup>30</sup>.

Asimismo, considerar la cartografía crítica no sólo como parte de un proceso en la producción de Edgardo Aragón, en este caso de estudio, sino también como parte de la mirada y las relaciones de espectadoría que se establecen con las obras, abre la puerta a la interrogación de la formación del conocimiento, de las subjetividades y de cómo nuestras miradas son formadas<sup>31</sup>. Se trata de una actividad crítica en doble dirección: la que se establece desde el objeto artístico y la que se genera en la confrontación con él. Al momento de ubicar la geografía desde el campo de la crítica, se da lugar a la revisión de las estructuras de poder a partir de las relaciones entre los sujetos y los lugares<sup>32</sup>.

Respecto al montaje, podría pensarse que al centrar el análisis en tres proyectos audiovisuales, éste se enfocará en las propiedades técnica o estilística de los videos. No hay aquí un interés por revisar las secuencias de una narrativa a partir de los diferentes encuadres que la conforman. Y a pesar de esto, al fijar la atención en las piezas siempre se tendrá en cuenta las implicaciones de la imagen en movimiento y cómo se vinculan con el tiempo y la memoria. Podría parecer contradictorio alejarse del montaje como técnica para apropiarse de él como categoría y herramienta de análisis, sobre todo si se parte de la convicción de que es posible generar un pensamiento y un conocimiento por medio de las imágenes, que es visual y conceptualmente análogo al montaje cinematográfico<sup>33</sup>. Tomo esta idea como un punto de partida para generar una vinculación entre el archivo (específicamente con los archivos de Edgardo Aragón a los que tuve acceso y que ubico a lo largo del ensayo como bitácora de investigación y guion gráfico), los videos y la cartografía.

30 J.B. Harley y David Woodward (ed.), *The History of Cartography*. Volume 1, p. 24.

31 Irit Rogoff, *Terra infirma: Geography's visual culture*. (Londres: Routledge, 2000), p. 20.

32 *Ibid.*, p. 21

33 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 121.

El montaje, siguiendo a Georges Didi-Huberman, «es una exposición de anacronías porque precisamente procede como una explosión de la cronología. El montaje corta las cosas habitualmente reunidas y conecta las cosas habitualmente separadas. Crea por lo tanto una sacudida y un movimiento»<sup>34</sup>. En otros términos, el montaje expone la aparición simultánea de tiempos distantes bajo una lógica que no responde al tiempo lineal, o sea, a la sucesión cronológica, sino que da lugar a una constelación de momentos anacrónicos.

Bajo esta línea de argumentación, a lo largo del ensayo se intentará jugar con las anacronías a partir de lo que se ve en las propias piezas. En el caso de los tres videos, se podrá ver una intermitencia de tiempos históricos que se articulan indefinidamente entre pasado y presente. Por ejemplo, la historia colonial de una región o las memorias individuales de un personaje son confrontadas con problemáticas presentes a fin de generar una relación dialéctica que, sin caer en la simple comparación, haga visibles las relaciones de tiempo que parecen verse en la percepción ordinaria.

Por otro lado, la desorganización de lo convencionalmente ordenado y la aleación de elementos aparentemente disímiles —por estilo, temporalidad o concepto—, permitirá pensar en la discursividad o narrativa que se produce a partir de los montajes que Aragón hace tanto con las imágenes que toma su cámara como con los recursos audiovisuales a los que recurre. Asimismo, esta potencia del montaje da venia para intentar contraponer y generar relaciones entre lo visto en los videos con otros fenómenos o imágenes análogos o distantes en estilo, tiempos o condiciones. Por ejemplo, pensar en los paisajes que se ven en los videos de Aragón en relación con el paisajismo mexicano de los siglos XVIII y XIX a fin de detectar sus semejanzas y diferencias y, así, posicionar nuestro entendimiento a partir de ellas.

<sup>34</sup> *Id.*, *Cuando las imágenes toman posición*, p. 123.

Si el montaje, como reitera Didi-Huberman, hace surgir y juntar formas heterogéneas sin atender a ninguna jerarquía y permitiéndolo proyectarlas en un mismo orden de aparición<sup>35</sup>, su fin será entonces buscar una «remontada» del tiempo. Es decir, incidir transversalmente en las manifestaciones de los tiempos pasados y presentes para escapar de la crónica como el lugar oficial y común de dar cuenta de la historia. Es, entonces, el lugar desde donde incidir historiográficamente a partir de la imagen.

<sup>35</sup> Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p. 99.

## II. Mesoamérica: el efecto huracán

Los mapas supieron ser verdaderos *teatros de operaciones*, antes de que la ciencia borrara definitivamente las huellas de las rutas que los hicieran posibles, y los convirtiera en descripción muda, geométrica y abstracta del mundo.  
Graciela Speranza

*Mesoamérica: el efecto huracán* (2015) es el resultado de una concatenación de imágenes que dan cuenta de dos realidades paralelas pero opuestas en una zona del sur de México que históricamente ha sido sujeto de apropiaciones y catástrofes por efecto de sus características geográficas y naturales. Es también la traducción visual de un proceso de investigación en donde las condiciones y problemáticas de un territorio específico son el punto de partida.

Conformada por un video de 16 minutos y una serie de 10 mapas intervenidos en papel, la pieza se corona con un título que hace inteligibles las referencias a los fenómenos por los que atraviesa la zona: por un lado, la Mesoamérica de tierras abundantes propias del deseo de explotación; y por el otro, el infortunio de ser una zona de huracanes que, año con año, a fuerza de su potencia abrumadora, arrasan con las ruinas que por siglos han luchado por subsistir. En el video se muestra el recorrido en automóvil que hace Edgardo Aragón desde Ocotlán hasta Cachimbo, para mostrar la contraposición que impera en algunas regiones marginales de lo que anteriormente constituía a Mesoamérica. Durante el viaje, el ojo de su cámara da cuenta tanto del paisaje natural que enmarca a la zona, como de la infraestructura urbana que responde al aprovechamiento y efectos de la geografía circundante. Mientras sucede la imagen, un par de voces de fondo relatan los bondades e inclemencias que se despliegan por las características naturales de la región, para rematar con la declamación de un poema —en voz en *off*— que proyecta como imagen la idea de un paisaje que parece no existir más.

La obra se complementa con una serie de diez mapas de México, intervenidos a mano por el artista, que funcionan como una extensión gráfica a la narrativa del video. En cada uno de los mapas se muestran motivos iconográficos, líneas y colores para representar visualmente fenómenos que aquejan actualmente al territorio nacional, como la migración, la explotación de tierras, la disputa de partidos políticos o la violencia.

Es importante mencionar que para el estudio de esta pieza también se han tomado como referencia los archivos del artista que dan cuenta de su proceso de producción e investigación. Como también se podrá ver en el análisis de las siguientes obras, el proyecto parte de una concepción visual y narrativa por medio de un guión gráfico realizado a mano (Fig. 1). Lo que quizás es para el artista un orden en su metodología, este material no solo permite recrear las ideas que precedieron a la composición de lo que se ve en las imágenes audiovisuales, sino que también pueden ser vistas como un gesto artístico donde el dibujo hace aparecer lo que hasta antes de su trazo no aparecía. En un mapa dibujado<sup>36</sup> (Fig. 2), como si se hiciera un acercamiento a esa región en específico, se pueden ver las posiciones de Oaxaca y Cachimbo dentro de México mientras que, en un plano posterior, otro acercamiento más incisivo detalla el lugar de Cachimbo dentro de territorio oaxaqueño, rodeado de lagos y frente al Océano Pacífico. La particularidad de este mapa está en los nombres que localizan a las antiguas culturas que originalmente conformaban Mesoamérica, frente a los límites que constituyen hoy a un país.

Si bien el guión gráfico no se muestra públicamente como parte de la obra, en tanto archivo nos revela la relación que Aragón establece por medio del video entre Cachimbo,

<sup>36</sup> Existe una larga tradición de relaciones entre el quehacer cartográfico, el arte y el mapa como imagen que surge tanto por la aplicación del dibujo como técnica producción, como por los elementos iconográficos y simbólicos que se empleaban para representar características o cualidades específicas de los territorios. Vid. Lois Carla y Héctor Mendoza Vargas (coord.), *Historias de la Cartografía de Iberoamérica. Nuevos caminos, viejos problemas.*; Díaz Ángel Sebastián y Mauricio Nieto Olarte (comp.), *Dibujar y pintar el mundo: Arte, cartografía y política.*; Alicia Cámara Muñoz (ed.), *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII.*

Mesoamérica y el Proyecto Mesoamérica. Retomar lo aquí, asimismo, abre la posibilidad de pensarlo en relación con lo que más adelante se verá. Por ejemplo, la ruta que está marcada con rojo sobre el mapa dibujado se transformará en el video en un trayecto atravesado por distintas realidades. Mientras aquí se señala la geografía que rodea a Cachimbo, principalmente por el seductor Istmo de Tehuantepec —que alguna vez fue descrito por José Vasconcelos como «[u]na suerte de Panamá, pero con sólido sedimento étnico nativo»<sup>37</sup>—, la visión de esa exquisita geografía tendrá otros propósitos.

De esta manera, tanto el mapa dibujado como el guión gráfico me han permitido entender la forma en que el proceso artístico «estructura el campo de visibilidad» de la pieza y su discurso. Siguiendo a Derrida sobre su idea de las potencias que tiene el dibujo, esos trazos hacen visible lo que no está dado a ver.<sup>38</sup>

\*\*

<sup>37</sup> Carla Zarebska (ed.), *Los hombres que dispersó la danza*, p. 23.

<sup>38</sup> Jacques Derrida, «Pensar hasta no ver» en *Artes de lo visible (1979-2004)*, p. 63.



Edgardo Aragón, *Mesoamérica: proyecto huracán* (2015). Fotogramas y mapa (1/10). © Edgardo Aragón. Cortesía del artista.

Previo al período de la llegada de los españoles, quienes destruyeron la región, Mesoamérica reunía a las civilizaciones Maya, Azteca y Zapoteca, en lo que actualmente son los territorios de Guatemala, Belice, El Salvador, así como algunas zonas de Honduras, México, Nicaragua y Costa Rica. Históricamente explotada, violentada y dominada —actualmente bajo nuevas formas de colonialismo—, esta zona es el eje del video en el que Edgardo Aragón realiza una suerte de cartografía crítica que hace visible el poder inmerso en ciertos trayectos que atraviesan el sur de México, al tiempo que muestra los trasfondos comerciales de la iniciativa con fines sociales conocida como Proyecto Mesoamérica. Investigación y Desarrollo y sus efectos en la pequeña isla oaxaqueña de Cachimbo, una región al sur de Oaxaca que carece de electricidad a pesar de su cercanía con diversas plantas eólicas.

Lo que el espectador comienza a ver es el principio de una historia que parece estar dispuesta a verse por computadora: sobre un fondo de pantalla azul se levanta una ventana de YouTube que, al expandirse, difumina el encuadre que separa a la narración transmitida por la plataforma de videos, de la narración que está por verse en poco más de 16 minutos (Fig. 3).

La reproducción de un video inicia mostrando, a nivel de carretera, una explosión en el Parque eólico La Ventosa, ubicado en el municipio de Juchitán de Zaragoza en Oaxaca, en la misma ruta que llega a Cachimbo. Una vez “fuera” de la pantalla de YouTube, mientras un ventilador eléctrico gira, una voz en *off* —la del artista— comienza a relatar lo que pareciera ser una introducción a la temática del video: «He leído que con la tecnología digital todos estamos conectados todo el tiempo y desde cualquier lugar. Posiblemente, y una vez más, ésta es la forma en la que nos venden la idea del progreso. Pero si de pronto notamos que el mundo no consiste en ocho países y que hay vastas regiones del planeta que no tienen ni siquiera los medios básicos para encender un aparato electrónico, entonces el mundo volvería sin duda a ser redondo».

Hasta este punto, la idea de progreso está planteada discursivamente a partir de la prácticamente nula correspondencia entre el auge de las tecnologías digitales<sup>39</sup> —como Internet— y la falta de energía eléctrica en las regiones que atiende el video. De acuerdo con Aragón, este proyecto surgió como respuesta a la tendencia estética del «posinternet»<sup>40</sup> que irrumpió el terreno del arte hacia finales de la primera década del nuevo milenio: «Cuando escuché el concepto de posinternet me pareció absurdo creer que la gente ha cambiado de forma de pensar de manera espontánea sólo porque todos tenemos acceso a internet. ¿Cómo es posible que exista una mentalidad global cuando solamente se está viendo la realidad desde un país dominante? [...] el mundo se engaña a sí mismo creyendo que es moderno»<sup>41</sup>.

Si bien el posinternet ha sido calificado con una fantasía insostenible de alcance masivo<sup>42</sup>, el propósito de la crítica que pretende entablar el artista se agota en el curso de la propia pieza. Por un lado, la puesta en escena de dispositivos digitales —como el video de YouTube o el uso de la aplicación Google Maps— permite mostrar una realidad «fantasma»

39 De acuerdo con la última Encuesta sobre Disponibilidad y Uso de Tecnologías de la Información en los Hogares (ENDUTIH) 2018, realizada por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), la Secretaría de Comunicaciones y Transportes (SCT) y el Instituto Federal de Telecomunicaciones (IFT), el porcentaje de la población con acceso a Internet en México es del 65.8%, una cifra inferior al 0.8% con respecto al promedio tan solo en América Latina y el Caribe. De este universo, el 73.1% del acceso a tecnologías digitales se concentra en zonas urbanas, siendo las regiones rurales de Oaxaca las que registran proporciones más bajas de usuarios de Internet junto con los Estados de Chiapas, Tlaxcala y Puebla. INEGI, “En México hay 74.3 millones de usuarios de Internet y 18.3 millones de hogares con conexión a este servicio: ENDUTIH 2018” [en línea]. [www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/OtrTemEcon/ENDUTIH\\_2018.pfd](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/OtrTemEcon/ENDUTIH_2018.pfd) (Consultada el 10 de octubre de 2019)

40 De acuerdo con la teórica y crítica Marisa Olson, el posinternet se define como «el impacto de Internet en la cultura en general, que puede ser llevado a cabo de buen modo en la red, pero también puede y debe existir *offline*». Es decir, la noción apunta a entender las experiencias y efectos a partir de y después del Internet, tanto en los cuerpos físicos como el pensamiento. Marisa Olson, *Arte Postinternet*, pp. 20-21. Para consultar más detenidamente sobre este término ver: Regina Debatty, “Interview with Marisa Olson”, *We Make Money not Art* [en línea]. [https://we-make-money-not-art.com/how\\_does\\_one\\_become\\_marisa/](https://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/); Artie Vierkant, “The Image Object Post-Internet” (2008) [en línea]. <http://jstchillin.org/artie/vierkant.html>; Hito Steyerl, “Too Much World: Is the Internet Dead?” [en línea]. <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/>

41 Edgardo Aragón, entrevista por Andrea García Cuevas, Ocotlán de Morelos, Oaxaca, México, 24 de septiembre de 2019.

42 Nathan Jurgenson, “The IRL Fetish” [en línea]. <https://thenewinquiry.com/the-irl-fetish/> (Consultada el 9 de octubre de 2019)

de la que, de hecho, da cuenta el posinternet: la de una geografía globalizada<sup>43</sup>. Es decir, la idea de un mundo global que puede ser observable y localizable desde cualquier punto, mientras las imágenes que circulan por la red no empatan con lo que sucede a ras de tierra. Y así, en efecto, se manifiesta una imagen de lo “real” construida *a partir o después de internet*, desde las lógicas de una visión que atiende a lo global por encima de lo regional. Por otro lado, si bien es cierto que las nociones de la geografía globalizada y el progreso devienen en mito de la modernidad<sup>44</sup>, como más adelante se podrá ver, lo que me interesa señalar es que esto se hace notar en *Mesoamérica* no por la prevalencia de una brecha digital, sino por los deseos, promesas e infortunios que son proyectados en los recursos naturales y tecnológicos.

Después de escuchar esa suerte de prólogo, la cámara se posa sobre lo que será el inicio del resto del recorrido. De pronto, un personaje carga en la cajuela de un automóvil una batería eléctrica que llevará a Cachimbo y busca en su dispositivo móvil la ruta que seguirá desde Ocotlán hasta el pueblo playero —en la zona limítrofe entre Chiapas y Oaxaca— guiado por la aplicación Google Maps. Al iniciar el viaje, el conductor enciende el radio desde donde se escucha una voz que, en tono noticioso, cuenta sobre la capacitación que una fundación india otorgó a cuatro mujeres de edad adulta, originarias de Cachimbo, para aprender sobre la implementación de energía solar en sus comunidades.

La importancia de esta transmisión como parte de la narrativa recae en su potencia como noticia de un acontecimiento actual y verídico, que por definición deja poco lugar a la

43 Tomo esta idea de Cuauhtémoc Medina quien al hablar de las transformaciones del mundo a partir del calentamiento cultural global se pregunta «cómo la geografía bajo la globalización ha adquirido un carácter fantasmal». Cuauhtémoc Medina, «Inundaciones» en Néstor García Canclini (coord.), *Conflictos interculturales*, pp. 66-67.

44 No está demás apelar a la concepción de modernidad a la que aquí me refiero, como heredera del proyecto modernista del siglo XVIII que buscaba la racionalización como el impulso de la «emancipación humana» y el dominio de la naturaleza para el enriquecimiento de la vida cotidiana. Su eco en el siglo XIX apeló en la transformación de la sociedad, principalmente como fenómeno urbano, a través de la industrialización y la mecanización y el nacionalismo. Si las cualidades «eternas de la vida moderna» suponían un progreso indiscutible —que en el caso de México se vio expresado con los procesos de urbanización e industrialización hacia la segunda mitad del siglo XX—, sus efectos marcaron aún más la distancia del deseo progresista entre las realidades urbanas y rurales. David Harvey, “Modernidad y Modernismo” en *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, pp. 25-55.

duda. Sin embargo, al situarnos en el contexto que aborda la pieza, surge una falta de correspondencia entre dos acontecimientos diferentes con el problema de las plantas energéticas como punto en común. Por un lado, la transmisión por radio apunta a que el programa de capacitación se llevó a cabo en 2013 a propósito de la falta de energía eléctrica de Cachimbo y por los efectos que ocasionan los constante huracanes que azotan a la región; por el otro, el video se sitúa en los márgenes de una iniciativa gestada en 2001 e implementada oficialmente en 2008. Se trata del Proyecto Mesoamérica. Investigación y Desarrollo, un:

Programa mesoamericano de integración y desarrollo que potencia la complementariedad y la cooperación entre nuestros países (Belice, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México, Nicaragua, Panamá y República Dominicana) a fin de ampliar y mejorar sus capacidades y de hacer efectiva la instrumentación de proyectos que redunden en beneficios concretos para nuestras sociedades en materia de infraestructura, interconectividad y desarrollo social.<sup>45</sup>

La retórica de este programa se refuerza por medio de un discurso que enfatiza el esfuerzo de cooperación entre las naciones de Centroamérica con el propósito de impulsar la economía y el bienestar social de la región a partir de diversas estrategias entre las que se encuentra la inversión privada como principal motor de acción. Pero el contexto que aquí es de interés es referente al eje de trabajo que el Proyecto propone en materia de energía: si sus principales objetivos son aumentar la competitividad, reducir el costo de energía para la población, implementar la producción de energía con fuentes renovables, asegurar el abasto de energía e impulsar un mercado eléctrico favorable para la región<sup>46</sup>, ¿por qué fue necesaria la capacitación de habitantes de Cachimbo para que pudieran producir su propia energía?

<sup>45</sup> Proyecto Mesoamérica [en línea]. <http://www.proyectomesoamerica.org/index.php/acerca-delpm/proyecto-mesoamerica>. (Consultada el 15 de mayo de 2019)

<sup>46</sup> Gobierno de México, “Proyecto de Integración y Desarrollo de Mesoamérica” [en línea]. <https://www.gob.mx/amexcid/acciones-y-programas/proyecto-de-integracion-y-desarrollo-de-mesoamerica-29336>. (Consultada el 13 de febrero de 2020)

Lo que hace posible a esta pregunta es la información e imágenes en las primeras tomas de *Mesoamérica*: primero, La Ventosa en llamas, asentada para el abastecimiento de energía en la zona; y segundo o, mejor dicho, de frente, una noticia en la radio en la que lo importante no es la capacitación, sino la carencia de energía eléctrica en esta misma zona.

Aunque pareciera que no hay correspondencia en lo que se está viendo y oyendo, en realidad se trata de una estrategia narrativa y visual que busca situar al espectador en el desconcierto. Para lograrlo, Aragón se vale del montaje como técnica para alejar a esa duda de la simple metáfora y plantear la posibilidad de sospecha, de interrogar a partir de la propia imagen. Hablar de montaje no refiere aquí a la técnica cinematográfica que le es propia casi a todo proyecto audiovisual, sino al despliegue de contenido capaz de detonar un panorama de sentido a partir de fragmentos visuales o sonoros que son distantes entre sí pero que se muestran bajo un mismo orden de aparición.

Por ejemplo, Aragón explica que lo que se escucha son «cosas “robadas” o “truqueadas”. La parte en la que sale hablando una periodista en la radio son, en realidad, videos de YouTube que robé para que en el discurso encajaran todas las formas de información que existen y han existido [sobre la planta eólica y la falta de energía]. La manera de lograrlo fue esa: imitando el radio y montándolo posteriormente, pero sacándolo de contexto por completo»<sup>47</sup>.

Así, como en una suerte de rompecabezas, el video de YouTube y la transmisión por radio son dispuestas en un mismo plano de sentido aunque su información atiende a diferentes propósitos y en dos temporalidades distantes. En otras palabras, la potencia del montaje radica en la posibilidad de disponer frente a la mirada diversas perspectivas de un mismo asunto y que, desde las diferencias entre ellas, surja una forma de entendimiento<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Aragón, entrevista.

<sup>48</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, pp. 99.

En este caso, ni la imagen ni la voz responden a jerarquía alguna, su valor en tanto fuentes de información no responde al telón de fondo o simple margen contextual. Son dispuestas de tal manera que condenan su registro de lo “real” y permiten entrar en un juego dialéctico para hacer visible lo que hasta este momento no lo es: una política eólica que gobierna el territorio a voluntad comercial y que excluye a las comunidades cercanas, como Cachimbo, del abastecimiento de energía eléctrica<sup>49</sup>.

Éste no es el único montaje en el video que nos permitirá hacer evidente tanto la tensión entre las tecnologías modernas y el mundo precario, como para abordar las paradojas que existen entre la idea de Mesoamérica como una entidad del pasado y su presente. Esa Mesoamérica que atraviesa guiado por un mapa de Google Maps es una que se mantiene en los márgenes de la obsolescencia hasta que puede ser rescatada como concepto. En el guion gráfico que antecede a la grabación del video se puede notar claramente la concepción y orden de las escenas (Fig. 1). En el primer encuadre se pueden ver un ventilador y un libro sobre la mesa, mientras en el segundo se encuentra una batería eléctrica igualmente posada sobre una mesa. En los encuadres subsecuentes aparecen la batería, una manguera de gasolina, las turbinas eólicas, y diversas tomas divididas que carecen de sentido hasta que son dispuestas en movimiento.

De vuelta a la pieza —una vez que el personaje inicia el recorrido—, la cámara encarna una mirada externa que puede ser la del propio artista pero también la nuestra. Durante todo el viaje se muestran imágenes de paisajes (como cuando se ve el exterior desde la ventana del auto) que de vez en vez se observan desde su belleza y tranquilidad, en el

<sup>49</sup> Sobre el impacto de la política eólica mexicana, del que se desprende el Proyecto de Integración y Desarrollo de Mesoamérica, sobre los territorios oaxaqueños, ver Zárate Toledo Ezequiel y Julia Fraga, “La política eólica mexicana: Controversias sociales y ambientales debido a su implantación territorial. Estudios de caso en Oaxaca y Yucatán” [en línea]. <http://journals.openedition.org/trace/2137>; y Emiliano Díaz Carnero, “Energía eólica y conflictos socioterritoriales. El caso del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, México” [en línea]. <http://www.ub.edu/geocrit/Electr-y-territorio/Electr-y-territorio-Portada.htm>. (Consultada el 24 de febrero de 2020).

portento propio de su naturaleza. Para Aragón, «[e]l viaje en auto da la posibilidad de leer todo el paisaje [...] es la forma más eficiente de recorrer un camino largo; sustituye al caminar. Caminar también te ayuda a construir lugares. Tienes que ir trazando el lugar, si no no lo puedes entender»<sup>50</sup>. Como una acción en presente continuo, el viaje en automóvil es fundamental en la pieza ya que sitúa a la vista en el paisaje por el que se está atravesado, al tiempo que enfatiza nuestro lugar como observadores y no solo testigos.

La analogía que establece el artista entre el caminar y el viaje por carretera se puede entender como una acción estética<sup>51</sup> en la que el recorrido va construyendo e hilvanando la narrativa en términos del espacio y tiempo que ocupa<sup>52</sup> y, más importante aún, «sustituye la representación»<sup>53</sup> del paisaje. Es decir, no sólo hace transitar la mirada del espectador a través del trayecto, sino que muestra el paisaje sin necesidad de recurrir a metáforas ni alegorías. En cierto sentido, el paisaje aparece en pantalla como frente a la mirada y sin aparente mediación técnica, porque lo que se ve en la imagen es un paisaje de orden geográfico: aquel que se expresa a través de sus texturas, líneas, formas y colores naturales<sup>54</sup>. En mi opinión, esto hace que los paisajes no constituyan un simple elemento para ubicar a una zona dentro de un contexto, sino que se convierten en «escenario de los dramas de la

<sup>50</sup> Aragón, entrevista.

<sup>51</sup> El urbanista Franco Careri repasa la potencia estética que existe en el acto de andar desde los ejercicios de Dada y la Internacional Situacionista, hasta las caminatas vistas como piezas de arte en sí mismas que realizaron artistas como Richard Long, Robert Smithson y otros artistas del Land Art. Esta referencia es útil para generar correspondencias teóricas y estéticas entre la construcción y la experiencia del paisaje y el territorio a través del caminar, y la misma práctica realizada, con al menos medio siglo de distancia. *Vid.* Francesco Careri, *Land&Scape Series: Walkscape*, 68-175.

<sup>52</sup> Una coincidencia curiosa y afortunada (para esta investigación), que me parece importante mencionar, la encontré recientemente en el ensayo «El viandante y el mapa», en el que Italo Calvino establece una asociación entre el recorrido y el relato, como una posibilidad del primero para construir al segundo. El escritor italiano afirma que el viaje constituye una estructura narrativa dado que tiene la capacidad de proyectar la dimensión y la sucesión del tiempo. Más afortunada aún esta referencia si se toma en cuenta que, en este mismo ensayo, Calvino considera a la cartografía y al mapa como el lugar donde se congrega el relato: «La necesidad de abarcar en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía». Italo Calvino, «El viandante y el mapa», p. 15.

<sup>53</sup> Francesco Careri, *op.cit.* p. 70

<sup>54</sup> Claudio Tesser Obregón, «Algunas reflexiones sobre el significado del paisaje para la Geografía», pp. 19-26.

realidad»<sup>55</sup>, mientras que al evitar la representación para mostrar el paisaje al “natural” se puede establecer una trasposición entre miradas<sup>56</sup>.

Existen algunas propuestas desde la Geografía<sup>57</sup>, ligadas en gran medida a los estudios visuales, que funcionan gratamente para establecer vínculos con las imágenes del arte. El concepto «dramas de la realidad», del geógrafo español Eduardo Martínez de Pisón, permite pensar a los paisajes más allá de sus características y condiciones geográficas, para concebirlos como una fuente de conocimiento y de acercamiento con la historia. Si bien existe el peligro de quedarse con la impresión que otorgan el marco (pintura) o el encuadre (video) que los delimita, la mayor virtud como imágenes se encuentra en atender cómo se expone y qué se ve del paisaje.

En el caso de *Mesoamérica*, el paisaje se va revelando como un doble en el transcurso del viaje, primero como aquél que seduce a los ojos conquistadores y luego como una escenario y drama de la realidad, al redirigir la atención hacia los verdaderos propósitos de la iniciativa “social” que ha retomado la noción de Mesoamérica para agrupar y explotar una región: la electricidad generada por las turbinas de aire no beneficia a los pueblos de la zona, sino que son enviadas directamente al norte, desde Oaxaca, donde es transferida a compañías extranjeras, principalmente estadounidenses. Lo que aquí podemos inferir del paisaje es la disposición de sus propias características naturales para ser sujeto de

<sup>55</sup> Eduardo Martínez de Pisón, «Saber ver el paisaje», pp. 404.

<sup>56</sup> Un referente en estos temas es el artista Juan Downey (Santiago de Chile, 1940 - Nueva York, 1993), que en la década de los 70 realizó diversos trabajos en video en los que utilizó la cámara como una herramienta para explorar la identidad y el territorio de América Latina, así como para jugar con la mirada como una suerte de confrontación entre quien mira y el “otro”. En su pieza *Trans Americas* (1973-77) realiza un *road trip* desde Nueva York hasta Santiago con el objetivo de explorar la figura del viajero (como más adelante también se analiza a partir de la obra de Aragón) y criticar las miradas colonialistas con las que se ha concebido al paisaje de América Latina. En otras de sus piezas como *Anaconda Map of Chile* (1973), *Mapa de las Américas* (1975), la serie *Yanomani* (1977) o *The Laughing Alligator* (1979), Downey hace uso del video y de los mapas para desarticular las narrativas hegemónicas de América Latina y generar una suerte de cartografía para incidir en las entrañas ocultas de distintos territorios.

<sup>57</sup> Vid. Cita 36; y Verónica Hollman, «Geografía y cultura visual: apuntes para la discusión de una agenda de indagación», pp. 120-135

apropiación. Son sus propios recursos los que prometen la ansiada promesa del progreso<sup>58</sup> para su comunidad, al mismo tiempo que la condenan por efecto de los propósitos gubernamentales que, en realidad, buscan favorecer a territorios centralizados.

De vuelta al viaje, a lo largo del trayecto se observa un juego de miradas que hace pensar en el rol que asume el propio artista y que podría ligarse al de los viajero explorador y conquistador<sup>59</sup>. Si bien como se mencionó en la introducción de este ensayo, la cartografía está estrechamente relacionada con las formas de ver, representar y construir la mirada, la empresa tanto cartográfica como cinematográfica de Aragón permiten abordar la importancia que históricamente han tenido el ojo y la visión en la concepción de territorios conquistados, como es en este caso los de México y Mesoamérica. No es una comparación fortuita regresar a los propósitos que, desde principios del siglo XVIII, perseguían los viajeros —muchos de ellos convertidos en artistas y escritores— en sus travesías por tierras indígenas, para descubrir las diferencias y contradicciones en la mirada que se propone *Mesoamérica: el efecto huracán*.

Como viajero y sujeto observador, la mirada que plantea Aragón abate la figura del explorador tradicional representada por el personaje de los viajeros que hace cinco o seis siglos construyeron e inventaron<sup>60</sup> una idea de América por medio de la transcripción literaria, aunque aparentemente científica, de su mirada, haciendo de aquellas tierras un puño de carne tentadora. Tanto su viaje como la investigación y exploración del territorio que realiza son quizá más afines al proceder del artista cartógrafo, como lo ubica la historiadora del arte Karen O'Rourke, que utiliza la cartografía como un método para encontrar las

<sup>58</sup> Vid. Cita 25

<sup>59</sup> Dice el Dr. José Rabasa, a propósito de las diferentes miradas colonialistas que “inventaron” a América a través de la literatura de viajes, específicamente en las cartas que Colón envió a Carlos V sobre el “nuevo mundo” que descubría, que «mientras que el explorador proyecta la ciudad como jardín ideal, el conquistador encuentra en Tenochtitlán el código del jardín registrado bajo la forma del mercado, el jardín botánico, el zoológico, el libro, etcétera». José Rabasa, *De la invención de América*, p. 35.

<sup>60</sup> Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, pp. 197-252.

articulaciones de ciertos contextos y zonas.<sup>61</sup> Desde la comprensión del artista, «gran parte de estar moviendo los elementos genera conocimientos nuevos, te conviertes de alguna manera en un investigador uniendo todos en un punto en común».<sup>62</sup>

La tradición del viaje como método de exploración en México es tan antigua como su historia como territorio colonial. Hacia 1840, con el legado de Alexander von Humboldt en mente, los viajeros de un México ya independiente comenzaron a definir una imagen exótica del país —contrastante con la elegancia y la formalidad europea— que parece haberse perpetuado hasta los imaginarios actuales como reflejo de una identidad nacional definida por sus diversos fragmentos históricos:

Docenas de viajeros habían estado en México; sus libros, exhibiciones, dibujos, pinturas, grabados y litografías habían transmitido experiencias en información sobre el país a través de Europa y Estados Unidos. Se crea así la visión del México típico y pintoresco, del México de espectacular naturaleza, del México antiguo de sofisticadas civilizaciones. Estas visiones entrelazadas presentaban una cuestión ineludible: la relación entre el territorio, su pasado, su presente y su futuro.<sup>63</sup>

Esa imagen del «México pintoresco» estaba lejos de ser inocente, de la misma manera en que hoy la geografía, recursos naturales y paisajes de su territorio siguen siendo enaltecidos y codiciados desde el exterior. La contraposición que se deja ver a lo largo de viaje, entre las imágenes del paisaje natural en su perfección, las zonas de playas marcadas aún por el paso de los huracanes, y los paisajes de turbinas, permite reconocer las contradicciones que hay en el fondo del Proyecto Mesoamérica. Integración y Desarrollo (Figs. 4, 5 y 6). Bajo un discurso anclado en el desarrollo de una zona visible y territorialmente opacada, como si de un rescate se tratara, subyace el sometimiento hegemónico. Es el caso de la retórica

<sup>61</sup> Vid. Karen O'Rourke, *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*.

<sup>62</sup> José Luis Dávila, «No existen fronteras. Entrevista con Edgardo Aragón» [en línea]. <https://cincocentros.com/2013/10/30/no-existen-fronteras-entrevista-a-edgardo-aragon/>. (Consultada el 15 de mayo de 2019)

<sup>63</sup> Daniela Bleichmar, «Viajes visuales: Imagen, exploración y conocimiento (1800-1840)», p. 158.

enunciada por este proyecto, en la que opera una forma de colonialismo contemporánea a la que la investigadora Mary Louis Pratt ha denominado anticonquista:

Las estrategias de representación por medio de las cuales los sujetos burgueses europeos tratan de declarar su inocencia en el mismo momento en que afirman la hegemonía europea. El término “anticonquista” fue elegido porque, como sostengo, en los escritos de viajes y exploración estas estrategias de inocencia constituyen en relación con una retórica imperial de conquista más antigua, asociada con la era absolutista. El protagonista de la anticonquista es una figura a la que suelo llamar “el veedor”, una etiqueta francamente hostil para caracterizar al sujeto masculino europeo del discurso del paisaje europeo; aquel cuyos ojos imperiales pasivamente observan y poseen<sup>64</sup>.

En el video no hay una declaración directa de principios por parte del artista, ni juicios de valor que intervengan en la percepción de lo que se ve. Es a través de la imagen misma que se ejerce una posición: es la mirada durante el viaje —la que muestra al unísono a los molinos en el campo frente a Cachimbo devastado por su naturaleza— la que sitúa al Proyecto Mesoamérica en el sujeto que encarna el ejercicio de «anticonquista» porque, como hemos visto, si bien su discurso simula un progreso social y económico para la región de manera inocente, como lo apunta Pratt, sus acciones terminan por consolidar la herencia colonialista anclada en la posesión de un territorio.

Pero, si en un principio los ojos que parecen registrar, catalogar y describir el portentoso paisaje digno a ser dominado parecen ser los del «veedor», una serie de voces en *off* también le dan diversidad de perspectivas a la narrativa a través del testimonio de diferentes habitantes de Cachimbo que cuentan cómo es que, a pesar de su cercanía con las plantas de turbinas, no cuentan con electricidad, excepto por un sistema de energía solar muy básico —y poco operativo— que les fue donado por la ONG India que capacitó al grupo de mujeres del que se dio noticia en un inicio.

Lejos de conformar una suerte de documental que recurre a métodos periodísticos como la declaración de los afectados, en *Mesoamérica: el efecto huracán* las voces son

<sup>64</sup> Mary Louise Pratt, *op.cit.*, p. 27.

también un elemento visual que igualmente forman el paisaje recorrido, no solo porque se escuchan mientras se ven el océano, las chozas en la selva, o las montañas, sino porque su palabra hablada construye su propio espacio y la experiencia de él. Este montaje de voces permite generar una dialéctica entre las diversas imágenes que se ven y los testimonios, de tal forma que la narrativa no sólo se va construyendo a partir de lo que ve la cámara, sino que la visión del territorio registrado comienza a ser guiado por la experiencia de quienes constituyen en gran medida el sujeto del relato.

La voz de los habitantes como parte del video permite dar cuenta de la problemática desde otra perspectiva: la de los otros, aquellos que desde la mirada hegemónica son percibidos como objeto de conquista. En cierto sentido, esto podría ser entendido como un guiño a las temáticas decoloniales, que no son objeto de este estudio pero que vale pena mencionar. Según Pratt, como contraparte a su concepto de «anticonquista», la voz de los “otros” dentro de las narrativas sitúa al relato en primera persona: «Cada relato de viajes tiene su propia dimensión heteroglósica: su conocimiento no surge de la sensibilidad y el poder de observación de un viajero, sino de su interacción y su experiencia habitual, dirigidas y controladas por los “viajados”». <sup>65</sup> Es decir, se puede conocer la historia desde la perspectiva de los sometidos y, con ello, se genera también la visión de su propio territorio.

Finalmente, el video concluye cuando el personaje llega a Cachimbo para conectar un ventilador a la pila que llevaba consigo. Mientras el hombre reposa con el ventilador a su lado, se escucha en voz alta un extracto de *Los hombres dispersos por la danza* de Andrés Henestrosa (San Francisco Ixhuatán, Oaxaca, 1906 - Ciudad de México, 2008):

El viento del sur venció al del sureste, y condujo las nubes hasta amontonarlas sobre nuestros campos, y la lluvia ruidosamente desató sus hilos y bajó a lavar el dolor de la tierra. La derrota de los rayos enemigos fue definitiva y el cielo no volvió a sonar porque durante toda la época desaparecieron. Los zapotecas hicieron nuevos caminos, pues los viejos se ahogaron con las lluvias y

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 239.

salieron del pueblo para sembrar, y la tierra, seca dos años, fecundó las semillas que en su vientre arrojaron manos agradecidas.<sup>66</sup>

Resulta curioso que en una de las primeras leyendas que integra a *Los hombres que dispersó la danza* se pueden leer los distintos significados de “Binigundaza”, una palabra cuyos sentidos están atravesados por las desventuras de las tierras que la enuncian: un grupo de hombres antiquísimos cuyo destino estaba marcado por la destrucción a manos de un ente superior, o «el viento que chocó con otro y se dispersó»<sup>67</sup>. Aunque el fragmento de *Mesoamérica* proviene de la leyenda «Imagen de Prometeo», en la pluma de Henestrosa se pueden leer entre líneas las imágenes que, desde su mitología, los zapotecos proyectaron como perjuicios imaginarios contra su pueblo. A la luz de nuestros ojos, con la distancia histórica que nos favorece frente a esta lectura, el fantasma de la conquista se hace presente.

Pero no es la conquista lo que nos detiene en las letras del oaxaqueño, aunque en sus leyendas sí ronda el auguro del sometimiento como propio de los pueblos originarios de Oaxaca. La figura que resalta en el extracto que escuchamos en el video es la de un paisaje que refleja, desde los compases de la metáfora, la fuerza de su naturaleza para construir o asentar una determinada línea de identidad y una herencia que les es propia por nacer sobre esa tierra. Ese paisaje hecho fábula que refleja, como acepta el escritor, «el espíritu de su pueblo», corresponde al sentimiento que se apropió de la época posrevolucionaria para fincar los cimientos de la nueva nación.

Escrito en 1929, *Los hombres que dispersó la danza* es un ejemplo de cómo la literatura y el arte fueron vehículo para construir la imagen de México, en un esfuerzo por rescatar la herencia de sus antecesores sin perder de vista que son fruto de dos razas<sup>68</sup>. De

<sup>66</sup> Andrés Henestrosa, *Los hombres que dispersó la danza*, p. 44.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 27-33

<sup>68</sup> Al pensar en cómo la literatura retomó lo indígena para buscar definir el *ser* de lo mexicano, recuerdo un fragmento de Antonin Artaud en el que plasmó —incluso antes de descubrir y vivir la cultura Tarahumara— la importancia de la tierra y la naturaleza para este país. La referencia que hago aquí es con el propósito de

hecho, resulta sumamente poderosa la fuerza que en otro de sus textos Henestrosa le otorga al paisaje para trazar lo que en ese entonces se concebía como México: «México es la suma de sus paisajes, contornos, alrededores. Distintos, pero solo al parecer. Inventados, pero solo al parecer. Creados pero inspirados en un paisaje que ya existía desde antes. Y si no, el pintor lo crea y se lo regala a la naturaleza para que ella a su vez lo imite, lo rehaga»<sup>69</sup>.

El fragmento de *Los hombres que dispersó la danza* como parte de *Mesoamérica: el efecto huracán* tiene una resonancia que no pasa desapercibida. En mi opinión, hay tres aspectos clave que se pueden deducir de dicha referencia y que pueden guiar la percepción de la narrativa del video: 1) Desde la posición de su voz indígena (Henestrosa era indio, como él mismo se llamaba, de origen zapoteco), la declamación de una de sus leyendas se puede entender como la proyección del territorio de México desde la visión del *otro* (lo oprimidos), lo que le da diversidad de visiones a la narrativa del video. A Henestrosa lo podemos situar aquí, en este contexto, como «el viajado» al que se refería Mary Louis Pratt: aquél que guía, con su propia experiencia, la mirada del viajero. Una mirada que, como ya he sugerido, puede ser la de la cámara o la nuestra. 2) Tomando en cuenta su interés por la reivindicación del indio y su cultura como propio de la identidad mexicana<sup>70</sup>, y la fecha de publicación del texto (1929), la cosmovisión indígena asociada al paisaje responde al esfuerzo por generar una conciencia nacional desde la recuperación del pasado y su revalorización en el presente. En el contexto planteado por el video, se puede inferir un actual intento por recuperar a Mesoamérica como concepto de identidad territorial, aunque bajo el amparo de la

vincular y disociar las diferentes formas de representación —y construcción— del territorio de México, su paisaje, su memoria y su historia, y los propósitos a los que responden dichas representaciones de acuerdo al presente que las configura. «He venido a México para entrar en contacto con la tierra roja. [...] México se encuentra en el camino del sol, y lo que se debe perseguir en él es el secreto de aquella fuerza de luz que hacía girar las pirámides sobre su base, hasta situarlas en la línea de atracción magnética del sol». Antonin Artaud, «La cultura eterna de México» [en línea].

<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/774337/language/es-MX/Default.aspx>. (Consultada el 2 de marzo de 2020)

<sup>69</sup> Andrés Henestrosa, «México y sus contornos», p. 16

<sup>70</sup> Manuel López Fortjas, «*La otra Nueva España* de Andrés Henestrosa: reflexiones de un amigo de republicanos.» [en línea]. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.195>. (Consultada el 3 de marzo de 2020)

mercadotecnia gubernamental. Y 3) El apego al paisaje y a la tierra como uno de los factores imprescindibles del proyecto moderno mexicano, en consonancia con la imagen que se buscaba construir del país durante la primera mitad del siglo XX<sup>71</sup>.

Lo que me interesa señalar al detenerme en este pequeño fragmento, es dar cuenta de las diferencias y semejanzas que se puede inferir entre las imágenes que proyecta el fragmento de la leyenda y las imágenes que se ven a lo largo del recorrido en el video. Si bien son imágenes anacrónicas, es decir, que corresponden a momentos temporales e históricos distantes entre sí, puestas en un mismo campo de sentido funcionan como una suerte de contrapunto entre dos concepciones del paisaje y del pasado cultural de México. En ambas resulta coincidente el velo del proyecto modernista con vistas a un progreso nacional sustentado en la tierra, enfatizado a través del discurso del Proyecto Mesoamérica, al tiempo que se refleja su inminente fracaso. Sin embargo, la distancia entre ambas es evidente al trazar un paisaje enraizado en la identidad. A diferencia de la visión de Henestrosa, en esta pieza existe una búsqueda que no atiende a la identidad nacionalista o cultural, sino a una que pretende entender las fuerzas que operan en un territorio cada vez más difuso a fuerza de sus problemáticas actuales, al tiempo que da luz a las relaciones que operan en una determinada región del mapa de México. De cierta forma, el viaje en *Mesoamérica* desarticula mitos y leyendas, tanto del pasado como del presente, cuya visión se ha fraguado desde los dominios de una promesa fallida.

Y aunque la pieza en video se centra en la región del sur, generando otra visión de su geografía, la serie de 10 mapas (Figs. 7, 8, 9, y 10) la complementan a través de una representación tradicional y geopolítica de México. Intervenidos con colores o elementos

71 Itzel A. Rodríguez Mortellaro. «El eterno indígena. Actualidad y presencia del pasado prehispánico en la representación del México revolucionario» en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (Coord.), *op. cit.*, p. 152.

iconográficos —al estilo de los mapas antiguos<sup>72</sup>, que utilizaban cierta simbología para acentuar aspectos característicos del espacio representado—, estos mapas recomponen visualmente el territorio a juicio de acciones históricas, como la Conquista y los actuales sistemas económicos, los cárteles de droga, la explotación de los recursos, y eventos como la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa.

Sobre un mapa que data de 1850 en el que Estados Unidos de América, aún sin conformarse como país, proyectó su futuro territorial abarcando toda la región de México y el Caribe, Aragón propone diez lecturas diferentes que descomponen la noción del mapa como imagen absoluta y de carácter objetivo, para construir una visión que está atravesada por eventos históricos acontecidos en la zona mesoamericana que corresponde a México. Una reflexión cartográfica crítica que expone el lugar desde el cual se diseña el mundo a partir del mapa<sup>73</sup>. La elección del documento a intervenir, de acuerdo con el artista, respondió al interés por reconocer una cartografía definida geopolíticamente, lo que a su vez pone de manifiesto los deseos expansionistas desde una visión soberana. De igual manera, contraponer por medio de imágenes distintos acontecimientos atravesados por la distancia temporal irrumpe con el orden lineal histórico, al tiempo que permite al artista «ir al pasado para poder hablar del presente»<sup>74</sup>.

Sin seguir un orden establecido, a través de distintos colores y líneas que trazan rutas, lo que se puede ver en los mapas que integra la pieza son eventos que las antiguas culturas de

<sup>72</sup> El mapa antiguo, siguiendo al Dr. Héctor Vargas en su breve pero esquemático ensayo «El mapa antiguo y el mapa histórico», que utiliza como parte de sus seminarios en el Instituto de Investigaciones Geográficas de la UNAM, es un «vestigio» que ha sobrevivido a través del tiempo y cuyos símbolos, signos, trazos, etc., pueden ser interrogados para plantear o analizar problemáticas. En este orden de ideas, los mapas creados en esta pieza por Edgardo Aragón, si bien no pueden ser considerados como antiguos por su obvia cercanía temporal con respecto a la presente investigación, como imágenes por sí mismas podrían ser sometidos a interrogación a partir de sus propios elementos.

<sup>73</sup> Sobre esta idea descansa uno de los principales argumentos de Estrella de Diego para abordar su postura contra el mapa: «El mapa alude, también, y sobre todo, a la idea implícita en toda reflexión geográfica crítica que, se advertía, explica cómo no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta». Estrella de Diego, *op. cit.*, p. 15.

<sup>74</sup> Aragón, entrevista.

Mesoamérica, las zonas que abarca la iniciativa del Proyecto Mesoamérica lanzada en 2001, los partidos políticos que gobernaban a México para 2015, la presencia de los principales carteles de droga de acuerdo a su dominio por región, las trayectorias que realizan migrantes centroamericanos y mexicanos para dirigirse a Estados Unidos por medio del tren conocido como “La bestia”, los intereses económicos (compañías de energía, comida, bebida y construcción) que han afectado a la población oaxaqueña y generado inestabilidad política, la geolocalización de Cachimbo, la ruta de Oaxaca a Cachimbo, un mapa del territorio actual de México.

### III. Matamoros

Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo.  
Walter Benjamin

Edgardo Aragón siempre parte de su propio contexto y lugar de nacimiento: Oaxaca. Habla desde su posición en el espacio y desde lo que conoce, pero también de lo que no alcanza a ver hasta que vuelve a hacer surgir un evento<sup>75</sup> por más pequeño que parezca ser. En otra de sus piezas de 2009, recorre en automóvil el trayecto verídico que en la década de los 80 realizaba Pedro Vázquez Reyes, desde Oaxaca hasta Tamaulipas, para transportar droga con destino a Estados Unidos. A lo largo de un video de 22:06 minutos, *Matamoros* muestra un viaje desde dos puntos de vista que suceden en paralelo: mientras que la cámara recorre la misma ruta —pero en su versión actual— que Vázquez Reyes hacía 30 años atrás, el exnarcotraficante narra con su voz en *off* sus experiencias y pensamientos de lo que veía en 1980 cuando viajaba del sur al norte de México.



Edgardo Aragón, *Matamoros* (2009). Fotograma. © Edgardo Aragón. Cortesía del artista.

<sup>75</sup> Hago uso del término evento como lo que irrumpe el orden establecido del tiempo y reconfigura lo que deviene. La potencia del evento no está en su aparición, sino en lo que se narra o representa de la irrupción. Es decir, es un momento de configuración de una historia, en la que se traduce lo visible en lo invisible. *Jacques Derrida, op.cit.*, p. 75

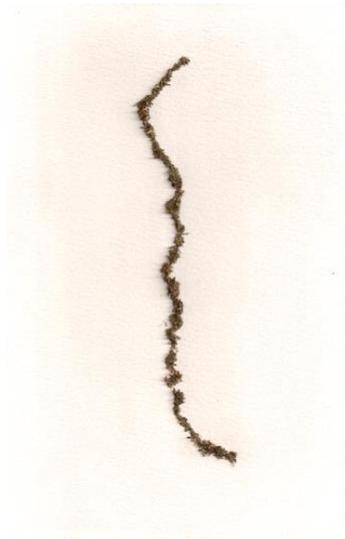
Antes de centrar el análisis en la pieza audiovisual, me parece importante detenernos en algunos elementos de la bitácora que forma parte de la investigación de este proyecto, y en la que se pudieron consultar los mapas y guías que Aragón utilizó para ubicar la ruta a seguir durante su viaje por carretera, antes de la producción del video. En una página impresa desde la Dirección General de Desarrollo Carretero se ve, a manera de lista, las zonas de Oaxaca, Puebla, Veracruz y Tamaulipas por las que habría de pasar hasta llegar a Matamoros, así como las carreteras, kilómetros y casetas que comprenden el viaje (Fig. 11). Esta misma ruta es traducida a una línea de forma irregular que señala la trayectoria, del punto de salida al punto de destino, pero ahora vista sobre un mapa oficial de la República Mexicana (Fig.12).

A diferencia de otras prácticas artísticas que buscan acercarse al pasado a través del archivo, estos materiales no constituyen partes de un ensamblaje que busca ser dispuesto como documento histórico. Es decir, dado que no son incluidos en el espacio de exposición como parte del video, se puede inferir que su uso no está destinado a ser un referente del pasado que, en este caso, permitiera recrear un acontecimiento como el trayecto de Vázquez Reyes hace más de 30 años. Si bien el hecho de recurrir a mapas sí forma parte del proceso metodológico-artístico de Aragón, la aplicación que les otorga no atiende al ejercicio documental, la interpretación de datos o el análisis del pasado para tratar de desarrollar una suerte de historiografía<sup>76</sup>. En mi opinión, tanto la ruta como el mapa deben ser vistos como el inicio de una concepción crítica de un territorio que sobre un mapa oficial se señala de manera objetiva, pero que a lo largo del video será narrado desde la experiencia.

Esta misma ruta, tomando en cuenta entronques, desviaciones y otro tipo de irregularidades que surgen a propósito de un camino construido con fines utilitarios como lo es la carretera, es reemplazado por otro mapa que no reconoce infraestructuras urbanas ni

<sup>76</sup> Vid. Miguel Ángel Hernández Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, pp. 7-43. En este ensayo, Hernández Navarro propone una homologación del trabajo de los artistas que trabajan con archivos y la memoria con la práctica del historiador, y examina la incidencia de las artes visuales en la reconsideración de la memoria y la escritura de la historia.

fronteras estatales y que, sin embargo, propone ver el mismo territorio sin tomar en cuenta su naturaleza urbana y reconfigurado primero por la memoria, y luego por el comercio ilegal de drogas<sup>77</sup>. ¿Cómo? Con un mapa de mariguana (Fig. 13) que no aparece a cámara, sino que forma parte del guion gráfico.



Mapa trazado con línea de mariguana. La imagen forma parte del guion gráfico de *Matamoros*.

El gesto es sumamente poderoso. La misma línea irregular que Aragón trazó sobre los mapas oficiales da forma a este nuevo mapa de México creado con la hierba que comercializaba Vásquez Reyes y que sin duda definió su propia ruta. Una ruta segura que le garantizaba evadir —aunque sin mucho éxito— los retenes y que le ofrecía una vista panorámica de los paisajes que, como él mismo relata en el video, le parecían hermosos. Si el camino y las condiciones eran menos que confortables, el contraste entre su experiencia en automóvil con

<sup>77</sup> Un referente es el «espacio geométrico» que, de acuerdo con el antropólogo Marc Augé, predomina en la modernidad para terminar por irrumpir el espacio social. «En términos geométricos», dice, «se trata de la línea, de la intersección de líneas y del punto de intersección. Concretamente, en la geografía que no es cotidianamente más familiar, se podría hablar por una parte de itinerarios, de ejes o de caminos que conducen de un lugar a otro y han sido trazados por el hombre: por otra parte, de encrucijadas y de lugares donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen». Marc Augé. *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, (España: Gedisa, 1993), 33.

lo que veía su mirada hacía más evidente lo que el paisaje natural promete y el social arrebatata.

Una vez más, esta operación se puede entender desde las posibilidades críticas de la cartografía: lo que podemos ver en el mapa hecho con mariguana es la contraparte de un mapa oficial que no intenta reemplazar ni establecer la percepción de un territorio, sino que define y diseña un espacio muy particular del mundo subrayando la postura desde donde se está creando este otro mapa. Si se toma en cuenta que el mapa objetivo no existe en tanto que su conformación depende de la «Historia que habita a ras de la mano que lo diseña»<sup>78</sup>, la historia de Vásquez Reyes no sólo hace surgir esta nueva línea, sino que atraviesa el discurso histórico, desde lo que pretenden proyectar los mapas respecto a la comprensión del territorio, y describe el mundo desde una práctica social y cultural<sup>79</sup> como lo es la venta de drogas como un mecanismo de supervivencia.

\*\*

*Matamoros* inicia con una breve introducción de Aragón en la que explica, con un texto sobre fondo negro, que en el video recorre la misma ruta que Pedro Vásquez Reyes realizó en los años 80 para comerciar con drogas hasta el día en que fue capturado y remitido a un penal de Matamoros en Tamaulipas. Enseguida, aparece la imagen de un pastizal con árboles al fondo y rematado con nubes de tipo cúmulos, mientras el exnarcotraficante comienza a relatar sus memorias: «Antes, cuando trabajábamos... así nosotros, preparábamos un día antes la mercancía en la sierra, luego ya íbamos por ella, donde nos quedara más cerca de la carretera. Íbamos con un carro extraño, una camioneta de alquiler o un carro que no conocieran, porque los carros que teníamos para el viaje eran diferentes. La traíamos como a las 5 o 6 de la tarde, llegábamos a la casa como a las 7 de la tarde».

<sup>78</sup> Estrella de Diego, *op.cit.*, p. 15.

<sup>79</sup> J.B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas*, p. 35.

El encuadre del primer paisaje y el relato en *off* marcan el inicio de una misma ruta compuesta a juicio de la mirada y la voz: por un lado, durante todo el viaje la cámara muestra imágenes de paisajes naturales —lagos, montañas, el mar—; pero también, con filtros mucho más grisáceos, a veces casi verdes, aparecen intercaladas las otras vistas que se pueden tener por carretera —automóviles, puestos de trabajo artesanal, o ciudades petroleras—. Por el otro, una historia narrada desde la memoria hace que una vivencia pasada irradie en tiempo presente<sup>80</sup>. Si bien su relato guía la trayectoria del viaje, lo que en sucesivo cuenta Vásquez Reyes desde su experiencia incide directamente en nuestra mirada y nos revela el poder del territorio para hacer que ciertos fenómenos o acciones sean posibles y otras no.

El paisaje visto desde la carretera, por ejemplo, en toda su magnificencia retórica que se le da no por naturaleza sino en oposición con el paisaje social, disimula la realidad de un viaje que originalmente responde a un deseo personal de progreso, pero cuyo camino está marcado por la violencia económica que obliga a alguien a tomar la más viable de sus prácticamente nulas posibilidades, y la conformidad de tomar una ruta que, de hecho, es más condenante que prometedora. Aragón cuenta, desde su propia experiencia, que desde hace muchos años las únicas posibilidades que tienen los jóvenes en Oaxaca para tener un ingreso o aspirar a una mejor vida son la migración o la inclusión en el narcotráfico<sup>81</sup>.

No es una novedad el hecho de que Oaxaca sea uno de los países en México con mayores índices de pobreza y desigualdad social, en gran medida debido al rezago económico y social a la que están sometidos los pueblos indígenas de la región y el campesinado<sup>82</sup>. En este contexto y alejado de la denuncia social, *Matamoros* sitúa los fenómenos que ubican a Oaxaca en el mapa de la desigualdad y el rezago económico, pero

<sup>80</sup> Vid. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*.

<sup>81</sup> Aragón, entrevista.

<sup>82</sup> Al menos 10 de los 12 municipios más pobres del país se encuentran en Oaxaca. Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social, “Estadísticas de pobreza en Oaxaca” [en línea]. <https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Oaxaca/Paginas/principal.aspx>. (Consultada el 10 de marzo de 2020)

también la localiza como el origen de desplazamientos detonados por la trunca promesa del campo como fuente de progreso, que a su vez terminan por reconfigurar el sentido del territorio y las rutas que lo atraviesan.

El contraste se puede notar aún más con las imágenes de campos y paisajes bellos que se pueden ver durante el video; su tratamiento fotográfico logra, aun en movimiento, distender el tiempo al menos por unos instantes. Los encuadres fijan la mirada en escenarios tan espectaculares que recuerdan a las representaciones pictóricas de José María Velasco o Joaquín Claussel: conjuntos de nubes encrespadas que reflejan un juego de luces y sombras que serían sujeto de envidia de cualquier pintor, tonalidades violáceas y azulinas que parecen salidas de una técnica impecable al óleo, o escenas campiranas en cuyos lagos se refleja la quietud del entorno (Figs. 15 y 16). Salvo por las torres eléctricas y la maquinaria de petróleo que interrumpen a momentos los recuadros, estas imágenes recuerdan a las pinturas decimonónicas, dignas de contemplación, que buscaban exaltar la geografía y las bondades propias de territorios distantes. En México, esas bondades resultaban alegorías de un nacionalismo en construcción, como el que hacia 1843 se representaba a partir de «los principios estéticos de orden, belleza y perfección, propios del neoclásico, [que] fueron enriquecidos por la concepción romántica que antepone el sentimiento a la norma artística y busca la afirmación de la nacionalidad»<sup>83</sup>.

Lejos de atribuir el mismo orden de valores estéticos a las imágenes de Aragón, la referencia al paisajismo mexicano del siglo XIX, en contraposición con los escenarios de nubes, pastizales y colores «bellos y perfectos» que acompañan la ruta entre Oaxaca y Matamoros, revela como un síntoma la relación con la historia. Es decir, aquel paisaje que

83 María de los Ángeles Sobrino Figueroa, «El desarrollo de la pintura mexicana en el siglo XIX y principios del XX», en Consuelo Fernández Ruiz (*et al.*), *El paisaje mexicano en la pintura del XIX y principios del XX*, p. 12

aprovechó la geografía como símbolo de emblema nacional y constructo histórico<sup>84</sup> es revertido en *Matamoros* como una ruina de la modernidad mexicana: lo que antaño prometían los recursos naturales como una fuente de progreso, ahora son el marco de un territorio cuyas características naturales han sido permisivas y hecho factibles dinámicas socioespaciales que responden a crisis económicas y políticas.

Aquí el síntoma, como también se vio en *Mesoamérica: el efecto huracán*, si bien apunta a pensar en la idea del progreso como un proyecto fallido que no atiende a la correspondencia entre los beneficios del territorio y sus herederos por asentamiento o sucesión cultural, en *Matamoros* aparece como la intermitencia de un fenómeno que interrumpe continuamente en la cotidianidad y en la experiencia del espacio. Más importante aún, si en ambos proyectos ese síntoma nos permite establecer un parangón visual entre las representaciones del paisaje en los siglos XVIII y XIX, respectivamente, considero que en *Matamoros* se manifiesta como una suerte de repetición en dos momentos diferentes que tienen como escenario, en este caso en particular, el narcotráfico como contexto histórico.

Es importante precisar que no es el tráfico ilegal de narcóticos el tema central que nos compete, sino la concepción y redistribución del espacio que provocan sus operaciones como un sistema estructurado que apunta a perpetuar su propia empresa. Tanto sus tácticas de distribución a lo largo y ancho del país, como su incidencia en el terreno de lo público con mecanismos de extrema violencia, han logrado una desarticulación del territorio y su vida cotidiana a tal grado que la reinstauración del orden no solo se escapa de la competencia del Estado, sino que atraviesa historias individuales que terminan por resonar en lo colectivo.

<sup>84</sup> A propósito de una exposición en el Museo de San Carlos, Ricardo Gómez Robelo destaca la preferencia del paisaje y la necesidad del género para producir la imagen histórica de México: «Aún no se escribe nuestra historia, y fuera imposible, faltando el recuerdo, concebir esperanzas, y por eso la tentativa de inspirar en lo pasado a los artistas, era ficticia y de encargo. Pero algo poseemos, de incalculable valor para la pintura: una hermosísima Naturaleza, bajo una luz de magia y un aire claro y profundo como el más profundo ensueño». «La exposición de San Carlos. Las obras de los pensionados. Consideraciones sobre la crítica. El Diario. Periódico independiente», en Alicia Azuela y Guillermo Palacios (Coord.), *op.cit.*, p. 97.

Dicho esto, lo que nos aparece como relevante es la repetición de condiciones que, más que agotarse, se recrudecen.

Desde esta perspectiva, las imágenes y relatos de *Matamoros* tienen la potencia de pensar el fenómeno y esas condiciones desde la repetición. En la ilusión de continuidad que le es propia a la imagen en movimiento, se encuentran dos entornos que, incluso con la distancia temporal, es posible relacionar por la pertinencia de una problemática que aún atañe al presente. Si nos situamos en los contextos de la ruta que hacía Vásquez Reyes y en el presente de la pieza, cuando Aragón realizó el viaje, resulta necesario detenerse las particularidades de cada momento a fin de entender de qué manera estos dos tiempos se interpelan.

En la década de 1980, cuando el exnarcotraficante cruzaba de Oaxaca a Matamoros, el comercio ilegal de drogas se asentaba como una posibilidad laboral prácticamente impuesta frente a la carencia de oportunidades de trabajo en una región cuyas condiciones de pobreza la alejan de los centros hegemónicos de poder. Si la migración y el narcotráfico, como se mencionó anteriormente, eran las únicas opciones para sobrevivir económicamente, ambas se ven atravesadas por un desplazamiento forzoso del lugar de origen. Una suerte de agresión que supone, en mi opinión, tanto la marginación de Oaxaca como su concepción como una geografía determinada por efecto de la violencia, el abandono o la explotación.

Para esa entonces, el entorno natural y social de la Sierra de Oaxaca hicieron de este lugar el escenario ideal para consolidar las prácticas del narcotráfico que, si bien tenía ya varios años arraigada en la región, a finales de 1970 la situación del campesinado logró robustecer el cultivo y comercio de drogas con fuerza de trabajo: el 74% de las familias tenían un ingreso inferior a 200 pesos al mes, no contaban con los recursos básicos en alimentos y viviendas, y las posibilidades de sobrevivencia a base de cultivos de temporal o

de maguey era prácticamente nula<sup>85</sup>. Además, la conocida Operación Cóndor comenzó a ocupar las zonas montañosas de estados como Oaxaca, Guerrero y Michoacán, convirtiéndolas en marcos de violencia y en «virtual(es) estados(s) de guerra»<sup>86</sup>. Y además de orillar a la población a migrar a otros estados o fuera del país, este programa de seguridad que justificaba sus operaciones en la quema de producto y de cultivos no atendía ni consideraba a las condiciones de marginación de los campesinos como base del problema estructural<sup>87</sup>.

Por su parte, *Matamoros* sale a la luz en un contexto marcado por la Guerra contra el narcotráfico, impulsada por Felipe Calderón. Para 2009, la violencia se agravó, los homicidios de civiles se duplicaron<sup>88</sup> y el mapa de México se transformó completamente: «algunas organizaciones agregaron a la estrategia la expansión territorial de sus actividades, el intento de control territorial, y la diversificación de la renta criminal»<sup>89</sup>. Aunque en palabras de Edgardo Aragón, *Matamoros* se centra en abordar un proyecto de nacionalismo económico actualmente agotado<sup>90</sup>, tanto la intervención del narcotráfico como el territorio y sus alteraciones aparecen como un presente aun cuando se esté abordando desde la recuperación del pasado a través de la memoria. Es decir, al situarnos en los dos contextos antes referidos, las imágenes y la narrativa del video operan como una mirada incisiva en la concepción del tiempo histórico. ¿Cómo se podría pensar la relación entre un fenómeno acontecido en los 80 que se recupera siempre como presente en lo relativo al contexto de la producción de la pieza, pero también con respecto a la posibilidad del video, como objeto

85 “La Operación Cóndor. Recuento Mínimo” [en línea]. <https://www.nexos.com.mx/?p=3120>. (Consultada el 13 de marzo de 2020).

86 *Ibid.*

87 *Ibid.*

88 Elías Camhaji y Jacobo García, «Año 11 de la Guerra contra el narco en México» [en línea]. <https://elpais.com/especiales/2016/guerra-narcotrafico-mexico/#0>. (Consultada el 23 de noviembre de 2019)

89 César Morales Oyarvide, «La Guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia» [en línea]. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/oyarvide.pdf>

90 Mientras que en la década de 1980 el contrato social priísta ofrecía a la población la posibilidad de tener una mayor calidad de vida —tener trabajo, ahorros y/o casa—, a pesar de las crisis económicas hasta entonces acontecidas, en la actualidad el panorama social y económico dista mucho de ser aquél en el que vivieron las generaciones previas al neoliberalismo. Aragón, entrevista.

artístico, de “aparecer” cada que es visto? La posibilidad surge desde una dialéctica entre ambos momentos que nos permita mirar críticamente el tiempo de la historia. Walter Benjamin dice que «no se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal (continua), la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos»<sup>91</sup>.

Desde la perspectiva de Benjamin, y en un sentido un tanto metafórico, aunque frente a nosotros el viaje en carretera que realiza Aragón es una continuidad en la que el camino queda atrás mientras se avanza, se puede decir que en realidad no hay un pasado que sea superado por un presente ni uno que se haya agotado históricamente para solo ser recuperado como fábula o anécdota. Sobre todo si se toma en cuenta que lo contado por Vásquez Reyes no es una reconstrucción de los hechos tal y como fueron; su historia es una construcción desde el recuerdo y la experiencia que nos aparece como un «relámpago»<sup>92</sup> al que no se le puede negar su actualidad en tanto está sucediendo y su pasado en tanto que ocurrió<sup>93</sup>.

Es así como aparece la historia de un exnarcotraficante que inevitablemente hace pensar en la Historia (con h mayúscula) que se ha construido alrededor del comercio ilegal de drogas en México, al menos durante los últimos treinta años. El relato de Vázquez Reyes se puede entender como un relámpago; sin embargo, su actualidad no parece limitarse solo a tiempo al que pertenece la pieza. La reflexión de este tema me parece aún más pertinente cuando al momento de escribir esto se cumplen 24 horas de un evento que, incluso en un país

91 Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 57 [en línea].

<https://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/83103-tesis-sobre-la-historia-y-otros-fragmentos>. (Consultada el 15 de octubre de 2019)

92 Con imagen que relampaguea retomo la concepción de Walter Benjamin sobre la articulación del pasado en tanto tiempo histórico como una imagen que pasa fugazmente para nunca más ser vista hasta que se le actualiza. Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia* p. 186. En algunas traducciones, el concepto de “relampaguear” es traducido como “fulgura”. Vid. Bartoletti Tomás Joaquín y Julián Fava (trad.), *Estética y política*, p. 135.

93 Para mayor contexto sobre la construcción de la historia, cito directamente a Benjamin: «la historia es objeto de una construcción, cuyo lugar no lo conforma un tiempo homogéneo y vacío, sino uno pleno de tiempo actual» Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 146.

como México, con altísimos niveles de violencia cotidiana, quebrantó la aparente calma que supone el orden de la cotidianidad. Una calma, sin embargo, que ha sido convenida, aunque no de manera oficial, como efecto de la tendencia por parte de las autoridades del gobierno mexicano a cerrar los ojos frente a la tiranía que prevalece a consecuencia de las acciones del crimen organizado.

El 17 de octubre de 2019, un operativo armado de la Guardia Nacional del país, implementada por el Presidente Andrés Manuel López Obrador, detonó una serie de enfrentamientos entre militares y sicarios del llamado Cartel de Sinaloa, que despertaron brutalmente al «campo de guerra»<sup>94</sup> que hoy es México. Sin duda, un acontecimiento como éste irrumpe los ordenes espaciales y temporales de cualquier ciudad, al tiempo que les dicta otra configuración como lugares propios del terror y la desconfianza. Si la rutina de aquellas personas sin bando que se cruzaron inesperadamente con el fuego se vio profundamente invadida, lo sucedido ese día marca una huella sin precedentes en la memoria —tanto histórica como social— que no se queda sedimentada entre la acumulación del polvo que da autoridad, por efecto de la distancia, al archivo, sino en aquella que surgirá intermitentemente en un orden de ida y vuelta, y viceversa, mientras haya tiempo. Lo de ese día no se escapa de la carga del pasado por mucho que aparezca como un suceso tan propio del presente.

Lo sigo pensando, sobre todo, por el hecho de que un trabajo académico esté esbozando posibles ideas sobre esta pieza, en contexto con lo acontecido en Culiacán, quizá pueda ser producto de la coincidencia. Pero no lo es el hecho de que a través de sus imágenes *Matamoros* pulverice el ayer como leyenda, por medio de una regresión que sobrevive hoy de manera aún más perversa. No hay en el video de Aragón referencia directa a la violencia, ni al dolor, ni a la muerte que ha se han perpetuado en los últimos once años como daño colateral del conflicto, ni a la llamada guerra contra el narcotráfico. Y, sin embargo, el

<sup>94</sup> Vid. Citas 6 y 7.

método que ha escogido el artista para realizar la pieza permite hacer evidentes las relaciones dialécticas y de sentido que existen entre tres contextos aparentemente diferentes: la década de 1980, el año de producción del video (2009) y el enfrentamiento reciente en Culiacán.

El fundamento obvio sería decir que el tema de las drogas atraviesa a estos tres momentos si lo pensamos dentro de los márgenes del conflicto que ha acarreado México con el narcotráfico desde ya hace algunas décadas. De igual manera, si se piensa al tiempo como un orden lineal, entonces la lógica también dictaría pensar los tres casos como una serie de fenómenos distintos que obedecen a un tiempo histórico continuo y fijo, como al que se refería Benjamin. Para Aragón, la aparición de *Matamoros* no responde a una emergencia temática relacionada con la estrategia armada que el Presidente Felipe Calderón inició en 2006 para hacer frente a los carteles de droga<sup>95</sup>; sin embargo, la sensación de reconocer una experiencia o un evento actual como si hubiera acontecido —una y otra vez— anteriormente, conduce a pensar en un problema que sobrevive de manera anacrónica<sup>96</sup>.

No es suficiente con pensar en una fórmula básica de causa y efecto para acercarse a un fenómeno que no se ha agotado como pasado ni como actualidad; tampoco como parte de una reflexión política. Con la politización de su estética<sup>97</sup>, Aragón aborda la problemática desde la propia experiencia para situarla como una fuerza disruptiva tanto del espacio como del tiempo. Como bien apuntó el periodista Sergio González Rodríguez, el alcance —en número y poder— del narcotráfico y los grupos criminales ha provocado la desestructuración del espacio y la reformulación del territorio: «Las regiones del país se han modificado a su vez por el dominio de los grupo criminales, cuyas actividades en torno del trasiego de la

<sup>95</sup> Aragón, entrevista.

<sup>96</sup> Sobre la idea de supervivencia y el tiempo anacrónico, recorro a los planteamientos de Didi-Huberman, basados en los postulados teóricos de Aby Warburg, sobre las secuencias anacrónicas que puede haber entre una imagen y otra, deslindándolas de su cronología histórica y del trabajo hermenéutico, para encontrar las correspondencias, «huellas» o «fósiles» que pueden existir entre varios eventos que pueden parecer distintos. Vid. Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, pp. 93-135.

<sup>97</sup> «Yo siempre politizo todo. Hay circunstancias sociales y particulares que me han llevado presentar este tipo de personajes, y tiene que ver con cómo está diseñado el país». Aragón, entrevista.

droga han reconfigurado el mapa interior del país con sus trayectos, ocupaciones temporales y pugnas con otros en la misma empresa [...] La dislocación territorial ha traído consigo otra cartografía movediza que poco tiene que ver con los mapas tradicionales»<sup>98</sup>.

Así, a partir de la repetición y el contraste visual —al que se hizo referencia con el paisaje— como estrategias narrativas, el video hace visibles las transformaciones de los territorios geográfico y social por efecto de los trayectos y operaciones ejecutados por el comercio ilegal, al tiempo que da luz a un pasado que sobrevive de forma discontinua.

La supervivencia del pasado también aparece a partir del relato protagónico. En una de las experiencias que cuenta Vázquez Reyes, sus memorias son las que recuperan una ruta que ahora sólo puede verse desde la imaginación pero que, sin duda, inciden en las imágenes que se ven a lo largo del video:

Preparábamos un día antes la mercancía en la sierra [de Oaxaca] [...] A mí me iba llegando amaneciendo, casi cerca de Tehuacán, de ahí le daba para un pueblito que se llama el Seco [...] Me desviaba por Perote, pero por Martínez de la Torre [...] bajabas de la sierra cañas al bajo, donde había unos cerritos muy chicos pero tapaditos de mandarina [...] Los intercambios los hacíamos hasta allá llegando... sea Matamoros o en Reynosa, allá en la frontera [...]»<sup>99</sup>.

En este punto, la narración conforma una cartografía que surge de la memoria vivida<sup>100</sup> y que no empata del todo con la ruta que Aragón planeó con mapa en mano e itinerario establecido (Fig. 14). Lo que el artista contempló en 2009 al repetir la misma travesía, es otra versión de lo que Vázquez Reyes observaba y comprendía, aun cuando la sensación de perpetuidad que transmite la naturaleza a través de sus paisajes enuncie lo contrario. Mucho menos lo es ahora, a diez años de distancia del viaje a Matamoros. Si en los 80 la práctica del narcotráfico

<sup>98</sup> Sergio González Rodríguez, *op.cit.*, p. 17.

<sup>99</sup> Fragmentos de la narración de Pedro Vázquez Reyes que se escucha en el video *Matamoros* (2009).

<sup>100</sup> Frente a la institucionalización de la memoria oficial por parte del monumento, casi siempre histórico y que termina por ser invisible, Andreas Huyssen habla de la «memoria vivida» [lived memory], que se «localiza siempre en los cuerpos individuales, en su experiencia y en su dolor, incluso cuando involucra a la memoria colectiva, política o generacional» [Lived memory, on the other hand, is always located in individual bodies, their experience and their pain, even when it involves collective, political or generational memory]. La traducción es mía. Andreas Huyssen, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, p. 110.

podía realizarse de manera individual, sin ser copado por una organización dominante según la zona, la evolución de la problemática ha devenido en una completa zona desarticulada en la que las lógicas y sistemas que ahora caracterizan al narcotráfico han logrado desdibujar los límites entre lo legal y lo ilegal, lo real y lo simbólico, y lo público y privado de los territorios que se han apropiado para hacer posible su funcionamiento<sup>101</sup>.

Esta suerte de proyección sintomática, que permite hacer visibles las semejanzas a partir de las discontinuidades de tres eventos distantes, se articula a partir de la repetición como estrategia narrativa. En *Matamoros* «repito los mismos pasos del personaje, pero también lo míos. No solo estaba descubriendo los pasos de [Vásquez Reyes], sino los que yo había seguido hace muchos años, cuando iba a visitar[lo] a la cárcel y tenía que hacer ese mismo recorrido»<sup>102</sup>. Así, lo que el viaje y la ruta no hace es una recuperación o reconstrucción del pasado porque, como el mismo artista reconoce, es algo que no existe ya. «Más bien se trata de encontrar cosas parecidas o completamente distintas», agrega.

El hecho de que para esta pieza se utilicen las memorias de un exnarcotraficante no es fortuito: Pedro Vásquez Reyes es en realidad el pseudónimo que el padre del artista utilizaba para ocultar su verdadera identidad. Su experiencia, más que hilo argumentativo, es la fuente de una narración en la que territorios, realidades y paisajes acontecen simultáneamente como actualidad, aun cuando se encuentran distantes en los márgenes del tiempo histórico.

Al construir una narrativa a partir de las memorias de su papá y las del artista mismo, el video trae el pasado al presente como una imagen histórica. El montaje de imágenes y de relatos permite articular, como diría Walter Benjamin, «el pasado históricamente». Se trata de una forma de incidir la literalidad histórica y desarticular ese discurso que la sitúa como una disciplina científica y que le otorga autoridad sobre los objetos de estudio que le competen.

<sup>101</sup> Sergio González Rodríguez, *op.cit*, p. 83.

<sup>102</sup> Aragón, entrevista.

Es decir, en este caso no significa reconocer y reconstruir el pasado tal como sucedió; por el contrario, significa «apoderarse de un recuerdo que relampaguea en el instante de un peligro»<sup>103</sup>. La cita textual a Benjamin puede parecer metafórica, sin embargo, en *Matamoros* podemos observar que el recuerdo de Vásquez Reyes se recupera como una forma de volver a habitar el territorio desde la experiencia; más importante aún, considero que se rescata como una regeneración de la memoria misma y como una forma de resistencia frente al trabajo con la memoria hegemónica que generalmente tiene a la destrucción y el olvido. De hecho, que los recuerdos provengan del propio padre del artista, y que no se recurre a la documentación de relatos o la investigación de archivo, lo entiendo como una apuesta aún más contundente frente a los procesos acumulativos, tan propios del historiador<sup>104</sup>, que tienen de activar la nostalgia o promover la amnesia por efecto de la memoria fetichizada o entendida como una totalidad inamovible.

Es quizás esta la razón por la que, a pesar de que el mismo artista no establece una relación directa con el contexto social y político al momento de producir la obra, el recuerdo se hace estrictamente presente frente al fenómeno del narcotráfico hacia finales de la primera década del siglo XX. Y es, asimismo, lo que me ha permitido la potencia de las imágenes: establecer una red de relaciones en un momento en el que las atrocidades de este mismo fenómeno se han agudizado. Sin caer en romanticismos ni juicios morales, lo que se hace visible en *Matamoros* es la violencia que opera en los cuerpos y en las experiencias, la que impulsa los desplazamientos, los éxodos, las apropiaciones de un determinado lugar desde la normalización del conflicto, la pérdida de sentido de pertenencia, la pérdida del espacio de socialización. La violencia que también atrofia la memoria.

<sup>103</sup> Walter Benjamin, *Sobre el concepto de historia*, pp. 186.

<sup>104</sup> Miguel Ángel Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 19.

El enfoque de Edgardo Aragón no tiene que ver con buscar una nueva objetividad que dé forma a la certeza en medio de la incertidumbre. En contraste, lo que la repetición permite es exponer el pasado histórico como un sistema que se ha fosilizado o manipulado, pero al que hay que recurrir para generar conocimiento. Es como si se tratara de un videojuego, por extraño que parezca: «la forma en la que yo entiendo las imágenes y las narrativas tiene que ver con los videojuegos de los 90; [de ahí viene] toda la idea de hacer repetir las cosas, de volver a intentar jugar. [...] Esas repeticiones son para que aprendas un sistema, a jugar el juego»<sup>105</sup>. Equiparar la sistematización de la historia con un juego no es descabellado, sobre todo cuando se aborda desde la memoria un suceso que aparece nuevamente como presente y que, situado en el contexto de la pieza y en el que hoy se escribe este ensayo, no puede pensarse sino como un pasado que se repite y que se pretende omitir o rechazar<sup>106</sup>.

En *Matamoros* se escucha un relato en primera persona que, sin embargo, es tan sólo un eco entre todas las voces que se han sometido y a la vez han construido, en masa, como nación y sociedad, un territorio que está muy lejos, al menos para la mayoría, de ser un paraíso. Las memorias de Vázquez Reyes no constituyen una herramienta documental dispuesta a ser consultada para saciar la indeterminación entre el pasado y el presente; se nos presentan, más bien, como una forma de hacer frente a la amnesia o a la manipulación, desde la potencia que tiene de penetrar en lo colectivo a partir de la memoria personal.

En este contexto, el hecho de que Edgardo Aragón no disponga a la mirada pública los muchos o pocos documentos que utiliza en su proceso de producción es, desde mi entender, una decisión política que pone a la luz la pregunta sobre el lugar de la memoria. No hay una necesidad de fundamentar la incidencia histórica que pone de relieve *Matamoros* a

<sup>105</sup> Aragón, entrevista.

<sup>106</sup> Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, pp. 43.

partir del archivo o el documento para dar cuenta del pasado<sup>107</sup>. Por el contrario, dispone la subjetivación de la experiencia como una forma de redirigir la mirada y comprender un evento desde el olvido hegemónico. Sobre todo, cuando se trata de un tema que ha llegado a tal nivel de exposición mediática que parece haber alcanzado el punto de lo común a la vida.

Si hacia finales del siglo XX la memoria se vio afectada por la amnesia, la anestesia, la manipulación y la fetichización, lo que inevitablemente produjo una falta de conciencia histórica en las sociedades globales que han privilegiado el enaltecimiento de sus pasados históricos oficiales<sup>108</sup>, entonces la memoria que parece sobrevivir para dar cuenta de su existencia es aquella que es vivida<sup>109</sup>. Una memoria como la de Vásquez Reyes que se inserta como una posibilidad historiográfica para atender un pasado sumido en las grades narrativas y, por lo tanto, pensar y contar la historia desde las experiencias vividas que ofrecen ver las relaciones y las perspectivas con el territorio mismo desde la vivencia.

<sup>107</sup> Miguel Ángel Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 17.

<sup>108</sup> Andreas Huyssen, *op.cit.*, pp. 11-29.

<sup>109</sup> *Vid.* Cita 97

#### IV. Tinieblas

Tinieblas es una videoinstalación que muestra, a lo largo de 7:05 minutos, a un grupo de 13 músicos interpretando la marcha fúnebre *Tinieblas* del compositor guatemalteco José Arce. A cada uno de los músicos se los ve parados sobre una mojonera, una suerte de pedestal que representan los 13 linderos que demarcan los municipios de Ocotlán, Oaxaca.



Vista de las 13 pantallas que conforman Tinieblas, montadas de forma horizontal.

\*\*

«Lugar de pinos» o «Entre los ocotes» es el nombre en zapoteco de Ocotlán de Morelos, la región natal de Edgardo Aragón, que actualmente es uno de los 12 municipios de los 570 que conforman al Estado de Oaxaca. Desde hace más de tres siglos, se ha asentado como zona de conflicto por concepto de posesión de tierras. Como una estrategia, los habitantes han establecido el mojón para fincar los límites entre cada territorio. Una suerte de frontera conformada por monolitos de piedra, que no opera como una línea oficial pero que persigue los mismos propósitos de las fronteras geopolíticas, distribuyendo la geografía desde el entendimiento del control, la propiedad privada y el poder económico.

La historia de este poblado está atravesada por el despojo y la apropiación de comarcas comunales por parte de la misma población. Previo a su fundación en 1556, al

instaurarse la Doctrina de Ocotlán por órdenes del obispo dominico Juan López de Zarate<sup>110</sup>, la zona ya estaba sometida a una «guerra sangrienta» entre los «zapotecas de Ocotlán y los mixtecos de Cuilápam por resentimientos que tenían estos últimos con Cosijoesa Rey de Zachila. Dispuestos los mixtecos al combate con numerosas y aguerridas tropas, atacaron las posiciones zapotecas tomándolas a sangre y fuego»<sup>111</sup>. Desde entonces, los zapotecos fueron tributarios de los mixtecos, ocupando ambos el mismo territorio, hasta la llegada de los españoles.

Actualmente y desde los últimos 50 años, la geografía de Ocotlán de Morelos se ha visto mermada debido a problemas agrarios y al paternalismo político que ha cedido los territorios, ocasionando enfrentamientos en los vecinos de lo que actualmente son colonias<sup>112</sup>. En este contexto se ubica *Tinieblas* (2009) (Fig. 17), una videoinstalación en la que deambulan los espectros de la violencia de una forma que solo viene a la mente para ser descrita con un adjetivo: sobrecogedora.

Aragón convocó a 13 músicos para que durante 13 días diferentes tocaran con su propio instrumento<sup>113</sup> la marcha fúnebre *Tinieblas* del compositor guatemalteco José Arce; cada músico tocó por separado y en solitario mientras permanecían sobre cada uno de los 13 mojones, convirtiéndolos en un pedestal que durante la acción permitió simbólicamente diluir el sonido a través del horizonte sin ningún límite que lo detuviera. Aunque en el espacio real sí está marcada, en la pieza la línea fronteriza no se traza sino hasta que el video es presentado como una instalación a manera de montaje: 13 pantallas muestran a los 13 músicos tocando al unísono.

110 Cayetano Esteva, *Geografía histórica del Estado de Oaxaca*, p. 261.

111 *Ibid.*, p. 270.

112 Edgardo Aragón, Presentación del proyecto *Tinieblas* para la obtención de la beca Arte y Medios del Centro de Arte Multimedia de la Ciudad de México. Archivo del artista.

113 Disposición de los músicos por orden de aparición según el montaje: armonía 1, armonía 2, barítono, clarinete 1, clarinete max, platillos, tambora, tarola, timbal, trombón, trompeta 1, trompeta 2, tuba.

La investigación de la que partió Aragón fue conducida por una suerte de metodología que recuerda a la de los historiadores, trabajando directamente con archivos, datos y fuentes oficiales, como si tratara de reconstruir el objeto histórico de estudio e interrogar al pasado hasta lograr llegar al origen del conflicto.

Para la ubicación de las mojoneras, el primer paso fue localizar un mapa antiguo de Ocotlán para entender su distribución territorial y geográfica, cuando aún su extensión superficial era de 394 km<sup>2</sup><sup>114</sup> (Fig. 18). En el mapa, realizado en enero de 1784 por las jurisdicciones de Oaxaca y Santa Carina Minas, destacan principalmente las características geográficas de la región, cuyas fronteras estaban enmarcadas por cerros y conjuntos montañosos. En esta representación cartográfica no se identifican con claridad las divisiones entre tierras, aunque se pueden observar ilustraciones de casas de pequeñas casas y construcciones que ubican a los diferentes poblados, incluido Ocotlán. Sobre esta imagen, Aragón señala digitalmente el centro de un “futuro” conflicto entre San Antonino de Ocotlán y Ocotlán de Morelos, una referencia que resulta relevante en tanto que la oposición entre ambos poblados supuso un borramiento de fronteras y la reorganización del territorio. Como se puede ver en un mapa de 1862 de San Antonino de Ocotlán<sup>115</sup> (Fig. 19), la región estaba dividida en 28 mojoneras, 10 menos que en 1826<sup>116</sup>.

En dos mapas subsecuentes (Figs. 20 y 21), incluidos como parte del guión gráfico del video, se hace evidente el reposicionamiento del territorio por la forma que adquiere entre sus fronteras. Aquí, Aragón subraya la principal zona de conflicto y algunas mojoneras derruidas, lo que supone la posible desaparición de fronteras. Finalmente, dos últimos mapas (Figs. 22 y 23) localizan las 13 divisiones distribuidas en una superficie total de 120.23

114 Cayetano Esteva, *op.cit.*, p. 263.

115 Vid. Maira Cristina Córdova Aguilar, *Origen y vida cotidiana de una comunidad zapoteca. San Antonio Ocotlán (1532-1860)*.

116 Cayetano Esteva, *op.cit.*, p. 264.

km2<sup>117</sup>. La distinción es que uno de ellos fue trazado a mano por el artista, siguiendo la forma actual de Ocotlán, pero marcando la zona milenaria de conflictos ejidales con mojoneras.

Cada mojonera dibujada es el lugar donde se situaron cada uno de los músicos para grabar e interpretar *Tinieblas*.

Como anteriormente se vio en *Mesoamérica: efecto huracán y Matamoros*, así como en casi la totalidad de sus proyectos, el material de documentación e investigación no forma parte de los videos en su aparecer público en la sala de exposición. Si bien el guion gráfico y los archivos de Aragón no son visibles para los espectadores, la estrategia de mantenerlos al margen del proceso de producción no sólo contribuye a realzar los gestos poéticos de cada pieza, sino que fortalece el discurso de la obra en tanto ente artístico. A diferencia de diferentes artistas que hacen uso de archivos, documentos históricos o colecciones materiales —hasta llevarlos a formar parte central de su obra—, para dar cuenta del pasado y generar suturas en esos espacios ambigüos y de irresolución frente al presente<sup>118</sup>, Aragón no busca revivir el pasado para incidir historiográficamente en los relatos sobre los conflictos territoriales de largo antaño en Ocotlán.

Aragón atiende a la historia, sí, pero sin buscar verdades ni fuentes de origen en un pasado que ya no existe, al menos en lo que compete a esta pieza. En *Tinieblas*, la documentación cartográfica le permiten entender el propio orden de los mapas históricos que han situado a Ocotlán principalmente desde el conflicto, para generar su propio montaje que toma forma en la disposición visual de 13 pantallas. Asimismo, si imaginamos estos mapas como una constelación o una serie de satélites que giran en torno a un centro, la nueva

117 La última actualización de este dato se realizó a partir del Censo de Población y Vivienda 2005, del INEGI [en línea]. <http://www.microrregiones.gob.mx/zap/datGenerales.aspx?entra=nacion&ent=20&mun=068>. (Consultada el 19 de noviembre de 2019).

118 Este tipo de prácticas no se contraponen, sino que establecen un método de investigación y producción para acercarse a la historia y a la memoria, como bien lo enuncia Miguel Ángel Hernández Navarro en *Materializar el pasado*, pp. 17-43.

disposición que se genera en el video propone una relación dialéctica<sup>119</sup> o crítica con respecto a los diferentes tiempos en el territorio expuesto.

Si retomamos la posibilidad del montaje para desplegar anacronías y, a partir de ellas, hacer un remonaje de la historia<sup>120</sup>, ¿qué es entonces, lo que se mueve y hace visible en la frontera que en *Tinieblas* se traza por la disposición horizontal de los mojones y que, al mismo tiempo, parece desdibujarse simbólicamente por efecto del sonido que se expande de forma invisible más allá de las pantallas?

A diferencia de las anteriores piezas que aborda este ensayo, en *Tinieblas* el montaje opera de forma bidireccional para, aparentemente, volver a instaurar un orden: por un lado, como parte de su proceso de investigación, Aragón recurrió a mapas antiguos para localizar los puntos de conflicto que históricamente han resultado en la separación de tierras. Por otro lado, una vez delimitados, vuelve a establecer un orden a las mojoneras a través de la videoinstalación de 13 pantallas. Lo que se puede ver públicamente cuando la pieza se muestra en el espacio de exposición es la construcción de una línea recta o irregular (Figs 1, 24 y 25) que transmite la idea de una frontera claramente definida.

En sentido estricto, *Tinieblas* no constituye un tipo de contramapa que busque revertir la representación del espacio que se hace a partir de la administración y control del territorio desde el poder. Un poder que, en este caso, es el de la propiedad privada que se tiene por herencia o competencia del campesinado. Tampoco puede ser considerada como un ejercicio de cartografía crítica en el que se den cuenta las relaciones que ocupan el espacio y a las que no se les atiende desde la narrativa oficial. De hecho, por lo que podemos ver en los mapas

<sup>119</sup> En este contexto, dialéctica se entiende aquí en el sentido benjaminiano, como una forma de «controvertir, introducir una diferencia en el discurso». Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, pp. 104.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 123.

consultados por el artista, el conflicto de tierras tiene su lugar como fenómeno histórico documentado oficialmente.

Incluso, resulta relevante que las mojoneras en el video no demarcan las delimitaciones actuales, sino las de hace más de cien años. Así, de cierta forma se crea un mapa del territorio, no uno imaginario ni metafórico, sino uno que revela un conflicto histórico real. Lo que la videoinstalación hace es una materialización del pasado, como la entiende Miguel Ángel Hernández Navarro<sup>121</sup>, a través de un despliegue documental que es traducido en un montaje fílmico.

Si bien Aragón no busca incidir historiográficamente en el relato de los conflictos territoriales, como se puede deducir por el manejo de sus fuentes y la condición de estas mismas como archivo no público, en esta pieza en particular se hace presente la memoria. El hecho de recuperar un acontecimiento histórico tiene que ver, en mi opinión, con alejarlo de la pérdida y el olvido para oponerse a que sea relegado a los márgenes de la historia muerta y archivada. Si el condenarlo al pasado histórico supone enterrar las bases de un problema que aún continúa latente, entonces la memoria permite atenderlo en su contacto con el presente<sup>122</sup>.

Desde esta perspectiva, la relevancia de *Tinieblas* se encuentra en su posibilidad de hacernos visibles las fuerzas que detonan al conflicto. Es decir, no es la disputa por las tierras las que deben revisarse histórica o historiográficamente, sino lo que éstas dicen de la relación que un sector muy específico de la población tiene con el territorio: la fantasía del campo como una fuente de progreso que no ha logrado, por efecto de las apropiaciones agrarias, nada más que detonar los desplazamientos de la población campesina a los centros hegemónicos del país para lograr una fuente de ingresos, así como un empuje a la criminalidad y la violencia, como también pudimos ver en *Matamoras*.

<sup>121</sup> Miguel Ángel Hernández Navarro, *op.cit.*, p. 18.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 29

Por su parte, la fuerza sonora de la marcha fúnebre no solo diluye simbólicamente las fronteras que dividen a Ocotán, sino que ella misma transmite los sentidos de desolación, quebran, duelo y desesperanza, frente a un proyecto de promesas vacías como lo fue la intención de sumar a las fuerzas del campo a los grandes proyectos de nación modernista. En otras palabras, la música es la que posibilita ver —aun cuando en el video no se ve nada excepto a los músicos—, las imágenes del conflicto, la violencia, la discrepancia y la hostilidad que supone la tensión por las tierras.

## V. Consideraciones finales

Hanna Arendt tenía razón, «no basta con mantener los ojos abiertos para ver que nos encontramos en un verdadero campo de escombros». La frase que corona a este ensayo no pretendía ser tan concluyente ni árida. Pero es cierto que no basta con excavar en las profundidades de la tierra o cuestionar nuestra mirada para atender la urgencia del campo / zona de guerra / escombros.

Lo que he querido mostrar a lo largo de estas páginas es la complejidad que atañe a la desarticulación del espacio o, mejor, a la desterritorialización que México ha padecido en los últimos años, y que ha sido atravesada por problemáticas tan desoladoras como perturbadoras. Desde luego, la intención ni los resultados de esta investigación apuntan a dar respuestas concluyentes sobre las formas de operar de estos fenómenos, pero sí lo ha sido pensar en las formas en cómo se pueden narrar, ver y comprender desde una complejidad no sólo encarnada en el cuerpo social sino en las individualidades que suelen velarse bajo discursos hegemónicos.

Una de las tantas preguntas de este ensayo era cómo redirigir la mirada sin caer en el impulso totalizante. Si bien aún me parece pertinente, la pregunta puede resonar mucho más y ser de mayor relevancia si se advierte lo peligroso que resultaría hacer de este impulso una normalidad. Es así que sostengo las posibilidades y potencias que pueden tener las prácticas artísticas y estéticas para resarcir la normalización.

Los tres proyectos de Edgardo Aragón que aquí nos ocuparon permiten entender la relación entre el arte y la cartografía como una vía para ahondar y dar cuenta tanto en las relaciones tan complejas que se dan en el «mapa posnacional» de México, como de los usos y apropiaciones del territorio con fines políticos y económicos. Apropiaciones que, cabe decirlo, revelan los colonialismos del siglo XXI, las violencias estructurales y la usurpación de los recursos naturales; algo que también nos ha permitido ver la cartografía como método

y concepto es su potencia para construir imágenes y, sobre todo, visiones. Se sabe que esto no es nada nuevo, pero para los fines de esta investigación ha permitido ubicar, a partir de la obra de Aragón, tres elementos que considero clave en el entendimiento del territorio de México: el paisaje, la memoria y la violencia.

En mi opinión, resulta muy significativo que estas tres nociones salgan a relucir al tratar de analizar la desterritorialización de la que somos sujetos. Ninguno de los tres son lugares comunes aunque así lo parezca por razón de los imaginario populares, la fetichización del pasado y la supervivencia de un estado de crisis que se ha justificado como una vía para alcanzar la paz. Por el contrario, lo que nos han ofrecido es pensar de manera histórica sus apariciones en las diferente épocas y espacios del país.

Dimensionar al paisaje, la memoria y la violencia desde el supuesto de la historia va más allá de establecer las coordenadas de un contexto histórico que sustente al análisis; a partir de la dialéctica que promueve el montaje entre el tiempo anacrónico, se pudo dar cuenta de los diferentes tiempos que atraviesan a la obra de Aragón y cómo pueden ser atendidos desde la narrativa estética en oposición a la narrativa oficial. Es decir, que las obras de Aragón nos permitan atender los conceptos de memoria e historia como aquellos que puedan subsanar la deuda del presente con el pasado, al tiempo que inciden críticamente en la falta de conciencia histórica y en la narrativa de la historia misma.

Un aspecto que no pude ver sino hasta después de finalizar con el análisis, y que me parece importante traer a cuenta para dar salida a futuras investigaciones del tema o de la obra de Aragón, es la distancia que el artista establece con el trabajo documental, a pesar de que sus procesos artísticos y de producción responden, según lo planteado por esta investigación, a metodologías asociadas con disciplinas como la historia, la geografía y el periodismo. Aunque el artista recurre a documentos oficiales y al relato de testimonios reales, considero que sus videos aquí tratados juegan con la ficción a partir de la realidad misma. En

las posibilidades que pueden ofrecer los archivos, la cartografía y el video, la ficción no es la invención de un mundo imaginario, como diría Rancière, sino la disposición de concebir o construir un contexto en el que se establezcan relaciones de sentido entre sujetos, cosas y situaciones<sup>123</sup>.

<sup>123</sup> Jacques Rancière, “Tiempo, narración, política” en *Tiempos Modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, p. 11.

## Bibliografía

Azuela, Alicia y Palacios, Guillermo (coord.). *La mirada mirada: transculturalidad e imaginario del México Revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio de México / UNAM, 2009.

Augé, Marc. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa, 1993.

Bartoletti Tomás, Joaquín y Fava, Julián (trad.). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. México: Taurus, 2001.

Bleichmar, Daniela. «Viajes visuales: Imagen, exploración y conocimiento (1800-1840)», *Viajeros en el Paraíso. México siglo XIX*. México: Córdova Plaza, 2017.

Calvino, Italo. «El viandante y el mapa», *Colección de arena*. Madrid: Siruela, 2001.

Cámara Muñoz, Alicia (ed.). *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*. España: Fundación Juanelo Turriano, 2016.

Careri, Francesco. *Land&Scape Series: Walkscape. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*. México: Universidad Iberoamericana / ITESO, 2007.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos, 2015.

De Diego, Estrella. *Contra el mapa. Disturbios en la geografía colonial de Occidente*. Madrid: Ediciones Siruela, 2008.

Derrida, Jacques. «Pensar hasta no ver» (1 de julio de 2002), *Artes de lo visible (1979-2004)*. España: Ellago, 2013.

Díaz Ángel, Sebastián y Nieto Olarte, Mauricio (comp.). *Dibujar y pintar el mudo: Arte, catografía y política*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.

Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. España: Shangrila Ediciones, 2015.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2012.

\_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes toman posición*. España: A. Machado Libros, 2008.

\_\_\_\_\_. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Esteva, Cayetano. *Geografía histórica del Estado de Oaxaca*. Oaxaca: San-Germán Hnos, 1913.

Fernández Ruiz, Consuelo; Gámez Ludgar, Leticia; y Sobrino F., María de los Ángeles. *El paisaje mexicano en la pintura del XIX y principios del XX*. México: Fondo de Cultura Banamex, 1991.

González Rodríguez, Sergio. *Campo de guerra*. México: Anagrama, 2014.

Guasch, Anna María. *El arte en la era global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.

Guattari, Félix. *Cartografías Esquizoanalíticas*. Buenos Aires: Manantial, 2001.

Harley, J.B. «Hacia una deconstrucción del mapa», *La nueva naturaleza de los mapas: Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: FCE, 2005.

Harley, J.B. y Woodward, David (ed.). *The History of Cartography*. Volume 1. Chicago / Londres: The University of Chicago Press, 1987.

Harvey, David. «Modernidad y Modernismo», *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. España: Amorrortu editores, 2008.

Henestrosa, Andrés. *Los hombres que dispersó la danza* (1929). México: Porrúa, 1997.

\_\_\_\_\_. «México y sus contornos» (1992), Brehme, Hugo. *Pueblos y paisajes de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1992.

Hernández Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.

Huyssen, Andreas. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. California: Stanford University Press, 2003.

Jay Klinghoffer, Arthur. *The Power of Projections. How maps Reflect Global Politics and History*. Estados Unidos: Praeger Publishers, 2006.

Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. España: Akal. Estudios visuales, 2007.

Lois, Carla y Mendoza Vargas, Héctor (coord.). *Historias de la Cartografía de Iberoamérica. Nuevos caminos, viejos problemas*. México: Instituto de Geografía UNAM / Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2009.

Medina, Cuauhtémoc. «Inundaciones», García Canclini, Néstor (coord.), *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa, 2011.

Olson, Marisa. *Arte Postinternet*. México: COCOM Press, 2013.

O'Rourke, Karen. *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. Estados Unidos: The MIT Press, 2013.

Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1998.

Paglen, Trevor. «Geografía experimental: de la producción cultural a la producción de espacio», Thompson, Natho e Independent Curators International. *Experimental Geography: Radical Approches to Landscape, Cartography and Urbanism*. Nueva York: Melville House, 2009.

Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes, 2011.

Rabasa, José. *De la invención de América*. México: UIA, 2009.

Rogoff, Irit. *Terra infirma: Geography's visual culture*. Londres: Routledge, 2000.

Rancière, Jacques. *Tiempos Modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander / Cantabria: Sangrila Ediciones, 2018.

Speranza, Graciela. *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Barcelo: Anagrama, 2012.

Zarebska, Carla (ed.). *Los hombres que dispersó la danza*. México: Compañía Nacional Editora "Águilas", S.A., 1995.

#### —Revistas

Hollman, Verónica. «Geografía y cultura visual: apuntes para la discusión de una agenda de indagación». *Revista de Geografía*, No. 7, pp. 120-135, 2007-2008. Argentina: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires / Centro de Investigaciones Geográficas.

Martínez de Pisón, Eduardo. «Saber ver el paisaje». *Estudios geográficos*, (vol.) LXXI, pp. 395-414, julio-diciembre 2010. España: CSIC.

Tesser Obregón, Claudio. «Algunas reflexiones sobre el significado del paisaje para la Geografía», *Revista de Geografía Norte Grande*, pp. 19-26, 2000. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Instituto de Geografía

#### —Referencias electrónicas

Artaud, Antonin. «La cultura eterna de México». (México, DF: *El Nacional*, Diario Popular. 13 de julio de 1936). <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/774337/language/es-MX/Default.aspx> (Consultada el 2 de marzo de 2020).

Barrios, José Luis. «Arte, diásporas y globalización en México: en los límites de la precariedad». <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/arte-di%C3%A1sporas-y-globalizaci%C3%B3n-en-m%C3%A9xico-en-los-l%C3%ADmites-de-la-precariedad> (Consultada el 15 de mayo de 2019).

Bejamin, Walter. *Tesis sobre la historia otros fragmentos*. <https://www.unamenlinea.unam.mx/recurso/83103-tesis-sobre-la-historia-y-otros-fragmentos> (Consultada 15 de octubre de 2019).

Camhaji, Elías y García, Jacobo. «Año 11 de la Guerra contra el narco en México» (2016). <https://elpais.com/especiales/2016/guerra-narcotrafico-mexico/#0> (Consultada el 23 de noviembre de 2019).

Chávez Mac Gregor, Helena, «Necropolítica. La política como trabajo de muerte», *Revista Ábaco*, 78, 2013. <http://www.revistas culturales.com/revistas/72/abaco-revista-de-cultura-y-ciencias-sociales/> (Consultada el 30 de octubre de 2019).

Dávila, José Luis. «No existen fronteras. Entrevista con Edgardo Aragón». <https://cincocentros.com/2013/10/30/no-existen-fronteras-entrevista-a-edgardo-aragon/> (Consultada el 15 de mayo de 2019).

Díaz Carnero, Emiliano. «Energía eólica y conflictos socioterritoriales. El caso del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca, México», Zaar, Miriam; Vasconcelos, Magno; y Capel, Magno (ed.). *La electricidad y el territorio. Historia y futuro*. Barcelona; Universidad de Barcelona / Geocrítica, 2017. <http://www.ub.edu/geocrit/Electr-y-territorio/Electr-y-territorio-Portada.htm>. (Consultada el 24 de febrero de 2020).

Jurgenson, Nathan, «The IRL Fetish» (Junio, 2012). <https://thenewinquiry.com/the-irl-fetish/>. (Consultada el 9 de octubre de 2019).

López Forjas, Manuel, «La otra Nueva España de Andrés Henestrosa: reflexiones de un amigo de republicanos». *Revista Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 19, pp. 45-75, enero-junio, 2017. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.195>. (Consultada el 3 de marzo de 2020).

Montoya Arango, Vladimir, «El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del poder en la cartografía». *Universitas Humanística*, 63, 1 de junio de 2017. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2341> (Consultada el 27 de noviembre de 2019).

Morales Oyarvide, César, «La Guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, no. 50, julio-septiembre 2011. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/oyarvide.pdf> (Consultada el 23 de noviembre de 2019).

Nájar, Alberto. «Operación para capturar a Ovidio Guzmán: cómo ocurrió la fallida detención del hijo de “El Chapo” en Culiacán». <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50243661>. (Consultada el 10 de enero de 2020).

Rivera Garza, Cristina, «Fincar sobre tierra firme. La escritura geológica de Gerardo Arana. Primera parte». <http://literalmagazine.com/fincar-sobre-tierra-firme-la-escritura-geologica-de-gerardo-arana/> (Consultada el 10 de junio de 2019).

Tiberghien, Gilles A. «Imaginário cartográfico na arte contemporânea. Sonhar o mapa nos dias de hoje», *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, no. 57. diciembre 2013. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i57p233-252> (13 de febrero de 2019).

Zárate Toledo, Ezequiel y Fraga, Julia. «La política eólica mexicana: Controversias sociales y ambientales debido a su implantación territorial. Estudios de caso en Oaxaca y Yucatán» (2016). <http://journals.openedition.org/trace/2137> (Consultada el 24 de febrero de 2020).

«La Operación Cóndor. Recuento Mínimo», 1 de mayo de 1978. <https://www.nexos.com.mx/?p=3120> (Consultada el 13 de marzo de 2020).

Proyecto Mesoamérica. <http://www.proyectomesoamerica.org/index.php/acerca-delpm/proyecto-mesoamerica>. (Consultada el 15 de mayo de 2019).

Página oficial del Gobierno de México, Proyecto Mesoamérica en <https://www.gob.mx/amexcid/acciones-y-programas/proyecto-de-integracion-y-desarrollo-de-mesoamerica-29336> (Consultada el 13 de febrero de 2020).

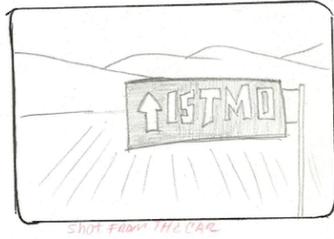
CONEVAL, «Estadísticas de pobreza en Oaxaca».  
<https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Oaxaca/Paginas/principal.aspx>.  
(Consultada el 10 de marzo de 2020).

INEGI. «En México hay 74.3 millones de usuarios de Internet y 18.3 millones de hogares con conexión a este servicio: ENDUTIH 2018». Comunicado de prensa núm. 179/19, 2 de abril de 2019, [www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/OtrTemEcon/ENDUTIH\\_2018.pdf](http://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/OtrTemEcon/ENDUTIH_2018.pdf). (Consultada el 10 de octubre de 2019).

INEGI.  
<http://www.microrregiones.gob.mx/zap/datGenerales.aspx?entra=nacion&ent=20&mun=068>.  
(Consultada el 19 de noviembre de 2019).

## VII. Apéndice de imágenes

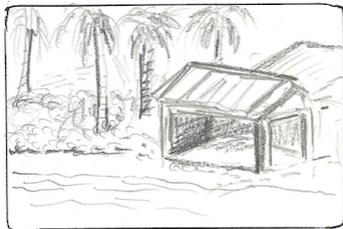
Mesoamérica: el efecto Huracán (2015)



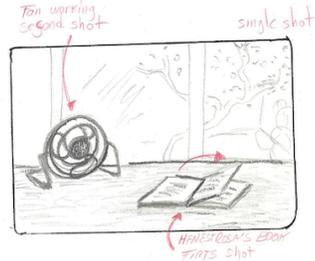
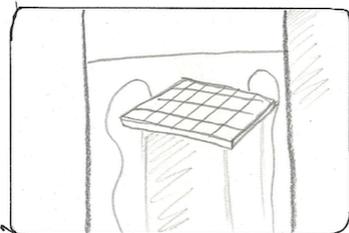
SHOT FROM THE CAR



ON THE ROAD



Cuchumbo patio



Fan working  
second shot

single shot

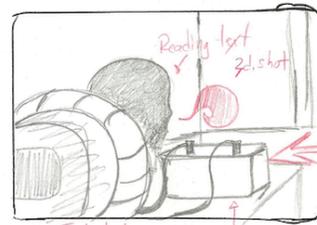
HURICAN'S ECHO  
FIRST SHOT



Performance

SINGLE SHOT

charging battery  
at home before  
TRIP



Reading text  
2nd shot

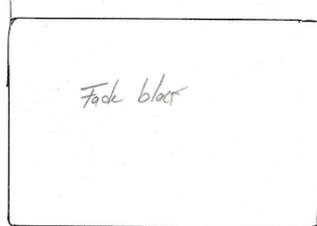
First shot  
Fan WORKING

2 shot  
Battery

direction  
Performance

First of all  
connect the  
battery to  
the fan

Then  
Read



fade black

Figura 1. Dibujos pertenecientes al guión gráfico de *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015). Cortesía del artista

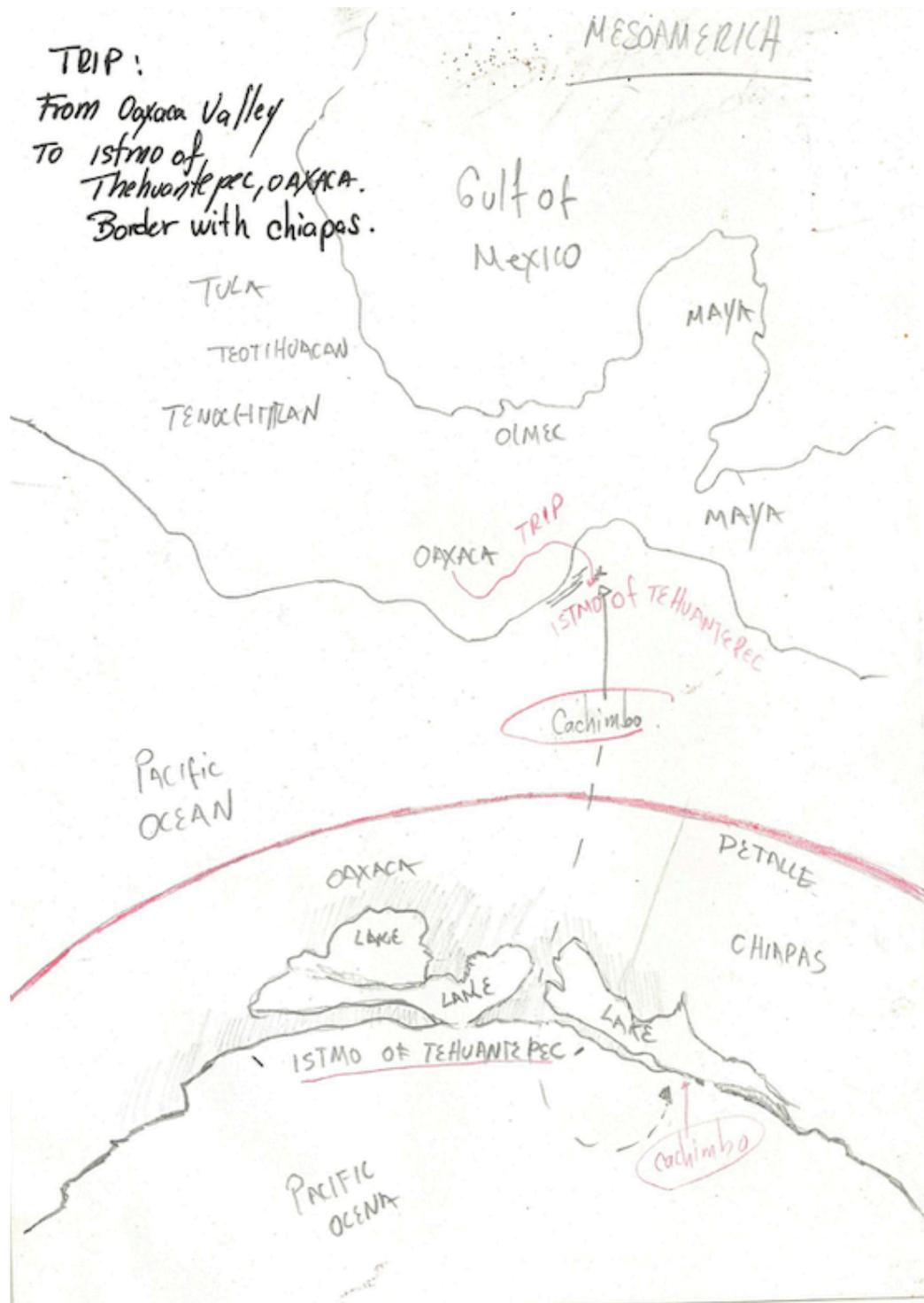


Figura 2. Mapa dibujado por Edgardo Aragón como parte del guión gráfico de *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015). Cortesía del artista

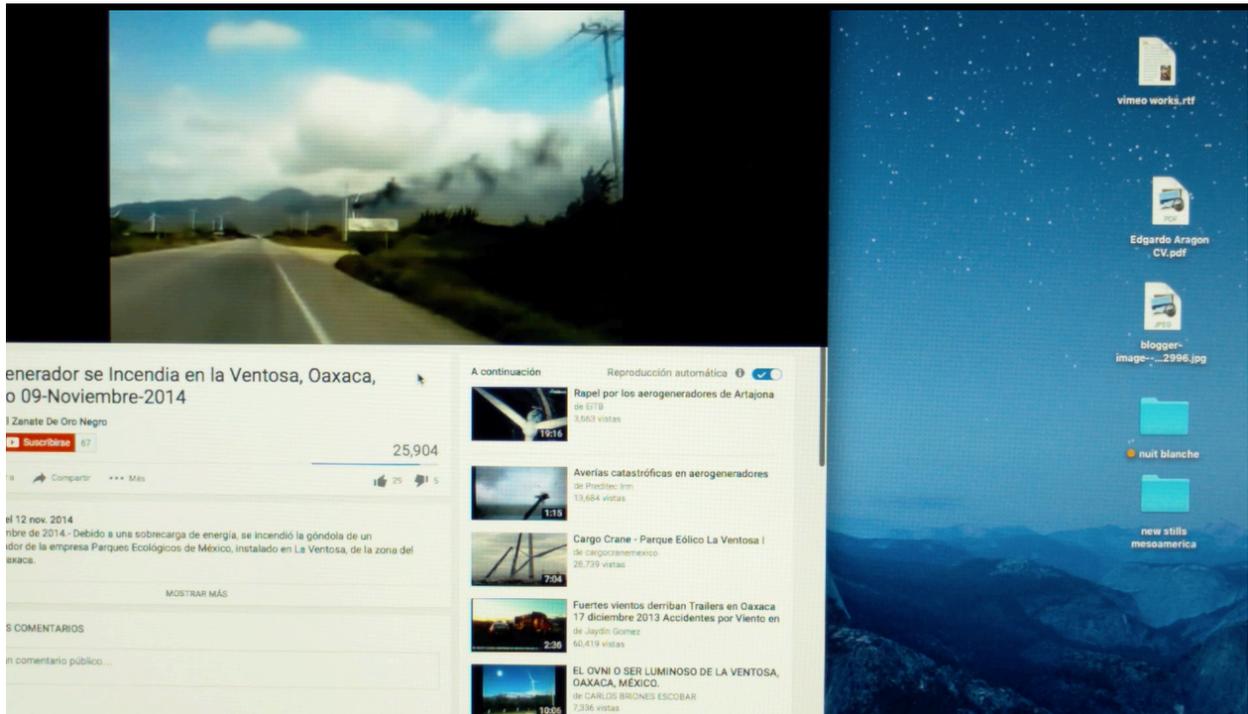


Figura 3. Toma de pantalla de *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015).



Fig. 4. Fotografía de documentación que muestra el campo de turbinas entre la ruta de Ocotlán a Cachimbo. Cortesía del artista

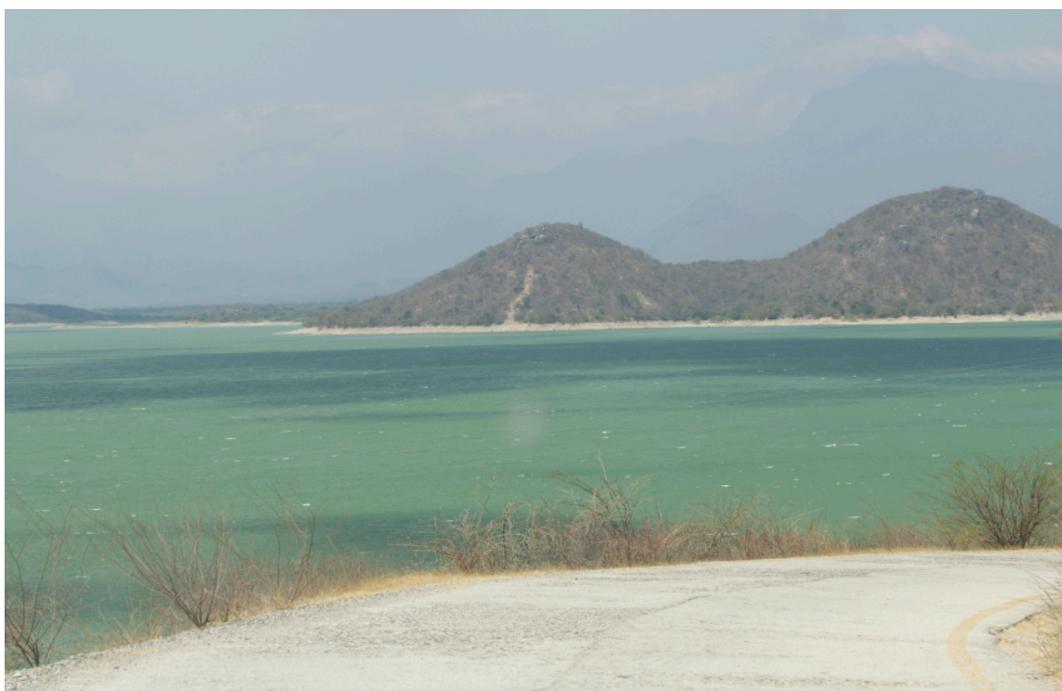


Figura. 5. Documentación del paisaje. Cortesía del artista



Figura 6. Toma de pantalla de las casas frente al mar de Cachimbo.



Figura 7. *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015). Mapa con flujos migratorios a través de la República Mexicana hacia Estados Unidos



Figura 8. *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015). Mapa de México con la figura prehispánica Quetzalcoatl, un pez mítico que representa las compañías mineras, un cerdo que representa la industria del narcotráfico y una serpiente que representa al Partido Institucional Revolucionario (PRI).

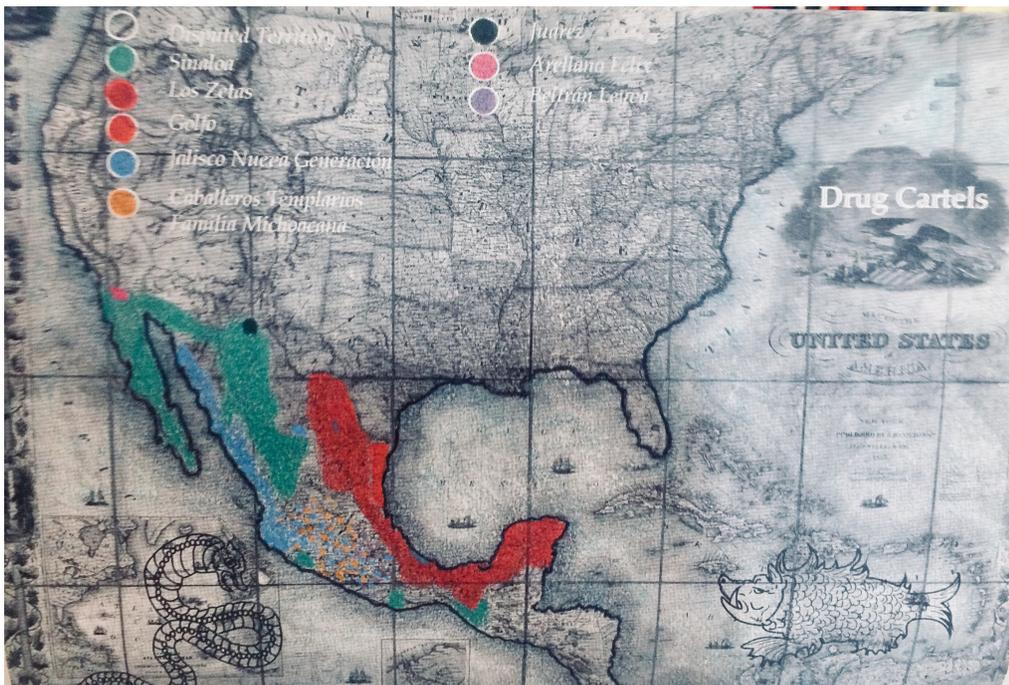


Fig. 9 *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015). Mapa que localiza a los principales carteles de drogas de acuerdo a sus territorios disputados



Figura 10. *Mesoamérica: el efecto huracán* (2015). Mapa que muestra la ubicación de las culturas antiguas de Mesoamérica previo a la llegada de los españoles.

Dirección General de Desarrollo Carretero		Page 1 of 1					
Ruta de Oaxaca , Oaxaca a Matamoros , Tamaulipas							
Nombre	Edo.	Carretera	Long. (km)	Tiempo (Hrs)	Caseta o puente	Automóvil	
Oaxaca - Santiago Etla	Oax	Zona Urbana	8.000	00:12			
Santiago Etla - Entronque Nochixtlán	Oax	Mex 130D	75.000	00:41	Huitzo	60.0	
Entronque Nochixtlán - San José Miahuatlán	Pue	Mex 130D	108.540	00:59	Suchixtlahuaca	50.0	
San José Miahuatlán - Entronque Tehuacán	Pue	Mex 130D	30.370	00:16	Miahuatlán	23.0	
Entronque Tehuacán - Cuacnopalan	Pue	Mex 130D	41.100	00:22	Tehuacán	33.0	
Cuacnopalan - Esperanza	Pue	Mex 150D	15.000	00:08	Esperanza	47.0	
Esperanza - Cd. Serdán	Pue	Mex 144	16.000	00:09			
Cd. Serdán - San Salvador El Seco	Pue	Mex 144	31.000	00:20			
San Salvador El Seco - Zacatepec	Pue	Mex 140	19.000	00:14			
Zacatepec - Ent. Libramiento Perote 1	Ver	Mex 140	37.000	00:22			
Ent. Libramiento Perote 1 - Perote	Ver	Mex 140	10.000	00:08			
Perote - Altotonga	Ver	Mex 131	24.000	00:22			
Altotonga - Tiapacoyan	Ver	Mex 131	35.000	00:32			
Tiapacoyan - Martínez de la Torre	Ver	Mex 129	21.000	00:19			
Martínez de la Torre - María de la Torre	Ver	Mex 129	11.000	00:07			
María de la Torre - El Chote	Ver	Ver s/n	47.000	00:35			
El Chote - Poza Rica	Ver	Ver s/n	24.000	00:20			
Poza Rica - Entronque Tihuatlán	Ver	Mex 180	15.000	00:10			
Entronque Tihuatlán - Tihuatlán	Ver	Mex 180	9.000	00:06			
Tihuatlán - Alamo	Ver	Mex 180	33.000	00:21			
Alamo - Potrero del Llano	Ver	Mex 180	23.000	00:15			
Potrero del Llano - Cerro Azul	Ver	Mex 180	14.000	00:09			
Cerro Azul - Naranjos	Ver	Mex 180	25.000	00:16			
Naranjos - Ozulama	Ver	Mex 180	44.000	00:29			
Ozulama - Anáhuac	Ver	Mex 180	68.000	00:45			
Anáhuac - Tampico	Tams	Mex 180	0.500	00:00	Tampico	28.0	
Tampico - Entronque Chairel	Ver	Mex 105	6.000	00:04			
Libramiento de Tampico	Tams	Mex 180D	10.478	00:05	Tampico	21.0	
Entronque Altamira - Altamira	Tams	Mex 080	9.000	00:05			
Altamira - Cusuhtémoc	Tams	Mex 080	22.000	00:13			
Cusuhtémoc - Manuel	Tams	Mex 080	47.000	00:28			
Manuel - Aldama	Tams	Mex 180	36.000	00:27			
Aldama - Soto La Marina	Tams	Mex 180	107.000	01:20			
Soto La Marina - La Coma	Tams	Mex 180	86.000	01:04			
La Coma - San Fernando	Tams	Mex 180	46.000	00:34			
San Fernando - Entronque San Fernando	Tams	Mex 180	11.000	00:08			
Entronque San Fernando - Corral	Tams	Mex 180	16.000	00:12			
Corral - Entronque Valle Hermoso	Tams	Mex 180	53.000	00:39			
Entronque Valle Hermoso - Entronque Matamoros	Tams	Mex 180	33.000	00:24			
Entronque Matamoros - Matamoros	Tams	Mex 180	26.000	00:22			
			<b>Totales</b>	<b>1,293.990</b>	<b>14:56</b>	<b>262.0</b>	

Si tiene usted algún comentario para mejorar esta página escriba al Administrador de Rutas

Figura 11. Documento incluido en la bitácora de producción de *Matamoros*. Archivo del artista



Figura 12. Mapa oficial de México, consultado en la página web de la Secretaría de Comunicaciones y transportes. Sobre esta imagen, está trazada digitalmente una ruta que señala el recorrido de Oaxaca a Matamoros. Documento incluido en la bitácora de producción de *Matamoros*. Archivo del artista.

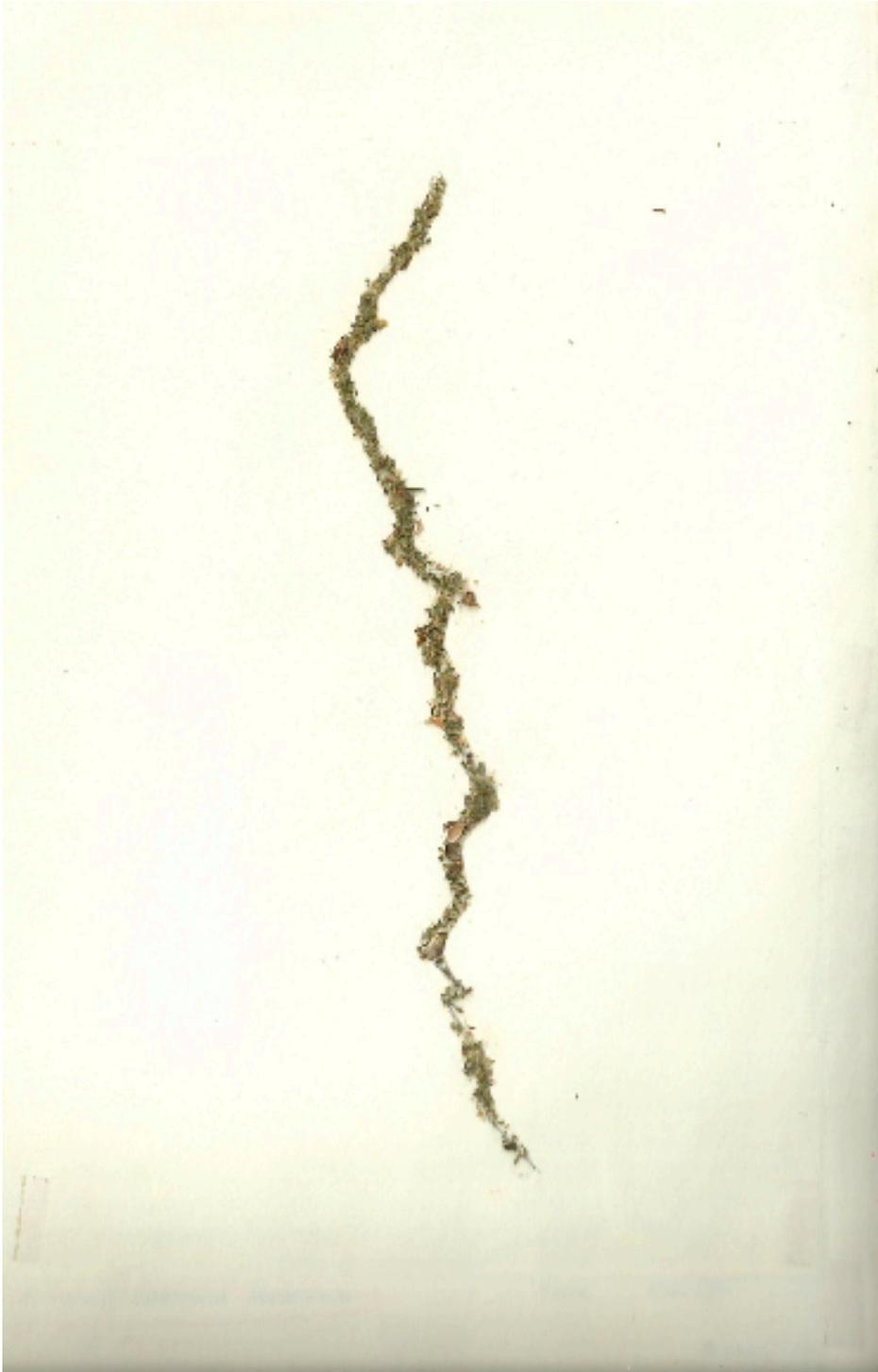


Figura 13. Mapa de la ruta de Ocotlan, Oaxaca, a Matamoros, Tamaulipas, trazado con una línea de marihuana. Archivo del artista.

Figura 14. Itinerario de viaje y ruta marcada sobre mapa. Archivo del artista

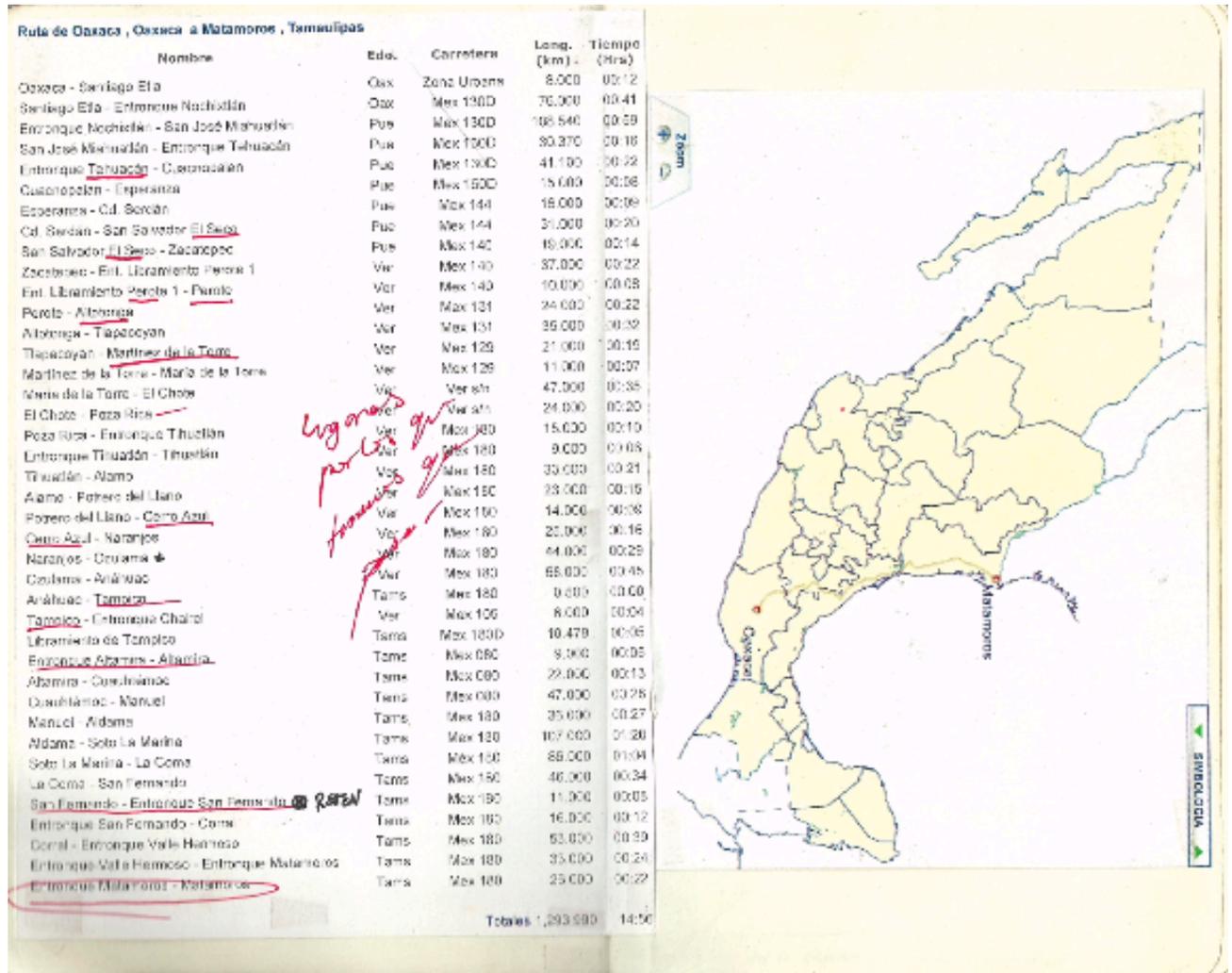




Figura 15. Fotograma de *Matamoros*. Cortesía del artista

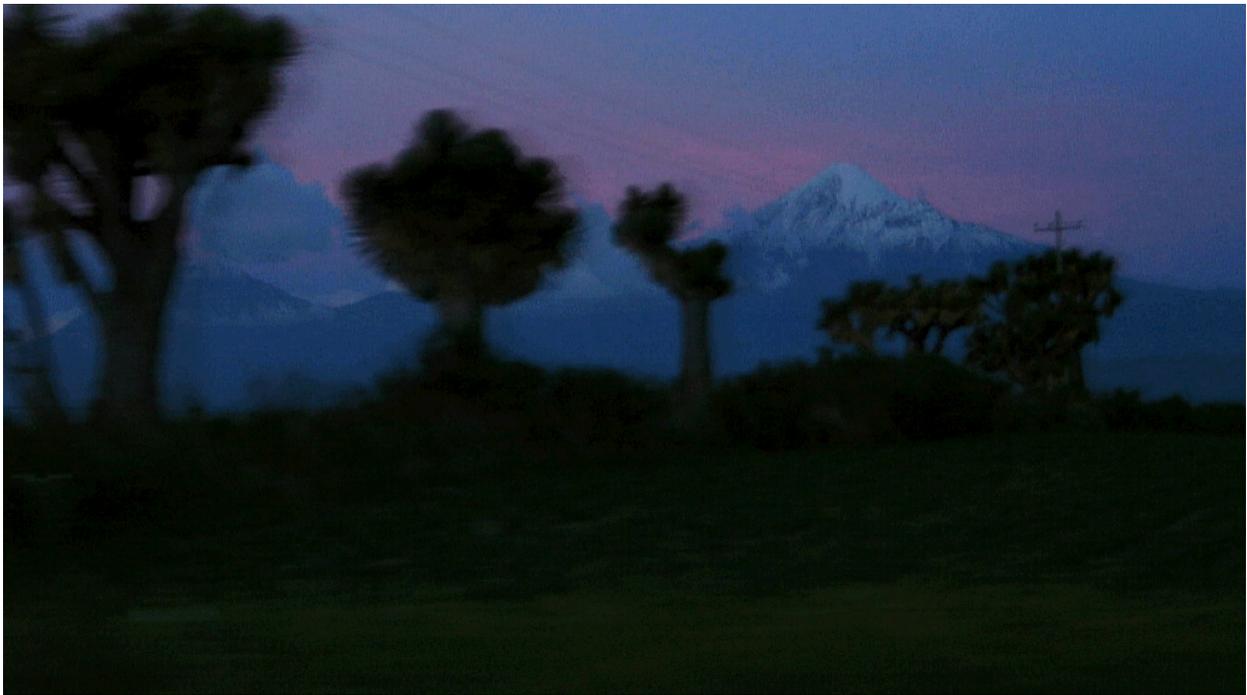


Figura 16. Fotograma de *Matamoros*. Cortesía del artista

Tinieblas (2009)



Figura 17. Vista de instalación. Disposición horizontal de las 13 pantallas que conforman la instalación. Cortesía del artista

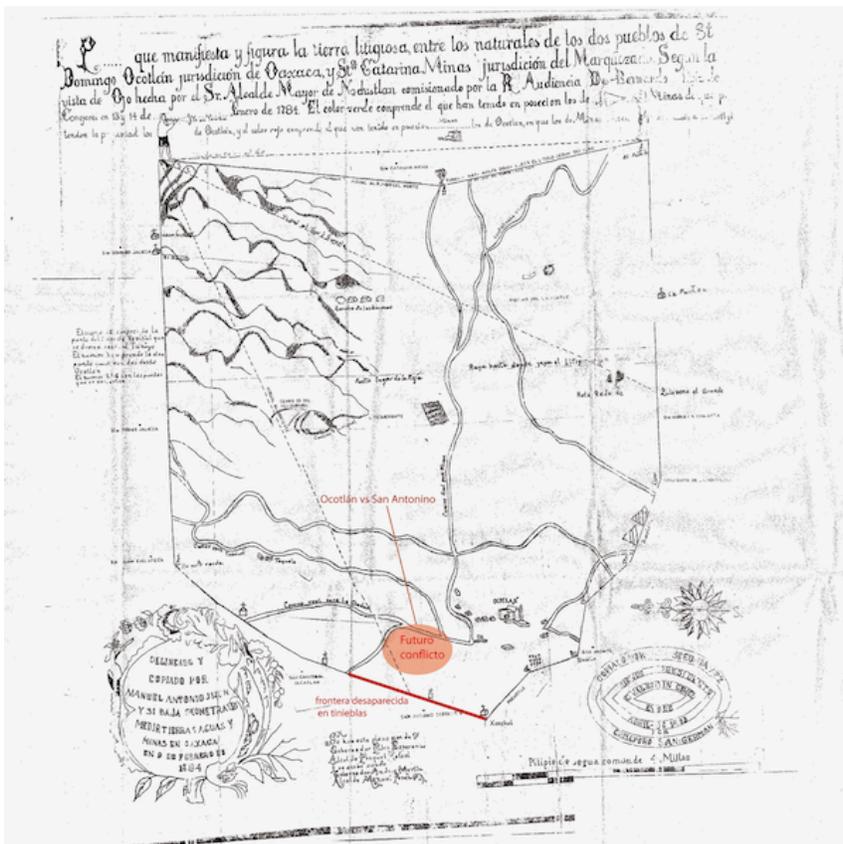


Figura 18. Mapa de Ocotlán, enero 1874. Archivo del artista



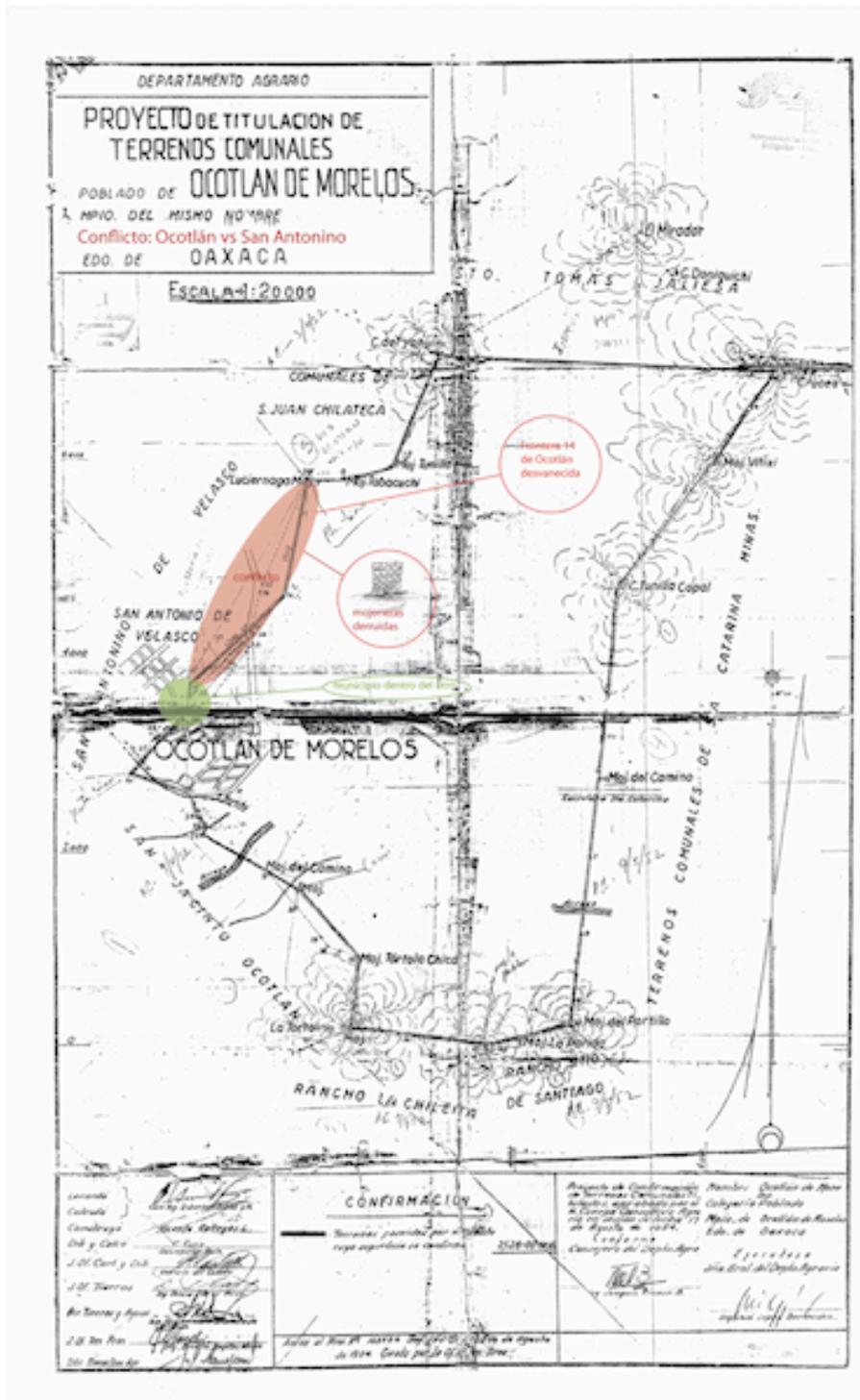


Figura 20. Mapa de Ocotlán de Morelos, con intervenciones digitales que muestran las zonas de conflicto y la ubicación de una mojonera derruida. Archivo del artista

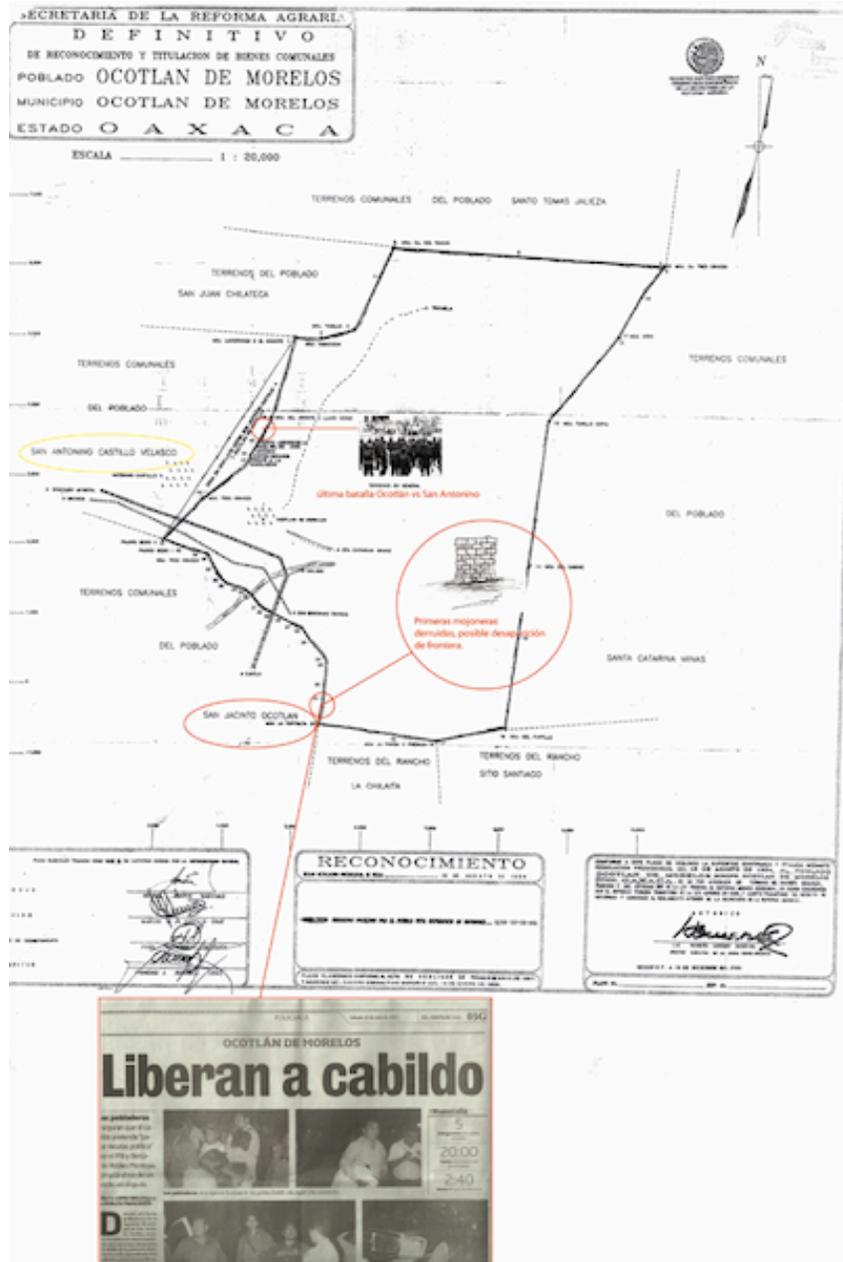


Figura 21. Mapa de Ocotlán de Morelos, que muestra la zona de conflicto con San Antonino de Ocotlán y una mojonera derruida. Archivo del artista

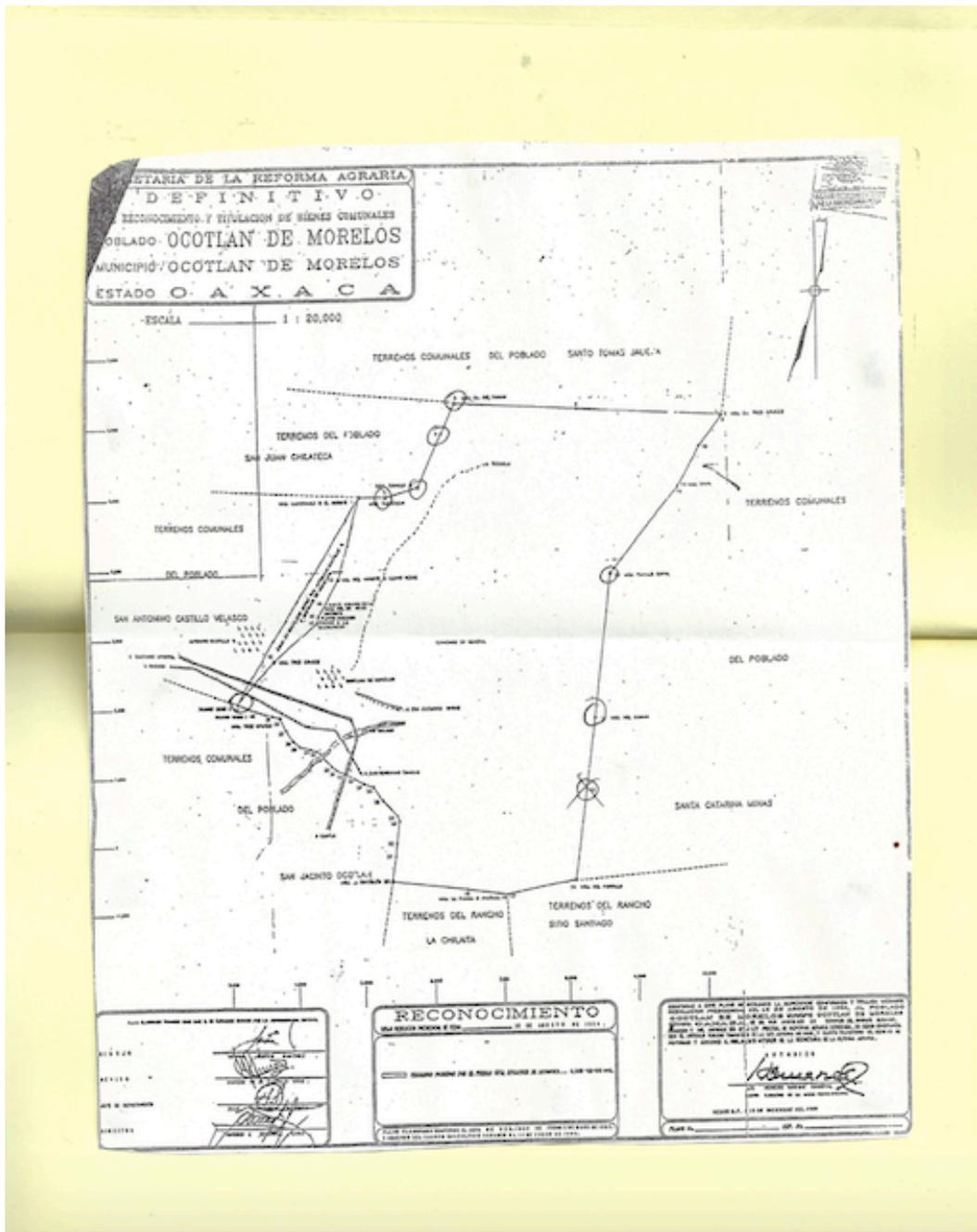


Figura 22. Mapa de Ocotlán de Morelos, que muestra las zonas divididas. Archivo del artista

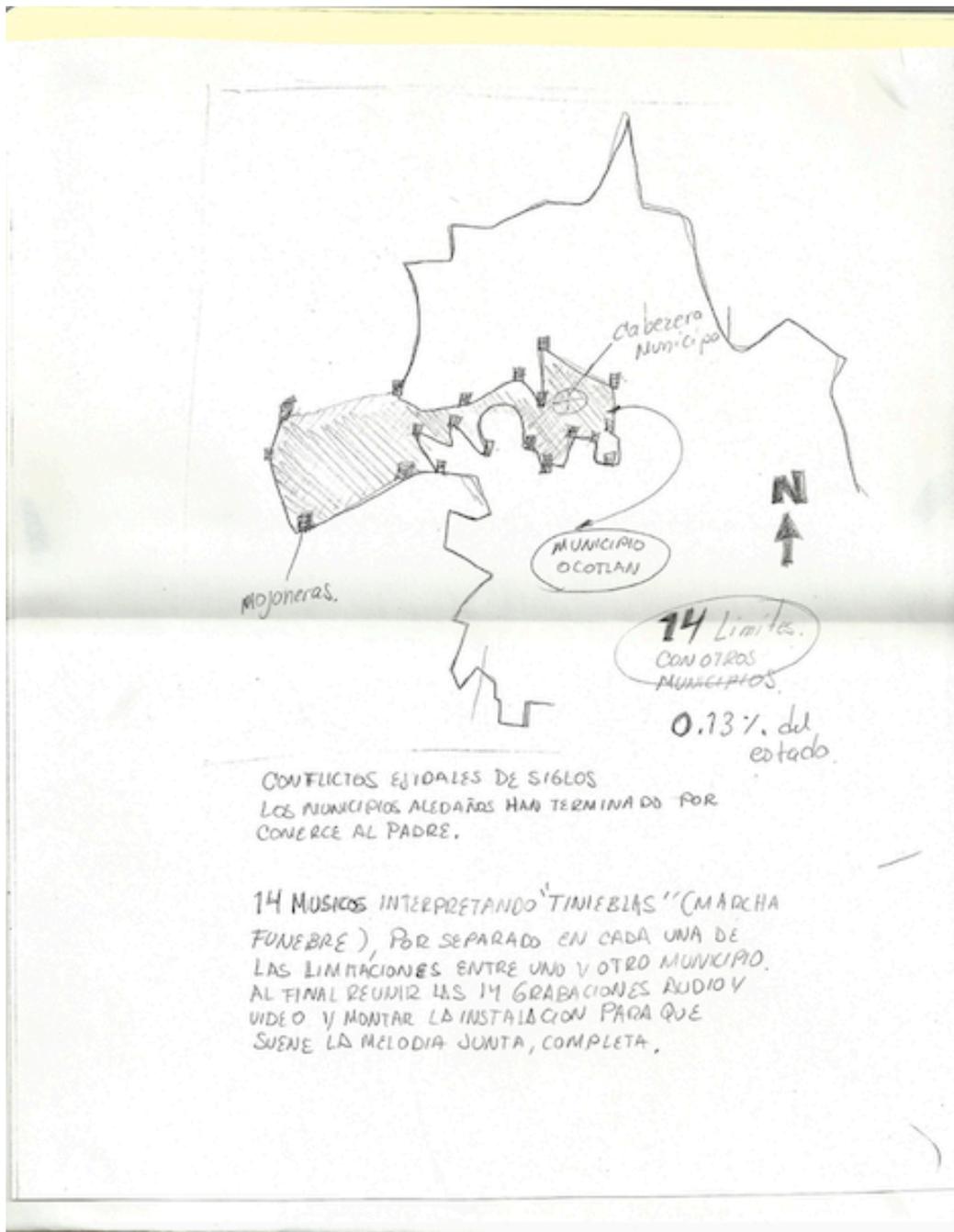


Figura 23. Mapa dibujado a mano por Edgardo Aragón, donde se posiciona a las mojoneras de acuerdo a los conflictos ejidales de siglos. Archivo del artista

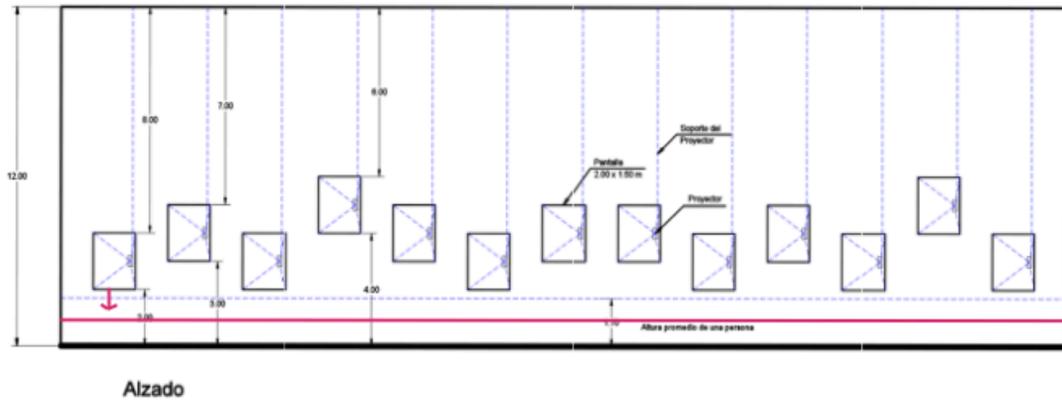


Figura 24. Plano de montaje de *Tinieblas*. La disposición muestra el orden de las pantallas en el espacio expositivo. La pieza se puede montar de diferentes maneras de acuerdo a las particularidades del lugar donde se presenta. Archivo del artista.



Figura 25. Vista del montaje de *Tinieblas* en espacio de exposición. Archivo del artista.