



Universidad Autónoma de Querétaro  
Facultad de Bellas Artes  
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

Paisaje cultural fronterizo. Particularidades cotidianas.

Opción de titulación  
**Tesis**

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de  
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

**Presenta:**

Carlos Humberto Ramírez Lara

Dirigido por:

Dr. Benito Cañada

Dr. Benito Cañada Rangel  
Presidente

Dra. Ma. de los Ángeles Aguilar San Román  
Secretario

Dra. Ana Cristina Medellín Gómez  
Vocal

Dr. José Antonio Arvizu Valencia  
Suplente

M. en A. Hugo Chávez Mondragón  
Suplente

---

Dr. Eduardo Núñez Rojas  
Director de la Facultad de Bellas Artes

---

Dra. Ma. Guadalupe Flavia Loarca Piña  
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario  
Querétaro, Qro.  
Febrero del 2019

La presente obra está bajo la licencia:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

### Usted es libre de:

**Compartir** — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

### Bajo los siguientes términos:



**Atribución** — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



**NoComercial** — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



**SinDerivadas** — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

**No hay restricciones adicionales** — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

### Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.

## RESUMEN

El presente trabajo es una investigación acerca del paisaje cultural en la frontera norte de México. Cada uno de sus tres capítulos se desarrolla en torno a un concepto principal; el viaje, la frontera y el paisaje, los cuales se intentan dilucidar, esclarecer y agotar mediante herramientas multidisciplinares de los Estudios Visuales. De “El Viaje” como concepto de la Antropología de la Contemporaneidad Cercana yuxtapuesto con la “puesta en escena” o “escenario donde sucede algo” como herramienta propia de los estudios visuales, se van obteniendo, a medida que se recorre la ciudad, los significados culturales por medio de la visualidad, la escenificación de la subjetividad, el devenir de la frontera norte dentro del mundo contemporáneo y sus transformaciones aceleradas, a lo que se le denomina condición fronteriza o particularidades cotidianas. De “La Frontera” se analizan los significados del concepto desde la frontera misma, colocando en dialogo un texto de la antropología contemporánea con un performance realizado sobre el muro fronterizo, como herramienta metodológica también de los estudios visuales, al mismo tiempo que se examinan distintas formas de enfrentarse al concepto, a través de la historia, la geografía, los flujos migratorios, la delincuencia o los procesos socioculturales. De “El Paisaje” se analiza el concepto mediante un breve desarrollo histórico, de sus orígenes dentro del paradigma occidental moderno clásico, desde su origen oriental, desde la fenomenología y desde el punto de vista de los estudios visuales enlazándose de manera pendular con los conceptos previos de frontera y sus particularidades cotidianas, buscando un pensamiento contemporáneo acerca de nosotros en nuestro entorno y de cómo nos representamos en él, de nosotros en la ciudad como “nueva naturaleza” y de un nosotros dentro de un contexto de impunidad, violencia y frustración que dicta el actual discurso hegemónico en el norte de México, la condición fronteriza.

(**Palabras clave:** frontera, paisaje, viaje, narcotráfico, migración)

## SUMMARY

The present work is an investigation about the cultural landscape in the northern border of Mexico. Each of its three chapters is developed around a main concept; the journey, the border and the landscape, which are tried to elucidate, clarify and exhaust through multidisciplinary tools of Visual Studies. From "The Journey" as a concept of the Anthropology of Contemporary Nearness juxtaposed with the "Mise an Scene" or "scenario where something happens" as a tool of visual studies, are obtained, as the city is traveled, the cultural meanings through visuality, staging of subjectivity, the becoming of the northern frontier within the contemporary world and its accelerated transformations, to what it calls border condition or daily particularities. From "The border" we analyze the meanings of the concept from the border itself, placing in dialogue a text of contemporary anthropology with a performance performed on the border wall, as a methodological tool also of visual studies, while examining different ways of confronting the concept, through history, geography, migratory flows, crime or sociocultural processes. From "The Landscape" the concept is analyzed through a brief historical development, from its origins within the classical modern western paradigm, from its oriental origin, from phenomenology and from the point of view of visual studies, linking in a pendular way with the previous concepts border and their daily particularities, looking for a contemporary thought about us in our environment and how we represent ourselves in it, of us in the city as "new nature" and of an us within a context of impunity, violence and frustration which dictates the current hegemonic discourse in northern Mexico, the border condition.

**(Key words:** border, landscape, journey, drug traffic, migration)

A Rosa María Lara de Santiago

A Karla y Maya Ramírez

A Humberto Ramírez Hernández

A Don Roque Lara

## **AGRADECIMIENTOS**

En la preparación de esta investigación se recogieron las opiniones desinteresadas del Director de Tesis y los Sinodales pertenecientes a la Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro.

En particular, agradezco al Dr. Benito por su apoyo desde el inicio del posgrado y al M. en A. Hugo Chávez el haber revisado la investigación y sus atinados comentarios para mejorarlo, así como también el apoyo incondicional de Irma Nava y mi familia.

## ÍNDICE

<b>RESUMEN.....</b>	<b>2</b>
<b>SUMMARY .....</b>	<b>3</b>
<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>5</b>
<b>ÍNDICE.....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1. EL VIAJE .....</b>	<b>9</b>
<b>CAPITULO 2. LA FRONTERA .....</b>	<b>31</b>
<b>CAPITULO 3. EL PAISAJE.....</b>	<b>80</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>150</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>156</b>
<b>INDICE DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>209</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>216</b>

## INTRODUCCIÓN

Para abordar el Paisaje Cultural Fronterizo se realizó una separación en tres conceptos esenciales para la investigación: El Viaje, La Frontera y El Paisaje. Cada uno se emprende desde un enfoque transdisciplinar para dilucidar el campo de las prácticas productoras de significado cultural por medio de la visualidad. El primer capítulo que corresponde al Viaje consta de un recorrido que comienza en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, y que termina en el puente internacional de Hidalgo, Texas, esto como un ejemplo del trayecto que gran número de personas realizan en el norte de México, de lo cotidiano norestense, pero principalmente para atravesar la ciudad de Reynosa, Tamaulipas, ciudad que como otras ciudades de la franja fronteriza atrae no solo a personas que viven en la región sino a muchos migrantes, “legales e ilegales”, de México y otras partes del mundo, ritos de paso ya sea para encontrar trabajo o bien para intentar cruzar hacia los Estados Unidos.

El concepto de Viaje es una herramienta de investigación de La Antropología de la Contemporaneidad Cercana de Marc Augé que se utiliza para obtener información del mundo contemporáneo y sus transformaciones aceleradas, del no lugar como espacio productor de imágenes, y por otro lado, el concepto de Mise-en-Scene de Mieke Bal se utiliza también en esta investigación como herramienta metodológica para dilucidar la información que se obtiene a medida que se avanza en el viaje, como un instrumento para traducir las “instantáneas del viajero” como “imágenes que inician un viaje en la zona situada entre el sujeto y la colectividad a la que llamamos cultura”.

En este recorrido se va acumulando información derivada del devenir en la frontera norte de México, a esta información se le denomina como particularidades cotidianas dentro de los límites de los procesos socioculturales de la región que a su vez se nombran como condición fronteriza. Para este viaje se recurre a un performer llamado Juan Cortina, un personaje ficticio en la actualidad pero que toma el nombre de un bandolero que en un acto de resistencia y reivindicación social y política en contra de los Estados Unidos toma por asalto la ciudad de

Brownsville, Texas, hacia 1859, poco después de la invasión y robo de más del cincuenta por ciento del territorio mexicano, acontecimiento a partir del cual se derivan las actuales características de los territorios fronterizos.

El segundo capítulo corresponde al concepto de Frontera, en el cual se realiza primeramente una descripción-resumen del paisaje cultural fronterizo mediante las instantáneas del viajero, en un aumento de velocidad, la de la máquina no-lugar, para llegar al límite del territorio nacional dentro de la zona fronteriza, para posteriormente, mediante un análisis pendular entre un performance de Rocío Boliver y un texto de Marc Auge, intentar dilucidar, ampliar y agotar el concepto y sus acepciones durante distintas etapas de la historia utilizando el enfoque transdisciplinar de los Estudios Visuales, desde la frontera misma.

El tercer capítulo corresponde al concepto de Paisaje, el cual se aborda por un lado mediante un breve desarrollo histórico para observar los significados en determinadas épocas y sus acepciones en la contemporaneidad y por el otro mediante la mise-en-scène como herramienta metodológica para analizar también de manera pendular el concepto de paisaje con el del “entorno o escenario donde sucede algo” del que surgirá esta “liberación continua de significados atrapados en la tragedia cultural”, de estos símbolos que se crean y transforman constantemente, en el marco del paisaje fronterizo del noreste de México y analizando las “instantáneas del viajero” correspondiente a la ciudad de Reynosa, Tamaulipas.

## CAPÍTULO 1. EL VIAJE

“Las catástrofes adoptan la forma de su cultura, las ciudades se diferencian por las formas de catástrofe que suponen, y que forman parte del meollo de su encanto”  
(BAUDRILLARD, *Las estrategias fatales*, 1983).

El objeto de estudio de este trabajo es el Paisaje Cultural situado en el noreste de México, en la ciudad de Reynosa, Tamaulipas, que colinda al norte con el Rio Bravo y tiene frontera con los Estados Unidos. La estructura principal de este capítulo es el viaje. Se propone un recorrido que comienza en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, y que termina en el puente internacional de Hidalgo, Texas, del otro lado del Rio Bravo. “El viaje” es un concepto dentro de lo que Marc Augé llama “La Antropología de la Contemporaneidad Cercana”, herramienta de investigación que aquí se utiliza para obtener información del “mundo contemporáneo y sus transformaciones aceleradas, como una reflexión renovada y metódica sobre la categoría de la alteridad” (Auge, *Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*, 2000).

Se propone para este viaje un personaje ficticio, un performer, un ejecutante del performance interpretando su papel de espectador dentro de un no lugar, un contemplador del paisaje y la cultura, que registra una serie de sucesos reales pero diacrónicos, que se disponen en este recorrido de manera lineal y sincrónica. Por otro lado, el concepto de *Mise-en-Scene* de Mieke Bal es utilizado como una herramienta de traducción, una herramienta para dilucidar la información que se obtiene a medida que se avanza en el viaje, como un instrumento para traducir estas “instantáneas del viajero” (Auge, *Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*, 2000) como proyecciones delimitadas por el tiempo, el espacio y la luz, como “imágenes que inician un viaje en la zona situada entre el sujeto y la colectividad a la que llamamos cultura” (BAL, 2002).

Inicio del viaje: El itinerario Monterrey-McAllen es un recorrido que tanto Juan Cortina como gran parte de la población del noreste de México realizan constantemente, en este

trayecto se recorre la ciudad de Reynosa, Tamaulipas, para cruzar hacia el otro lado del Río Bravo, por el puente internacional de Hidalgo, Texas. Por otro lado la ciudad de Reynosa como otras ciudades de la franja fronteriza atrae no solo a personas que viven en la región sino a muchos migrantes legales e ilegales de México y otras partes del mundo en busca de trabajo o para intentar cruzar hacia los Estados Unidos<sup>1</sup>.

Juan se dirige hacia el cajero automático red que se encuentra en el vestíbulo del edificio, inserta su tarjeta de plástico con chip e interactúa con la máquina expendedora, su propósito es obtener dinero en efectivo, solo por si es necesario durante el viaje. En el tiempo en que la maquina “piensa” o procesa la información, Juan levanta su mirada y observa hacia sus lados, a modo de vigilia paranoica preventiva. En primer plano solo percibe algunos “itinerarios individuales cruzándose, ignorándose” (Auge, *Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*, 2000), y en el fondo, un grupo considerable de agentes federales platicando entre sí, todo aparentemente en calma.

Logrado el objetivo se dirige hacia la taquilla, intercambia información personal y dinero electrónico por un boleto de autobús con rumbo hacia los Estados Unidos. Ya en la sala de espera, contempla el repertorio de productos ofrecidos por los locales comerciales y por los mercaderes ambulantes de la terminal de autobuses; “machaca de Montemorelos” le dice uno de los vendedores ambulantes, el mismo que en su mano izquierda sostiene las bolsas que contienen el producto típico de la región norestense y en la mano derecha su credencial para votar del IFE, como prueba irrefutable de que realmente pertenece a la ciudad donde se elabora la mejor carne seca de la región<sup>2</sup>. Juan niega con la cabeza y agradece su ofrecimiento, continua su recorrido por el pasillo de la sala de espera tratando de escapar de la coacción totalitaria del lugar, o mejor dicho, tratando de reencontrar el no lugar del espacio, el deseo de “encontrarse con algo que se

---

<sup>1</sup> Este ejercicio descriptivo del *entorno donde sucede algo o puesta en escena* se utiliza para lo que Mieke Bal nombra disponer el escenario y obtener esta liberación continua de significados atrapados en la tragedia cultural.

<sup>2</sup> Marc Augé menciona que todo conglomerado urbano aspira a ser el centro de un espacio significativo y de por lo menos una actividad específica, como la "Ciudad de las Montañas" en el caso de Monterrey, similar al concepto de marca o "Brand" de Javier Maderuelo, estos nombres gloriosos se desarrollan como analogía para la toponimia de la ciudad de Reynosa en capítulos posteriores

asemeje a la libertad” (Auge, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000).

Tras el cristal de una revistería se observan gran variedad de las más recientes publicaciones de los medios de comunicación impresos, sugerente invitación para adquirir esa información aparentemente indispensable, información que sirve para complementar “la interpretación de la realidad más actual” (VIRILIO, Estética de la Desaparición, 1988) y que por distintas circunstancias de la cotidianidad no le ha permitido obtener. Tres periódicos distintos con encabezados similares, un futbolista profesional como candidato para alcalde de Cuernavaca, el exnovio de la tigresa como candidato para la alcaldía de Monterrey, la actriz de “El lugar sin límites” y de “Hombre en llamas” como candidata para diputada plurinominal.

En el siguiente estante se observan varias revistas de política, la palabra “corrupción” resalta en algunas portadas<sup>3</sup>. En otras revistas se observan ataques interpartidistas, la guerra sucia de la política como espectáculo, “como burla de la información, pero sobre todo como burla de lo político y de la clase política” (BAUDRILLARD, Las estrategias fatales, 1983), y en otras, también se observan ataques en sus portadas, pero entre grupos de la delincuencia organizada, estas últimas con imágenes impactantes de guerra, lo nombran *capitalismo gore*, ejercito y narcotraficantes como protagonistas del escenario, y de fondo el incremento de significados para las palabras del nuevo narco diccionario, pozoleados, encajuelados, encobijados, entambados, un resumen de las balaceras de la semana pasada en Tamaulipas, es “la escenificación del poder para ocultar que éste no existe ya” (BAUDRILLARD, Cultura y Simulacro, 1978). Por último, en la parte baja de las estanterías, las clásicas revistas con personajes del medio del espectáculo en su portada, “incertidumbres picnolépticas” (VIRILIO, Estética de la Desaparición, 1988) que, por esta ocasión, prefiere evitar<sup>4</sup>. En esta disposición del escenario se van acumulando los “significados

---

<sup>3</sup> “La exhibición de los escándalos de corrupción ha tenido un incremento de 5777% en las últimas dos décadas, y el impacto en la omisión de estos actos y en la impunidad que los rodea ha sido prácticamente nula” (Casar, 2015)

<sup>4</sup> Marc Augé menciona que esta mezcla de imágenes componen bajo nuestros ojos un universo relativamente homogéneo en su diversidad, “Presentimos seguramente los efectos perversos o las distorsiones posibles de una información con imágenes así seleccionadas: no solamente puede ser, manipulada, sino que la imagen ejerce una influencia y posee un poder que excede en mucho la información objetiva de que es portadora” (Augé, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000).

de la tragedia cultural” (BAL, 2002) que en su conjunto se traducen y le van dando forma al palimpsesto del paisaje cultural como objeto de estudio.

“Estimado usuario, se le recomienda por su seguridad y tranquilidad no aceptar ningún alimento o bebida de ningún desconocido, ya sea en las instalaciones de la terminal o a bordo de la unidad”, se escucha en el sonido ambiental del edificio mientras Juan avanza hacia la zona de andenes; “estimado usuario, se le recomienda estrictamente utilizar los servicios de taxi seguro que se localizan únicamente dentro las instalaciones de la terminal, gracias por su comprensión”, otra recomendación por parte del edificio parlante, esta voz anónima, no figurativa, tiene, en palabras de Mieke Bal, el poder de hacer la performatividad, que escenifica la subjetividad de forma literal; Esta “no-voz” nos remite inmediatamente a un lugar entre el sentimiento de inseguridad y el de angustia, aumentando un poco el nivel de paranoia colectiva de los usuarios del transporte colectivo en la sultana del norte, “soberanías en proceso de sometimiento” (BAUDRILLARD, Cultura y Simulacro, 1978)<sup>5</sup> . Ya en el andén y poco antes de abordar, Juan comienza a experimentar ese sentimiento de alivio, de solo “esperar al desarrollo de los acontecimientos” (Auge, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000), con el deseo y la esperanza de que todo fluya sin percances. Comienza la fila para abordar, en el cristal que colinda con el andén y la sala de espera se observa una exposición de retratos, una serie de impresiones tamaño poster con la imagen de alguna víctima de la desaparición forzada, ausencia y presencia a través de la imagen fotográfica mientras le indican que suba al autobús.

¿Has visto ha?, recompensa, la denuncia es confidencial, se observa en los carteles de la exposición, narrativa que certifica y desarticula, mediante el miedo, en un país/paisaje en donde más del 90% de los casos de desaparición forzada está involucrado el ejército o alguna

---

<sup>5</sup> El concepto de lo extático se asoma constantemente en esta puesta en escena, por un lado como la subjetividad que sale del cuerpo y que participa como parte del entorno, Mieke Bal lo denomina estética extática, como ejemplo, lo relaciona con el apoyo del arte visual contemporáneo en el arte Barroco, en las formas del fuego, del pliegue y el color, y haciendo énfasis en el cuerpo que percibe, siente y respira el entorno, el paisaje. Por otro lado se hacen analogías en base a Jean Baudrillard, que lo maneja como concepto implícito en la cultura, como consecuencia lógica de su evolución, “el universo condenado a los extremos, al desequilibrio, al antagonismo radical... pasión del redoblamiento, de la escalada... súpermultiplicación vertiginosa de las cualidades formales...aumento en potencia del éxtasis” (BAUDRILLARD, Las estrategias fatales, 1983).

autoridad federal y en donde las practicas perfeccionistas de sustracción tienen un ritmo de una hora con cincuenta y dos minutos, marcando el paso, colocando señales de ausencia, el andén se transforma en un sitio de memoria efímero, el no lugar como productor de imágenes de visibilidad invisible, un lugar donde las imágenes hablan de la consecuente frustración por la inexistencia del rito de la muerte y del duelo, de la sustracción del derecho a la vida y a la muerte, sin tumba ni cenotafio, son retratos que conmueven, son la persistencia de la memoria de los que ya no están en el paisaje, rostros que persisten en desenmascarar la catástrofe pero que solo muestran la capacidad de las instituciones de intervenir sobre los cuerpos, estos objetos de intercambio dispensables en el ocaso necro capitalista.

En seguida se acerca otro vendedor ambulante, esta vez son copias de películas que se encuentran todavía en la cartelera de las salas de cine, a las que el vendedor les llama “clones” como garantía de calidad, además copias de otras películas que aún no se exhiben en las salas de la pantalla grande, Juan indiferente ante la normalización de esta práctica social continua avanzando, como una “autoinducción picnoléptica” (VIRILIO, *Estética de la Desaparición*, 1988)<sup>6</sup>; Llega su turno de abordar, entrega su comprobante, le recuerdan que este comprobante lo acredita como beneficiario del seguro por accidentes, sube al autobús, saluda al chofer, localiza el número que corresponde a su boleto y por fin toma asiento.

“El viaje tendrá una duración aproximada de tres horas si las condiciones meteorológicas y de tránsito nos lo permiten” se escucha mientras el chofer del autobús Volvo sostiene un micrófono en sus manos, el reloj digital que se localiza en la parte de enfrente del autobús indica las 12:00 horas, en seguida se encienden las pantallas, los espejos negros se sustituyen por la proyección de los anuncios comerciales de la empresa de transportes, las imágenes en movimiento y el sonido ambiental del autobús les recuerdan a los pasajeros lo afortunados que son de viajar en esta línea de autotransportes, además que es la línea más

---

<sup>6</sup> En la actual sociedad mexicana “es tan común la piratería que la cultura de la legalidad pasa desapercibida...la percepción de los mexicanos es de que las leyes en México son injustas y están hechas para beneficiar a los propios políticos o a los ricos” (Casar, 2015)

segura de la región y en voz de personajes muy reconocidos de los medios de comunicación, la telebasura regiomontana, les hacen mención de otros destinos más como opciones de viaje.

Los pasajeros se preparan para el trayecto, algunas personas reclinan sus asientos y después de inflar la incómoda almohadilla plástica se acomodan para dormir, otras, se colocan sus audífonos y suben los descansabrazos y otras más, hojean algún libro o revista. Mientras el Volvo avanza, de vez en cuando, se percibe algún sonido emitido por el motor o por la transmisión del autobús, además de la música de fondo emitida por alguna estación de radio desde la cabina del chofer como personalización de su espacio de trabajo:

“...Con cuerno de chivo y bazuca en la nuca, volando cabezas al que se atraviesa, somos sanguinarios, locos bien ondeados, nos gusta matar...” Sanguinarios Del M1, El Komander.

Se escucha cantar al conductor del autobús, el sentirse Narcotraficante por unos instantes es una práctica cultural cotidiana de la región norte del país, ejerce un poder de fascinación, es la seducción de las expectativas de vida que genera, “símbolos anclados en el imaginario colectivo” (VALENZUELA, 2015), significados incrustados en lo que se le denomina la Narco-cultura, códigos que se reciclan y se reconstruyen, es la “hipersignificación del menor signo” (BAUDRILLARD, Las estrategias fatales, 1983) que se emite desde de la seguridad de algún estudio de grabación en Los Ángeles, California, en donde se estudian los videos y las imágenes de los cuerpos mensaje que abundan en la red, evidencias de las prácticas gore de los distintos grupos de la delincuencia organizada mexicana, y que utilizan como modelo de inspiración para la composición de las letras del “Movimiento Alterado”, paradojas del capitalismo y adaptaciones tecnológicas del modelo de comunicación Jakobsoniano en la globalización.

No es la seducción de un solo objeto, es la seducción de todos los objetos, es el valor desproporcionado al consumismo ilimitado, híper-necesidad, híper-consumismo, híper-

ostentación del narco, “es exponenciar la inhumanidad del valor de cambio en una especie de goce extático, vértigo de la obscenidad” (BAUDRILLARD, *Las estrategias fatales*, 1983), es la seducción de todos los fetiches, de todos los objetos sexuales, de todas las mujeres trofeo, de sus cuerpos como proyecto y sus propiedades de maleabilidad, de sus consecuentes modificaciones quirúrgicas hacia el código vigente, cirugía y poder hacia la señal programada, lo hiperreal, hacia su paraíso. Es la seducción del poder y la impunidad infinita, arquetipo del narcotraficante en el imaginario colectivo, híper-machismo, híper-Dionisiaco, “los narco corridos son sistemas imaginados anclados en la tradición del corrido norteño, expresan y recrean aspectos centrales del narco mundo y su sistema de representaciones” (VALENZUELA, 2015)<sup>7</sup>.

En analogía con *la condición fronteriza* se identifica un posible “Dead point”, es el momento en el que Estados Unidos decide ampliar su territorio, el momento histórico en el que el concepto de frontera evoluciona, es el instante en el que la voluntad de poder del país anglosajón tiene la necesidad de extenderse en sus límites físicos mediante el abuso y la guerra, son los principios de “su anomalía, de su obesidad fascinante” (BAUDRILLARD, *Las estrategias fatales*, 1983). Es el momento de la invasión que hiere a una nación y que la separa, plagio en el que familias de mexicanos quedan diseccionadas a la par del territorio, quedando el Rio Bravo como nueva frontera y como nueva cicatriz, familias que sufren violaciones, despojos y humillación.

Estas poblaciones del norte, en su mayoría analfabetas, utilizaban la copla y el corrido, heredados del corrido andaluz, como reacción a estas humillaciones, “actos de dignificación, como elementos reivindicativos que se propalaron en sencillos versos” (VALENZUELA, 2015) y por otro lado como rechazo e indignación en contra de los invasores anglosajones, era su manera de transmitir los sentimientos de indignación y enojo, enalteciendo las historias de los bandoleros que en venganza atacaban a los gringos, identificándose con ellos, protegiéndolos,

---

<sup>7</sup> Este acercamiento a los narco corridos nos conduce directamente hacia la historia de la Frontera Norte de México, Baudrillard menciona que a partir de un determinado momento los acontecimientos secundarios forman la propia trama de la vida, que todo se encadena de manera fatal o admirable, y emerge aquí el concepto de “Dead Point”, el punto muerto en el que todo sistema franquea, este límite sutil de reversibilidad, del cual es imposible regresar, “el aspecto terrorífico de un acontecimiento de este tipo es que, pasado un cierto punto, todos los esfuerzos para exorcizarlo no hacen más que precipitarlo” (Baudrillard, *Las estrategias fatales*, 1983).

idealizándolos y mitificándolos, produciendo lo que conocemos como el corrido norteño, expresión de la memoria social popular hasta lo que representa en la actualidad como narco corrido<sup>8</sup>.

En seguida comienza una película, muy parecida a la película del fin de semana pasado, y del anterior, en la zona norte los temas de la violencia en el cine donde los personajes principales son el o la narcotraficante, las armas, la droga y el policía son de una preferencia generalizada<sup>9</sup>. Juan Cortina observa hacia la autopista, el paisaje se derrite y se duplica, el calor del asfalto cambia la densidad del aire y produce el clásico espejismo, heterotopía del semi-desierto norestense, en ambos lados de la carretera los anuncios panorámicos van disminuyendo de tamaño conforme se alejan hacia el punto de fuga, hacia esta ilusión óptica que nombramos horizonte; las vallas publicitarias en formación, como firmes soldados mercantilistas, inamovibles, esperando llamar tu atención, nuestra mirada; “Sin Miedo” se alcanza a leer en un panorámico, es la propaganda política en donde dos “sensuales” candidatas a diputadas del revolucionario institucional posan sonrientes; “seguro con Ivonne viviremos seguros” dice el siguiente anuncio del personaje con amplia sonrisa ante su deseo de convertirse en gobernadora; “la raza paga, la raza manda” dice la siguiente sonrisa con sombrero, “te quiero seguro” otra sonrisa más, sonrisas rojas, sonrisas azules, sonrisas amarillas, verdes y naranjas, hasta turquesa, es el paisaje como escenario, puesta en escena surrealista de sonrisas de colores que van prometiendo a medida que encogen hacia la ilusión, representación de la democracia como dogma en una colorida intervención al paisaje como proyecto colectivo de land art, probablemente el único lugar de posibilidad para un acuerdo multicolor en su esplendor de simulacro.

---

<sup>8</sup> Esta precipitación de acontecimientos después de la invasión, después del dead point, como la velocidad y la tecnología para la comercialización entre naciones, las políticas con respecto al consumo de drogas, los sistemas económicos de tendencia global, la creación de normas internacionales por parte de los gringos, el control sistemático de la violencia como forma de gobierno, entre otros, se desarrollan como los elementos formadores de la condición fronteriza y sus consecuentes manifestaciones en el paisaje cultural.

<sup>9</sup> En la actualidad se observa un aumento en la producción de largometrajes con mayor inversión acerca del narcotráfico y sus consecuencias, “el cine e incluso las telenovelas han abordado el tema del narco para contar historias de la nueva cotidianidad” (Yehya, 2013).

Se podría leer este lenguaje icónico como un simple paisaje de la felicidad multicolor, desimbolizado, como repetición banal del retrato político en el cual no es la imagen sino la repetición la que significa; la felicidad de los candidatos al poder en la estetización de la vida política, los rostros como una superficie obscena desvelando placer, la obscenidad suprema:

“desposeídos de cualquier iniciativa por la misma trampa del médium al que confían su poder, trampa deslumbrante: aniquilan la función política de una sociedad, y satisfacen de este modo el inconsciente irónico de las multitudes, pulsión por el asesinato simbólico de la clase política” (BAUDRILLARD, *Las estrategias fatales*, 1983).

Según el principio de la conciencia ofendida<sup>10</sup>, Román Gubern nos menciona que para transgredir unas normas, las normas deben preexistir a su transgresión, en esta puesta en escena del bello paisaje de sonrisas de colores lo simbólico del personaje político nos cita otro tipo de paisaje, probablemente este sea el tuché de Lacan o el punctum de Barthes que menciona Foster, desde donde la norma de lo simbólico nos muestra una transgresión y desde donde se entendería perfectamente el instante capturado del principio del placer, es la seducción, también de todos los objetos, es la promesa de la opulencia de la clase política, también es la seducción del poder y de la impunidad ilimitados, seducción de la lista Forbes o de la silla presidencial que produce imágenes complacientes para un sistema publicitario, metamorfosis que se normaliza en su metástasis, es entonces cuando se transforman en imágenes conflictivas, ofensivas, incómodas, irritantes y que hacen un multi-eco en la mediósfera, traduciéndose ahora como un paisaje obscuro y monstruoso, el paisaje más espeluznante de la burla, el simulacro y el horror simbólico.

El autobús continúa mientras el cerro de la silla se despidió a través del ventanal del autobús, Juan sigue observando los anuncios panorámicos: “ven a consumir a McAllen, una ciudad segura” dice un slogan, la imagen muestra el interior de la Plaza Mall y a una mujer joven,

---

<sup>10</sup> Román Gubern menciona que la imagen es un compromiso inestable entre lo perceptivo y lo simbólico, entre lo óptico y lo cultural, por su parte Hal Foster sostiene que podemos leer las imágenes como referenciales y simulacrales, conectadas y desconectadas, afectivas y desafectadas, críticas y complacientes, además nos sugiere lo que él denomina como realismo traumático.

rubia, de ojos azules y pupilas dilatadas, labios gruesos, delgada y de piernas largas cargando con un gran número de bolsas y exhibiendo los logotipos de las “mejores marcas”. La franja fronteriza de ambos lados del río y de los territorios cercanos a la nueva barda de acero “no se caracteriza por tener espacios dedicados a la cultura, museos importantes, casas de cultura o instituciones de enseñanza superior, más bien resulta una zona débil comparada con las capitales culturales de ambos países” (GARCIA Canclini N. , 2003), cuando se cruza la frontera hacia Estados Unidos, ir de “shopping” a McAllen es uno de los ideales contemporáneos de la cultura norestense.

El compañero del asiento de al lado saca su revista, un joven de aspecto común, que sólo se distingue por vestirse a la moda, muy peculiar, llamada acá en el norte como “art-narcó”, atuendos que en el imaginario colectivo caracterizan a las personas que se dedican al narcotráfico o que tienen el gusto de aparentar serlo. Este tipo de atuendos corresponden al arquetipo del narcotraficante, la ostentación como muestra de pertenencia a un grupo, en un principio con los objetos de valor y en la actualidad con los gadgets y la moda, ornamento y delito, en ocasiones obedeciendo a los medios masivos con algunas marcas como Don Ed Hardy y en otras imponiendo ellos las tendencias de la pasarela urbana en la sociedad del espectáculo, como en el caso de la Barbie o del Chapo: “no éramos así, hasta que distorsionaron nuestra imagen, y entonces ya fuimos así, porque ni modo de hacer quedar mal a la pantalla” (MONSIVAIS, 2004).

“Joven le agarra las nalgas a Ninel Conde” se lee en la portada de la revista, la imagen muestra a un sonriente veinteañero cargando un anuncio de cartón, mismo que tiene impresa la imagen de la actriz en minifalda, observándose las manos de este joven posicionadas sobre las nalgas impresas, una meta imagen publicitando a una marca de aceites para motor en el exterior de lo que parece ser un taller mecánico.

El autobús continua su trayecto en la autopista, el reloj indica las doce con quince, el Volvo disminuye su velocidad hasta detenerse por completo, es el primer reten, es un grupo de personas pertenecientes a alguna organización, en ese momento desconocida, que hacen una revisión a los pasajeros y sus pertenencias para fines también desconocidos, justo a las afueras de Monterrey.

Se abre la puerta frontal del autobús y sube un individuo con el rostro cubierto por un pasamontañas, hombre anónimo que vigila a “la mayoría silenciosa” (BAUDRILLARD, Cultura y Simulacro, 1978), el chaleco antibalas dice policía federal, con un cuerno de chivo en la mano y con voz fuerte ordena que todos, sin excepción, deberán mostrar su identificación con fotografía; ¿De dónde eres?, ¿en qué colonia vives?, ¿a qué te dedicas?, ¿con quién vives?, ¿qué vas a hacer a Reynosa?, son las preguntas que de manera prepotente le realizan a cada pasajero. ¡Bájate! Le grita el hombre anónimo al compañero de asiento de Juan Cortina que por desgracia no contaba con ningún documento que testificara que realmente era él. Lo conducen hacia la puerta de la unidad, lo bajan y después de una “mordida”, el Volvo continúa el trayecto<sup>11</sup>.

La autopista Monterrey-Reynosa está construida mediante dos rectas largas divididas por una cuneta o zanja en la cual se localiza algunos metros bajo tierra un gasoducto que une las refinerías de Cadereyta, N.L. y la de la cuenca de Burgos de Reynosa, Tamaulipas. Aproximadamente a la mitad de esta autopista, por el municipio de China, Juan observa en el paisaje otro anuncio panorámico, “a solo cinco minutos el sabor del norte” del famoso restaurante Los Ahijados, el reloj marca la una. Un poco más adelante se observa un edificio en ruinas, es lo que quedó del restaurante antes mencionado después de un enfrentamiento armado, ahora es un edificio “intervenido” mediante granadazos y bazucazos (Ilustración 1), modificaciones hacia la arquitectura del estilo “Fractura y Decadencia”, como si fuese una tendencia de la arquitectura contemporánea que recupera los proyectos de SITE para BEST Products Company en los setentas (Ilustración 2), dispuesta a imponer moda en la franja fronteriza solicitando esta intervención mediante las disputas entre militares y grupos de la delincuencia organizada identificados como “los de la contra” o los de “la letra” (los zetas), el paisaje como espejo del necrocapitalismo.

---

<sup>11</sup> “Las autoridades del sistema de justicia más susceptibles de engendrar desconfianza por su comportamiento corrupto y poco profesional son las policías en todos los órdenes de gobierno” (Casar, 2015).

El trayecto continua, ya no falta mucho para llegar a Reynosa, el autobús se detiene en las oficinas de migración, se observan las trincheras en ruinas del ejército, muros de llantas rellenas de arena como blindaje antibalas que escondían y protegían a los soldados, ausencia y ruinas pixeleadas en tonos verdes, estéticas del error reclamadas por el tiempo y la naturaleza, sistema de seguridad glitch, el intento de camuflaje como desintegración, las “estéticas de la desaparición” (VIRILIO, *Estética de la Desaparición*, 1988) disfuncionales. En seguida, todos los pasajeros descienden del autobús y comienza otra vez la revisión de identidades y pertenencias, al compañero de al lado le sucede lo mismo que en el retén anterior y también lo soluciona de la misma manera.

Ya en la carretera de nuevo, por la subida de “la sierrita”, se observan en la orilla algunas cruces de madera que alguna vez fueron de color blanco y otras de concreto totalmente dañado y agrietado, los clásicos cenotafios del paisaje vial, cuerpos convertidos en signo que “indican el sitio preciso donde la persona murió” (FINOL, 2009), tal vez por accidente automovilístico, leyendas urbanas, índice de muerte y de memoria.

En seguida otro reten, ahora con un camión-escáner, el Volvo avanza despacio dentro de la estructura móvil, termina la revisión, un poco más adelante, hacia la izquierda, se observa la cuenca de Burgos, tanques, cilindros, bombas y tuberías de grandes proporciones asemejan a las vísceras del interior de un gran cuerpo, macro instalaciones para la explotación del yacimiento de gas más importante del país, cruces otra vez, ahora alrededor de una capilla, como haciéndole guardia al personaje interior, la santa muerte jerarquizando al cuerpo ausente (Ilustración 3), a “la ocurrencia de una muerte inesperada, acaecida de forma súbita, en un momento que no correspondía, en una secuencia temporal rota” (FINOL, 2009), “la niña blanca” que abunda por esta región tanto como “San Juditas” (Ilustración 4), patronos de las causas perdidas, simulacros perfectos para el lumpen de la hiper-religión, sincretismo urbano reciente que le da forma a ese “circuito ininterrumpido donde la referencia no existe” (BAUDRILLARD, *Cultura y Simulacro*, 1978).

Ya en la periferia de la ciudad de Reynosa, se observan a ambos lados de la avenida los deshuesaderos, resortes, palancas, bridas, radiadores, escapes, pedales, distribuidores, puertas, defensas, parabrisas, el hogar de las “larvas de velocidad” (VIRILIO, *Estética de la Desaparición*, 1988) también llamados “yonkes”, adaptación hispana del inglés junkyard, depósito de chatarra, hierro viejo, basura. Son lugares que se dedican a desmantelar vehículos desechados, cuerpos-maquina abyectos y desmembrados, fósiles separados “hueso a hueso” para su categorización, “se vende en partes” dicen los letreros en los parabrisas, su actividad consiste en la reutilización del automóvil desechado mediante la venta de algunos de sus componentes, el reciclaje de otros tantos y la gestión de residuos del resto. La exhibición de las ruinas de la sobre modernidad como escaparates en el vestíbulo de acceso a una zona arqueológica dentro del paisaje cultural fronterizo.

“Bienvenidos a Reynosa”, se lee en la estructura que atraviesa la carretera, a un lado se observa el escudo de armas como primer signo que identifica a la ciudad, los escudos tienen su origen en la gente privilegiada por su derecho a llevar una corona o una mitra, o a ostentar un escudo de armas o un báculo, emblema de posesión o señal de soberanía colonial, en la actualidad es un escudo de defensa corporal que contiene emblemas y lemas que representan a la ciudad, índices de memoria y de vaticinio a la vez (Ilustración 5). El escudo está dividido en cinco partes, en la izquierda las armas españolas sirven de base a un pendón junto al Río Bravo, memoria de un Reynosa sin frontera, de la doble moral gringa y de su terrorismo que impone condiciones desiguales, memoria también de la invasión española pero sobre todo de la cristiana, en el lado derecho cabezas de ganado y capullos de algodón, memoria de las primeras mercancías de contrabando después de la invasión norteamericana que buscaba el Bravo como frontera natural y utilizarlo como vía comercial, que construye la anti épica o mejor dicho el héroe fronterizo, el bandolerismo social como una resistencia. En la parte inferior la planta refinadora de petróleo y la leyenda: “trabajar por la patria es forjar nuestro destino”, solo mientras no te salgas del patio trasero, del junkyard. En el centro un águila republicana y en la parte superior las armas de los nativos, los otros exóticos, flechas, arcos, lanzas y plumas, representando a los salvajes de la “terra incognita”, a los “buenos flecheros desnudos”, los signos del México

profundo en convivencia con el progreso postcolonial del México hegemónico, del sueño de la razón que produce monstruos, cicatrices de conquistas territoriales anteriores que “ahondan la distancia entre el presente del paisaje y el pasado al que alude” (Auge, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000) y que indican, ante las violencias de la guerra local y del hiperconsumo global, intimidaciones estructurantes en la formación de las subjetividades fronterizas, que nada ha cambiado todavía y que pronostican muy seguramente que nada cambiará.

Sobre la carretera se observa una caravana de soldados, un grupo numeroso de vehículos armados perteneciente al Ejército Mexicano atravesando el letrero de bienvenida (Ilustración 6), en el lado derecho, un camellón con plantas de la región sobre una cama de piedra rojiza, en medio se observa un vagabundo fumando un chorro, tal vez un migrante de los que no pudieron cruzar, con el sueño truncado, o un migrante desechado, de los que deporta el sistema, a un lado una nopalera de la cual intenta arrancarle su almuerzo y del otro lado un maguey intervenido con múltiples agujeros de bala (Ilustración 7), la performatividad de estas *instantáneas del viajero*, o mejor dicho, su sentido, “te hacen pensar en algo culturalmente asentado, de modo que la secuencia de las subsecuentes imágenes sirva para confirmar o contradecir esta asociación...como formas informes, casi sugerentes” (BAL, 2002), formas informes de sospecha, de pronóstico, de estridencia...de angustia.

En seguida el autobús disminuye la velocidad de manera abrupta, cambia de carril hacia la derecha, tras el parabrisas se observa un automóvil blanco, grande, con los cristales oscuros y sin placas, se alcanza a ver también una calcomanía con la imagen de la santa muerte en color blanco sobre el parabrisas trasero, aquí en la frontera abundan los autos llamados “chocolate”, modificación de la palabra “chueco”, son autos que entran al país de manera irregular, ilegal, son los desechos de los gringos “rescatados” del basurero por las aseguradoras y vendidos en subastas, de título “salvage”, automotores que fueron categorizados como pérdida total y que no cuentan con los permisos legales para transitar en Estados Unidos, maquinas migrantes,

tristes ilegales sin patria que buscan otra oportunidad de pertenencia que no encuentran en su país.

El automóvil obstruye al Volvo hasta lograr detenerlo por completo, el reloj digital marca la 1:52, se abre la puerta tras una orden en forma de grito y de golpes sobre el cristal, suben dos personas, civiles armados con las famosas AK-47, “cuernos de chivo” por la forma curva de sus cargadores y con las siglas C.D.G. en sus chalecos antibalas. ¡Donde estas hijo de tu pinche madre! grita uno de ellos, avanzan por el pasillo buscado a alguien, tratando de identificar a alguien. Uno de ellos toma su radio y comienza a gritar: ¡Whisky Coca! ¡Whisky Coca!, de su aparato se escuchan algunos sonidos distorsionados como respuesta, reminiscencias de la torre de babel:

“un personaje está en su casa cuando está a gusto con la retórica de la gente con la que comparte su vida, el país retórico de un personaje finaliza allí donde sus interlocutores ya no comprenden las razones que él da de sus hechos y gestos, manifiesta el paso de una frontera, un escalón, más que como una línea bien trazada” (Auge, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000).

Continúan avanzando, uno de ellos se coloca a un lado de Juan y grita: ¡¿eres tu verdad?! Dirigiéndose al compañero de asiento de la gorra Don Ed Hardy. La angustia por fin encuentra su objeto, su representación, el corazón se acelera, la amígdala del cerebro revisa la información, localiza la fuente de peligro activando y desencadenando la sensación de ansiedad, el lenguaje sustituye la angustia por el miedo, es la subjetividad extática, excitación de todos los sentidos, síntomas fisiológicos interpretados como confirmación de la realidad de la amenaza, retroalimentando al miedo, magnificándolo, espiral logarítmica, “afectos sociales producidos para impedir o bloquear cualquier expectativa emancipadora” (PINHEIRO Safatle, 2015), la circulación del miedo que se sujeta a la existencia misma del gobierno, de un supuesto pacto de protección, fantasía social, perpetuación de nuestra dependencia, es la sujeción del sujeto en

pleno acto, la soberanía sometida, es el clímax de la ópera, es el pánico colectivo, “proceso excrecente que precipita todo crecimiento hacia su pérdida, es el evento bruto máximo, la catástrofe en éxtasis” (BAUDRILLARD, *Las estrategias fatales*, 1983) el orgasmo tanático, la complicidad entre la razón y el miedo.

El otro personaje también se acerca, toma el arma con las dos manos, dirige su mirada hacia Juan y le grita: ¡¿Vienes con él?! La cultura actúa como la memoria, los pasajeros son performers, actores de esta puesta en escena con el no lugar como atrezo, la cultura como guion en performance continuo exigente de la performatividad perfecta, “homo homini lupus”, siguiente escena: es el turno de Juan. ¡¿Que si vienes con él?! Vuelve a gritar el hombre armado, en seguida, este mismo sicario voltea hacia la otra hilera de asientos, dirigiéndose ahora a los otros afortunados, dos hombres que por cualquier razón decidieron comprar su boleto en la misma fila de asientos, gritándoles la misma pregunta, antes de poder contestar les ordenan a los cuatro que desciendan, es un momento de intensidad. Juan camina hacia la puerta del autobús mientras intercepta el miedo de las miradas de los pasajeros, rostros de incertidumbre, reciclaje continuo del miedo.

Desciende y observa que atrás del autobús hay otro vehículo sin placas, una camioneta pickup de lujo en donde suben con violencia al compañero anónimo de viaje, “el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros” (Auge, *Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad.*, 2000). La camioneta arranca quemando llanta, se escucha el rechinido, se detecta el olor característico del hule achicharrado y desaparece enseguida de la escena.

¡Identificación! Le gritan a Juan, mientras intenta sacar su credencial observa a los otros dos compañeros de viaje, están a unos cuantos metros pero la imagen es borrosa y como en cámara lenta, uno de ellos llorando y haciendo ademanes como una especie de súplica, intentado hablarle a la nada. ¡A que te dedicas! Juan no alcanza a contestar cuando les vuelven a ordenar que se suban al autobús.

Ascienden los tres a la unidad, otra vez los rostros y luego el asiento. Todo concuerda en esta estética sinestésica, la narratividad, la performatividad, el escenario, el entorno, el paisaje. Fondo y figura, desensibilización sistémica y la frontera como terapia de exposición. Esta puesta en escena está, al mismo tiempo que se efectúa, condenándose a la repetición, a la falsa promesa de la salud mental, a la espera perversa de la cultura. En este instante, en este momento de intensidad, se puede observar el golpe del martillo deformando, moldeando la es-cultura, es la condición fronteriza, el paisaje cultural reproduciéndose, interpretándose a sí mismo, degustándose, confirmándose, retroalimentándose, una especie de conciencia social dándose cuenta de sí misma dentro de su entorno, de su patria, del paisaje.

Juan toma asiento, en estado de shock, parálisis sin reacción mientras el autobús continúa su trayecto, de fondo se escucha la multiplicidad de las voces de los demás pasajeros, repitiéndose entre ellos mismos el acontecimiento, ciclos de trauma y repetición. Juan tiene su mirada en el asiento vacío:

“mientras aún se retiene en la retina infructuosos intentos de dar sentido a estas formas, reteniendo las imágenes ilegibles sobre las imágenes figurativas que hacen recordar o producir, a partir de los recuerdos propios, se va entendiendo cual es el sentido de esta dialéctica de la mirada escenificada a través del inconsciente óptico” (BAL, 2002).

El asiento vacío como una meta imagen del sin sentido, el horror vacui como paradoja del lenguaje y del sentido, un vacío físico dentro de esta estética de la banalidad, nihilismo que avanza y se lleva todo, “el deseo de ver fue provocado irresistiblemente construyendo la subjetividad, arroja al sujeto fuera de sí, atrayéndolo para que salga y se encuentre con el otro en su terreno” (BAL, 2002), es la precipitación de acontecimientos, la causalidad, las externalidades, la subjetividad extática, es el pathos de la estética del error en este desierto de lo real:

“La figura del detenido-desaparecido es una irrupción que desconcierta al sentido mismo, figura inabarcable, incomprensible, lo que existe, pero no se ve ni se representa, lo que procura pensarse en su condición de impensable, representar en su condición de irrepresentable, régimen de invisibilidad, ausencia, hueco, quiebra. Una catástrofe que reproduce los miedos, las angustias, los silencios, las negaciones, las desesperanzas” (GATTI, 2006).

La heteropatía es el sobre crecimiento óseo después de una fractura, el asiento vacío sugiere una “identificación heteropática”, un horror vacui imposibilitado de los pliegues y repliegues, agujero negro sin resiliencia, donde “la escenificación de la subjetividad pasa a ser el objeto escenificado” (BAL, 2002), es la “inadecuación radical de la evaluación de nuestra fuerza en comparación a la intensidad y grandeza de la situación” (PINHEIRO Safatle, 2015), la desmesura condicionante del desamparo, no porque que sea grande, sino simplemente porque no es posible de representar, es la presencia de algo que quiebra las condiciones de posibilidad de la estructura de representación, no intensamente grande sino intensamente otro, algo que tuvo lugar pero que no fue exactamente experimentado porque el acontecimiento no es una actualización de posibilidad, implica el reconocimiento de una forma de impotencia, “el desamparo es un acontecimiento que quiebra la estructura actual de la potencia, algo posible que se transformó en imposible” (PINHEIRO Safatle, 2015).

Continúan su trayecto, llegan a un semáforo por la avenida Hidalgo, donde cruza la avenida Vista Hermosa, avenida que llega hasta las brechas, hasta el paisaje semidesértico donde se encuentra “el árbol de los colgados”, por la ventana se observa un monumento muy peculiar, es la figura de un gallo dorado (Ilustración 8), escultura grande hecha en bronce, rodeada de plantas decorativas, con sistema de riego y diseño de iluminación conectada a la infraestructura municipal, otra jerarquía de cenotafio, realizada como signo de muerte y memoria de un narcotraficante que cayó en batalla, un narco asesinado en un enfrentamiento con grupos rivales, narco al que apodaban *el gallo de oro*, es “la transformación del cuerpo en monumento después

de la muerte” (Auge, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000).

Llegan al siguiente semáforo, el tráfico avanza lento, es un retén, civiles armados vestidos en bermudas y chanclas, sin pasamontañas y con chalecos antibalas con las siglas C.D.G. hacen revisiones de rutina en busca de armas. El trayecto continúa y enseguida, a mano derecha, se ve un edificio en ruinas, lo que queda de una plaza comercial en la colonia Valle del Vergel (Ilustración 9), según algunos medios de comunicación fue usado explosivo C5 en el atentado, se dice que el dueño de descendencia oriental tenía deudas con “la maña”, otro sobrenombre del C.D.G. fractura y decadencia marcando constantemente la tendencia de la arquitectura contemporánea:

“pocos lugares dejan tal impresión de inquietante extrañeza, se percibe todo el calor de la muerte, hecho más vivo por los signos fugitivos de la vida normal, los monumentos se materializan inmediatamente, ni la monumentalidad ni la belleza son esenciales sino la intimidad fatal de las cosas, y la fascinación de su instantaneidad como del simulacro perfecto de nuestra propia muerte. Este es el efecto mental de la catástrofe: detener las cosas antes de que concluyan, y mantenerlas así en el suspenso de su aparición” (BAUDRILLARD, Las estrategias fatales, 1983)

Continúa el Volvo, Juan observa hacia un panorámico que promociona a la cadena de restaurantes I Hop, y en seguida otra gigantografía dedicada a McDonald’s; a mano izquierda se observan los restos calcinados del edificio de la cadena comercial Wal-Mart (Ilustración 10), vigilados por los halcones en la camioneta clonada de CFE, siguen avanzando y llegan a un cruce, en el camellón de concreto imitación piedra natural se observa un pequeño cenotafio forrado de azulejo con la imagen de San Judas Tadeo, del otro lado de la calle se observa un puente peatonal fabricado con estructura de acero. Colgando del puente se encuentra una lona en la cual se distingue un mensaje escrito, es una “narco-lona”, firmada con las siglas C.D.G

amenazando de muerte a un funcionario público, mismo que a partir del momento de la publicación se descubre en cuenta regresiva, prácticamente es hombre muerto, un cuerpo en espera, marcado, es otro cuerpo zombi en el paisaje fronterizo.

Toma la avenida del Maestro y observa en la primera cuadra un sillón aparentemente abandonado sobre la banqueta, el “objeto encontrado” como parte del paisaje de frontera, como si fuera parte del mobiliario urbano, en ocasiones en la mitad de un parque o una plaza pública, a veces afuera de una cochera o en terrenos baldíos, se le llaman “Puntos”, no lugares esperando un rito que los transforme, ya como lugar antropológico son el último eslabón de la larga cadena del tráfico de drogas antes de cruzar hacia el gabacho, destino fácilmente identificable donde se vende “pase” y “mota”. Más adelante en un lote baldío se identifica otro símbolo de abastecimiento y de impunidad, símbolo que se asemeja a otro “object trouve” urbano, es un tanque blanco de plástico en forma de cubo (Ilustración 11), reforzado por un armazón metálico en su exterior, como una jaula protectora, tiene capacidad para almacenar mil litros de combustible robado, ordeñado, que se expende a menos de la mitad de su precio normal, le nombran la “gasolina popular” con utilidades anuales para el cártel por más de 3500 millones de pesos, cadenas comerciales que buscan los atajos de la economía denominada ilegal, pero que de alguna manera pertenece y hace dependiente al sistema mismo.

Avanza por la avenida y cruza la calle antes llamada Rio Purificación, recientemente nombrada Rodolfo Torre Cantú, personaje político del estado, excandidato para la gubernatura de Tamaulipas que cayó asesinado hace poco durante su campaña política, abatido por un grupo de la delincuencia organizada sobre la carretera a Soto la Marina, era hermano del actual gobernador que tiene un gusto por las toponimias, que a raíz de este “no acontecimiento” (Auge, 2001) ocupó su lugar, semejante al mecanismo mercadológico del caso Colosio, también por el revolucionario institucional y también la muerte como mercancía:

“Son los personajes notables de la vida local o nacional, o también los grandes acontecimientos de la historia nacional los que dan su nombre a las arterias

de ciudades. Los caminos y los cruces de rutas tienden a volverse monumentos (en el sentido de testimonios y recuerdos) en la medida en que su nombre de bautismo los sumerge en la historia” (Auge, Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad., 2000).

Continúan el trayecto y en seguida los sobrepasan a gran velocidad una caravana de camionetas y camiones del ejército Mexicano, en vigilia y aparentemente con las armas listas, apuntando, amenazando, intimidando. Inmediatamente después se observan salir de entre las calles y los edificios a unos jóvenes con radios de alta frecuencia en la mano, con actitud de estar jugando a las escondidas, vigilando a los que vigilan, para que no los cachén, a ellos les llaman “halcones” y a ellas “panteras”, es el sistema de vigilancia del cártel del golfo, su trabajo es monitorear la ubicación del ejército mexicano o de la institución para la seguridad en turno, les van indicando a sus superiores la trayectoria de los comandos, de los “guachos”, para evitar algún enfrentamiento o para avisar a los “puntos” la posición exacta del enemigo, quedando los sillones abandonados, regresando a su estado de no lugar por unos instantes mientras les avisan que están fuera de peligro.

Por fin se observan a lo lejos las oficinas de Migración y Aduana, instalaciones que vigilan y regulan el tránsito de personas y mercancías hacia dentro y fuera del territorio nacional, siempre rodeadas de elementos del Ejército Mexicano con sus vehículos y armamento siempre en estado de vigilia, llega al puente internacional, pasando la caseta de cuota del lado Mexicano se observan una multitud de vendedores ambulantes, semaforistas internacionales que su cotidianidad es cruzar los límites continuamente, figuras de la virgen de Guadalupe conviven con las imágenes de Michael Jackson, “malentendidos interculturales en la frontera... representaciones variadas sobre lo estadounidense y lo mexicano” (GARCIA Canclini N. , 2003), Marilyn y Frida van y vienen de la mano cruzando constantemente la línea imaginaria, como el columpio de la Congelada de Uva, movimientos pendulares de intercambio, los calendarios aztecas y los personajes de Disney son los simulacros que certifican a la placa de acero que dice: “Este es el límite entre Estados Unidos y México”.

Continúan avanzando lentamente, “todo lo que usted habla está siendo monitoreado”, se observa en un letrero del puente mientras oficiales de la “migra” caminan con perros olfateando los automóviles. Del otro lado del río, a lo lejos, se observan grandes llamaradas, en seguida una gran nube oscura comienza su recorrido transfronterizo, las partículas producto de la combustión cruzarán hacia México sin pasaporte aprovechando los vientos del norte, signos que indican que pronto comenzara a llover en un solo tono, “la lluvia negra” como parte del ciclo de abuso e impunidad que año con año se sigue permitiendo. Juan avanza y por fin llega con el guardia de la entrada del país más poderoso del mundo, ¿algo que declarar sr? Pregunta el oficial de aspecto latino, Juan Cortina niega con la cabeza y el guardia le regresa su visa láser y le comenta: “ok, sr. Go ahead”.

## CAPITULO 2. LA FRONTERA

“La ciudad es donde todo mundo se encuentra  
y se evita, se cruza y se desvía, las miradas se tocan  
apenas, es donde los cuerpos tienen cuidado, donde las  
fronteras son lábiles, móviles, plásticas o porosas, una  
mezcla de osmosis e impermeabilidad”

Jean-Luc Nancy

En el siguiente capítulo se realiza primeramente una descripción-resumen del paisaje cultural fronterizo mediante “las instantáneas del viajero”, las cuales se marcan simulando el ritmo del automóvil, utilizando como estructura principal “el viaje” como una invitación a deambular desde un no lugar como “manera actual de observar el paisaje” (NANCY, La ciudad a lo lejos, 2011), a velocidad propia de automotor, como una especie de flashazos atravesando la ciudad fronteriza de Reynosa, Tamaulipas, un no lugar donde ya no se camina, hasta llegar al límite del territorio nacional, al río que se considera desde la geografía política e histórica como frontera natural entre dos naciones estado, México y Estados Unidos, “primer y tercer mundo”, sociedades de modernidad tardía y modernidad subordinada, respectivamente. Estas instantáneas que trascienden, nos ofrecen una multiplicidad de imágenes sinécdoque, de la ciudad genérica y de la condición fronteriza, un palimpsesto del que se intenta traducir los signos a partir de una “puesta en escena” (BAL, 2002) que utilizaremos para dilucidar el concepto de frontera desde la frontera misma, en el puente internacional, el límite como objeto, intentando agotar el término y sus acepciones durante distintas etapas de la historia en el marco de la cultura del norte de México.

Itinerarios individuales cruzándose, vendedores ambulantes, revisterías, edificios parlantes que te confirman tu vulnerabilidad, la sala de espera y la espera de los acontecimientos. La necesidad de esta desviación que evita el encuentro, los más encuentros posibles, la fila para abordar mientras te aborda la cartelera clonada de la legalidad desapercibida, en los cristales del andén una exposición de retratos, de fantasmas sin rito ni duelo, recompensa, denuncia

anónima, sitio de memoria momentáneo, visibilidad invisible, imágenes de ausencia sin derecho a la vida y sin derecho a la muerte, desvelamiento y confirmación de la catástrofe, estética de la agonía.

El abordaje, el compañero de viaje en su simulación mediante la estética narco, la fascinación del chofer con sus narcocorridos, imaginarios de esperanza y expectativas de vida, híper ostentación del narco. La ilusión del horizonte, el calor del asfalto y su espejismo, el punctum en las sonrisas multicolor de los panorámicos, ilusiones del espectro de la luz visible, el cerro de la silla en “retro visión” y en las pantallas el narco cine mexicano. Monterrey a lo lejos, “localidad que se deja reemplazar por una extensión rápidamente imposible de delimitar... deviniendo otra ciudad” (NANCY, La ciudad a lo lejos, 2011), signos de mutación interminable.

La periferia uniformada de tinacos negros serializados, el primer retén, el hombre enmascarado sinécdoque de las instituciones que traicionan, “las soberanías sometidas” (BAUDRILLARD, Cultura y Simulacro, 1978), la testificación de la identidad castrada y luego la mordida, la mayoría silenciosa, la autopista, el restaurant intervenido con bazuca, las trincheras con su “estética de la desaparición” disfuncional, simulacral, paradoja de la gobernabilidad, otro retén, otra mordida, los cenotafios en el paisaje vial, la cuenca de burgos, el puente de los quemados, la santa muerte transformando la memoria y la ruptura en signo, cuerpo ausente jerarquizado, las brechas en el fondo, la flor de palma, el árbol de los colgados, la escultura roja.

La bienvenida de los moteles de paso, la promoción 180 por 6 horas, el escudo de Reynosa referencia de un territorio sin frontera, del “dead point” y de la condición fronteriza, los autos *chocolate*, los escaparates de las “larvas de velocidad” en la ciudad deshumanizada que está condenada al automóvil y a su estética deshuesada, “el portero” de Artemio y su evocación de la esperanza, siempre truncada, la zona de las maquiladoras como “expresión local del fenómeno globalizador en la modernidad tardía” (MÉNDEZ Y BERRUETA, 2005), en seguida la zona hotelera, el bloqueo del Volvo y el secuestro del compañero, el olor a llanta quemada, el pánico colectivo, el asiento vacío y el vacío del sentido, de la angustia al miedo, del miedo al

desamparo, la subjetividad extática y la identificación heteropática, la metaimagen del vacío y el paisaje cultural reproduciéndose, retroalimentándose.

La avenida Hidalgo, las venus de la Corona y en seguida las afroditas de la Tecate, la escultura del gallo de oro jerarquizando al cenotafio, un semáforo y un traga fuegos, un retén con chalecos C.D.G., el pequeño cenotafio del Vale, el turismo obscuro de la ruina y la catástrofe a través de las ventanas, paisajes de la memoria, el estilo de fractura y decadencia como tendencia de la arquitectura contemporánea en la frontera. La ruina, el osario y las larvas como estrato geológico o vestigio arqueológico, la nueva escultura de Artemio, una narco lona saludando al cuerpo zombi y debajo el camellón de concreto imitación piedra con un cenotafio verde con la imagen de “San Juditas”.

Las santas muertes en la superficie de los automóviles, el autoservicio del sillón viejo sobre la banqueta, las caravanas de tráileres del Ejército Mexicano, el terreno baldío y su estación clandestina, gasolina a mitad de precio como en “el gabacho”, el exceso de cables en los postes, los impactos de bala en la barda blanca, los perros callejeros en las calles de terracería, el niño jugando con los casquillos, una llama en engorda, el agujero en el parabrisas, la mansión del narco y las modificaciones del programa arquitectónico, el agujero en la puerta de la camioneta.

Láminas de acero imitación barro en las techumbres, el escandaloso transitar de la caravana de camionetas del cártel, la toponimia resplandeciente renombrando las avenidas como sitio de memoria del no acontecimiento, un narco bloqueo como performance de terror, los momentos de intensidad y la capacidad adaptativa de los cuerpos, performatividad, arealidad hipersensible, la ruta alterna, los baches y los topes, los parches sobresaturados de asfalto, un levantón, un encobijado, el cuerpo mensaje como símbolo funcional, cuchillo-pluma, cuerpo-papel, la estadística, los números y el “ejecutómetro”, la impunidad, el camuflaje de los falsos positivos y la estética de la desaparición de los afanípteros sociales.

En seguida la calle del roll y sus desfiles alegóricos, etología fronteriza, los decibeles de la música y el chillido de las llantas, lo ostentoso y el cortejo, el estridentismo y lo dionisiaco, los rituales de apareamiento y la seducción, la mujer trofeo y su cuerpo como proyecto, economía de los estereotipos de belleza, estética hipérbole, la mujer y la maquina como pertenencias de exhibición y prestigio, la “Barbie” o la “buchona” y el “Marlboro man” en su estuche metálico mientras llega la muerte, el neoliberalismo, sus condiciones morales y estéticas heteropatriarcales. La nueva plaza principal y su protección para evitar otros granadazos, la caravana de *los guachos*, la descarada guerra de panópticos, el juego de las escondidas de los halcones y las panteras con radio en mano, una cama de cadillos, miguelitos, abrojos, estrellas o “ponchallantas” como recuerdo psicológico, representación del pasado inmediato, suvenires de la ciudad fronteriza que van marcando el pulso del presente, “ciudad que se inciviliza y revela la incivilidad de la civilización, que se propaga y prolifera” (NANCY, La ciudad a lo lejos, 2011).

Enseguida unos balazos, intensidad momentánea y el miedo en éxtasis, la alerta en el “face” y los avisos por “WhatsApp”, la otredad dañada y su conducción fantasmática, valor por Tamaulipas y el blog del narco, la imagen cruel en “las mil ventanas” (BREA, 2007), rizoma sin censura que materializa la catástrofe y que normaliza la violencia, curiosidad morbosa universal y sadismo vicarial, espacios de reciclaje de barbarie y de miedo, descarga libertadora o “insensibilidad ante la crueldad” (GUBERN, 2005) que también se propaga y prolifera. El parque lineal con pasto sintético, la calle de las piñatas contemporáneas, el “doctor simi”, otro punto, los petroleros rondando, el sonido de un “bazucazo” por el penal y sus juegos de pelota con cabezas. La zona de “los sin techo”, los cinturones de pobreza y la zona de los migrantes, en seguida las zonas de acogimiento para etarios gringos en donde se supone que todo se puede, en donde “la ciudad se disuelve” (NANCY, La ciudad a lo lejos, 2011), la zona de tolerancia, la zona rosa, la zona dorada y la libre de impuestos, a lo lejos, del otro lado del río, los signos de la lluvia negra.

Por fin el puente, es el de Hidalgo, Texas, los semaforistas internacionales en su cotidianidad de cruzar el límite constantemente, frontera plástica y porosa en donde la virgen de

Guadalupe convive con Michael Jackson mientras se espera en la fila de automotores, en donde Marilyn y Frida caminan de la mano en su vaivén a través de la línea imaginaria, fetiches de los imaginarios de lo nacional, la Chilindrina y Barney, comercio de lo identitario mexicano y de lo gringo, los vendedores ambulantes en su vaivén de columpio, movimientos pendulares de intercambio, membrana permeable en la que los calendarios aztecas y los personajes de Disney devienen simulacros que certifican a la placa de acero: “Este es el límite entre Estados Unidos y México”. Sobre esta misma línea imaginaria Rocío Boliver, “La Congelada de Uva”, ejecutó un performance llamado “A ritmo de swing” (BOLIVER, A ritmo de Swing, 2012), el cual se describe a continuación con el objetivo de colocarlo en diálogo con un breve texto de Marc Augé extraído del epílogo de su libro “Los no lugares”, como un ejercicio para metaforizar desde la frontera misma las transformaciones que se experimentan en estos procesos de intercambio cultural del palimpsesto del paisaje fronterizo antes descrito:

Rocío camina sobre la arena (Ilustración 12), se encuentra en la playa de Tijuana y se dirige hacia “el muro de la vergüenza”, camina acompañada por tres músicos que interpretan narco-corridos, avanza con un vestido oscuro y un velo color blanco que le cubre todo el cuerpo y que le oculta el rostro. Llegando al límite del país, a unos centímetros de San Diego, se monta en un columpio que esta encadenado a una grúa, el brazo de la grúa sube hasta colocar a la Congelada de Uva justo encima de la barda de acero, arriba del borde, arriba de esta misma línea imaginaria que divide y colinda diez estados de los dos países, en donde comienza a balancearse, a mecerse por impulso propio, con movimientos similares al de un péndulo, cruzando constantemente la línea divisoria, la frontera, este límite internacional entre México y los Estados Unidos. El gran velo color blanco se despliega hasta extenderse varios metros, desvelándole el rostro y quedando a la deriva del viento, dejando un rastro de este movimiento pendular, adherido al cuerpo semejando una cola de cometa mientras el brazo de la grúa continua su movimiento ascendente.

En seguida Rocío se detiene, se pone de pie sobre el seno del columpio, rota su cuerpo y se sienta nuevamente dando la espalda o mejor dicho las nalgas hacia el norte, se baja los pantalones y continua el movimiento pendular agachándose para indicar los momentos en que

los pedos salen de su cuerpo, mostrando sus nalgas desnudas, rumbo a los Estados Unidos, a ritmo de swing, a lo que comenta “La Conge” en una entrevista televisiva:

“Ante el dolor de las cruces, al ver la prepotencia de la migra del otro lado... un epifenómeno mediante el cual estos cabrones no tengan justificación para detenerme o hacerme una mamada” (BOLIVER, Nocturninos, 2012).

A continuación se transcribe el texto de Marc Augé:

“Cuando un vuelo internacional sobrevuela Arabia Saudita, la azafata anuncia que durante ese período quedará prohibido el consumo de alcohol en el avión. Así se significa la intrusión del territorio en el espacio. Tierra = sociedad = nación = cultura = religión: la ecuación del lugar antropológico se reinscribe fugazmente en el espacio. Reencontrar el no lugar del espacio, un poco más tarde, escapar a la coacción totalitaria del lugar, será sin duda encontrarse con algo que se parezca a la libertad (AUGÉ, 2000).

El colocar en escena un texto y un performance es una herramienta metodológica que Mieke Bal utiliza para contribuir a la formación de los significados atrapados en la tragedia cultural. Como parte de este ejercicio se extrae desde una acción epifenoménica el concepto del péndulo, “un objeto suspendido que puede oscilar: del italiano pendolo (1637), del latín pendulum” (Gómez de Silva, 1998), lo pendular como concepto que viaja y que manifiesta estos movimientos de intercambio, esta dialéctica permanente entre dos clasificaciones de energía que se conserva y que se transforma constantemente, y que además se sitúa en los territorios de lo ambiguo y del intercambio, características intrínsecas del concepto de frontera.

¿Qué es “lo sabido no pensado” (BAL, 2002) en este movimiento pendular entre la narratividad de Marc Augé y la visualidad de Rocío Boliver? ¿Cuál es el alcance del concepto de frontera como construcción social en el espacio? ¿Se materializa en algún objeto como en el

“muro de la tortilla” o existe invisible y se extiende su dominio y control sobre los cuerpos hasta el espacio aéreo?

Para Marc Augé el sonido prohibitivo de la azafata traslada las características que corresponden a un lugar antropológico sobre la superficie terrestre hacia el espacio aéreo, probablemente a unos 10 mil metros de altura a una velocidad de vuelo promedio de 800 kilómetros por hora, con lo cual resulta complicado o confuso, el hecho de intentar identificar los límites reales de un país trasladados a la atmósfera o materializarlo en el momento exacto de la proyección prohibitiva, lo que se percibe es la extensión o el área de influencia que el concepto de frontera implica dentro de la geografía política, que pertenece a un espacio o región junto con los reglamentos o leyes que los regulan.

Existe entonces la posibilidad de una transgresión adentro de la aeronave, problematizar la frontera entre lo legal y lo ilegal que le corresponden al corpus jurídico de cada país trasladados a este tipo de espacio-artefacto, un no lugar móvil como propiedad privada en el que se emprende un desafío y un riesgo, un peligro al que se enfrentaría el antropólogo francés como consecuencia ante el deseo de desobedecer y que se manifiesta en la necesidad de escapar de esta coacción totalitaria del lugar, asociando la libertad y el acto de beber alcohol con el no lugar y el cruce fronterizo.

Por otro lado Rocío también problematiza el concepto de frontera, primero como región, mediante los estereotipos de los procesos socioculturales, confirmando el rito y el estigma de que en la frontera es el lugar desde donde se planea la trasgresión, es desde donde los migrantes se organizan y establecen una red de contactos para poder cruzar hacia los Estados Unidos, polleros o coyotes, soldados del ejército Mexicano, policía migratoria gringa o la cuota de los narcos, después mediante la trasgresión, en este caso la transferencia de las características que corresponden a un lugar antropológico se materializan, el signo dentro del paisaje fronterizo que le indica el límite físico es el muro de acero, con este mojón se reconoce a la frontera como “objeto material” o límite real, mismo muro que fue levantado con las planchas usadas por el

gobierno gringo para construir las pistas de aterrizaje en el desierto, durante la Guerra del Golfo, paradoja de la Post-política a partir de la caída del muro de Berlín, que marca el final de la guerra fría, el triunfo del capitalismo, la liberación de los mercados y el principio de una nueva política para redefinir a la frontera de México con Estados Unidos, no solo como contención sino como “asunto de seguridad nacional” (VALENZUELA ARCE, 2003), en la que surgen aduanas, agentes y policías migratorios, pero sobre todo la extensión de la frontera a prácticamente todo el territorio mexicano, colocando oficinas para el control migratorio hasta nuestra frontera sur, convirtiendo al muro en “el símbolo más representativo de lo que sucede aquí, de nuestra historia” (GARCIA Canclini N. , 2003), los gringos aplicando las mismas recetas de la Guerra Fría que le criticó a los comunistas del estalinismo y añadiendo otra paradoja ya que como menciona Canclini el estereotipo afirma que México es un país atractivo por su riqueza histórica y su grandeza expresada en múltiples monumentos, siendo la barda de acero el mayor monumento en la frontera norte del país.

Mediante la trasgresión de este símbolo fronterizo existe una identificación heteropática, no en tanto al desafío como acción extraordinaria en este caso, ya que los semaforistas o comerciantes que se encuentran en el puente internacional cruzan este mismo límite objetual hacia el otro lado de la frontera como una rutina, si no como una sustitución simbólica, una metonimia del cuerpo en representación del “otro”, de la otredad que no encaja, de los otros que el sistema considera ilegales, de los que no completaron el rito de paso, los residuos urbanos, migrantes sin patria y sin garantías, paradoja del multiculturalismo, carentes de lugar social, hombres que su simple condición de ser hombre no es suficiente, “anversos del turismo global donde la diversidad se mezcla en opciones de consumo y disfrute no accesible para todos” (Sztajnszrajber, 2014), estos *otros* exentos del pacto social, hombres no burgueses que lo arriesgan todo por su frontera imaginaria, riesgo que desgraciadamente se manifiesta en los cenotafios, signos ahijados del muro, que nacen crecen y se reproducen, cruces que son a su vez metonimia del cuerpo, cruces con nombres, que le corresponden solamente a este muro, objeto material sinécdoque del paisaje fronterizo, metáfora que se recicla en el imaginario colectivo, muro y cruz como síntomas de riqueza, del triunfo del capitalismo, lugares sin cuerpo

que continúan su marcación incesante del pulso del presente, de la operación guardián, de la transformación del cuerpo en números y estadísticas a lo largo de la barda de acero.

Como ejemplo de esta frontera como objeto material y de los procesos socioculturales fronterizos se manifiesta claramente en la serie “La línea” del fotógrafo mexicano Francisco Mata Rosas (Ilustración 13), en la que muestra una metástasis de signos sin cuerpo como apéndices del muro de la vergüenza, hierofanía del capitalismo tardío, muro de los lamentos, piedra de los sacrificios en la que la razón, el progreso y ahora el mercado sustituyeron a los antiguos dioses, en el que los cuerpos dóciles son objetivo de estrategias políticas y económicas, paradójico umbral de indiferencia, metáfora del nuevo *homo sacer*.

Guillermo Alonso Meneses en “Antropología de las fronteras” menciona que la migración clandestina y su represión es una de las contradicciones más flagrantes de la globalización, al promover la libre circulación de capitales y mercancías, por un lado y, por otro, reprimir incluso con la muerte la libre circulación de trabajadores:

“la migración de mexicanos a Estados Unidos, con más de 100 años de antigüedad, es una “costumbre” que se mantuvo y consolidó a lo largo del siglo xx, esta demanda es uno de los motores de millares de localidades pequeñas y grandes o de “relevantes” sectores de la economía estadounidense, la migración de diferentes países va a seguir entrando clandestinamente a Estados Unidos, sobre todo si las economías del sur continúan generando pobreza, desigualdad, inestabilidad e injusticia social” (Alonso Meneses, 2013).

Menciona además los cinco escenarios de muerte del migrante, como los son el ahogamiento, la hipotermia, la insolación-hipertermia, los atropellos y accidentes vehiculares y como quinto y último escenario nombra el asesinato con arma de fuego, este último cuando ocurre en territorio norteamericano es planificado con un móvil racista, nacionalismo fanático extremista y sádico que en las lógicas del mercado, que todo absorbe y normaliza, se visibiliza en

el cine de frontera, particularmente en la película de horror estadounidense “Undocumented”, dirigida en el 2010 por Chris Peckover y que nos hace cuestionarnos las posturas, repercusiones y posibles escenarios de Donald Trump y sus propuestas de carácter racista como presidente de los Estados Unidos, como las órdenes ejecutivas firmadas y publicadas en Enero del 2017 y que no requieren aprobación del congreso.

La primer orden emitida se refiere a la seguridad y control migratorio, misma que incluye la construcción del muro fronterizo, la eliminación de la política “Catch and Release”, el aumento de cinco mil agentes de la patrulla fronteriza, el reporte público de los fondos y recursos que recibe México para el control migratorio, y el regreso al programa 287G, que otorga facultades a la policía local y estatal para actuar como oficiales federales de inmigración.

La segunda orden ejecutiva describe el incremento de la seguridad publica en el interior de los Estados Unidos, en la cual aumenta diez mil agentes del Servicio de Inmigración y Control de Aduanas, ICE por sus siglas en inglés, los cuales tienen jurisdicción en todo el territorio nacional, a diferencia de la patrulla fronteriza que abarca cien millas a lo largo de la frontera, además aplica una sanción a las nombradas como “Ciudades Santuario”<sup>12</sup>, retirando financiamientos federales y solicitando un reporte público semanal de los crímenes perpetrados por migrantes, también reinstala el Programa de Comunidades Seguras que permite el acceso a la información recabada por distintas organizaciones para localizar a inmigrantes, ordena la creación de una oficina de atención a víctimas de crímenes cometidos por migrantes y por ultimo aumenta las prioridades de deportación, incluyendo a personas condenadas por cualquier crimen, a personas acusadas por cualquier delito sin importar la resolución del caso y a personas consideradas como amenaza para la seguridad publica según el criterio del oficial de inmigración.

---

<sup>12</sup> Muchas de las ciudades consideradas como amigables con los inmigrantes son llamadas Ciudades Santuario. Los gobiernos locales no expresan abiertamente su bienvenida a los inmigrantes ilegales, sin embargo se dice que su trato hacia ellos es menos discriminatorio que en otras ciudades. En las ciudades santuario, tienden a dar más apoyo a los inmigrantes ilegales alrededor de la comunidad. Algunos ejemplos pueden incluir activistas inmigrantes y grupos de la iglesia. Sin embargo también existen miembros de la comunidad que desaprueban grandemente a los ilegales y lo expresan. Ciudades estadounidenses catalogadas como santuario son: San Diego, Los Angeles, San Francisco, Miami, Chicago, Seattle, Houston, Phoenix, Austin, Dallas, Washington D.C., Detroit, Salt Lake City, Minneapolis, Baltimore, Portland (ambas Maine y Oregon), Denver, New York City, Chicago y todo el estado de New Jersey. Algunas desaprueban entrar en esta categoría, y claman por ser más estrictos con la ley migratoria y su implementación (Immigration United States.Org, 2017).

La tercer y ultima orden emitida en esta fecha se refiere a la Protección Nacional de la entrada de terroristas a los Estados Unidos, en la cual suspende el programa de admisión de refugiados por 120 días, reduce cincuenta por ciento el número de admisiones anuales, prohíbe la entrada de refugiados de Siria indefinidamente y prohíbe la entrada de individuos de siete países en su mayoría musulmanes<sup>13</sup>. Para la Lic. Esmeralda Flores, abogada de la Unión Americana de Libertades Civiles en San Diego, California, lo que podemos esperar son las redadas en los lugares de trabajo y en los hogares, retenes vehiculares, la colaboración de la seguridad publica en todos los niveles y “el incremento en la capacidad de detención” (FLORES, 2017).

Néstor García Canclini menciona un dato paradójico en el que se explica la importancia de estas migraciones también para la economía mexicana: “el Banco Interamericano de Desarrollo contabiliza que las remesas de dinero enviadas a México por sus migrantes desde territorio estadounidense superan los 9,200 millones de dólares anuales, o sea casi lo mismo que ingresa por turismo y el doble de las exportaciones agrícolas mexicanas” (GARCIA Canclini N. , 2003), actualmente para finales del 2016 supera los 27 billones de pesos. Meneses lo nombra como “Terrorismo Gringo”:

“este flujo comenzó a ser mal visto por distintos grupos estadounidenses, a través de la distorsionada percepción ideológica que estigmatiza todo lo mexicano o hispano, hemos visto que la frontera que separa a Estados Unidos de México, cuando se cruza clandestinamente, resulta ser para muchos migrantes la misma frontera que separa la vida de la muerte. Mientras se reproduzcan las estructuras transnacionales y globales que generan la migración internacional, la represión policial tendrá logros limitados y evidentes efectos perversos, las actuales condiciones del cruce han deshumanizado al flujo migratorio. Existe Terrorismo gringo en la estrategia de Estados Unidos cuando tolera el problema de las muertes de los migrantes” (Alonso Meneses, 2013).

---

<sup>13</sup> Somalia, Sudan, Irán, Iraq, Yemen, Libia y Siria.

Por su parte Rafael Pérez-Taylor en “Fronteras reales, fronteras imaginarias”, también hace mención de estas decisiones biopolíticas sobre los cuerpos y del concepto de “frontera imaginaria” de los propios migrantes:

“La frontera norte de México es el lugar donde se han establecido políticas migratorias aparentemente bilaterales que en la práctica desfavorecen a los migrantes que intentan viajar hacia el norte, saberse transgresor lo lleva a buscar la ruta para no ser atrapado, y en su cometido arriesga la vida, arriesga todo lo que tiene, para poder tener una vida más digna, por lo menos en el nivel económico, situación que en nuestro país no ha encontrado.” (Pérez-Taylor, 2013).

Continuando con el ejercicio pendular, observamos otra problematización del constructo de frontera como corpus jurídico, la prohibición que se plantea en el texto de Marc Augé define la frontera de lo legal o lo ilegal correspondiente a un país, que en el performance de Rocío es trasgredida por la forma en que cruza el límite fronterizo, con lo cual se establece una pregunta: ¿Cuáles son las maneras en las que se puede cruzar la frontera hacia Gringolandia? Actualmente existen 48 cruces fronterizos legales, es decir reconocidos jurídicamente por los dos países, que suman más de 300 puertas de entrada hacia los Estados Unidos:

“algunos permiten el paso de peatones, otros de vehículos, otros de camiones y otros de ferrocarril, todos mediante puentes en su mayoría de cuota y como dato curioso un “chalan” o ferry en Díaz Ordaz-Los Ébanos, es el último cruce legal que utiliza una embarcación, otro de los cruces particulares se inauguró recientemente en el 2015 en el aeropuerto de Tijuana que conecta a una terminal aeroportuaria en San Diego mediante un paso elevado” (OLIVERAS GONZALEZ, 2016).

Cada cruce es distinto a los demás, dependiendo de las características geográficas de los 3145 kilómetros lineales de frontera que colinda con Estados Unidos. También existen otras

maneras de cruzar, pasos fronterizos que quedan fuera de la ley (Ilustración 14), y que pueden ser alegales o ilegales, muchos de estos son utilizados por el narcotráfico o la migración indocumentada, como los túneles subterráneos que se han encontrado en la frontera de Tijuana-San Diego, pero otros no se asocian con ningún tipo de delincuencia, como en el caso del cruce fronterizo Lajitas Texas y Paso Lajitas, Chihuahua, que para poder llevar su vida cotidiana cruzan el río sin contar con un paso legalmente reconocido ya que el paso legal más cercano se localiza a 80 kilómetros de distancia.

Para un peatón, la forma legal de cruzar, se realiza mediante un protocolo de seguridad que exige, por lo menos, la previa identificación de la persona, la revisión de sus pertenencias o en ocasiones una agresión al cuerpo mediante un “strip-tease” obligatorio para tener la posibilidad de que el oficial de migración decida o no dejarla ingresar al territorio norteamericano, ya sea en el aeropuerto o bien en alguna caseta del puente internacional.

En el performance de Rocío, incluso la repetición en si misma se puede proponer como una forma pura de trasgresión, una violación repetitiva con el uso del propio cuerpo como objeto trasgresor, a la vez como tendencia perversa hacia el peligro y metáfora de la “oscilación dialéctica entre la violencia que establece el derecho y la violencia que lo conserva” (Agamben, 1998), volviéndose irregistrables el número de ocasiones en las que el cuerpo de “La Congelada de Uva” traspasó de manera ilegal el territorio estadounidense, disminuyendo la posibilidad de una detención por parte de “la migra”, o de que le hagan “una mamada” en palabras de Rocío (BOLIVER, Youtube, 2012).

En esta puesta en escena del performance sobre el muro de acero existen actos de decir y de mostrar como lo menciona Mieke Bal en relación a la performatividad en “Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje”, actos que le son propios a la frontera, epifenómenos, que pertenecen a procesos socioculturales que se han ido gestando a lo largo de la historia y que son distintos a otras regiones del interior de los dos países, ejemplo de lo anterior es el uso de los narco corridos como parte del ambiente y del paisaje, lo sinestésico como un

factor determinante para comprender el performance y para metaforizar la condición fronteriza, los sonidos del pintoresquismo fronterizo, sonidos imagen, signos artificiales que se transforman en naturales de esta urbe, de la ciudad como nuevo hábitat natural del ser humano, paisaje urbano en el que los sonidos son signos asociados con la narco cultura y con la necropolítica, con el capitalismo gore, en este caso escuchando los narcocorridos o en otros casos de la cotidianidad distinguiendo los múltiples calibres de las balas en un enfrentamiento en el trayecto de este andar antropológico por la ciudad. El uso de los narco corridos nos remite, como se mencionó en el primer capítulo, al origen mismo de la frontera, José Manuel Valenzuela en “Jefe de jefes” afirma:

“los narcocorridos son sistemas imaginados que, anclados en la tradición del corrido norteño, expresan y recrean aspectos centrales del narco mundo y su sistema de representaciones, estos sistemas imaginados son apropiaciones de símbolos construidos desde las culturas populares ya anclados en el imaginario colectivo, las representaciones sociales son construcciones colectivas a través de las cuales se construye a las/os otras/os generalizadas/os y se producen explicaciones cristalizadas de sus rasgos y comportamientos, la conciencia colectiva se concibe como una síntesis suigéneris de las conciencias individuales y las representaciones colectivas corresponden al modo mediante el cual la sociedad piensa su propia experiencia y los elementos que la constituyen” (VALENZUELA, 2015).

Estas síntesis surgen a partir del denominado “deadpoint”, de cuando la construcción social del concepto de frontera tenía más relación con la expansión territorial que con los “laboratorios de la posmodernidad” de Canclini, con la “multiculturalidad contemporánea” o con los “laboratorios de postmortemidad” de Sayak Valencia. La frontera como un espacio de avance y de conquista que a partir de los tratados de Guadalupe-Hidalgo de 1848 dieron fin a la guerra entre México y Estados Unidos, o mejor dicho a la invasión y robo de más del cincuenta por ciento del territorio, después del cual las poblaciones de la región quedaron divididas, sufriendo la separación de las familias, el despojo territorial, los abusos y las violaciones por parte de los gringos, despertando el rechazo y la indignación contra la nación invasora, sentimientos

de la nueva frontera que se manifestaron en sencillos versos como actos de dignificación y reivindicación, momento en el cual nace el contrabando, en complicidad de regidores y gobernadores con los contrabandistas, para comercializar ganado, maltas, tabaco e incluso textiles con Inglaterra.

En la exposición permanente del Museo del Noreste ubicado en el centro de Monterrey, N.L., mencionan al respecto: “algunos mexicanos se nacionalizaron estadounidenses, porque sus propiedades estaban al norte del Bravo, sin embargo, estaban en desventaja, ya que desconocían el idioma y las leyes del país, por lo que cedieron a las presiones de malbaratar sus bienes, o bien, les fueron arrebatados, esto creó un profundo resentimiento entre la población de los primeros mexicano-americanos, hasta que en 1859, en un acto de reivindicación política, Juan Nepomuceno Cortina, tomó por asalto la ciudad de Brownsville, Texas”.

De estas malas experiencias de abusos del pueblo mexicano asentado en los “dos Méxicos” emana la producción del corrido norteño, del México interno, que alude a los habitantes del país, y el México de afuera, formado por las personas de origen mexicano que quedaron como residentes en los Estados Unidos:

“estos corridos, aparecidos apenas una década después de la guerra del cuarenta y siete, son los primeros ejemplos del folclor mexicoamericano... propician la magnificación de los actos a la vez que les confiere una limitación geográfica y temporal, expresa la memoria social popular... y es poseedor de raíces profundamente integradas en la cultura popular” (VALENZUELA, 2015).

El corrido mexicano o fronterizo emanado de estos conflictos con los anglosajones proviene del corrido y la copla que derivaron de la correrilla o corrido andaluz que trajeron los españoles. Dentro de estas crónicas populares se manifestaban los bandoleros que en venganza en contra de los gringos les robaban o mataban:

“el bandolerismo social es una expresión de protesta colectiva construida a partir de la identificación entre el bandolero y los pobres, quienes lo justifican, admiran sus actos y desaprueban a sus perseguidores... por ello les protegen, les idealizan, les mitifican” (VALENZUELA, 2015).

Ya entrado el siglo XX, en las décadas de los veintes y treintas del siglo pasado, los Estados Unidos impusieron una prohibición para la comercialización de vinos y licores, además en 1928 termina la zona libre e inicia por primera vez la petición de una visa para el ingreso al territorio gringo:

“en tiempos de la Ley Seca, la prohibición resulta el caldo de cultivo ideal para el crecimiento de mafias, manifestándose en los corridos mediante la recreación de sus acciones, códigos, víctimas y figuras legendarias, crecen también su impunidad y su devastadora capacidad corruptora, al tiempo que aumenta la vulnerabilidad ciudadana y la inseguridad pública... actuales estrategias de simulacro” (VALENZUELA, 2015).

Un ejemplo de estas figuras legendarias, en la década de los treintas y como parte de la formación de este caldo de cultivo, es un personaje que más tarde se añadiría al bandolerismo social, Don Juan Nepomuceno Guerra, traficante de alcohol y conocido como el líder fundador del Cartel del Golfo que recientemente fue inmortalizado en la colonia Reserva Territorial Campestre de Reynosa al inaugurar una calle con su nombre el propio Gobernador de Tamaulipas (Notimexpr Tamaulipas, 2015).

Otro acontecimiento desencadenado que fortaleció a los grupos delictivos fue la suspensión en 1940 de la vigencia de ley que prohibía el cultivo y comercio de las drogas, justificado por la Segunda Guerra Mundial, convirtiéndose México en el principal abastecedor de Estados Unidos durante este periodo, en el ensayo “El efecto Boomerang de la cocaína” de Paul Gootenberg menciona que la mitad del consumo recreacional de cocaína en el mundo se

concentra aún en los Estados Unidos, y que a partir de una campaña contra la cocaína andina lanzada en 1947 el efecto inmediato de esta criminalización fue el nacimiento y expansión de un circuito ilícito de esta droga:

“Hacia la década de 1970, la ciudad de Culiacán, en Sinaloa, era la renombrada capital de la industria mexicana de la droga, y los narcotraficantes aún tenían su origen en las rústicas clases bajas del norte, hacia 1989, una tercera parte de la cocaína para el mercado estadounidense ingresaba a través de México; hacia 1992, ese volumen llegaba a la mitad del total, y a fines de la década, alcanzaba de un 75 a un 85 por ciento. Este traslado a México fue el resultado no deseado de la represión sobre el cártel de Medellín en la década de 1980, recurriendo a bandas chicanas para vender el producto al por menor en los Estados Unidos dando como resultado la transformación de ciudades fronterizas en metrópolis desbordadas” (Gootenberg, 2014).

Con la expansión de la comercialización de las drogas crecieron también los grupos o cárteles que participaban en la producción, recolección y envío de estos productos hacia el mercado de consumo más grande del mundo, siendo indispensable el uso de la franja fronteriza para cruzar hacia los Estados Unidos:

“A partir de la década de los setenta el corrido toma dos vertientes... ahora los temas recurrentes serán la violencia, el narcotráfico y la frontera como escenario indispensable de operaciones... cuando los del sur exaltan valores colectivos, los del norte exaltan al valiente, al individuo bravucón, al típico rancharo pequeño propietario, a su caballo, sus gallos, etcétera... el narcotráfico ganaba espacios en el mundo y sus redes se hacían cada vez más visibles con su fuerte dosis de violencia y de muerte, situaciones que fueron registradas y recreadas en las crónicas que conforman una gran producción de corridos.” (VALENZUELA, 2015).

Valenzuela añade que una de las funciones primordiales del corrido ha sido la de contribuir a la fundación y reproducción de mitos que anidan en la conciencia popular:

“Estos mitos contribuyen a la conformación de la identidad común, de una creencia compartida, de un dolor colectivo, de algo que sólo al grupo pertenece. El mito es parte integral de la realidad de los pueblos y los grupos sociales; es componente indispensable en la construcción y descodificación del imaginario colectivo. El análisis de los corridos nos permite considerar una serie de códigos de conducta, de metáforas y de apotegmas que definen las prácticas colectivas, estilos de vida y formas de relación de quienes participan en el narcomundo. Podemos definir al narcomundo como una actividad ilegal que actúa como una red de poderes que permea al conjunto de la sociedad, pero también como un capital simbólico que influye, de manera importante, en la definición de las representaciones colectivas” (VALENZUELA, 2015).

El poder de fascinación que ejerce la Narcocultura en nuestras sociedades no deriva de los cantos populares, sino de las expectativas de vida que genera. El narcomundo deviene esperanza frente al sentimiento de angustia, abandono y la penuria cotidiana:

“Si en el pasado el caudillo, el dirigente carismático o el bandolero social canalizaron la indignación del desposeído, el antihéroe actual refleja la proyección individual que posibilita la salida de la pobreza, la indefensión, el anonimato” (VALENZUELA, 2015).

Para el Dr. Valenzuela el corrido ha realizado la crónica de eventos puntuales de la historia social y el principal interés por el narcotráfico son los satisfactores económicos que ofrece, “el absoluto total mercado” (MÉNDEZ Y BERRUETA, 2005), y por último menciona:

“La doble función de crónica, registro, o diario popular, donde se articulan las condiciones populares y popularescas para narrar un evento con vínculos de orden ético o moral rebasan los límites individuales del texto, para inscribirse en contextos donde adquiere importancia y significación colectivas...los imaginarios colectivos recreados desde los corridos no sólo sirven para lidiar con esas realidades en la dimensión cotidiana, también cumplen una importante función de denuncia, de crítica, de desquite irónico y de capacidad para definir una realidad simulada que posibilita hablar sobre lo que ocurre” (VALENZUELA, 2015).

Regresando al performance de la congelada de uva, el acto de decir en esta puesta en escena se manifiesta con un acercamiento hacia las raíces de este narco mundo, al manejo de las políticas que se diseñan y se ejercen en contra de las drogas, imposición que a lo largo de la historia ejerce el país que más las consume, oferta y demanda que no solo afecta a México por su colindancia sino creando organizaciones internacionales y promoviendo políticas a nivel mundial, condenando a los demás países a definirse como a favor o en contra. Un ejemplo actual del reflejo de los narco corridos pero del lado gringo es el llamado *movimiento alterado*, un grupo de empresarios y músicos que aprovechan los elementos socioculturales de la desterritorialización vaciándolos de significado y explotándolos mediante las lógicas del mercado, este movimiento nace en la ciudad de Los Ángeles, capital de la música y las industrias culturales, considerado como el nuevo sueño americano, una hipérbole del narcocorrido y sus signos, en su máximo esplendor de simulacro y por supuesto dentro de la seguridad del estado Norteamericano. Francisco de la Peña en su ensayo “Apuntes para la antropología de un mundo sin fronteras” comenta:

“La desterritorialización o deslocalización de las identidades culturales que conlleva el desplazamiento, vía la migración, el exilio o la diáspora, es el elemento central de estas nuevas formas de reproducción cultural. La desterritorialización ha estimulado la creación de nuevos mercados para las empresas audiovisuales y turísticas, que se alimentan de las demandas culturales de la gente que ha emigrado,

favoreciendo con ello la difusión de imágenes estereotipadas y fantásticas de la identidad cultural de origen” (De la Peña Martínez, 2013).

En el documental “Narcocultura” de Shaul Shwartz del 2013, se observa en una escena como la gente acude a los eventos masivos simulando ser narcotraficante por una noche, los cantantes de este “movimiento alterado” realizan performances que celebran el espectáculo de la muerte en México, disfrazados a imagen y semejanza de la delincuencia organizada, con lentes oscuros del “modelo aviador”, similares a los que utilizaba el actor del narco cine mexicano Mario Almada, chalecos antibalas, bazucas, escapularios y pasamontañas. También se observa a algunas mujeres que acuden al show personificando a la “femme fatal”, a una de las cuales en una entrevista se le cuestiona esta celebración, ante la tragedia real de los mexicanos, a lo que responden: “me pongo del lado de la violencia” (Schwarz, 2013).

En Los Ángeles se produce la mayor parte de la música, el blog del narco es frecuentemente utilizado como inspiración para componer la letra de las canciones desde la comodidad y seguridad de Estados Unidos, “el movimiento alterado utiliza la violencia para llegar a mercados jóvenes” (Schwarz, 2013). Günther Maihold en una publicación de la revista México Interdisciplinario editada por la UNAM opina que se podría considerar la Narcocultura como una cultura de la ostentación y una cultura del “todo vale para salir de pobre”, es una estética del poder basado en los recursos materiales y simbólicos que manejan, en donde el mensaje es el de la impunidad:

“...es cultura popular porque el máximo valor es la lealtad; es contracultura ante la modernidad en donde la religión y familia están por encima de democracia e institucionalidad; y es postcultura, pastiche donde todo símbolo juega desreferenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto...hoy el héroe moderno ha remplazado el caballo y la pistola por la Cheyenne del Año y el Cuerno de Chivo” (Maihold & Sauter , 2012).

Para Carlos Monsiváis, en “Viento rojo, El Narcotráfico y sus legiones”, la cultura del narcotráfico es una mezcla de factores desiguales y combinados:

“el poder adquisitivo y los recursos tecnológicos de la delincuencia organizada, es un poder en sí misma, el impulso de “sobrevivencia-a-como-dé-lugar” es propio de los sectores del abandono agrario o de la pobreza urbana sin empleos a la vista, la admiración por el thriller y sus secuencias de velocidad, muerte a raudales, mujeres fáciles, armas poderosísimas y ambigüedad moral, las compensaciones psicológicas del derroche en quienes vivían en la carencia sistemática de recursos, la seducción de la publicidad y el relieve legendario de hombres rudos, independientes, habituados a la soledad, tal y como los plasma la imagen del “*Marlboro man*”, la obtención del gusto estético que proporciona el tener demasiado dinero, lo brillante, lo llamativo, lo ostentoso, se consideran signos de distinción...la impunidad es el manto invisible de los que, al frente de sus atropellos y designios delincuenciales, todavía exigen prestigio y honores, la gente identifica de inmediato los signos de la Narcocultura: los automóviles y las camionetas de lujo, los corridos, los estilos del derroche, la emergencia del narco no es ni la causa ni la consecuencia de la pérdida de valores; es, hasta hoy, el episodio más grave de la criminalidad neoliberal, si allí está el gran negocio, las víctimas vienen por añadidura, y con ellas la protección de las mafias del poder” (MONSIVAIS, 2004).

Otra de las múltiples manifestaciones de la narco cultura se muestra constantemente en el cine mexicano de narcotráfico, en donde las drogas, los narcotraficantes y las autoridades corruptas son los grandes ejes narrativos de estos filmes nacionales. Yolanda Mercader de la UAM Xochimilco en su ensayo “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico” menciona que el “cine de la frontera”, es derivado del acelerado desarrollo de una cultura fronteriza que mezcla la realidad mexicana y la norteamericana, a estos filmes los describe como de pobre calidad técnica, artística y argumental, y que sin embargo son una manifestación de gran importancia cultural:

“Sus películas reflejan la dura realidad que viven diariamente los migrantes y pobladores de la frontera, y exponen por primera vez al narcotráfico, la violencia y la corrupción como ejes temáticos de los relatos, las tramas se suscitan en ciudades fronterizas donde todo puede suceder, con espectáculos exóticos, menesterosos, colonias marginales pauperizadas, pobladas por mexicanos que esperan cruzar la frontera, burdeles, polleros, narcos, contrabandistas, maquiladoras y obreros” (MERCADER, 2012).

Mercader también menciona al “videohome”, producto audiovisual bajo en costos de producción que responde a un consumidor cautivo, el indocumentado, que no puede asistir a las salas cinematográficas, pero sí puede comprar una película en el supermercado y que reconoce a los actores y directores a pesar de que éstos están fuera de la industria mediática comercial.

Otro ejemplo de los sonidos imagen que emana la ciudad fronteriza lo podemos observar en las noticias de la televisión local, la cobertura de una balacera que realizó la empresa Cablecom el 17 de Febrero del 2009 quedó como registro dentro de la red en el canal YouTube (Cablecom, 2009). En este video se muestra a un reportero que cubre la noticia sobre el Puente Broncos, un paso a desnivel vehicular ubicado a un costado del estadio de baseball del equipo local, Los Broncos. El cronista de pie sobre el asfalto relata su noticia “insitu”, justo en medio y encima de lo que el describe como un enfrentamiento entre grupos de la delincuencia organizada y el Ejército Mexicano, similar a los reporteros de guerra, en tiempo real, en el que la performatividad del corresponsal es directamente proporcional a la intensidad de los sonidos que emiten los distintos calibres de las balas que se cruzan justo debajo de él, agachándose cada vez más hasta quedar tirado sobre el asfalto y con la voz quebrada, situaciones de violencia extrema que se viven cotidianamente en la frontera norte del país (Ilustración 15).

Regresando al performance de “La Congelada de Uva”, la trasgresión también es evidente mediante la acción de desvelar el cuerpo y la abyección, en relación con el contexto, al

no ser una playa nudista, el mostrar una parte del cuerpo que normalmente esta oculta problematiza por un lado lo que se puede o es normal ver en público y por el otro lo que es privado del cuerpo, lo normalmente invisible. Mieke Bal menciona en el capítulo de “Mise-en-scene” con respecto a las manifestaciones artísticas y la subjetividad que genera: “Al ser concreta, material y pública, al solicitar la receptividad frente al sueño, la fantasía y la suspensión voluntaria del descreimiento, la escenificación reconcilia lo privado y lo público sin menguar la fuerte *especialización* de cada uno de ellos” (BAL, 2002), en este espacio, en este escenario en donde coexisten los cenotafios y el muro, como signos de división y de muerte, de acumulación e impunidad, el desvelamiento del cuerpo en forma de transgresión reconcilia de una manera dócil y suave, a comparación de lo real que se vive a lo largo de la frontera México-americana.

Conjuntamente se suma a esta trasgresión otra operación, además de mostrar sus nalgas como signo vacío ante las cruces, “La Conge” expulsa sus gases (o simula hacerlo), una falta de respeto hacia las autoridades gringas. Arrojar los deshechos corporales es un tipo de abyección que se asocia con tirar lo contaminado, con expulsar lo despreciable, lo que huele mal, como deshecho o basura, esa basura que nadie quiere, esa basura que no tiene lugar, que no está en su sitio y, por tanto, es lo que hay que trasladar a otro sitio con la esperanza de que allí pueda desaparecer como basura, ya sea reactivándose, reciclándose, extinguiéndose o desintegrándose, partículas que cruzan también sin pasaporte hacia el país vecino, como las “larvas de velocidad”, como la “lluvia negra” o como los migrantes que transforman en delincuentes, ilegales, transgresores:

“la frontera es una entidad cargada de vida, violencia, desesperación y frustración, se convierte no sólo en el territorio divisorio, sino en el lugar desde donde se planea la transgresión, el transgresor es convertido en un delincuente, la frontera se endurece y va más allá de la cerca para cobrar en su materialidad la intolerancia de haber cruzado la línea limítrofe” (Pérez-Taylor, 2013).

José Luis Pardo menciona en “Nunca fue tan hermosa la basura” que la migración contemporánea son la población sobrante que los sistemas productivos y consuntivos no pueden absorber, una población residual, cuerpos a los que el progreso industrial y post-industrial desplaza, y menciona a la basura como un “síntoma de riqueza” (Pardo, 2010) en este capitalismo postindustrial.

Continuando con el ejercicio pendular, existe una acción similar a este cruce de partículas ilegales y agresoras que ocurre cíclicamente en la franja fronteriza del noreste de México con la llamada “lluvia negra”, solo que en sentido contrario, desde Gringolandia hacia las poblaciones fronterizas en el estado de Tamaulipas y que se deduce como una externalidad.

El concepto de externalidad es un concepto que viaja desde la Economía, ciencia que estudia la forma en la que las personas y sociedades sobreviven, prosperan y funcionan, una externalidad se define como el perjuicio o beneficio experimentado por individuos o entidades a causa de la extracción, producción, intercambio, distribución o consumo de bienes y servicios ejecutados por otras personas o entidades, sin que los causantes enmienden o reparen el perjuicio o sin que los afectados sean compensados.

Las externalidades son estas afectaciones sociales, políticas o económicas, positivas o negativas, que no fueron previstas por los causantes y ocurren cuando las acciones de una o varias personas afectan a terceros. Es común, por ejemplo, que los países, empresas o personas que tienen mayor poder económico utilicen este poder para satisfacer las necesidades de un negocio a costa de terceros, ya sea mediante acciones u omisiones, trasladando los costes imprevistos de sus procesos a otros países, entidades, empresas o personas. ¿Cómo maneja Estados Unidos la política exterior y el poder sobre los cuerpos que forman la alteridad en la frontera? ¿Cómo es el imaginario de los gobiernos gringos con respecto a los cuerpos fronterizos? ¿Se imaginan a sus otros como una inhumanidad de pueblos extranjeros y por ende una dominación que debe ejercerse sobre nosotros como en épocas anteriores? ¿Permanece la

imagen de los salvajes que dibujaban en sus mapas? O en términos Foucaultianos ¿es todavía el biopoder una tecnología que permite ese viejo derecho soberano de matar?

Achille Mbembe en “Necropolítica” menciona que en el estado nazi la percepción de la existencia del “Otro” se establecía como un atentado a la propia vida, “como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad” (Mbembe, 2011), y agrega que son uno de los numerosos imaginarios de la soberanía propios tanto de la primera como de la última modernidad, para el filósofo Africano el reconocimiento de esta percepción funda la mayoría de las críticas tradicionales de la modernidad, ya sea que se dirijan al nihilismo y a su proclamación de la voluntad de poder como esencia del ser, a la cosificación entendida como el devenir-objeto del ser humano o a la subordinación de cada cosa a una lógica impersonal y al reino del cálculo y de la racionalidad instrumental. Mbembe agrega que en la contemporaneidad se ha terminado por comparar las clases obreras y el pueblo apátrida del mundo industrial con los salvajes del mundo colonial.

El concepto de externalidades viaja hacia el campo de lo visual en contextos de la ciudad de la frontera norte y muestra un manejo determinado por una biopolítica instrumentada sobre los cuerpos en la frontera. Metaforizar el concepto de las externalidades como una estética de lo no previsto o como un fallo del sistema, nos permite compararla con la llamada estética del error, en su versión de simulacro, que surge del campo de los medios de comunicación, la música, el cine, la informática o los medios digitales como los videojuegos, pero que responde a cierta casualidad, a la falla que se produce por un accidente inesperado o aleatorio, es la metaforización de la coincidencia real de una equivocación o un desacierto de la tecnología utilizada, es la focalización en la imperfección del medio, en este caso dentro de la sociedad de los simulacros, la causalidad es sustituida por la casualidad en pleno descaro de simulación, dentro del hábitat arruinado, des-naturalizado, des-encantado y des-sacralizado por efecto de una depredación devastadora dirigida por una empresa a la que el Dr. Pardo nombra como “Nihilismo, S.A”.

La consecuencia de la antes mencionada casualidad simulada, desemboca en varias entidades fronterizas del norte de Tamaulipas, que experimentan y sufren las consecuencias de una transformación del paisaje, durante la época invernal. Son momentos que se asemejan a estar dentro de una película de terror, una experimentación de lo sublime o lo patético, leer los signos del medio ambiente puede ser una posibilidad de presagio, señales de sospecha inquietante de que algo muy malo puede ocurrir, un sentimiento de incertidumbre en cuanto a la naturaleza del fenómeno en el paisaje fronterizo. Cuando se observan las nubes negras avanzar desde el otro lado del río hacia este lado, hacia México, existe la posibilidad del acontecimiento, de la catástrofe cíclica que con la corriente de aire entra en la ciudad, como señal apocalíptica, recorriéndola en su totalidad y dejando sus características huellas en su incesante paso.

Solo cuando el viento sopla del norte hacia el sur, de Estados Unidos hacia México, las ciudades de Reynosa, Río Bravo, Progreso, Matamoros y otras poblaciones de menor tamaño cambian temporalmente de aspecto, afectadas por esta casualidad cíclica, como una maldición oscura que año con año regresa. El cielo se oscurece. Todo se nubla. Arterias vehiculares, parques públicos, monumentos, banquetas, automóviles, edificios, tejados, patios, fuentes, “en todos los rincones”, la ciudad queda cubierta de cenizas, “como viene sucediendo desde hace muchos años” la ciudad se transforma poco a poco en un escenario atroz, paisaje que provoca escalofríos de angustia, incertidumbre e incredulidad similar a contemplar un verdadero fenómeno de aspecto sobrenatural que ataca el ámbito de la normalidad, una agresión, es una metamorfosis de una ciudad genérica con un toque de la narco cultura hacia el escenario de un pueblo fantasma.

Bronquitis, neumonía, asma, alergia, contaminación ambiental, son palabras que se asoman de entre las cenizas por estas fechas. Dióxido de carbono, monóxido de carbono, partículas de materia suspendida, dioxinas, son en su conjunto los compuestos básicos de la catástrofe, moléculas que cruzan la frontera, sin pasaporte como los gases de la congelada de uva, contaminación casual, externalidad al que se le llama “lluvia negra” (Ilustración 16).

“Apaga contaminación la luz en cuatro municipios; La quema contamina la frontera; Protestan por contaminación; Quema en Texas, salud e imagen para Reynosa; Se agrava contaminación ambiental en Reynosa; Texanos perjudican salud de mexicanos”; Son algunos de los encabezados que se reciclan año con año en los medios de comunicación, como pistas macabras dentro de un lugar maldito, en la que estas pistas son como trampas que te conducen una y otra vez al mismo lugar, simulando una pesadilla en la que a pesar de estar avanzando hacia una sola orientación se advirtiera que se ha estado andando en círculos, paisaje de incertidumbre del que se traducen las externalidades, las estéticas del error y del terror, las particularidades cotidianas de la ciudad de frontera.

“Ya basta; Una nube negra se elevó por encima de la vegetación, momentos después empezaron a llegar las cenizas; No hay nadie que ponga freno a esta situación; Desde luego no les preocupa a los gringos; Esto lo hacen todos los años desde hace décadas”; Son algunos testimonios de los lugareños que con sus palabras le dan forma al acontecimiento, “es el éxtasis de lo social, la forma extática de lo social, el espejo en el que se refleja en su inmanencia total” (BAUDRILLARD, 1983), sentimientos de angustia que se funden extáticamente en el paisaje, la incertidumbre y el miedo saliéndose de las masas hacia la urbe. En el reporte “La quema de residuos de caña: fuente de dioxinas” de la Comisión para la Cooperación Ambiental mencionan:

“La quema de parcelas de caña es la manera más económica y fácil de deshacerse o reducir el volumen de materiales combustibles producto de las actividades agrícolas, este tipo de quema a cielo abierto se realiza a fin de disminuir la cantidad de hoja sin uso y facilitar así la zafra y el transporte del producto. La exposición a los contaminantes es directa y elevada en las poblaciones contiguas. La quema de biomasa proveniente de prácticas agrícolas es considerada una fuente importante de dioxinas, contaminantes altamente tóxicos y cancerígenos. Los factores que influyen en la emisión de dioxinas son las condiciones de la combustión, el contenido de cloro y la presencia de plaguicidas adheridos a la superficie de hojas y tallos en los residuos agrícolas” (Ambiental, 2014).

Continuando con el análisis del concepto de frontera en “Antropología de las Fronteras”, el Dr. Lawrence Douglas Taylor, del COLEF, propone analizar el desarrollo histórico del concepto de frontera al notar los cambios en el significado del concepto en determinadas épocas y comienza comparándolo con el concepto de límite:

“La palabra frontera proviene del latín frons o frontis, que significa la frente o la parte delantera de algo. No es un concepto abstracto ni se refiere a una línea; al contrario, designa un área que forma parte de una totalidad, específicamente la que está en las orillas de la región interior de un país. Durante la época del imperio romano se desarrollaban los términos *fronteria* y *frontaria*, que se empleaban para indicar una tierra limítrofe, marca o línea de batalla. De estas palabras raíces se derivaron las palabras utilizadas por los idiomas modernos europeos; *frontera*, *frontiere*, *frontier*, etcétera. El término “límite”, por su parte, originalmente se refería a un camino que corría paralelamente a una línea de propiedad; en el sentido militar, significaba “camino fortificado” (con sus murallas, trincheras, fortines y torres de vigilancia) en una zona fronteriza” (Taylor Hansen, 2013).

Mientras que “límite” o “límite internacional” se refieren a una línea que separa dos territorios sujetos a soberanías diferentes, frontera se refiere a una región o zona que tiene cierto grado de profundidad así como un carácter lineal, una zona más que una línea, en el caso de la frontera de México con Estados Unidos esta región es variable y se establece jurídicamente por primera ocasión en el “Acuerdo de la paz” realizado en 1983 que establece 100 kilómetros hacia ambos lados desde el límite internacional, y después en la Conferencia Legislativa Fronteriza, Border Legislative Conference, la cual incluye a los diez estados colindantes de ambos países.

El Dr. Taylor menciona que antes del surgimiento de los grandes imperios las divisiones territoriales correspondían a las tierras que pertenecían y que eran administradas por un pueblo o ciudad y que la utilización de límites fortificados para delimitar territorios surgieron durante los

primeros siglos de la era cristiana en Europa con la institución de los “*limes imperii*” durante el reinado del emperador romano Augusto como parte de un sistema administrativo y defensivo para el imperio y agrega:

“Los *limes imperii*, que eran caminos fortificados en una zona fronteriza, cumplían con una función militar y aduanera. La frontera constituía el *frons* del *imperium mundi*, que estaba en proceso de expansión hacia los únicos límites que reconoce, es decir, los límites del mundo. No era la cola sino el principio (la frente) del Estado, fronteras más que límites, ni los *limes* romanos ni la gran muralla China (215 a.C.) pudieron bloquear intercambios humanos y culturales entre los ciudadanos del imperio y los “bárbaros”. La gran destrucción provocada por las guerras de religión aceleró la búsqueda de la seguridad entre las naciones, el derecho de ejercer la soberanía en sus propios límites territoriales, que deberían ser reconocidos internacionalmente como inviolables e impenetrables. El nuevo concepto de soberanía nacional fue reforzado por la doctrina de los límites naturales, la contigüidad territorial. Los gobiernos nacionales se vieron obligados a tener límites fijos y precisos, con sus obras de fortificación y aduanas” (Taylor Hansen, 2013).

Otro concepto similar al de límite se puede observar en la descripción que realizó Kevin Lynch en su libro “La imagen de la ciudad” en analogía a las definiciones de borde:

“Los bordes son elementos lineales...son los límites entre dos fases, rupturas lineales de la continuidad, como playas, cruces de ferrocarril, bordes de desarrollo, muros... constituyen referencias laterales y no ejes coordinados...pueden ser vallas, más o menos penetrables, que separan una región de otra o bien pueden ser suturas, líneas según las cuales se relacionan y unen dos regiones... estos elementos fronterizos, si bien posiblemente no son tan dominantes como las sendas, constituyen para muchas personas importantes rasgos organizadores, en especial en la función de mantener juntas zonas generalizadas, como ocurre en el caso del

contorno de una ciudad trazado por el agua...son por lo común los límites entre zonas de dos clases diferentes... en tanto que la continuidad y la visibilidad son de importancia decisiva, los bordes fuertes no son necesariamente impenetrables... Muchos bordes son verdaderas suturas y unen, en vez de ser vallas que separan” (LYNCH, 2013).

También mediante la geografía se han construido diferentes definiciones del concepto de frontera, “en cada época histórica y lugar del planeta, el concepto y sus palabras equivalentes tienen funciones políticas, económicas, militares y sociales diferentes” (Arriaga R., 2012), con la cual es posible agrupar dos posturas epistemológicas, la frontera como “espacio absoluto”, y la frontera como “espacio socialmente construido”:

“La interpretación de la frontera como espacio absoluto apareció a mediados del siglo XIX y se mantuvo vigente hasta prácticamente la década del sesenta, sobre todo en los campos de la geografía política y la geografía histórica. Para definir el concepto frontera, los principales autores de esta postura recurren a la categoría “territorio” cuando se refieren a divisiones internacionales o político-administrativas, y utilizan las categorías zona y región cuando aluden a un espacio de interacción entre comunidades humanas diferenciadas. En seguida, vinculan cada una de esas categorías a ciertos procesos sociales que, desde su perspectiva, inciden, determinan y definen la naturaleza humana de la frontera. Finalmente, centran su atención en procesos de tipo jurídico- político y estratégico-militar y, en consecuencia, identifican al Estado y al “pueblo nacional” como los actores que actúan sobre y en el espacio de frontera... la postura de la frontera como espacio socialmente construido es de aparición relativamente reciente, pues es producto del giro teórico y metodológico ocurrido en la geografía humana en la década del setenta, una postura teórica encabezada por los movimientos académicos conocidos como geografía radical y geografía humanista. En términos generales, los autores de estos movimientos conciben a la frontera como un espacio cambiante, de manera

que la definición del concepto es construida por las prácticas sociales y no por la categoría geográfica con la cual se la vincula. Afirman que los fenómenos jurídico-político y estratégico-militar no son los únicos que inciden y caracterizan a la frontera, pues existen otros de tipo económico, poblacional y sobre todo cultural que también son relevantes... rechazan que sean el Estado y el “pueblo nacional” los actores que definan la existencia de la frontera” (Arriaga R., 2012).

En el caso de la “frontera como estrategia militar” el Dr. Taylor menciona la construcción del concepto de “fronteras naturales” a las fronteras que constituían barreras fuertes o estratégicas, al permitir que un ejército se aprovechara de las irregularidades topográficas, por ejemplo, los ríos caudalosos o las cadenas de montañas altas y agrestes, como apoyo para preparar una defensa militar adecuada del territorio de un país y menciona que durante la guerra de 1846-1848, deadpoint para la “condición fronteriza”, el gobierno estadounidense consideraba que el golfo de México y el río Bravo constituían la “frontera natural” de Estados Unidos.

Por su parte Francisco Martín Moreno en “Las grandes Traiciones de México” menciona que esta invasión militar fue una satisfacción de lo que nombra como “apetito expansionista gringo” coincidiendo con Taylor en relación al significado “Turneriano”, primero comprando Luisiana a Francia y La Florida a España , después poblando Tejas tras la negación de su venta, y por ultimo corriendo el límite del río Nueces al río Bravo, añadiendo Arizona, Nuevo México y Alta California, con nuevas salidas al mar como fronteras naturales, una hacia al Golfo de México y otra hacia el Océano Pacífico, además de llegar hasta el Bravo por su importancia para la transportación comercial, todo después de Humboldt y sus estudios acerca del cuerno de la abundancia, “despojando de enormes planicies y llanuras a los mexicanos” (Martín Moreno, 2009).

Para Estados Unidos, menciona Taylor, hubo dos regiones distintas: el Este, que estaba colonizada y civilizada, y el despoblado Oeste o frontera y constituía la vanguardia de la conquista

del Oeste por los colonos blancos. Frederick Jackson Turner durante la última década del siglo XIX se expresaba del concepto de frontera como el borde exterior de la ola, el punto de contacto entre la barbarie y la civilización, añadiendo que la existencia de una zona de terrenos gratuitos, su continua recesión y el avance de la colonización hacia el oeste, explican el desenvolvimiento de la nación estadounidense.

Una frontera significaba tradicionalmente una tierra limítrofe lejana o un límite. Durante el siglo XIX, en Estados Unidos se hacía hincapié en el segundo de estos sentidos, es decir, una línea que separaba dos naciones o pueblos. En esta definición estaba implícito el concepto de la confrontación, dado que la frontera constituía el límite a lo largo del cual los colonos blancos se enfrentaban con los indios y también con los mexicanos mestizos, más al sur. Con la gradual eliminación de la resistencia de las tribus de indios, la región despoblada del oeste llegó a significar, no una barrera, sino una tierra limítrofe atractiva para absorber a nuevos colonos:

“En este mismo período, se refería a la frontera de la parte colonizada o civilizada de un país; por ejemplo, la frontera de la civilización...El movimiento hacia el oeste es la marea, mientras que la frontera es la línea de rompientes y oleaje blanco. Las fronteras como fenómenos que avanzaban y desaparecían, los colonos blancos no encontraron “indios” en su movimiento hacia el oeste, sino cherokees, apaches, comanches, sioux y otros pueblos indígenas, cada uno de los cuales en algunos sentidos se distinguía de los demás. Los grupos indígenas, a su vez, tenían sus propias fronteras de contacto entre ellos mismos. Para comprender plenamente el proceso fronterizo, hay que tomar en cuenta a los pueblos y sus motivos en los dos lados de la frontera” (Taylor Hansen, 2013).

Para 1870 se dio el asalto final contra las tribus nómadas en Texas, menos de cinco años después fueron asesinados en su mayoría y los sobrevivientes fueron obligados a asentarse en territorios designados como reservaciones, territorios de nostalgia, de lo que fue. Jerónimo fue

un personaje que quedó registrado para la historia como el último gran líder de las tribus apaches. Taylor menciona que las fronteras naturales son en realidad artificiales puesto que sólo existen aquellos límites que se buscan en determinados lugares geográficos y momentos de la historia, un constructo humano:

“Las fronteras cumplen con una función dual de ser barreras y membranas permeables a la vez. Bajo ciertas circunstancias, actúan como particiones para bloquear el movimiento de personas de un lado a otro, y en otras ocasiones sirven como un tipo de filtro o tamiz cuyo propósito, hasta cierto punto, es controlar el movimiento a través de sus límites... una comunidad en particular acepta limitarse en el sentido geográfico por ciertos motivos, el más importante de los cuales ha sido la seguridad, primero contra los extranjeros y posteriormente para proteger a los miembros del grupo, las tribus nómadas también hacen uso de límites territoriales en el sentido de que ejercen soberanía y control militar sobre el territorio requerido para sostener sus manadas” (Taylor Hansen, 2013).

Las tribus que existían en el norte de Tamaulipas utilizaban el río Bravo como protección ante el apetito expansionista español, Candelario Reyes en “Apuntes para la historia de Tamaulipas” menciona que el primer registro de viaje que se tiene hacia estos territorios por parte de los españoles data de 1686, un viaje que duró 30 días y que tenía como propósito la búsqueda de un grupo de invasores, procedentes de Francia, que se establecieron en la bahía del espíritu santo, lo que en la actualidad es Corpus Christi. Los españoles salieron de lo que hoy son las ciudades de Monterrey y de Cadereyta con dirección a la ciudad de Reynosa, se le conoce como parte de la “zona septentrional” en la cual existían numerosas tribus nómadas: indios janambres, tepehuanos, huachichiles, indios rayados, indios borrados, camalucanos, indios caranas, amapualas, indios caataras, indios cuarames que en general se les denominaban los tamaolipas, por estar ubicados en el “lugar donde se reza mucho” o “Tamaolipa”, parte de las tierras incógnitas del seno mexicano, el norte, el atractivo, pujante y misterioso de lo

desconocido, en donde había que vencer la resistencia y furor de los aborígenes, de esos “buenos flecheros desnudos” (REYES, 1944).

En este recorrido se describe un encuentro entre los españoles con uno de estos grupos nómadas que habitaban en los márgenes del Rio Bravo:

“apenas tuvieron tiempo para correr al rio y cruzarlo a nado dejando abandonadas sus casas con todo lo que poseían incluyendo alahas, en donde se encontraron restos del navío francés...desde las partes más angostas un indio se acercó para arrojarnos algunas flechas” (REYES, 1944).

Por su parte Taylor añade que en la época colonial la región septentrional de México constituía una frontera política y cultural que separaba al México “civilizado” de las regiones desconocidas del continente y de la amenaza de invasiones extranjeras:

“Los colonizadores españoles intentaron asimilar a los grupos indígenas que encontraron en las Américas, en lugar de expulsarlos a otros territorios o aniquilarlos como hicieron los ingleses, la frontera hispanoamericana era una frontera de inclusión más que de exclusión” (Taylor Hansen, 2013).

Esto disiente en parte con información de algunas investigaciones como en “Arquitectura mesoamericana” de Alejandro Manigno, en el que menciona que la población indígena de México disminuyó de 25,200,000 en 1519 a 1,075,000 en 1605 (Manigno Tazzer, 1996), o como la de Jacopo Fo, “El libro prohibido del cristianismo”, el cual menciona que la invasión española fue la mayor catástrofe de la humanidad, al ser eliminando el equivalente a un quinto de la población mundial en esa época.

Existe también una frontera entre dos Méxicos que distinguen los antropólogos: el “México hegemónico” y el “México profundo”, refiriéndose a toda esta información cultural que

se difunde hegemónicamente a partir de las culturas del centro del país y que ocasiona lo que Canclini denomina como uno de “los malentendidos interculturales en la frontera norte” dentro del conocimiento antropológico en tiempos de globalización ya que el estereotipo afirma que México es un país atractivo por su riqueza histórica y su grandeza expresada en múltiples monumentos pero en la región fronteriza no existen vestigios arqueológicos como en el centro, concluyendo que “los malentendidos fomentan simulacros” (GARCIA Canclini N. , 2003).

Para dilucidar en parte esta profundidad y ampliando más el concepto de frontera Eugeni Porrás Carrillo en su ensayo “Fronteras étnicas y procesos de simbolización” menciona:

“La realidad multicultural de México puede leerse como la interacción de 56 grupos indígenas, 62 lenguas, muchos dialectos, el estado nacional mexicano surgido de la fusión de etnias que es lo mestizo... esas fronteras étnicas no son muros sino redes permeables; son espacios por donde fluyen múltiples contactos, encuentros, desencuentros, comunicaciones, todo lo que engloba el nuevo nombre clave de la interculturalidad” (Porrás Carrillo, 2013).

La colindancia fronteriza ha sido objeto de consideraciones estereotipadas a lo largo de su historia, frases como la de Porfirio Díaz: “Pobre México, tan lejos de dios y tan cerca de los Estados Unidos”; de José Vasconcelos en su Ulises criollo: “Libres de la amenaza del militar, los vecinos de Eagle Pass construían casas modernas y cómodas, mientras nosotros, en Piedras Negras, seguíamos viviendo a lo bárbaro”; o la construcción de la imagen de la traición en el concepto de *pocho*:

“...regionalismo sonoreense proveniente de la lengua *opata*, que significa *corto* o *rabón*, y cuyo derivado *potzico*, significa *cortar la hierba, arrancarla con todo y sus raíces*, el *pocho* se convirtió en la imagen estigmatizada de una población que supuestamente había perdido su identidad nacional, que se había contaminado en los Estados Unidos, que se había agringado, que había traicionado a los suyos, que

había sucumbido ante los causantes de la mutilación, la pérdida y la herida abierta” (VALENZUELA ARCE, 2003).

El antropólogo Manuel Gamio consideraba “ayankado” al espacio fronterizo y disminuidas las posibilidades patrióticas de sus habitantes. Agustín Yáñez, por su parte, atribuía rasgos libertinos, inmorales o demonizados a sus personajes norteros. En *Paso del Norte*, de Juan Rulfo, el norte es esperanza ahogada en el Río Bravo. Para Octavio Paz, la mexicanidad del pachuco flota en el aire, sin integrarse, como un *clown* impasible y siniestro. Santiago Ramírez analizó las motivaciones de los mexicanos y resaltó las diferentes posiciones que asumen para negar su realidad, como el afrancesamiento o el pochismo.

La frontera ha tenido procesos de reedición de su propia génesis y de renombramiento del mundo, como la incorporación de los elementos lingüísticos del inglés o con la incorporación de nuevos significados, en el contexto de la violencia, a las palabras del nuevo “Diccionario Mexicano”.

El Dr. Valenzuela menciona también algunos elementos que han conformado las diversas miradas de la frontera desde Gringolandia:

“La construcción estadounidense de la frontera ha estado plagada de estereotipos y los mexicanos son representados como: misteriosos, románticos, amantes de la diversión, relajados, pintorescamente primitivos o, por lo contrario, conspiradores, sensuales, desordenados, perezosos, violentos e incivilizados... en su representación se han utilizado imágenes como la “frontera sodomita”, plagada de perversión, inmoralidad, corrupción, crueldad e hipocresía, en su escenificación de los valores morales, el polo de la maldad está en el lado mexicano, sitio privilegiado para las drogas, la violencia, la prostitución y el narcotráfico... se creaba así la leyenda negra de las ciudades fronterizas, representadas como espacios de perdición, prostitución, vicio y juego... La frontera y los fronterizos han sido fuertemente

estereotipados en ambos lados de la frontera, situación que ha adquirido nuevos matices y nuevas imágenes desde la expansión de la condición de frontera hacia ámbitos que abarcan espacios no fronterizos y una mayor densidad en los procesos transnacionales que hacen posibles nuevas miradas sobre la vida fronteriza. No obstante, también se siguen recreando las miradas estereotipadas de la frontera, especialmente a partir de los procesos migratorios y de las condiciones vinculadas al "narco mundo" (VALENZUELA ARCE, 2003).

Otras de las manifestaciones de estos estereotipos se muestra en la señales de tránsito de las carreteras en San Diego, California, del no lugar como productor de imágenes (Ilustración 17); En la cultura visual televisiva con las caricaturas de "Speedy Gonzales" y en un número incontable de películas, como en la escena de la invasión mexicana en "Born in East L. A." de Cheech Marín (Ilustración 18); O mediante el video performance "Wacha esa Border, Son", y la construcción de un "tercer espacio" transterritorial con el concepto de Mexamérica, de Guillermo Gómez Peña (Ilustración 19).

Continuando con el análisis histórico en la frontera de México y Estados Unidos, Taylor menciona que la época de la expansión imperial, que se inició en las últimas décadas del siglo XIX, proporcionó a las potencias europeas, a las que pronto se unió Estados Unidos, un sentido de espacio de carácter global, así como regiones inmensas para explotar. Los avances en la elaboración de mapas y en la medición de la Tierra, en particular, permitieron que los cartógrafos auxiliaran a los diplomáticos a repartir el mundo. Taylor propone una "frontera científica", a partir del reacomodo del mapa político de África, con el uso de paralelos y meridianos, las fronteras artificiales establecidas de esta manera no han podido permitir que se superen las discrepancias políticas y culturales que tales divisiones provocan, las que, a su vez, han desatado numerosos conflictos y guerras entre los países, mencionando como ejemplo los casos de Alemania, Vietnam y Corea. Menciona también una decadencia de significado del concepto turneriano de frontera debido al progresivo descenso del espíritu nacionalista, después de las experiencias catastróficas de las dos guerras mundiales, al gran incremento de las relaciones de

todo tipo entre las naciones del mundo y al establecimiento de organizaciones internacionales y regionales de cooperación y control, teniendo por consecuencia que los límites que separaban a los países fuesen perdiendo gradualmente su significado tradicional. Las formas de intercambio entre entidades políticas vecinas empezaron a cobrar cada vez más importancia que las fronteras en sí, la frontera era punto de encuentro entre dos o más fuerzas o grupos de personas, su existencia dependía del encuentro entre estos dos elementos, una situación de contacto.

Este nuevo concepto de frontera significó que, dado que los límites no existen en lo abstracto sino que son límites entre personas, en cualquier estudio del fenómeno necesariamente se tendría que tomar en cuenta el factor de las relaciones humanas y del comportamiento entre grupos, lo que corresponde geográficamente hablando a la frontera como “espacio socialmente construido” mencionado anteriormente.

La frontera indica entonces una interacción entre seres humanos, de hecho, entre dos culturas diferentes, para que haya internacionalidad se necesita que exista interacción, encuentro o relación entre eventos, personas o instituciones de diferente nacionalidad. Los rasgos distintivos de estas culturas interactivas se combinan con el ambiente físico para dar lugar a una dinámica que únicamente ocurre durante un período y en un lugar específico.

La idea de interacción como parte integral del concepto de una situación fronteriza abarca también la de confrontación, pero no necesariamente con la connotación de violencia o guerra, una frontera consiste en una situación de contacto entre dos grupos de personas que son desemejantes debido a sus características raciales, religiosas, culturales o políticas, o a una combinación de éstas, el rasgo esencial es que los miembros de un grupo piensan de ellos mismos como diferentes de los del otro grupo, dado que una nación no se define por sus fronteras lineales sino por las diferencias con sus vecinos.

Eugeni Porrás Carrillo menciona en su ensayo “Fronteras étnicas y procesos de simbolización” que así como podemos referirnos a fronteras materiales de piedra y lodo, de

arena y cal, de cemento y fierro, de balas y tanques, de muerte y final, también podemos considerar las fronteras simbólicas como ideales, utopías, constructos, imágenes, metáforas o sueños:

“la frontera como lugar de paso, es decir, donde al modo de un *rite de passage*, los sujetos que interaccionan por esa franja se encuentran en un estado liminal, para cambiar después y convertirse en otros, con derechos y posicionamientos civiles fundamentalmente diferentes” (Porras Carrillo, 2013).

Canclini menciona el concepto de frontera como un discurso que la globalización intenta homogeneizar:

“La polisemia del lenguaje artístico permite elaborar las ambivalencias que la interculturalidad plantea en medio de los discursos homogeneizadores de la globalización, ante los discursos modernos que conciben las fronteras como escenas de confrontación y los discursos posmodernos que las imaginan como flujos nomádicos” (GARCIA Canclini N. , 2003)

Mientras que para Porras Carrillo las fronteras son los nexos que, en las diferencias, nos unen a todo lo demás que nos rodea, son lo que permite la distancia, el signo, la línea, el punto a partir del cual el otro, lo otro, existe como tal, y menciona que gracias a esa frontera el choque es evitable y puede darse el intercambio, el mutuo alejamiento, el enfrentamiento y el otro puede ser conquistable/conquistador, abatible/abatidor, seducible/seductor.

En el ensayo ¿Qué representan hoy los pasaportes?, Canclini menciona también la paradoja del multiculturalismo en el cual las fronteras se vuelven porosas para las mercancías, las drogas, las armas y el espionaje mientras que se traba la circulación de las personas:

“las utopías de vagabundeos bohemios y migrantes prósperos son para minorías y contrastan con los exilios y dramáticos desplazamientos masivos..., el pasaporte es una combinación de acceso y encierro y sirve de metáfora a los hombres y mujeres de un tiempo multicultural, una metáfora de la mercantilización de las identidades que exacerban las xenofobias y las expulsiones de los migrantes, por un lado ponemos todo tipo de barreras a los refugiados para que no entren, y por otro abrimos las puertas a los extremadamente ricos... en este tiempo (los pasaportes) se vuelven representación ficcional de lo que hace posible, o simula, la pertenencia a una sociedad: ser aceptados como inversores, turistas con capacidad adquisitiva, mercancías desarraigadas”. Y abre una pregunta para el arte: “¿cómo levantar en esta escena una poética?” (GARCIA Canclini N. , 2015)

Para el filósofo José Luis Pardo, en “Nunca fue tan Hermosa la basura” publicado en el 2010, los territorios fronterizos son lugares en donde bandas o tribus rivales mantienen una guerra más o menos larvada por el control de actividades a menudo ilegales o paralegales. En el caso de la frontera norte de México, la colindancia con el país que más consume drogas en el mundo tiene una consecuencia muy importante. Estas actividades ilegales iniciaron como menciona Valenzuela con la frontera misma. En la exposición permanente del Museo del Noreste se menciona que como consecuencia de la guerra civil estadounidense y el cierre de los puertos del país norteamericano, la producción algodonera de los estados americanos sureños se transportó al Bravo, para exportarse desde la boca del río por territorio mexicano, la medida resulto exitosa porque también se proveía de armas e insumos bélicos, en estas fechas las sustancias psicoactivas, incluidos el tabaco y las bebidas alcohólicas ya eran productos globales gracias a la expansión europea y el comercio de ultramar, de hecho se consideraba desde finales del siglo XVII al tabaco y otras drogas como mercancías lucrativas y fuente de ingresos, creándose un comercio legal para recaudar impuestos y aranceles o en su defecto estableciendo sistemas de monopolio manejados por el estado.

Para principios del siglo XIX ya se conocía la intemperancia, enfermedad progresiva cuya principal manifestación era la pérdida del control sobre la ingesta de alcohol. David Courtwright, doctor en historia y actualmente catedrático de la University of North Florida, menciona que en ausencia del concepto de adicción, todo el sistema de control de la oferta de las drogas, desarrollado durante los últimos dos siglos, tendría poco sentido moral o práctico. En su ensayo “Una breve historia de políticas sobre las drogas” señala que entre las décadas de 1850 y 1890 la velocidad y el tonelaje bruto de los barcos de vapor se duplicaron simplificando la expansión mundial de las destilerías, así como de productores de tabaco y drogas, dando como resultado que más personas consumieran drogas más potentes y más fácilmente, a menor precio y más rápidamente, incrementando a su vez las posibilidades de adicción, intoxicación, accidentes, disturbios y delincuencia en la patria imperial y en las colonias:

“los reformadores contraatacaron la difusión de lo que consideraban como vicios que arruinaban a las personas y destruían las sociedades, el tráfico de licor era el objetivo clave, puesto que era asociado a la violencia doméstica, delincuencia, corrupción, pobreza persistente, locura, prostitución, enfermedades venéreas, accidentes de trabajo, falta de preparación para la vida militar, y alumbramiento de bebés con anormalidades” (Courtwright, 2012).

Después de la primera guerra mundial se agudizaron los ataques de los reformadores provocando a nivel mundial una ola de reformas, en Francia en 1914 contra el ajeno, en Rusia también en el mismo año, en Gran Bretaña en 1916, en Noruega en 1916, y en Estados Unidos en 1920, todas estas medidas se basaban en las cargas sociales y estratégicas del vicio, que naciones en guerra no podían darse el lujo de padecer. Courtwright alude que mientras más peligrosa y adictiva sea una sustancia, más convincente es el argumento para aplicar una regulación, tributación y/o sanciones severas, y abre una pregunta:

“¿A qué se debe que, durante gran parte del siglo pasado, el alcohol y el tabaco (las dos drogas que sin lugar a dudas causaron más daño y adicción) hayan

sido sub-regulados, sub-gravados y subsancionados en relación con drogas contra las cuales los gobiernos periódicamente declararon una guerra?

La respuesta más elemental para Courtwright es que las industrias del alcohol y del tabaco eran, al igual que los bancos de inversión de nuestra época, demasiado grandes para fracasar:

“la apremiante necesidad de empleos e ingresos que las cervecerías podían satisfacer, acabó con la ley seca, ya socavada por la anarquía, el soborno y la violencia proveniente del contrabando... Mientras más difundida y socialmente integrada se encontraba una droga, más difícil era de prohibir, mientras más marginal e identificada con la sub-cultura era una droga, más fácil era prohibirla y mantenerla proscrita. El hábito preservaba el consumo... El alcohol tenía profundas raíces culturales en la mayoría de las sociedades, y el tabaco había logrado establecerse por doquier durante los cuatro siglos transcurridos desde el intercambio provocado por la llegada de Colón. La historia reciente del alcohol pone de manifiesto una de las principales deficiencias del sistema de control internacional de drogas: sus ocasionales y vergonzosos fracasos para equiparar las regulaciones, impuestos y sanciones con los riesgos reales que presentan las diferentes sustancias psicoactivas” (Courtwright, 2012).

Para el doctor en Historia por la Universidad de Chicago, Paul Gootenberg, detrás de los titulares sensacionalistas, detrás del pánico en términos de seguridad nacional, y de las sombrías estadísticas de horrenda violencia relacionada con las drogas a lo largo de la frontera entre México y los EE.UU., yace una historia sembrada de efectos no deseados: “una historia referida a los enredos de las políticas estadounidenses sobre drogas a lo largo del hemisferio” (Gootenberg, 2014), entre estas externalidades nombra el proceso en que la droga se convirtió en ilícita, manejada principalmente por las políticas gringas, ya que los países en los que era legal, como la región Andina, no generaba incentivos para la existencia de un mercado negro o una

competencia violenta, pero después de la segunda guerra mundial, Estados Unidos convertido en potencia obligó, mediante organizaciones internacionales, la adopción de sus políticas, con objeto de monopolizar su mercado, encarecerlo y por consecuencia, ahora si, su competencia violenta generando además otro enorme mercado enfocado a la producción y venta de armamento, tanto a los grupos o mafias que se originaron como a los países a los que obligaba a combatirlos.

Para Vicente Sánchez Munguía, profesor-investigador de El Colegio de la Frontera Norte el tema de la violencia está vinculado a los procesos de empobrecimiento que se han experimentado a partir de los años ochenta del siglo pasado y que se expresa en condiciones de exclusión educativa y laboral de una parte importante de la población, “la pobreza con un rostro de violencia”, como una especie de recuperación de patrones del pasado autoritario, y sugiere la presencia endémica de organizaciones dedicadas al ilícito, asociadas con agentes gubernamentales de los tres niveles de gobierno, en una relación de complicidad y protección y añade:

“El verdadero trasfondo de toda la violencia criminal asociada con el narcotráfico en la frontera es la demanda de drogas en Estados Unidos... las relaciones entre los dos países vecinos se han definido desde siempre a partir de la asimetría que las caracteriza que juega a favor de Estados Unidos... las políticas de regulación y control del gobierno estadounidense determinan los papeles que desempeña el espacio fronterizo mexicano... regulaciones y controles que abren espacios de oportunidad de negocios, oportunidad del mercado negro...añadiéndose dos procesos, el de descentralización del poder político con desvanecimiento del presidencialismo y el de la creciente informalidad de la economía, la corrupción y laxitud de las regulaciones mexicanas, se convirtieron en factores propicios para el fortalecimiento de las organizaciones criminales, volviendo al crimen altamente rentable y con baja probabilidad de ser penalizado” (SÁNCHEZ MUNGUÍA, 2011).

Actualmente se considera al narcotráfico como la principal fuente de violencia y la mayor amenaza para la seguridad nacional y en la historia reciente de México se ha expuesto que a pesar de colocar a personal con formación militar en los altos mandos de seguridad, se ponen al servicio de los carteles de la droga por sumas millonarias. Instituciones como la PGR, la PFP, SSP, Policía Federal, la Fiscalía Especializada de Atención a Delitos contra la Salud, Subprocuraduría para la Investigación en Delincuencia Organizada, cambian de nombre constantemente al verse involucrados en actos de corrupción, a lo que Vicente Sánchez agrega:

“La violencia que emana de las actividades que despliegan las organizaciones delictivas en la frontera con Estados Unidos no es reciente... la situación del bloqueo de accesos a la frontera ha llevado a esas organizaciones a diversificar el tipo de delitos que cometen, entre los cuales el secuestro y la extorsión de hombres de negocios y miembros de la clase media alta de las ciudades fronterizas... los "levantones" como una práctica común... también se ha hablado de "comandos negros" organizados por policías al servicio de la delincuencia...La posición geográfica de México se considera un recurso estratégico de los grupos delictivos” (SÁNCHEZ MUNGUÍA, 2011).

Para Sayak Valencia en “Capitalismo Gore” el Estado en la era global puede entenderse más como una política interestatal mundial ya que al tiempo que elimina sus fronteras económicas redobla sus fronteras internas y agudiza sus sistemas de vigilancia, en esta nueva gubernamentalidad esbozada por los economistas siempre tratará de asignarse como objetivo el aumento de las fuerzas del Estado transformando el concepto de Estado-nación en el de Mercado-nación:

“La economía, la política y la globalización popularizan el uso de nuevas tecnologías, bajo la consigna de eliminar fronteras y acortar distancias, aunque sólo virtualmente, y tiene como fin crear una conciencia social acrítica e híperconsumista que dé la bienvenida a los sistemas de control y vigilancia sin que éstos tengan que

ocultarse condicionando y trasgrediendo, de esta manera, las nociones de privacidad y libertad...Entendemos la globalización como la desregulación en todos los ámbitos, acompañada de la debilitación máxima de las mediaciones políticas en beneficio exclusivo de la lógica del mercado... Bajo la sentencia de *igual-acceso-a-todo* ordena la aceptación del mercado como único campo que todo lo iguala, pues insta necesidades, naturalizadas artificialmente, que incitan al consumo sin diferenciación alguna” (VALENCIA, Capitalismo gore, 2010).

Menciona a la frontera norte de México como un territorio en donde le han disputado al Estado sus potestades básicas, el derecho exclusivo al uso legítimo de la fuerza, encumbrándose el crimen organizado como una forma de economía moderna:

“Lo ilegal y lo legal son un espejo, un reflejo que se duplica. La violencia se convierte en la ley de los mercados, invirtiendo el parangón, pues el mercado era quien hasta el momento determinaba las leyes para la gestión de la violencia. Los sujetos endriagos de la economía criminal son los emprendedores del capitalismo gore, crean una amalgama entre emprendedores económicos, emprendedores políticos y especialistas de la violencia, donde los conocimientos sobre violencia se convierten en una mercancía que se rige por las lógicas mercantiles de la oferta y la demanda creando una reconfiguración del sistema de producción y del concepto de trabajo... de esta manera, el capitalismo gore podría ser entendido como una lucha intercontinental de postcolonialismo extremo y recolonizado a través de los deseos de consumo, autoafirmación y empoderamiento” (VALENCIA, Capitalismo gore, 2010).

También menciona a las fronteras como “zonas nacionales de sacrificio” (término referido al desastre ecológico al que se han confinado ciertas regiones de los Estados Unidos por no considerarlas, ni a ellas ni a sus habitantes, como elementos productivos para el sistema y el capital), tomando esta expresión para referirse a las fronteras entre los países pobres y países

poderosos en donde se instauran dinámicas dobles que hacen de dichos territorios un espacio donde todo vale, considerando este tercer espacio como el garaje de los dos países:

“Territorios-puerta, backdoor cities, donde confluyen de la misma y simultáneamente lo indeseable y lo deseable... Hablar de las fronteras resulta siempre conflictivo puesto que, por un lado, estas líneas imaginarias constituyen, paradójicamente en el mundo globalizado, líneas híper-reales por el alto grado de vigilancia que se focaliza en ellas y, por el otro, se convierten en territorios de idealización discursiva posmoderna... En las fronteras se crea una identidad tangencial, ésta no es en todos los casos híbrida, ni en todos los casos distópica. Sin embargo, aquí afirmamos que las fronteras son la cuna perfecta para el nacimiento y crecimiento del capitalismo gore, ya que se ven obligadas a hacer una reinterpretación limítrofe (en todos los sentidos del término) de las demandas dictadas por las lógicas económicas actuales y se ven sujetas a exigencias dobles y contradictorias hechas por los territorios que las conforman... No debemos olvidar el remanente colonialista que subyace en las fronteras. Este colonialismo se inserta en los territorios fronterizos bajo la estructuración de espacios económicos que son, a todas luces, espacios de control y de recolonización... uno de los legados de la colonización ha sido poner en marcha un proceso de desarrollo que es desigual” (VALENCIA, Capitalismo gore, 2010).

Hace una crítica a la postura del concepto de frontera como espacio esencialmente híbrido y posmoderno, ya que remite a una lectura dolosa, reducida y celebratoria que integra las polaridades a manera de lego que puede montarse y desmontarse pero que está lejos de considerar las verdaderas implicaciones físicas que recaen sobre los cuerpos a través de sus condiciones socioeconómicas y geopolíticamente situadas:

“Dado que el remanente colonialista se ha reimplantado socialmente, esta vez por medio del consumo, es lógico que las ciudades fronterizas muestren una

nueva urbanidad criolla y cosmopolita que se caracteriza por la combinación y la mezcla en la ropa, la música y la publicidad, así como las prácticas de consumo en general, en las cuales las fronteras son espacios transaccionales, de negociación, de reapropiación y de prueba. Puesto que las fronteras se consideran un territorio fértil para la reinterpretación, es de esperar que sea en ellas donde primero cristalicen ciertos movimientos, tanto creativos como de destrucción. Bajo las demandas del hiperconsumo, la precariedad y la constricción estatal surgen en las fronteras nuevas formas de socialización y de autoridad que se recombinan a sí mismas y reconfiguran el concepto de periferia, alojando y configurando subjetividades endriagas que a su vez conforman verdaderos ejércitos sin Estado. Tal es el caso de las redes criminales y los cárteles de la droga en la frontera norte mexicana, fraguando así un postcolonialismo in extremis que recombina las lógicas del consumo y de frustración, designando a la violencia explícita y las prácticas ilegales como motores de acción radical para la autoafirmación” (VALENCIA, Capitalismo gore, 2010).

Las fronteras en casi todo el mundo siguen siendo un lugar de paso vigilado y, muchas veces, controvertido o en disputa, desgraciadamente cuando se habla de la frontera entre México y Estados Unidos lo primero que suele venir a la cabeza es el doble problema de la migración y el muro, y el del narcotráfico desde México a Estados Unidos y su contrapartida, el tráfico de armas, en sentido norte-sur.

Actualmente la frontera Mexicoamericana divide y colinda diez estados, de los cuales seis son mexicanos y los otros 4 dejaron de serlo hace 169 años, es una región donde se comercia un millón de pesos por minuto (informe gubernamental en octubre 2014), en donde existen 13 millones de habitantes en sus 38 municipios y 24 condados, en donde se cruza un millón de personas diario legalmente, y donde cruzan también diario mil millones de dólares, siendo Estados Unidos el mayor socio comercial de México y siendo esta frontera la de mayor tráfico a nivel mundial.

También actualmente otra de las características de la región noreste de México, específicamente en Tamaulipas, Nuevo León y Coahuila, es el boom en la prospección de gas natural no convencional en la cuenca de Burgos, o como la llaman en Estados Unidos, “Eagle Ford Shale”, de la cual se estiman realizar 27000 pozos para el año 2030, considerando que la capacidad energética de la cuenca es superior a la del consumo de todos los mexicanos durante el año 2015 durante 200 años, existiendo una controversia debido a la tecnología de extracción llamada fracturación hidráulica, en la que se utiliza y contamina un estimado *conservador* de 15 millones de litros de agua por pozo, “generando externalidades negativas locales en términos ambientales particularmente al incrementar la presión sobre el uso de los recursos hídricos en competencia con usos alternos como el agrícola” (MANZANARES, 2016).

Al respecto la Dra. Ariadna Estévez López en la conferencia “¿Migración forzada o despoblamiento forzado?” menciona a la migración forzada como una categoría nueva, refiriéndose a personas que por una amenaza existente para la cual no tienen acceso a algún remedio o resolución se ven obligadas a dejar sus pueblos, ciudades o países de origen, y propone que esta categoría pueda agrupar a todos aquellos que se ven desplazados interna o internacionalmente por violación a los derechos humanos y que pueda ser una categoría jurídica:

“...migración forzada ignora otras dinámicas de movilidad y derechos humanos que apuntan a que los desplazamientos nacionales e internacionales son solo una entre muchas expresiones de un fenómeno estructural, la erradicación de la vida humana en geografías con actividad extractiva intensa, una estrategia de despoblamiento forzado si se toma en cuenta además de la migración, las desapariciones, los feminicidios y asesinato de activistas en geografías de interés económico” (Estévez López, 2017)

Finalmente, el estudio de la frontera es un tema que se puede abordar desde una dimensión espacial y una dimensión temporal, su representación proviene de la percepción del entorno y de los símbolos que se crean y se transforman constantemente alrededor del espacio,

de esta manera la frontera puede ser representada mediante la unidad de análisis *Paisaje*, concepto que corresponde al siguiente capítulo.

### CAPITULO 3. EL PAISAJE

“¿Qué otra cosa podría  
expresar el pintor o el poeta más que su  
encuentro con el mundo?”.

Maurice Merleau-Ponty

El objetivo de este capítulo es dilucidar el concepto de Paisaje, por un lado mediante un breve desarrollo histórico para observar los significados en determinadas épocas y sus acepciones en la contemporaneidad y por el otro mediante la “mise-en-scène” como herramienta metodológica para analizar de manera pendular el concepto de paisaje con el del “entorno o escenario donde sucede algo”, observarlo en su dimensión espacio-temporal y “conectarlo con las ideas que se exhiben como si se tratara de nuestro propio sabido no pensado” (BAL, 2002), del que surgirá esta liberación continua de significados atrapados en la tragedia cultural, de estos símbolos que se crean y transforman constantemente, en el marco del paisaje fronterizo del noreste de México y analizando las instantáneas del viajero específicamente en la ciudad de Reynosa, Tamaulipas.

El concepto de paisaje ha ido cambiando a lo largo de la historia del ser humano, ha surgido ya sea como palabra o como concepto en distintas temporalidades y según las distintas culturas, desarrollando también una multiplicidad de caminos. Para la real academia de la lengua española la palabra “paisaje” significa una “extensión de terreno que se ve desde un sitio, una extensión de terreno considerada en su aspecto artístico o una pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”. En esta pluralidad de significados se alude primero a lo objetual, a esa “extensión de terreno” que simplemente se ve, y por otra parte a esa misma “extensión de terreno” pero considerado en su *aspecto artístico*, como una propiedad estética de lo objetual, y por ultimo alude a su representación, un traslado del objeto a una superficie impresa mediante las técnicas, plásticas o graficas en este caso de la pintura o del dibujo, o en otras palabras una copia en imagen de esta misma extensión de terreno que se ve, un doble de lo real trasferido a

una superficie visible. Tanto el objeto que se ve como su copia son incluidos dentro de esta definición.

Este esclarecimiento retórico del concepto de *paisaje* de la real academia de la lengua española tiene su origen en las representaciones pictóricas de la Europa del siglo XVII. La pintura de países que mostraban simplemente un lugar sin la necesidad de responder a alguna narración mitológica o regirse en las normas de la pintura de historia, como se hacía hasta entonces mediante el clasicismo hegemónico, se separa como género independiente desarrollándose como la pintura de paisaje, surgiendo así como palabra y después como concepto, y, mediante el “paradigma occidental moderno clásico” o simplemente “occidentalización de la historia”, es que llega y permanece hasta nuestros días, como una manifestación hegemónica dentro del lenguaje.

Como se menciona anteriormente, el concepto se ha desarrollado de manera distinta en otras épocas y en otros lugares, mismo que se intenta analizar mediante un recorrido histórico y pendular, ampliando y tratando de agotar el concepto, tomando en cuenta no solo los relatos de su origen occidental, sino también las historias de las culturas Orientales y Americanas, ampliando el concepto mediante el desarrollo desde sus primeras representaciones geográficas, de esta “extensión de terreno que se ve”, representaciones espaciales nombradas “proto-paisajes”, como en el caso de algunos códices, algunos mapas o cartografías, pero también mediante el uso de la palabra, como ejercicios de pensamiento sobre el concepto, con la descripción de algunos parajes, algunas representaciones poéticas y algunas posturas filosóficas que ayuden a esclarecer y a enriquecer el concepto, también su proceso evolutivo mediante algunas manifestaciones pictóricas, fotográficas o de intervención directa sobre el territorio, y algunas interpretaciones que enfocan la mirada hacia la ciudad, como en las representaciones contemporáneas de los “paisajes posmodernos”, algunas de sus clasificaciones y su relación con el paisaje en México y con el paisaje cultural fronterizo, este entorno donde sucede algo:

“este algo que hemos hecho y seguimos haciendo y que el mismo entorno a su vez nos regresa, el cómo naturalizamos lo que nos hacemos el uno al otro, y como estas acciones son promulgadas por estos distintos medios de representación a los que llamamos paisaje” (MITCHELL, 2002).

Para este primer intento de ampliación y agotamiento del concepto se utilizaran como estructura principal los análisis de cuatro teóricos especialistas en el tema del paisaje: Testuro Watsuji (1889-1960) filósofo japonés que utilizó la fenomenología del paisaje como una forma de auto comprensión humana influenciado por la lectura de Ser y tiempo de Heidegger; Augustin Berque (1942) filósofo, geógrafo y orientalista francés que desarrolla nuevos conceptos acerca del paisaje desde una geografía cultural manifestados en lo que él denomina como *pensamiento paisajero*; Javier Maderuelo (Madrid, 1950), doctor en Arquitectura, doctor en Historia del Arte y catedrático de Arquitectura del Paisaje que propone “la mirada pintoresca” como un movimiento que fusiona las artes y que permite la valorización y el pensamiento acerca del paisaje en occidente; y Vincent Pomarède (1959) historiador, arqueólogo y conservador de patrimonio francés que estudia el origen del paisaje occidental desde las técnicas gráficas y la pintura en “plain air” hasta su repercusión en el pensamiento y las representaciones que influenciaron a occidente y que culminaron en el movimiento impresionista marcando a su vez a los movimientos posteriores. Además de manera pendular se establecerán analogías con algunas contribuciones teóricas contemporáneas, ya sea de conferencias o ensayos, que contribuyan mediante distintos enfoques a dilucidar el paisaje cultural fronterizo.

A partir de estos cuatro teóricos se puede apreciar algunas limitantes que tiene el significado ambivalente del concepto de paisaje en el diccionario actual, por un lado mostrando una objetivación o una cosificación del paisaje asimilado como una vista o como una extensión de territorio y por el otro lado, atribuyendo a la misma palabra, la representación o la mimesis mediante una imagen que se realiza de este objeto material con distintas técnicas gráficas o pictóricas.

Para esta investigación será necesario comprender esta ambivalencia, por un lado de las representaciones que se han hecho del paisaje a través de la historia que nos hablan del entorno como parte de un discurso en determinada época y latitud, y por el otro del paisaje real. Nombraremos “fenómeno paisajístico” al concepto que abarque no solamente los significados del diccionario sino también las acepciones que se irán acumulando como contribución teórica, a medida que se avance en esta investigación, que den pauta a un pensamiento contemporáneo acerca de nosotros en nuestro entorno y de cómo nos representamos en él, de nosotros en la ciudad como “nueva naturaleza” y de un nosotros dentro de un contexto de impunidad, violencia y frustración que dicta el actual discurso hegemónico en el norte de México, al que nombramos condición fronteriza.

Las primeras representaciones de que se tienen registro datan, por un lado, 9000 años antes de nuestra era en Turquía, y por el otro, en el siglo IV de nuestra era en China, la diferencia entre estas primeras representaciones es la información que se tiene acerca de su elaboración, los datos históricos de las culturas que las realizaron, mediante los cuales se manifieste lo que Augustin Berque nombra como “pensamiento paisajero” de una civilización, como requerimientos para conocer si existía en determinada sociedad el concepto del paisaje en toda su amplitud, ya que como el menciona: “todas las sociedades tienen un entorno percibido a través de la vista y del resto de los sentidos, pero lo que ven no es necesariamente paisaje” (BERQUE, El pensamiento paisajero, 2009).

Cronológicamente el concepto amplio de paisaje “apareció por primera vez en la historia de la humanidad en China, en el siglo IV de nuestra era” (BERQUE, El origen del paisaje, 1997), surge gracias a la poesía de hombres ilustrados caídos en desgracia que, en la práctica del retiro, en la práctica de esta huida hacia la naturaleza (*yindun*), querían manifestar su desacuerdo con la imposición gubernamental de un nuevo régimen en aquella época:

“En la China del sur, a consecuencia del descalabro de la imagen del mundo, de la influencia creciente y conjugada del taoísmo (cuyos ideales remiten a la

naturaleza más que al orden social) y del budismo (que penetra en China en los primeros siglos de nuestra era predicando la renuncia a las vanidades del mundo)...en su soledad, estos eremitas (*yinzhe*) se desprenderán de las constricciones del pensamiento moral y político del confucianismo, para empezar a considerar la belleza de la naturaleza en sí misma” (BERQUE, El origen del paisaje, 1997).

Lo primero que podemos observar es una ruptura con un sistema establecido, un acto de “resistencia cultural” manifestado mediante la acción de emprender un viaje hacia la naturaleza, como una especie de retorno a lo natural como refugio o protección, como una búsqueda de un espacio que dé pie a la meditación de un nuevo comienzo. Para Berque, los poetas Tao Yuanming (365-427) y Xie Lingyong (385-433) fueron los primeros que mediante su poesía manifestaron el pensamiento hacia el paisaje, para que posteriormente Zong Bing (375-443), fuese el primer teórico del paisajismo utilizando a la pintura y a la palabra como medio de representación, manifestado en su libro “Hua shanshui xu” o “Introducción a la Pintura de Paisaje”.

Estos poetas chinos evocaban escenas fenomenológicas del entorno, atardeceres en sus caminatas por los montes, narrando explícitamente el sentimiento de belleza que se experimenta ante el espectáculo de la naturaleza, simbolizando el retorno a una “vida auténtica”, autenticidad que residía en el paisaje mismo, haciendo referencia al *Dao*, la naturaleza humana unida a la naturaleza cósmica, anticipando la idea de que el paisaje existe sólo a partir del momento en que se lo considera como tal:

“Sin una conciencia del paisaje, lo que se ve en el entorno es algo diferente... y después de ellos, (de los poetas y el pintor) en una alianza íntima entre pintura, poesía y caligrafía, sin olvidar la interpretación paisajística de los parajes o estudio de los sitios (*fengshui*), China iba a desarrollar y sistematizar cada vez más la primera y más eminente civilización sensible al paisaje de la historia” (BERQUE, El origen del paisaje, 1997).

En Çatalhöyük, Turquía, existe una pintura mural realizada aproximadamente 9000 años antes de nuestra era (Ilustración 20), es la representación de un acontecimiento que para esta cultura tubo tal importancia que hubo la necesidad de transmitirlo sobre una superficie. En esta imagen se puede observar un conjunto habitacional o un trazado urbano a la orilla de un volcán en erupción, una representación que para algunos teóricos, a causa de la falta de información sobre la cultura antes mencionada, no se considera todavía como un paisaje, en la Ilustración 21 se muestra un ejemplo antiguo de una representación del paisaje en China, mediante la pintura, poesía y caligrafía, realizadas sobre seda en un rollo vertical. Para Berque, Europa, sufrió un retraso de más de un milenio en el descubrimiento del paisaje, a pesar de las primicias romanas, a causa de la ortodoxia agustiniana, desempeñando la pintura un papel decisivo a diferencia de lo ocurrido en China mediante la poesía:

“Europa, unos doce siglos después de China, se convertía en una civilización con paisajes. Sin duda, el mundo antiguo habría acabado inventando el concepto de paisaje, si no se hubiese producido el advenimiento del cristianismo” (BERQUE, El origen del paisaje, 1997).

El filósofo francés señala una diferencia muy importante del pensamiento chino con el de Europa, se refiere a una separación que existe dentro del concepto de paisaje:

“China vio en el “shanshui” algo diferente a lo que los europeos vieron en el paisaje, la modernidad europea ha separado a “la naturaleza” convirtiéndola así en objeto de su mirada, en dos mundos incompatibles: de un lado, lo que de él nos revelan nuestros sentidos (el paisaje); de otro, lo que de él nos enseña la ciencia (la verdad). Semejante ruptura jamás se produjo en China, donde la unidad cósmica no ha dejado de afirmarse en nombre de su misma naturaleza (ziran), en el shanshui”.

Otro acercamiento al inicio del concepto de paisaje en occidente es el del Dr. Javier Maderuelo en “El Paisaje, Génesis de un concepto”, que muestra su desarrollo por medio de la mirada, esto significa que si nosotros observamos una pintura realizada en otra época estamos mirando los mismos elementos reales de la pieza que vieron los hombres y las mujeres de ese tiempo, pero no estamos mirando lo mismo:

“nuestra mirada es el fruto de la acumulación y decantación de experiencias visuales que pasan por la contemplación de múltiples fenómenos nuevos, anteriormente inexistentes” (MADERUELO, El paisaje, génesis de un concepto, 2005).

La sociedad y la cultura contemporánea cuentan con prácticas visuales acerca del paisaje ya arraigadas, epistemes escópicos que nos permiten o nos limitan apreciar, desde el paisaje real, sus representaciones miméticas o imaginarias, a través de diversos lenguajes, como la fotografía, la pintura o el cine, W.J.T. Mitchell en *Landscape and power* menciona que la crítica reciente de la estética del paisaje es un campo que va más allá de la historia de la pintura e incluye la poesía, la ficción, la literatura del recorrido, y la jardinería de paisaje, además gracias a los avances tecnológicos nos permite aprehender contemplaciones desde cualquier lugar del planeta o incluso fuera de él con los proyectos de la fotografía espacial como el programa “Voyager”, prácticas que hace pocos años eran imposibles y que le dan forma a los constructos sociales y culturales que le pertenecen solamente al devenir de nuestra época, por lo que exactamente, no estamos mirando lo mismo.

Para continuar con el desarrollo del concepto de paisaje en occidente nos ubicaremos en la Italia del Renacimiento, en donde existieron representaciones pictóricas que hacían mención de los parajes o entornos pero que, para los teóricos, no se referían al paisaje en sí mismo. En “El pensamiento paisajero” de Augustin Berque, aclara el retraso antes mencionado de la cultura occidental con respecto al pensamiento acerca del paisaje, mediante la literatura de recorrido, en lo que él considera una de las primeras experiencias paisajeras de la que conservamos indicios, la de Francesco Petrarca en la cima del monte Ventoux, hacia el año 1336,

en donde, “embriagado de entusiasmo” ante la belleza del paisaje, se arrepiente entregándose al buen camino de la meditación, siguiendo la moral de las Confesiones de san Agustín, siendo este texto una de las primeras manifestaciones del derrumbamiento de la ortodoxia agustiniana que ocasionó que durante casi mil años Europa no se atreviera a mirar ni concebir el paisaje, para Mitchell esta historia solo demuestra que este pasaje no es el inicio del paisaje:

"Petrarca", nos dicen, "aparece en todos los libros de historia como el primer hombre moderno", y no es ninguna sorpresa que sea "probablemente el primer hombre en expresar la emoción en la que la existencia de la pintura de paisaje depende en gran medida"... Lo que la narración "histórica" sobre el desarrollo del paisaje ignora es que la amonestación de San Agustín es testimonio de la antigüedad de la contemplación de la naturaleza, mucho antes de Petrarca y mucho antes de San Agustín, la gente había sucumbido a la tentación de mirar las maravillas naturales "por su propio placer" (MITCHELL, 2002).

En este pasaje se observa, además del inicio no del paisaje si no del paradigma occidental, una resistencia, una represión corporal ante lo que le provoca el paisaje, tal embriaguez de excitación que provoca el arrepentimiento, una negación ante la “estética extática”, un estado particular del cuerpo sensible que utilizaremos para enriquecer el significado a nuestro “fenómeno paisajístico”, que se analiza en este capítulo con otros conceptos que también manifiestan la importancia del “cuerpo-entorno” para la comprensión del concepto, no para manifestar el inicio de algún tipo de paradigma hegemónico sino para que estén ahí, en disposición de ser pensados y utilizados, vividos y representados. Friedrich Nietzsche hace mención de la embriaguez hacia 1888, en “Como se filosofa a martillazos”:

“Para que haya arte, para que exista una acción y una contemplación estéticas cualesquiera, se requiere una condición fisiológica previa: la embriaguez...lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las

fuerzas... cuando nos encontramos en este estado de ánimo lo enriquecemos todo con nuestra propia plenitud” (NIETZSCHE, 2004).

La escena perturbadora anterior protagonizada por Petrarca es contemporánea de dos representaciones pictóricas realizadas por Ambrogio Lorenzetti entre 1337 y 1340, localizadas en el Palazzo Pubblico de Siena (Ilustración 22, Ilustración 23). La primera, “Los efectos del buen gobierno en la ciudad”, a la que Javier Maderuelo designa como uno de los primeros ejemplos de representación de una ciudad real, es un fresco en el cual todo lo que está pintado pretende ser tan reconocible como los datos del inventario de un registro de propiedad, está configurado desde una multiplicidad de puntos de vista como una acumulación de representaciones de la arquitectura en esa época, y la segunda “Los efectos del buen gobierno en el campo”, en el que se observa la separación del adentro y el afuera mediante una frontera como objeto material, un muro de defensa del imperio que separa a una acumulación de montes y campos de cultivo, similar al de la ciudad, con las cuales menciona Maderuelo que se ha discutido acerca de si son estas representaciones la primera manifestación de una conciencia del paisaje, pero que para Berque, como se menciona en líneas anteriores, el que exista una representación de algún paisaje no es una prueba de que haya existido realmente un pensamiento paisajero, como el caso de la pintura mural de Çatalhöyük en la cual le dan imagen a un evento catastrófico, a un poder natural por decirlo de algún modo, en lugar de dar imagen a la acumulación del poder económico del imperio, y como es el caso también de algunos códices precolombinos, como el Códice Xólotl realizado entre el año 1068 y el año 1429 (Ilustración 24), de los cuales tampoco se tiene información suficiente acerca de algún concepto similar al de paisaje, pero no por el deterioro de estas representaciones o la falta de vestigios por la antigüedad de las distintas culturas americanas, sino debido a la destrucción de todo “lo pagano” durante las atrocidades de la invasión española, de esta “segunda muerte” como estrategia de invisibilidad, métodos que se heredan y se continúan ejerciendo en las mismas naciones agredidas nombradas y catalogadas como del “tercer mundo”, en este códice, uno de los manuscritos pictográficos mexicanos conservado por la Biblioteca Nacional de París, no se muestra un acontecimiento único o una representación de poder, sino la historia en imágenes de la ciudad de Texcoco y sus alrededores,

pictogramas realizados sobre papel fabricado a partir de fibras de moráceas, familia de las moreras y de las higueras, comúnmente llamado papel de amatl, que transmite acontecimientos, peregrinaciones, múltiples personajes, datos geográficos, vegetación y datos astronómicos, un diferente tipo de acumulación que tiene que ver más con el concepto del tiempo, ya que se fueron pasando de mano en mano durante casi cuatro siglos.

Para Berque el “pensamiento paisajero” se da cuando existe una reflexión sobre el paisaje, cuando existe la capacidad de representarlo por medio de la palabra y que permita hacer de él un objeto de pensamiento, “un noema de la noesis”, y menciona que trazar las oleadas de la historia permitirá comprender lo que es el paisaje y también lo que puede permitirnos imaginar qué era el pensamiento paisajero.

Continuando con el trazo de estas “oleadas de la historia”, Javier Maderuelo menciona que el tema principal de las pinturas en esta época eran las historias sagradas y las alegorías de mitologías greco romanas, obras de encargo patrocinadas por la iglesia o por los grandes señores siempre con una función evangelizadora y mediante fórmulas retóricas de los sermones bíblicos y de convenciones iconográficas, como los personajes genéricos y los lugares sugestivos mediante arquitecturas y parajes ideales. Para el Dr. Víctor Nieto Alcaide, en la conferencia “Reinvención y creación del paisaje”, en esta época existen ejemplos donde el paisaje también es el territorio de dominio, una forma de marcar el territorio como objeto de posesión o de conquista, como es el caso de la pintura de Piero della Francesca, en donde el paisaje no es ideal (Ilustración 25).

La cultura romana y su “espectáculo del desgarramiento” en combinación con la religión cristiana consiguieron los escenarios adecuados para darle valor a la mortificación corporal y representarlos dentro de un paraje totalmente ideal (Ilustración 26). Estos escenarios subordinados a la historia todavía no serán auténticos paisajes para Maderuelo a pesar de su realismo y de los avances en las leyes geométricas de la perspectiva óptica de aquella época, en cambio en la pintura flamenca “desde el primer cuarto del siglo XV le dieron más importancia al

valor empírico de la naturaleza en vez de procedimientos o instrumentos metodológicos” (NIETO ALCAIDE, 2013).

En las primeras representaciones perspectivas que datan de la primera década del quattrocento se contemplaba la escena de lo que se requería pintar en el reflejo de un espejo, se dibujaban los contornos dándose cuenta de que las líneas coincidían en un punto, posteriormente se hacía un orificio en la parte posterior de la pintura, en donde se situaba el punto de fuga, dando así sentido al término “perspectiva”, ver a través de, pero para los teóricos no dieron origen a la idea del paisaje sino que simplemente eran escenarios urbanos, escenarios arquitectónicos, o cubos pictóricos para representaciones teatrales.

En esta época del Renacimiento y gracias a los estudios sobre la perspectiva de Brunelleschi la ciudad tanto real como imaginada percibirá enorme interés, en el “Tratado sobre la escena” de Sebastiano Serlio, se representan tres vistas de la ciudad como escenas definidas en términos teatrales, la vista cómica, la trágica y la satírica, lo que confirma que el paisaje seguía funcionando solo como un escenario, al mismo tiempo Italia se consolidaba como una de las naciones en las que más se estudiaba y se ejercían las prácticas artísticas.

A mediados del siglo XV la nueva cultura visual de la perspectiva pictórica se reflejaba tanto en la escritura como en el diseño arquitectónico y urbano, jerarquizando las construcciones en base a sus posibilidades de apreciación, teniendo por un lado la “mirada escenográfica”, mediante las vistas interiores de un emplazamiento urbano, la “mirada desde el interior” que se dirigía hacia la apertura de los valles, considerando por primera vez esta dirección de la mirada hacia un espacio verde y a una panorámica paisajista, y por otro lado una “mirada desde el exterior” dirigida hacia las vistas de la ciudad.

Augustin Berque en “El origen del paisaje” menciona que las sociedades utilizan y transforman su entorno en función de las representaciones que se hacen de él y viceversa, las sociedades interpretan el entorno en función de sus prácticas materiales, acentuando las

palabras de Maderuelo en el caso del desarrollo del renacimiento italiano pero mencionando todavía cierto estancamiento:

“Aunque cada vez con más destreza los artistas se van apartando de los esquemáticos telones convencionales y consiguen un mayor verismo en los detalles de elementos de la naturaleza y una cierta sensación de profundidad en la representación de los espacios abiertos, los pintores italianos claramente quedan atrapados por la “idea” y conceden escaso interés a los valores del entorno y a la consecución de ambientes naturales” (MADERUELO, El paisaje. Génesis de un concepto, 2005).

La perspectiva se utiliza como el ojo del pintor, una nueva forma de apreciar los objetos y el entorno, un punto de referencia de todo el universo, si algo está más pequeño es debido a la lejanía a partir del ojo, a medida que los objetos se alejan disminuyen su tamaño, sucediendo lo mismo con el color del paisaje, los primeros planos se representaban con colores densos y cálidos, mientras que se hacían más fríos hacia el final, tomando en cuenta a partir de entonces la continuidad del espacio representado hacia la línea de horizonte, eliminando el telón.

En estas fechas Leonardo da Vinci (Ilustración 27) comenzó a resolver el tema de la profundidad en el paisaje, el continuum, el color y el sfumato en el contorno de las figuras ya no definido por una línea, “dándole valor a lo impreciso, lo semioculto, lo transformado por los efectos de la luz, luchando contra la definición de lo concreto” (NIETO ALCAIDE, 2013).

En comparación con las representaciones paisajísticas de la cultura oriental y de la cultura precolombina se puede observar una antítesis muy evidente, ya que estas se han enfocado a otro tipo de representación no mimética y con un sentido perspectivo muy distinto al de occidente, preocupándose por fenómenos y elementos que para nosotros no han cobrado aun interés perceptivo y significación propios, fenómenos cambiantes, dinámicos y fluidos que por consiguiente exigen una representación diferente a la captación del instante:

“Frente a la cultura del instante trascendental que pretende plasmar la pintura occidental, las culturas orientales han desarrollado el gozo de la contemplación de ligeras transformaciones, la percepción de procesos naturales que reclaman la paciencia del discurrir del tiempo, la observación pertinaz de un detalle que muta de forma natural...la contemplación lenta permite tanto fijar la atención en todo el conjunto como hacerlo en los detalles pudiendo ser visuales o no” (MADERUELO, El paisaje. Génesis de un concepto, 2005).

Esta exigencia de una representación diferente a la captación del instante trascendental es una preocupación muy importante para la búsqueda de lo sublime en la obra de Gilles Deleuze, que intentaremos conservar para nuestro fenómeno paisajístico: “el encuentro de la imaginación con lo inimaginable... desbordamiento de la imaginación... incongruencia con el pasado... narración inverosímil... imagen inverosímil... la imagen fantasmagórica de Platón... lo paradójico en Aristóteles... coincidencia ocasional y excepcional entre lo poético y lo histórico... la belleza de la naturaleza que se asemeja al arte en Kant... lo intempestivo en Nietzsche... relámpagos del porvenir puro” (PARDO, 2011), es el intento de probar que el pensamiento puede acceder al devenir sin falsificarlo y sin caer en el caos de las coordenadas de la representación, lo sublime no solo como una característica estética de un paisaje sino como la búsqueda de una mirada contemporánea en el paisaje, en el cuerpo-entorno.

A finales del quattrociento, un poco después de que se implantara la inquisición en España, en la misma década en la que Colón zarpaba hacia la “terra incognita”, esta utilización y transformación del entorno en base a las representaciones que se realizan de él mencionada anteriormente, tuvo diversas manifestaciones mediante los estudios cartográficos, en los cuales la representación del territorio si permite, o mejor dicho, exige, cierto grado de exactitud o precisión de esta captación del instante, como “Un mediador entre un mundo mental interno y un mundo físico externo” (HARLEY, 2005), una instantánea del viajero, una captación del espacio que en nuestro imaginario supondría una representación objetiva, una especie de mimesis

científica proyectada a una escala menor, un simulacro de lo real, pero sobre todo, independiente, neutral y transparente.

Una de estas representaciones se observa en el mapamundi publicado en las crónicas de Nuremberg, de Hartmann Schedel, utilizadas para representar la historia de la tierra con bases bíblicas, ilustradas por los pintores Wolgemut y Pleydenwurff, en el que se incluían representaciones de los salvajes que habitaban en las tierras desconocidas, representaciones que se colocan en el imaginario colectivo de aquella época transmitido mediante los procesos de evangelización de las sagradas escrituras (Ilustración 28 Ilustración 29).

John Brian Harley menciona en “La nueva naturaleza de los mapas” que existen ciertos niveles de significado en las representaciones cartográficas, en un sentido de propósito o intención por un lado y en la importancia del mapa por el otro, y establece una relación con la estructuración de la historia del arte realizada por Erwin Panofsky, mediante la cual establece tres tipos de significados utilizados por Harley para la lectura de los mapas.

En primer lugar menciona a los signos convencionales como enunciados indicativos, como afirmaciones que están lejos de ser exclusivamente espaciales, información que no es estrictamente euclidiana sino que más bien podría considerarse como cierta o falsa, y en la que la omisión o la deformación de información entra en el mismo nivel signico, a estas omisiones Harley las denomina como la “doctrina del silencio”, y cobran cierta importancia según el contexto cultural, tanto para la lectura de los mapas como para trasladarlo a la lectura de las representaciones paisajísticas de cualquier época partiendo de este sentido de propósito o intención como manifestaciones del concepto de biopoder, tomando en cuenta también los siguientes niveles de significado, en palabras de Panofsky este nivel de significado: “es el estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos, fueron expresados mediante formas” (PANOFSKY, 1979).

En el siguiente nivel de significado menciona:

“Este nivel sugerido por Panofsky se logra al darse cuenta de que una figura masculina con un cuchillo representa a san Bartolomé o que un grupo de figuras sentadas alrededor de una mesa con una cierta disposición y en poses determinadas representan a la última cena” (HARLEY, 2005).

Una convención de signos a nivel de discurso, como en el caso de la señalética mencionada en el capítulo anterior, o en el caso de las alegorías bíblicas educativas de los paisajes del renacimiento, el acto de interpretación en este nivel es mediante un análisis iconográfico: “es el estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos, fueron expresados mediante objetos y acontecimientos” (PANOFSKY, 1979).

Para el tercer nivel de significado menciona que es intrínseco, latente o iconológico (difiere al iconográfico del anterior): “abarca principalmente los valores, las ideologías y los mitos, comparables con los significados similares que transmiten el arte, la poesía, la música y la arquitectura...la cartografía es inherentemente retórica” (HARLEY, 2005), es la historia de los síntomas culturales: “es el estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos” (PANOFSKY, 1979), como en el caso de la condición fronteriza como síntoma cultural, mediante los narco corridos en la música; a través del estilo de fractura y decadencia (Ilustración 10) o la adaptación de los diseños de casa habitación asemejándose a los bunkers en el caso de la arquitectura, pero también los programas arquitectónicos en aspectos que no se ven a simple vista en una edificación como o los proyectos que se intervienen con altares a la santa muerte o diseñando algún espacio en específico, como un cuarto secreto debajo de las escaleras para guardar armas, oculto detrás de una puerta que aparenta ser jardinera; las modificaciones a la plaza principal después de algún granadazo en el caso del diseño urbano; el performance y las pinturas de Ana Teresa Fernández en su proyecto “Borrando la frontera” (Ilustración 30 Ilustración 31) en el arte, o como el siguiente poema de la reynosense Norah Jáuregui titulado “La última generación”:

“El frio entra en mi cuerpo, tiemblo como hoja mecida por el viento,  
soy el saldo de un día violento, el ocaso de una era sin freno,  
se ha perdido todo, bien lo entiendo.

El terror recorre las calles, colocando pendones de infamia,  
promesas que no nacerán mañana, discursos de una falacia,  
bacterias de una nueva plaga,  
mil veces peor que las diez que a Egipto azotaran,  
esta generación no conoce ninguna redención.

El frio entra en mi cuerpo, soy la generación que pierde su momento,  
el Babel moderno de edificaciones a destiempo,  
la dama oscura del siglo nuevo,  
que asesina a sus hijos con el desaliento”.

En el caso de los mapas, como el mapamundi de las crónicas de Nuremberg, o en sus representaciones más contemporáneas como las imágenes del google earth (Ilustración 6), los significados simbólicos pueden expresarse en términos de relaciones de poder, en tipos y características de grupos sociales, en estados de ánimo, como el patriotismo, y en sistemas de creencias. De acuerdo con el énfasis de Harley en la retórica de las cartografías: “todos los mapas de todos los lugares y periodos llevan algún mensaje comparable fuera del ámbito de la geografía tradicional... los cartógrafos confeccionan poder, son los creadores de un panóptico espacial” (HARLEY, 2005).

A pesar de que existe un ensanchamiento del mundo conocido que rompe con los esquemas espaciales existentes y que posibilitó la contemplación del planeta tierra sin más regiones incógnitas ni distancias incalculables, el ser humano se enfocó en la explotación de todos recursos posibles, las primeras representaciones que se hicieron del nuevo mundo, mediante la palabra, fueron para exponer la fertilidad, la abundancia y las riquezas con obvio afán mercantilista y mediante la cartografía, para la configuración del espacio con una muestra peculiar de las posturas ideológicas que sirven de base para desencadenar toda una serie de

explotaciones, abusos y humillaciones con la bendición eclesiástica en la que se forcluye a las identidades étnicas y al paisaje como tal se torna un mero “resultado de luchas que tienen lugar en otro plano, el del espacio, vinculadas a una noción vagamente etiológica de control” (Andermann, 2008).

En el periodo precolombino cabía “la realidad, lo mítico, lo fantástico, lo monstruoso y lo maravilloso” (DELGADO & CARETTA, 2008), los pintores Wolgemut y Pleydenwurff que ilustraron el mapamundi publicado en las crónicas de Nuremberg, tuvieron como discípulo al artista alemán Alberto Durero (Ilustración 32) quien realizó un viaje a Italia a finales del siglo XV con motivos de aprendizaje, regresando con las influencias de los tratados de arquitectura y las edificaciones modelo, contribuyendo a la expansión del conocimiento que generaron las transformaciones italianas durante el renacimiento y que fomentaron los viajes hacia este país en el siglo XVI, “Durero resuelve en definitiva la representación del paisaje” (NIETO ALCAIDE, 2013), otro ejemplo de estas imágenes fantásticas de parajes y personajes que hasta el día de hoy se consideran magníficas creaciones surrealistas se pueden apreciar en el jardín de las delicias de Hieronymus Bosch creado en los primeros años del siglo XVI (Ilustración 33).

Es en estos momentos cuando la pintura de paisaje en la cultura occidental comienza su separación como genero independiente al mismo tiempo que comienzan las expansiones imperiales:

“...esta autonomización del paisaje como género artístico ocurrió de un modo más o menos paralelo con el paulatino reemplazo de las relaciones feudales por la propiedad privada y la emergencia del sujeto cívico burgués, y también con la expansión colonial europea y la formación de las grandes plantaciones esclavistas” (Andermann, 2008)

Un ejemplo pictórico lo encontramos en el cuadro de Albrecht Altdorfer, “Bosque con san Jorge matando al dragón” (Ilustración 34), en el cual se observa que a pesar de ser todavía

un escenario para una historia de la mitología el bosque cobra una importancia relevante ocupando la mayor parte del cuadro, teniendo una precisión naturalista, exuberante y en palabras de Maderuelo “abre la puerta a un género desarrollado poco después en los países del norte, un género de los cuadros que representan bosques”, se exhibe más esta observación si se compara con una pintura del mismo tema realizada unos años antes por Paolo Uccello (Ilustración 35).

Por estos años también ocurren acontecimientos políticos y sociales que para Maderuelo facilitan el desarrollo de la pintura de paisajes en el norte de Europa, en 1517, el 31 de Octubre, Martin Lutero comienza la Reforma protestante, un movimiento religioso cristiano que no solo dividió la iglesia católica derivando en múltiples organizaciones religiosas, con apoyo de los gobiernos monárquicos, agrupadas bajo la denominación del protestantismo, sino que comenzó una terrible guerra en Alemania que se fue extendiendo a toda Europa a medida que los demás países adoptaban su reforma.

Lutero impugnó la validez de la indulgencia y su comercialización, era una venta de los bienes espirituales de la institución religiosa católica (la iglesia atesora los méritos de Jesús, María y de todos los santos, luego la iglesia administra estos bienes atesorados), “Alemania entendía el Renacimiento del sur como un retorno al paganismo, mientras que para Italia había resucitado el anticristo alemán” (VALCÁRCE, 2012), las guerras de religión duraron 120 años, en muchos lugares la gente no llegó a saber lo que era la paz, nacía y moría en guerra, y gran parte de estas movilizaciones fueron patrocinadas por los recursos extraídos desde América. Existen varias representaciones pictóricas y grabados en donde se muestran paisajes que testifican esta época, *paisajes distópicos*, como la *La batalla contra los campesinos* de Gabriel Salmon (Ilustración 36), *El triunfo de la muerte* de Pieter Bruegel en el que se muestra la influencia de el Bosco (Ilustración 37), *Las miserias de la Guerra* de Jacques Callot (Ilustración 38) o *La masacre de san Bartolomé* de Francois Dubois (Ilustración 39) que rememora la noche en la que asesinaron a más de 3000 protestantes, entre muchas otras. Para la Dra. Amelia Valcárcel en la conferencia *El paisaje moral del Barroco* del museo del Prado comenta que existían también *representaciones*

*sistemáticas* con el tema de la *melancolía* en esta período debido al sentimiento generalizado de una época y una sociedad que no puede alcanzar lo que cree que son sus objetivos, volviéndose todo en su contra, mencionando las representaciones de Durero (Ilustración 40) o las representaciones de Lucas Cranach (Ilustración 41).

Por otro lado, Maderuelo menciona que durante la doctrina del Calvinismo se expulsaron las imágenes de las iglesias, y como hasta entonces las instituciones eclesiásticas eran el mejor cliente de los pintores, tuvieron que reorientar su trabajo hacia los comerciantes y los burgueses, quienes reclamaban imágenes carentes de alegorías, como los retratos, los bodegones y las vistas de sus propiedades, surgiendo la pintura de paisaje como género autónomo en la ciudad de Haarlem, Holanda. Para Ann Jensen Adams en “Competing Communities in the Great Bog of Europe, Dutch Landscape Painting”, se produjo un cambio dramático en la función de la imaginación del paisaje dentro de la cultura europea occidental y en específico en Holanda debido a que históricamente, los holandeses han mantenido una relación única y tangible con sus tierras, y argumenta que la selección de formaciones y sitios territoriales netamente holandeses en las pinturas de paisajes, su dramatización y manipulación física y sobre todo su naturalización en cuanto que representaban formaciones de tierra reconocibles que pueden identificarse con regiones particulares del país, apelaron a la singular conjunción en la Holanda del siglo XVII de tres elementos históricos, específicamente, los cambios políticos con su declaración de independencia de España en 1579 poblándose inmediatamente por olas de inmigrantes, los cambios económicos explotando prácticas de mercado abiertas del mundo de hoy y los cambios religiosos con la sustitución del catolicismo por el protestantismo, dando un nuevo significado a los rasgos locales, prosaicos y reconocibles de la tierra.

Los que inician viajes sin motivo lucrativo, por el placer de conocer otras ciudades se multiplicaron en el siglo XVII, llegando a convertirse el *Grand Tour* europeo en una institución educativa para los jóvenes de la nobleza inglesa, surgiendo la posibilidad de comparar territorios y naciendo la añoranza de los lugares por los que se ha transitado:

“La necesidad del recuerdo conducirá al viajero a intentar fijar en su retina y posteriormente en dibujos, grabados y cuadros la apariencia de los lugares y la imagen de los monumentos que visita, aunque sólo sea por redoblar el placer al transmitir sus aventuras e historias a sus allegados, una vez de vuelta a sus hogares” (MADERUELO, El paisaje. Génesis de un concepto, 2005).

El mito del viaje es un aspecto que ha tenido una importancia decisiva en la aparición de una nueva sensibilidad sobre el paisaje:

“...fue un itinerario estético y espiritual del que nacen impresiones románticas, los diarios de los viajeros van a ser el reflejo de sus estados de ánimo y de las reflexiones que les suscita la vista, su movilidad multiplica los puntos de vista y ocasiona que las valoraciones de los enclaves en las impresiones vayan cambiando” (Antigüedad, 2013).

A las representaciones pictóricas que no responden a ninguna narración, o que no pretenden más que mostrar un lugar, se denominaron pinturas de países, paisaje, estas pinturas no se regían por las normas de las pinturas de historia, en un principio se le consideraba un género anti clásico, se plasmaba en el lienzo simplemente lo que veían los ojos, el árbol arruinado, torcido, agrietado, no bello, era indigno de un pintor, sin embargo agradaba a pesar de la ausencia de cualidades de lo bello, reconociéndose ahora como cualidades de lo pintoresco.

Mientras tanto en Italia se siguen pintando cuadros de devoción, fieles al papa y a la contrarreforma católica, se implanta la inquisición en Roma y la iglesia intenta su resurgimiento mediante una renovación o reestructuración eclesiástica para evitar el avance de las doctrinas del protestantismo, utilizando las imágenes como arma de persuasión, de legitimación o de glorificación:

“...Si Roma ofrecía al pueblo imágenes cautivadoras y pedagógicas a quienes no leían el latín (es decir, a la inmensa mayoría), Lutero dará en cambio a su pueblo la Biblia en su propio idioma...ante el reto luterano, la curia romana tuvo que crear un «arte popular» para la propaganda eficaz de la fe católica amenazada” (GUBERN, 2005).

En Venecia, desde Giovanni Bellini (Ilustración 42) los pintores van cambiando los fondos de sus madonas hasta que cobran importancia los elementos paisajísticos, sus discípulos Giorgione y Tiziano insistieron en recrearse de estos parajes llenando los cuadros de nubes, árboles y luz solar, enriqueciendo los fondos y prestando más atención a los colores y efectos en el lienzo (Ilustración 43 Ilustración 44), a diferencia de los pintores en Florencia, quienes detallaban la figura y la perspectiva. A la paleta colorista veneciana, luminosa y sensual se le llamo manera pintoresca, que proviene de pintor, “aquello que le gustaría pintar al pintor”.

Mientras tanto en América el entorno era el escenario para el abuso y la explotación, eran prácticas políticas y estéticas del espacio, prácticas de poder y de resistencia que probablemente no hayan cambiado mucho hasta el día de hoy, la avanzada española continuaba hacia el pacífico mientras en el viejo mundo zarpaban más expediciones de otros países, también bajo la protección del vaticano o de las monarquías, teniendo como consecuencia las múltiples modificaciones del entorno, la muerte de millones de personas y un estado de postración que aún perdura.

Hacia 1594 se publicaron una serie de grabados realizados por el escritor, grabador y cartógrafo Johann Theodorus de Bry (Ilustración 45 Ilustración 48), en los cuales se representaron las múltiples atrocidades realizadas por Vasco de Núñez en los escenarios de la nueva España, en estas imágenes de acontecimientos históricos en parajes ideales se manifiestan también las tendencias en términos de las relaciones de poder, imágenes en que la información puede considerarse deformada según el primer nivel signico de Panofsky, inicialmente porque el motivo de estas publicaciones no era el de mostrar una verdad que propiciara la protección de la

población y tierras indígenas, sino el de evidenciar la pésima labor ejercida del imperio español, con el propósito explícito de lograr que los gobiernos tanto ingleses como franceses tuvieran acceso a los abundantes recursos de los parajes americanos, y conjuntamente, al hacer un análisis comparativo de las imágenes en esta publicación, se observa que se representaba de distinta manera a los indígenas naturales de la nueva España en comparación con los indígenas naturales de la nueva Inglaterra, imponiéndoles a los primeros deformaciones corporales con características demoniacas, asociándolos con el canibalismo y la sodomía, mientras que las representaciones de los segundos aparentaban estar siempre en una muy sana convivencia con sus perpetradores, mostrando las costumbres nativas simulando un intercambio cultural placentero en armonía con los soldados ingleses y los franceses, escenas retóricas con los niveles de significado evidentemente trasgiversado con una estética muy semejante a las imágenes con paisajes paradisiacos de algunas portadas de la revista “La Atalaya”, publicación contemporánea de los grupos religiosos autodenominados “testigos de Jehová”, relacionando el concepto del paisaje idílico con palabras como verdad, reino, edén, esperanza, y los paisajes distópicos con palabras como infierno, castigo, Armagedón, el fin (Ilustración 49 Ilustración 50), semejante también a la propaganda de la iglesia Bautista mediante su “liga de los tratados de la comunión” los cuales intensifican las imágenes de los paisajes destruidos similar a la del cine-catástrofe agregando palabras como satán o muerte (Ilustración 51), imágenes por supuesto tendenciosas que forman parte de nuestra cultura visual, que se pueden leer a partir de los niveles de significado antes mencionados y que nos recuerdan, como una amenaza, la posibilidad de los escenarios distópicos de la contrarreforma.

Antes de continuar con el concepto de paisaje en América y en Occidente, y en este ejercicio pendular, analizaremos lo que para Tetsuro Watsuji es la antropología del paisaje, con el objetivo de hacer una comparación de las distintas acepciones del concepto con un tipo de pensamiento distinto, desde un punto de vista oriental, específicamente de la cultura japonesa, y apuntar las posibles semejanzas o los puntos de convergencia con el concepto heredado de Occidente, o bien hacer una revisión de los aspectos que pudiéramos utilizar para el antes mencionado fenómeno paisajístico.

Watsuji realiza su análisis mediante la fenomenología como una forma de auto comprensión humana, o en palabras de Maurice Merleau-Ponty, una filosofía para la cual el mundo siempre *está ahí*, ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo.

Watsuji hace constantes comparaciones o analogías de conceptos occidentales y su referente japonés, a la vez, como él comenta, influenciado por su lectura de Heidegger. En su antropología del paisaje de 1929 menciona que nuestra manera de existir esta intencionada y caracterizada por estar afuera, *ex-sistere*, y que la estructura dual, individual y social, de la vida humana nos deja ver la temporalidad inseparable de la espacialidad, la historicidad inseparable de la ambientalidad, el cuerpo como centro y sus percepciones del tiempo y el espacio, la sensibilidad del cuerpo ante la intención del existir en sí, descubriéndose parte de un todo más grande que él, mediante los sentidos, a cada instante.

Las reacciones de los cuerpos ante este aprendizaje mediante lo sensible nos conducen a la puesta en práctica, individual y socialmente, de diversos medios o inventos para una mejor adaptación de disfrute o de protección ante estos fenómenos:

“Sentir frío es una vivencia intencional en la que se descubre uno a sí mismo como estando ya fuera de sí mismo, habiendo salido de sí al frío y existiendo en él... lo mismo vale para el calor del verano y las inundaciones y desastres de la estación de los tifones...el vestido y la arquitectura son diversos inventos, culturalmente elaborados por los seres humanos...así es como en el clima y el paisaje el ser humano se descubre a sí mismo... en el frío y en el calor, en la tormenta y el diluvio, no sólo se amparan y trabajan...sino que se apropian de todo un cúmulo de formas de vivir y comprenderse que se remontan a los antepasados” (WATSUJI, 2006).

Estos mecanismos de adaptación de los cuerpos se van jerarquizando y van moldeando las construcciones sociales y culturales, la manera de edificar, las formas de vestir, la alimentación, las formas del lenguaje, y cada uno de estos mecanismos conserva una huella espacio temporal que no se desprende, una memoria, un registro del paisaje, como un espejo, en la literatura, el arte, la religión, las costumbres, la cultura. Todos estos constructos y mecanismos que reflejan el paisaje se fueron moldeando a través de la fusión de las culturas que habitaban la América precolombina y las culturas que fueron llegando del viejo mundo, y a pesar de la destrucción de muchas ciudades indígenas y de que la población disminuyó en más de un noventa por ciento durante el primer siglo de la invasión española, existen múltiples reminiscencias de las adaptaciones de los cuerpos que nos precedieron.

Heidegger en una conferencia contextualizada en los escenarios de la posguerra titulada “Construir, pensar, habitar” menciona otro vínculo del cuerpo con el entorno, semejante a esta *estética extática* por nombrarla de algún modo, en específico con las edificaciones, como una práctica dentro de la vida cotidiana:

“Al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Este, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta. Sin embargo, no todas las construcciones son moradas. Un puente y el edificio de un aeropuerto; un estadio y una central energética; una estación y una autopista. Sin embargo...están en la región de nuestro habitar. Para el camionero la autopista es su casa, pero no tiene allí su alojamiento; para una obrera de una fábrica de hilados, ésta es su casa, pero no tiene allí su vivienda... Estas construcciones albergan al hombre... cuando viajamos y estando de camino habitamos...El modo como tú eres, yo soy, la manera según la cual los hombres somos en la tierra es el habitar. Ser hombre significa: estar en la tierra como mortal, significa: habitar” (HEIDEGGER, 1994).

Mediante este vínculo del edificio con los cuerpos es como se va formando una identidad colectiva, que se manifiesta en el apego o arraigo a un lugar, como en el ejemplo

histórico de la *singular conjunción de la Holanda del siglo XVII*, la identidad colectiva es objetivada en el espacio, en el paisaje, mediante símbolos, objetos, discursos y prácticas sociales que suceden en el transcurso de la vida cotidiana. Esta cotidianidad o *realidad suprema*, en palabras de Peter L. Berger y Thomas Luckmann, se localiza en un plano de existencia y experiencia social, vinculadas a través de rutinas, hábitos o rituales, teniendo como soporte el paisaje.

La cotidianidad es organizada en distintas temporalidades, estableciéndose como una fuente de seguridad al ser previsible y aproblemática, constituyendo contextos estables de interacción subjetiva y de producción de sentido donde se establece la identidad. Para la Dra. Kuri Pineda en su ensayo “Espacio, memoria e identidad colectiva: algunas notas reflexivas”, la modificación del espacio puede modificar la identidad y viceversa, y agrega que la relación sujeto-espacio, es al mismo tiempo copresente, pasado rememorado y futuro imaginado<sup>14</sup>.

El vínculo espacio-identidad permite comprender como se acuñan los entramados de sentido, el como un espacio o lugar, puede producir topofobia o topofilia de acuerdo a la experiencia vivida e interpretada, a partir de la relación con los otros y con el pasado, que es a su vez soporte para la memoria colectiva, mediante la cual según Maurice Halbwachs se conserva un recuerdo gracias al medio material que nos rodea:

“Es en el espacio, en nuestro espacio, el que nosotros ocupamos, al que tenemos acceso siempre... donde debemos centrar nuestra atención; en él debemos fijar nuestro pensamiento, para que reaparezca una u otra categoría de recuerdos” (HALBWACHS, 2004).

En la ciudad de frontera se vive constantemente en el límite, entre las producciones e interpretaciones que producen *topofilia* y las que producen *topofobia*, es en el paisaje fronterizo,

---

<sup>14</sup> Al respecto, también existen investigaciones recientes que proponen un nuevo campo de estudio interdisciplinario llamado genética del paisaje que se enfoca en las relaciones existentes entre la genética de población y la ecología del paisaje y en qué medida, el paisaje facilita el movimiento de los organismos relacionando los patrones del flujo genético con la estructura del paisaje (HOLDEREGGER & WAGNER, 2008).

en donde las particularidades cotidianas van creando una semiótica de la violencia, “a través de la lectura de los mensajes enviados por medio de la aplicación de técnicas específicas de tortura y distintas modalidades de asesinato” (VALENCIA, 2010), especialmente localizadas, como el encajuelado, el pozoleado, el encobijado, el levantado, el entambado, o del colgado en algún puente, este puente que menciona Heidegger que de alguna manera se encuentra en nuestra región de *habitar*, y que destruye esta fuente de seguridad previsible de la *realidad suprema*, y que además, de acuerdo a la realidad vivida e interpretada produce el soporte de la memoria colectiva, ¿hasta qué grado son afectadas las poblaciones de la frontera norte en términos de construcción de identidad, de las prácticas cotidianas en el tejido social, o simplemente en el habitar?

Juan Antonio Ramírez también realiza una investigación acerca del vínculo entre el cuerpo humano y el entorno objetivado, en la cual hace una recopilación de imágenes que evidencian en algunos momentos de la historia las metaforizaciones corporales proyectadas en distintas edificaciones. Estas metáforas son el universo de presentación del mundo de los cuerpos, y se representan ya sea en elementos arquitectónicos, como en los órdenes griegos, en el diseño de las plantas arquitectónicas, como en los templos cristianos con la forma en “T” del cuerpo crucificado, en el Tzonpantli mesoamericano, en los edificios-vanitas romanos, en los osarios de Europa del este, en la antropomorfización de la arquitectura imaginaria durante el periodo de las vanguardias, en el panóptico, en las arquitecturas órgano-viscerales de Finsterlin, Gaudí o Roberto Matta, en los erotomecánicos de Giger, en el land art de Dennis Oppenheim, en las instalaciones de Ernesto Neto, o en los performance de Spencer Tunik, entre otros.

En la última sección de “Edificios-cuerpo. Cuerpo humano y arquitectura: analogías, metáforas, derivaciones”, Ramírez hace una asociación del rascacielos con los cuerpos como símbolo del complejo de Edipo haciendo referencia a una identidad colectiva marcada por un acontecimiento catastrófico, en el epílogo titulado cuerpos y edificios con-fundidos:

“...con la espectacular destrucción de las torres gemelas del World Trade Center de Nueva York... la irracional furia bélica de este acto terrorista... fue experimentada inconscientemente por la clase política norteamericana como una brutal mutilación genital...los cuerpos reales de las víctimas se fundieron de modo inextricable con los restos de la arquitectura. No hubo víctimas localizables, ni tampoco fragmentos constructivos que pudieran dar una idea de la forma original. Los restos de la arquitectura y los de los cuerpos se fundieron en un polvo común que cubrió la ciudad como una siniestra nevada, comparable a las lluvias de ceniza emanadas de los grandes volcanes en erupción” (RAMÍREZ, 2003).

Ramírez enfatiza lo espectacular de este acontecimiento en este *paisaje distópico*, los medios de comunicación en este día trágico no dejaban de reproducir una y otra vez las imágenes del momento de la destrucción, las tomas del paisaje rasgado por el terror reafirmaban constantemente en *las mil ventanas* los mensajes para lo que este atentado fue realizado, y lo compara con una catástrofe similar a la de un volcán en erupción, como la imagen de Çatalhöyük, y que también quedo representada en el sitio mediante un signo, una señalética diseñada por Lance Wyman indicando un nuevo *sitio conmemorativo*, una *estética de la disculpa* como la encomendada a el mismo para los sucesos del 68 en Tlatelolco (Ilustración 52).

Mediante estas analogías podemos experimentar como el sentido se disloca cuando se hace el intento de aproximarse a las representaciones de los edificios cuerpo en la frontera, de esta ciudad museo, de este paisaje distópico exacerbado de cuerpos sin cuerpo, de reminiscencias constantes de la exasperación de lo abierto, de la catástrofe que conmueve y que con-funde el copresente, el pasado rememorado y el futuro imaginado, de imagen cruel, con sus ranuras, grietas, agujeros, ruinas, vacío, zonas impenetrables que se deslizan a lo largo de los atributos y repliegues de las arqueologías del presente, en las que percibimos y atravesamos el flujo, el conducto rizomático del desmantelamiento de un Estado de Bienestar hacia un Estado de Excepción, el paisaje cultural fronterizo como soporte de las *estéticas del necrocapitalismo* y

*del capitalismo gore*, siempre en espera de la estética de la disculpa, paisaje del abandono en donde para Sayak Valencia todo se reduce a beneficio, negocio y capital:

...el capitalismo gore podría ser entendido como una lucha intercontinental de postcolonialismo extremo y recolonizado a través de los deseos de consumo, autoafirmación y empoderamiento... Las fronteras como zonas nacionales de sacrificio... son la cuna perfecta para el nacimiento y crecimiento del capitalismo gore... espacios de control y de recolonización...de desarrollo desigual... lo gore, en su sentido primero, que lo vincula al género cinematográfico al que da nombre, visibiliza ciertas formas de representación que a través de la sobrerrepresentación de la crueldad más explícita, termina haciendo de ella una acción anecdótica y casi cómica, creando una disonancia cognitiva entre las imágenes de violencia extrema y la paradoja en la que se cae al representarlas de una forma cínica y absurda que raya en la obscenidad pero, al mismo tiempo, deja sin argumentos articulables para confrontar la disonancia cognitiva y sus implicaciones, derivando en la aceptación acrítica de la violencia más recalcitrante ejercida contra los cuerpos” (VALENCIA, 2010).

Regresando con Watsuji, muestra la importancia del cuerpo para la comprensión del concepto de paisaje mediante un concepto llamado *aida-gara* que lo asocia con el de *ambientalidad* y el de *intersubjetividad*, con el cual estudia la existencia humana condicionada por el clima y el paisaje, primero aclarando que al referirse al hombre mediante la palabra japonesa *ningen* no solamente se refiere al hombre o a la mujer en su sentido individual sino que abarca al ser humano que vive en comunidad y sociedad:

“Para comprender verdaderamente lo fundamental del ser humano es imprescindible captar la estructura básica de su existencia al mismo tiempo como individuo y como totalidad. Analizada así la existencia humana, se hace patente que

ésta consiste en un movimiento de negación de la negatividad absoluta. La existencia humana es la realización de este movimiento de negación” (WATSUJI, 2006).

Por consiguiente se entiende a la existencia humana como movimiento o dinamismo configurando formas de integración y comunidad, fragmentación e integración, praxis y subjetividad inseparables de la corporalidad del sujeto: “La estructura fundamental de ese dinamismo de la existencia humana es la índole espacio-temporal de su subjetividad” (WATSUJI, 2006).

Es entonces cuando se capta la estructura del ser humano como individuo que pertenece a un todo y que es inseparable del tiempo y el espacio, en la unión de ambientalidad e historicidad toma cuerpo la historia humana, el carácter dual, finito e ilimitado del ser humano se pone de manifiesto claramente en la estructura histórico-paisajística de la vida humana:

“La importancia del tema del paisaje radica en que nos proporciona la orientación definitiva para analizar la estructura de la vida humana. La estructura ontológica de la existencia humana ya no puede captarse a partir de un modo de trascender vinculado exclusivamente a la temporalidad. La trascendencia ha de descubrir, en primer lugar, al sí mismo en las otras personas, para retomar, desde ahí, a la negatividad absoluta en que se funden el sí mismo y lo otro. La intersubjetividad se constituye sobre la base de un modo de trascender que descubre al sí mismo en lo otro y pertenece, por tanto, originariamente al plano del *ex-sistir* o estar saliendo fuera de sí mismo” (WATSUJI, 2006).

Por consiguiente el clima y el paisaje son el momento de la objetivación de la subjetividad humana, como una especie de irradiaciones constantes que nos muestra cómo nos descubrimos a nosotros mismos como existentes, al descubrirnos en un determinado clima o paisaje nos hallamos frente a nosotros mismos reflejados en instrumentos, casa y vestido. A

diario nos descubrimos a nosotros mismos en el contexto siendo nuestro estado de ánimo ese contexto mismo, si es lo agradable del aire, o la vista, o el temor ante la tempestad:

“Las personas, según los ambientes diferentes en que viven, presentan características existenciales diversas. No se trata de una mera consideración de modos concretos de existencia humana. La reflexión ontológica sobre el modo de ser de la existencia humana nos hace comprender las formas especiales que ésta reviste. Para captar los modos concretos de la existencia humana en su particularidad hay que orientarse hacia un conocimiento existencial, en el que tenga cabida directamente la comprensión del fenómeno de la ambientalidad. Todos estos fenómenos son expresiones de la existencia humana consciente, que el clima y el paisaje constituye momentos de la objetivación y autodescubrimiento de la subjetividad humana” (WATSUJI, 2006).

Existe una explicación similar en *Corpus* de Jean-Luc Nancy cuando describe a este mundo como *el mundo de los cuerpos*, los cuerpos y el mundo como una *densidad* del espaciamiento, densidad e intensidad del lugar, y menciona que es esta densidad la que hace distinguir un *universo de presentación* que serían los átomos, las estructuras, los espacios públicos sin público, y una *economía de la desgarradura* que para Nancy serían las almas, los destinos o los espacios públicos privados de espacio, sumando las dos un *agenciamiento humano* que bordean y atraviesan el mundo denso de los cuerpos, y añade el concepto de *arealidad*, que es todo lo *real areal* donde se articula y se juega lo que ha sido llamado la *arqui-tectónica de los cuerpos*, la arealidad es la potencia máxima del existir en total extensión de su horizonte, lo abarcable del paisaje desde y en el devenir-cuerpo.

Regresando con Watsuji, continua analizando la existencia humana en el paisaje, ahora mediante los tipos de clima, nombrando algunas experiencias de lugares con sus consecuentes adaptaciones reflejadas en los constructos humanos, para el filósofo japonés el desierto es un terreno salvaje y árido que se capta no en su forma si no en su falta de vida, resaltando los

conceptos de la fidelidad una totalidad y la ruina de la pasividad. El clima del desierto se refleja claramente en la vegetación y en la forma de la existencia humana, el desierto con su tranquilidad de muerte, el color y la figura mortales y su carencia total de vida, amenaza a nuestra existencia de raíz, la vida en semejante aridez se traduce en sed.

Watsuji hace un acercamiento a la estética y al arte conmensurable al concepto de la *mirada pintoresca* de Maderuelo, en esta aproximación disiente con el *pensamiento racional occidental*, donde la belleza brota del orden y la proporción, la nombra *estética racionalista*, un canon conformista al apreciar en el arte solo lo regulado, lo simétrico, lo equilibrado y lo racional, semejante a lo que observamos en los orígenes del paisaje occidental, en el Renacimiento italiano, como si la represión agustiniana fuera liberándose poco a poco mediante caminos limitados y obstaculizados por un miedo a la libertad de los cuerpos. Watsuji lo manifiesta mediante *el arte de la jardinería*:

“La jardinería en Roma aparece en la edad imperial con regularidad geométrica, en donde la armadura, el esqueleto o el centro aparecen siempre adornados arquitectónica y esculturalmente, los romanos se caracterizaban por no tener en cuenta la estética del paisaje y por gozar de lo artificial... por consiguiente, lo que el hombre disfruta en el jardín es el gozo de la fuerza humana que subyuga a la naturaleza... el arte de la jardinería consistía en poner límites a la naturaleza de acuerdo con una norma geométrica” (WATSUJI, 2006).

En contraste, Watsuji menciona que la jardinería japonesa se caracteriza por crear a partir de “lo salvaje, el desorden y la desolación”, inventando un principio del arte de la jardinería totalmente diverso, en el cual la naturaleza revela su propio orden, interviniendo, depurando e idealizando la belleza natural, evitando las formas regulares, tomando como modelo la misma naturaleza;

“...lo que se considera regular en el arte del jardín japonés no es en realidad un orden, sino la imitación de un jardín determinado ya existente en la naturaleza” (WATSUJI, 2006).

La jardinería en las ciudades fronterizas además de ser un reflejo del clima es un reflejo de la intervención salvaje, desordenada y desolada pero de la nueva naturaleza, del hombre en su hábitat distópico ocasionado por la competencia del espacio, la disputa territorial para venderle droga a los gringos, como el árbol del colgado o el maguey intervenido. También menciona aspectos de la representación pictórica que de alguna forma son similares a las representaciones precolombinas que observamos anteriormente en el Códice de Sigüenza o el que se puede observar también en “la tira de la peregrinación”, incluyendo también el concepto del tiempo:

“Contemplar la pintura de una sola ojeada es herencia de occidente...pero en nuestra pintura, la composición peculiar incluye un movimiento temporal que ocupa un puesto importante... se trata de la composición de los *emakimono* o pinturas en rollo... en la pintura en rollo es la composición misma la que produce esta impresión de desarrollo temporal...podría compararse con el desarrollo de una pieza musical... cada parte de estas pinturas independientes podría formar una composición por sí misma... Pero, originalmente, han sido dibujadas como parte de un todo que se va desarrollando... Sólo en la totalidad adquieren su sentido... Las asociaciones de imágenes nos conducen a una forma peculiar de literatura: el *renku* o versos enlazados... El despliegue de cada verso se realiza generalmente por diferentes autores...al alinear las palabras según la asociación de las imágenes hace flotar un fuerte sentido de totalidad (WATSUJI, 2006)”.

Con estas analogías se pueden complementar las comparaciones que plantea Augustin Berque también con los pensamientos oriental y occidental, el cual primero introduce el concepto de *Forclusión*, que viaja desde el ámbito del derecho hacia el campo del psicoanálisis

de Jacques Lacan, un término compuesto por las palabras latinas *foris* (fuero, foro) y *cludere* (cerrar), teniendo el significado de excluir y rechazar de un modo concluyente. Lacan utilizó el concepto para designar el mecanismo específico que opera en la psicosis por el cual se produce el rechazo de un *significante fundamental*, expulsado del universo simbólico del sujeto. Cuando se produce este rechazo, el significante está forcluido. No está integrado en el inconsciente. La no inscripción del significante en el inconsciente es un mecanismo mucho más radical que el de la represión, y su retorno ocurriría en forma alucinatoria, a diferencia de efectuarse a través de otras manifestaciones del inconsciente como en los sueños o en los actos fallidos en la represión, o con el fetiche en la perversión, aunque en la actualidad se identifique la mezcla de estas manifestaciones como sublimaciones dentro de las tres estructuras clínicas.

Berque comienza su explicación con el mito de la edad de oro de Hesíodo, época en la que los hombres se suponía no necesitaban trabajar y la tierra cultivada le regalaba sus frutos, este mito del paraíso perdido, o edén, creció desde el mundo antiguo pasando por el poeta romano Virgilio en sus *Geórgicas* en la que menciona a la tierra como proveedora de un alimento fácil, transmitiendo la idea a través de los tiempos de que cosechar los frutos de la tierra no es un trabajo, lo cual, menciona el filósofo, fue un constructo para la elite cultivada de los grandes terratenientes que vivían en la ciudad, para los cuales el tiempo normal era el del *otium* y su único esfuerzo era el de la recolección de los frutos del trabajo de sus esclavos, viviendo un estado de disfrute ilustrado que negaba los asuntos de la ciudad, *negare, negotium*, negocio:

“en el mundo al que se pertenece, se ve sólo lo que conviene ver, y lo que no pertenece a ese mundo - lo que es *im-monde*- no se ve, se pone fuera del mundo, y se le cierra la puerta, o mejor dicho se forcluye, para los *happy few* (la clase ociosa dueña de la tierra y la palabra) hacer trabajar a los demás fue esencialmente y durante milenios hacerles trabajar la tierra, de ahí surgieron las ciudades y de ahí se pudo dirigir una mirada desinteresada al entorno” (BERQUE, *El pensamiento paisajero*, 2009).

Esta búsqueda de la edad de oro es una tendencia humana análoga a la búsqueda del paraíso perdido, el edén, el remontar la montaña hacia la fuente de la vida, el retiro de Zaratustra, el seno materno de la naturaleza, ahí en la vulva de Coubert, de donde surge la vida, ahí arriba donde está el trabajo del nacimiento, el trabajo de la mujer parturienta (y abajo el mundo), la hembra oscura (*xuanpin*), las diosas de la fecundidad, el soplo vital (*qi*), los valles auténticos que conducen a la gruta, la entrada en *la montaña sagrada* de Jodorowsky, las gargantas de la montaña profunda en busca de la inmortalidad, las prácticas de los eruditos en China que dieron paso al pensamiento paisajero, rechazando la ciudad, el mundo urbano, para irse a vivir a su antítesis, la naturaleza y lo rural, donde el soplo le da sentido al paisaje desde las profundidades del inconsciente.

Berque menciona a la naturaleza como concepto occidental, en sus palabras: *paradigma occidental moderno clásico*, en sus siglas POMC, como un concepto distinto para la cultura China en la que no hubo esta separación completa de un todo. Para el POMC el concepto de naturaleza proviene de la palabra presocrática *phusis* (naturaleza, de la raíz indoeuropea *bhu*, brotar) de la cual en el pensamiento jónico separa la mitología de los fenómenos naturales dándole otro sentido que engendrará la «ciencia de la naturaleza»: la física, *physis*. Para la cultura China tendría más relación con el significado asociado al culto del dios Pan, protector de los rebaños de la Arcadia, región salvaje, con *pies de cabra*, el que ayudo a los atenienses sembrando el *pánico* en las filas de los persas, llevando en agradecimiento su estatua hacia la montaña, instalándola en una gruta al noroeste de la Acrópolis, la gruta como símbolo más natural en vez de un templo, extendiéndose el culto de Pan por el mundo grecorromano con un sentido que finalmente se convirtió en el del Todo (*to Pan*), es decir, del Universo.

Para el filósofo francés es imprescindible que no exista esta separación para comprender el *pensamiento paisajero* y propone seis criterios para exista paisaje en determinada cultura:

- 1.- Que exista una literatura oral o escrita
- 2.- Que “cante” la belleza de los lugares

- 3.- Que existan jardines de “recreo”
- 4.- Que exista una arquitectura planificada para “disfrutar las vistas”
- 5.- Que existan pinturas que representen el entorno
- 6.- Que existan una o varias palabras para decir paisaje
- 7.- Que exista una reflexión explícita sobre el paisaje.

Criterios que para el teórico reúne la Cultura china muchos siglos antes que occidente, en donde fue necesario que naciera la ciudad para que existiera también la clase ociosa, que inventa *la naturaleza* y después, por forclusión del trabajo campesino, la observará a las puertas de la ciudad, en el campo, para que después los intelectuales inventaran el paisaje. En el inicio de *Landscape and power* de W.J.T Mitchell también propone sus tesis acerca del paisaje:

1. El paisaje no es un género de arte sino un medio.
2. El paisaje es un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, el yo y el otro. Como tal, es como el dinero: bueno para nada en sí mismo, pero expresivo de una reserva de valor potencialmente ilimitada.
3. Al igual que el dinero, el paisaje es un jeroglífico social que oculta la base real de su valor. Lo hace naturalizando sus convenciones y convencionalizando su naturaleza.
4. El paisaje es una escena natural mediada por la cultura. Es a la vez un espacio representado y presentado, tanto un significante como un significado, tanto un marco como lo que un marco contiene, tanto un lugar real como su simulacro, tanto un paquete como la mercancía dentro del paquete.
5. El paisaje es un medio encontrado en todas las culturas.
6. El paisaje es una formación histórica particular asociada con el imperialismo europeo.
7. Las tesis 5 y 6 no se contradicen entre sí.
8. El paisaje es un medio agotado, ya no viable como modo de expresión artística. Como la vida, el paisaje es aburrido; no debemos decirlo.

## 9. El paisaje mencionado en la Tesis 8 es el mismo que el de la Tesis 6.

Para Mitchell existe un *lado oscuro del paisaje*, una oscuridad moral, ideológica y política que se cubre precisamente con un idealismo inocente, agregando que no sólo la pintura de paisaje, sino la percepción del paisaje es *inventada* en algún momento de la historia, para él lo importante es si esta invención tiene una base espiritual o material: “¿Cuándo comienza a percibirse el paisaje? Todo depende, por supuesto, de cómo se define la experiencia "propia" o "pura" del paisaje” (MITCHELL, 2002).

Continuando con el desarrollo del paisaje en occidente durante el siglo XVII como se mencionó anteriormente en el norte de Europa triunfó la laicidad en el arte, a pesar del imperio hispano alemán, alejándose del origen funcional de la devoción, a diferencia de la idolatría de imágenes evangelizadoras durante la contrarreforma católica. Para Maderuelo fue fundamentándose el valor de las pinturas en sus cualidades pictóricas y no en la historia mitológica, cobrando más importancia la definición de los materiales representados, como la seda, la plata o el cristal, o el efecto de los brillos y los reflejos, las transparencias o los matices, en lugar de la narración. La influencia de Durero se manifiesta en pintores de esta época como el neerlandés Esaias van de Velde (Ilustración 53), pero también en el sur de Europa en Claudio de Lorena, pintor francés que viaja a Italia para establecerse en Roma.

En Italia la naturaleza y el paisaje se comenzaron a valorar en las representaciones pictóricas, a través de la obra de Nicolás Poussin (Ilustración 54), un pintor nacido en Francia y que como muchos artistas de la época viaja a Roma, en donde aprende y desarrolla sus técnicas, regresando a su país natal por dos años solo para trabajar como artista oficial del rey, dejando en sus memorias escritas que “el artista está predestinado al mecenazgo del poder”. También a través de la obra de Gaspard Dughet (Ilustración 55), un pintor italiano cuñado de Poussin y discípulo de los pintores Claudio de Lorena y Salvatore Rosa, este último un pintor, poeta y grabador nacido en Nápoles y que viaja igualmente a Roma para su formación y establecimiento (Ilustración 56).

Posteriormente también se une también el pintor belga Jan Frans van Bloemen (Ilustración 57) apodado Orizzonte, que igualmente viaja a Roma para prepararse con Claudio de Lorena y establecerse allí definitivamente.

Estos pintores también reducen en el lienzo la importancia de la historia que se rememora, y disminuyen el tamaño de los personajes en favor de algunos detalles retóricos, como la calidad de la luz, la profundidad de campo, la definición de los parajes o de algunos elementos complementarios, secundarios o marginales, como las ruinas o los árboles que ambientan la escena, que van cobrando paulatinamente tanta importancia como las figuras de la historia que supuestamente deben presentar. Se reconocen también otras líneas de influencia directa, primero como se menciona en el párrafo anterior, desde Durero hacia Esaias van de Velde, de este a Claudio de Lorena, y después, a su vez al pintor francés Claude Joseph Vernet (Ilustración 58) y también a su vez hacia el pintor danés Richard Wilson (Ilustración 59).

Mientras tanto en la nueva España ya se había reducido la población indígena en un 97%, catalogándose como el mayor genocidio en la historia de la humanidad, mientras seguían las misiones de la conquista para poblar los lugares que faltaban por dominar, esas tierras incógnitas del seno interior mexicano, *lo atractivo, pujante y misterioso de lo desconocido*, familias acompañadas siempre de los sacerdotes para la evangelización de la poca población nativa que quedaba, transmitiendo mediante la imposición parte de su cultura, como la devoción a la virgen, mediante el mito de su aparición, “caso típico de visiones descritas como sagradas desde finales del medievo hasta la época moderna en Europa occidental” (SAGAN, 1995), apariciones vistas siempre por pastores, campesinos y niños a quienes se les revela la madre de dios pidiéndoles construir un santuario en aquel mismo lugar, los personajes piden una señal, la señal corresponde al estilo de pintura de la época, los curas se convencen, se construye el santuario, ocurren curaciones milagrosas y llegan peregrinos de todas partes, la economía local mejora y se nombra al testigo original guardián del sacro santuario.

En el territorio mexicano la virgen fue adaptada o regionalizada para cada etnia, contribuyendo al sincretismo desde las diosas mediterráneas, las *madonnas*, y *tonantzin*, dando como resultado las marías autóctonas, ganando la *Guadalupana* como la principal deidad que dio pauta de identidad para un proto-nacionalismo y que en la actualidad estas manifestaciones de sincretismo se actualizan y se adaptan a la Narcocultura, síntoma de lo siniestro y de las nuevas demandas de resguardo y protección que la *guadalupana* no puede cumplir, los *sujetos endriagos* también tienen devoción, para la doctora Anne Huffs Schmid investigadora de la Universidad de Berlín, es una *santa sucia no canónica*, le dicen la narco-santa como protección y lentivo, la niña blanca y la niña bonita, la dulce muerte, una nueva religiosidad urbana, la flaquita es netamente popular y de sincretismo radical, La Santísima Muerte como parte del paisaje cultural fronterizo, el opio de la Narcocultura (Ilustración 3), identitaria de lo mexicano, de “Mictlantecuhtli y la *Guadalupana*” (Arce, 2013), pero también incluye en su iconografía e investidura referencias tan globalizadas como el cronos, la balanza, el globo terráqueo o la guadaña: “es gente buena que ha encontrado a dios en esa devoción” comentan los sacerdotes, “no le pido una vida eterna, sino una muerte feliz” comentan los devotos (Aridjis, 2014). No pretende el estatus de una reliquia, prehispánica o colonial, sino más bien se presume abiertamente como culto inventado dónde lo más auténtico y arraigado sea, probablemente, su *manufactura popular*, lumpen de la hiper-religión, lo más adecuado sería hablar de una suerte de palimpsesto religioso, superposición de signos y capas de sentido, no hay en los mestizajes urbanos pureza espiritual, la religiosidad popular en sí suele ser puro sincretismo, superposiciones y coexistencia de cultos y creencias: “...parece cumplir con una necesidad antropológica, no necesariamente religiosa, de trascender la materialidad de la vida y de lo tangible...no se trata de una cuestión de fe, en el sentido estricto, sino de asumir una certeza: *todos tenemos a la muerte adentro y todos iremos con ella*, la certidumbre de la muerte se invoca como protectora ante las incertidumbres de la vida” (HUFFSCHMID, 2012).

En 1683, se realiza un paisaje en óleo que se localiza actualmente en el Palacio Nacional, *La conquista de México* (Ilustración 60), en el cual el pintor Juan Asencio, utilizando como base una de las primeras representaciones cartográficas de la ciudad de México que se realizaron hacia

principios de la invasión española, plasma la visión novohispana *inherentemente retórica* del acontecimiento histórico:

“junto a la representación narrativa hilvanada en diversos episodios, un intento de figuración espacial de la vieja Tenochtitlán que remite a los mapas renacentistas de esta ciudad, como el que ilustra la edición latina de las Cartas de relación de Hernán Cortés publicada en Nuremberg en 1524” (VOLKOW, 2010).

Dentro de las tierras desconocidas antes mencionadas se encontraban las del septentrión, donde habitaban las *tribus salvajes* de los *tamaolipas*, junto con otros grupos étnicos, asociados en conjunto con el nombre de chichimecas, que se iban replegando hacia al norte de la sierra gorda, caracterizándose este siglo por las constantes guerras entre los novohispanos y estos grupos étnicos a medida que se avanzaba hacia el norte, o entre los novohispanos y los piratas holandeses, franceses o escoceses que intentaban invadir la nueva España por el golfo de México: “La búsqueda del enemigo origino el inicio de la conquista y pacificación de aquella importante zona” (REYES, 1944), en 1686 los franceses invaden la nueva España por la bahía de lo que hoy es Corpus Christi, quedando el primer registro de un viaje realizado hacia el rio Bravo, desde Cadereyta pasando por lo que hoy es Reynosa y llegando hasta Matamoros, cruzándose durante el trayecto de la expedición con las “rancherías indígenas a lo largo de la margen derecha del rio Bravo, a partir del punto en que recibe las aguas del rio san Juan, y hasta su descarga en el golfo de México, representando un progreso notable desde el punto de vista histórico geográfico” (REYES, 1944). Este progreso notable de la visión novohispana era en cuanto al registro del entorno para su empoderamiento y administración, en la cual se describen los movimientos de huida de los habitantes de los lugares que iban recorriendo hacia el otro lado del Bravo, nombrándolos como los *buenos flecheros desnudos*.

En Europa se continuaban las experimentaciones pictóricas, el Dr. Maderuelo, en *La mirada pintoresca*, propone a lo pintoresco como un movimiento que no se refiere solo a aspectos formales sino a las intenciones, voluntades y sensibilidades semejantes a otros

movimientos como el romanticismo, el idealismo, o el naturalismo, entendiéndose como una forma intelectual de comprender el mundo, el territorio, el paisaje y la ciudad:

“Lo pintoresco surgió como consecuencia de una serie de ideas filosóficas, políticas y artísticas, que conocemos en el ámbito europeo con el nombre de la Ilustración, que hizo posible que surgiera una corriente de pensamiento crítico, el “empirismo inglés”, manifestando la importancia del pensamiento analítico en el conocimiento, es decir, sobre la experiencia de los sentidos como fuente de conocimiento...durante este periodo ilustrado surgen “la teoría del gusto” de Joseph Addison, las indagaciones filosóficas sobre lo bello y lo sublime de Edmund Burke en 1759, los tres ensayos sobre la belleza pintoresca de William Gilpin en 1792 que serán las bases del romanticismo inglés” (MADERUELO, La mirada pintoresca, 2012).

Maderuelo menciona que el término *picturesque* apareció en inglés por parte de los viajeros del *grand tour* para expresar los efectos cromáticos y lumínicos en los cuadros de los pintores sensualistas venecianos antes mencionados, como Giorgione o Tiziano, puntualizando también los cambios de luminosidad y los fenómenos ambientales que se veían en los fondos paisajísticos de sus pinturas. El viajero, al recorrer por puro placer diversos territorios muy diferentes de los de su país de origen, aprendió a reconocer estos paisajes mediante la pintura, fue entonces que se puso de moda entre la aristocracia inglesa coleccionar cuadros que les permitieran recordar en imagen los lugares que habían visitado, y como en Roma no había todavía quienes pintaran exclusivamente las vistas de los parajes, comienzan a coleccionar representaciones pictóricas de artistas como Claudio de Lorena, Poussin, Salvatore Rosa y Orizzonte, también mencionados con anterioridad.

El interés por la naturaleza y por el paisaje en Gran Bretaña comenzó con la obra de poetas como James Thomson, John Dyer, Thomas Gray y William Shenstone, quienes iniciaron lo que se conoce como la *edad del paisaje*. Estos poetas se fijaron en los atributos paisajistas de la obra de los pintores y desde ella dirigieron el entusiasmo hacia la valorización por la naturaleza,

inspirándose en las imágenes de las pinturas para componer sus poemas, proyectando la sensibilidad pictórica hacia la realidad mediante la palabra, enseñando a los lectores a mirar como si estuvieran contemplando pinturas paisajistas, invirtiendo el sentido de las relaciones entre la poesía y la pintura que imperaba hasta ese momento, comenzando *la fusión de las artes*, acontecimiento que se estableció como uno de los mayores logros de lo pintoresco.

La tendencia antes mencionada de los viajes a Italia como aprendizaje era sumamente costosa, por lo que el pintor y reverendo William Gilpin inspirado en estos poetas eligió las campiñas agrestes del sur de Gales (Ilustración 61), encontrando no solo vistas paisajistas sino ruinas históricas, que describirá e ilustrará en sus libros, con los cuales muchos viajeros ingleses aprendieron a descubrir las cualidades que posee la naturaleza, hasta en los elementos más casuales, en los cambios de luz y sombra en las distintas estaciones y en las irregularidades de la vegetación más modesta. Gilpin fue el inventor del término *belleza pintoresca*, utilizado para calificar aquellos objetos que *sin cumplir con las normas de la belleza clásica* eran adecuados para ser pintados. En sus tres ensayos publicados pretendió mostrar las características físicas de lo pintoresco como opuestas a las de lo bello y lo sublime, señalando que las cualidades propias de lo pintoresco son lo áspero, lo rugoso, lo hirsuto y lo tosco, “las teorías sobre lo pintoresco y las realizaciones más importantes que de ellas se destilaron abarcan en Gran Bretaña un periodo de unos cien años, que podemos situar entre 1730 y 1830” (MADERUELO, *La mirada pintoresca*, 2012).

Estas ideas acerca del valor de *lo hirsuto o de lo no bello*, tuvieron como consecuencia su reflejo en la poesía, la pintura, la novela y la jardinería. Concretamente en los pintores Thomas Hearne, William Day, Thomas Girtin, Michael Angello Rooker, John *Warwick* Smith, Philippe Jacques de Louthembourg y William Turner (Ilustración 62 Ilustración 66), quienes, siguiendo los libros y descripciones de Gilpin, recorrieron las rutas del sur de Gales y del río Wye dibujando, grabando y pintando cuadros de sus riberas, castillos y ruinas. Posteriormente en Inglaterra permitieron encontrar cualidades de una arquitectura autóctona que se apoyaría en el movimiento de los volúmenes, en el contraste de formas desiguales, en las irregularidades de la

composición, en los efectos de textura de los materiales, y sobre todo en la integración al paisaje, desarrollándose *la ciudad rural*, premonición de la *ciudad jardín* de John Buonarroti Papworth, asentándose así también los preceptos del *urbanismo pintoresco*.

Lo pintoresco, en tanto que categoría estética o como periodo historiográfico, se puede interpretar como producto de una *voluntad anti clásica*, valoración positiva de lo que no es clásico, y se pueden comparar con las ideas que mencionaba Watsuji Tetsuro con respecto al jardín japonés y a sus acotaciones con respecto al orden característico de la razón occidental, pero solo a un nivel estético ya que el dualismo cartesiano continuó imperando en Europa, aunque como veremos más adelante existió algo muy similar al monismo que menciona Tetsuro, un poco antes del impresionismo, gracias a las experiencias de la pintura al aire libre que permitieron pensar los paisajes e interactuar con lo que determinamos como *la naturaleza*.

Mientras tanto en la nueva España ya se había fundado la villa de Nuestra Señora de Guadalupe de Reinosá en el año de 1749, siguiendo las rutas que habían quedado registradas desde la primera expedición hacia el Bravo por José de Escandón, quien inicia su viaje desde Querétaro dejando las conocidas misiones a lo largo del trayecto por la sierra gorda hasta el norte del septentrión. En 1758 el pintor José de Páez realiza una representación pictórica de un paraje norteño, *La destrucción de la misión de san Sabá* (Ilustración 67), un óleo que hace mención de un acontecimiento histórico que muestra una vez más la visión del discurso novohispano *inherentemente retórica*.

En la región del centro se crea la real academia de san Carlos de las nobles artes de la nueva España para establecer una escuela de grabado y mejorar la producción y acuñación de moneda en 1781, posteriormente sucede *la gran hambruna* en 1786 en donde mueren aproximadamente trescientas mil personas debido a la malnutrición ocasionada por el control de los granos de los hacendados después de una temporada de sequía, y a finales del siglo se manifiestan las diversas conspiraciones que concluirán con la guerra de independencia.

Hacia 1803 el alemán Alexander von Humboldt hace un recorrido por la todavía nueva España después de haber visitado América del sur, considerado como padre de la geografía moderna universal, realiza numerosos estudios del territorio recopilando gran cantidad de datos sobre clima, recursos naturales, orografía, flora y fauna, realizando representaciones gráficas de los paisajes (Ilustración 68), además de sus asesorías en las minas e impresionado por la riqueza y por la forma del territorio lo calificó como "el cuerno de la abundancia", información que entrega al entonces presidente Thomas Jefferson en su viaje a los Estados Unidos antes de su regreso a Europa, misma que es usada posteriormente, como otro ejemplo del biopoder, para la planeación estratégica de la guerra, el robo de más de la mitad del territorio mexicano y la posterior explotación de los recursos naturales.

Por otro lado y en reflejo del espíritu de la época en el continente europeo, (intuición, ingenio, zeitgeist), desde Roma y gracias a los viajeros que llegaban continuamente se crea otro documento que influirá, al igual que los ensayos de lo pintoresco de William Gilpin que fueron traducidos al francés y al alemán después de su publicación inglesa en 1792, en el desarrollo del pensamiento acerca del paisaje y de su representación pictórica en toda Europa, un tratado de pintura realizado por Pierre-Henri de Valenciennes, a quien se le considera como el padre de la pintura paisajística del siglo XIX y además padre de la pintura al aire libre.

Para comprender como trabajaban los pintores en la segunda mitad del XVIII el actual conservador del museo del Louvre, Vincent Pomarède, hace referencia a los métodos que utilizaba el pintor francés Louis Gauffier (Ilustración 69), ganador del *grand prix* de Roma de 1779, para la composición de sus pinturas. Primeramente hacia un recorrido, el proceso comenzaba por el interés sobre un sitio, como consecuencia de andar, del reconocer la naturaleza y admirarla, surge la necesidad de aprehenderla, de conservar un recuerdo lo más preciso que fuera posible, primero utilizaba técnicas gráficas como el lápiz, que son técnicas muy antiguas para el trabajo al aire libre, con estas se enfocaba en la precisión de los elementos del paisaje, después regresaba para hacer otro estudio pero ahora a color, utilizando la técnica del óleo para capturar los efectos de la luz, y por último utilizaba estos dos estudios ya en su taller para hacer

múltiples composiciones ya en formato grande para su comercialización. Pomarède agrega que los pintores poco a poco se irán apasionando tanto con el trabajo al aire libre que dedicaran a ello varios días, conviviendo con la naturaleza, hasta que estos estudios se convirtieron en creaciones autónomas, representaciones pictóricas de paisajes al aire libre para su comercialización.

Valenciennes, fue un pintor que trabajó de 1770 a 1819, sus primeros estudios pertenecen a la época de cuando el paisaje al aire libre servía de base para realizar las composiciones de un género de arte *más noble o mayor*, la pintura de paisaje histórico, para él un paisaje bien logrado en un lienzo era aquel que conservaba el vínculo del relato, la figura humana, el paraje y la tradición mitológica, es decir las representaciones del clasicismo, en donde la naturaleza era un escenario bello y acogedor, haciendo referencias acerca del dominio de la naturaleza. Para lograr ser un gran artista había que entenderla perfectamente, estudiarla de todas las maneras posibles, combinándola con la figura humana, mimetizándola.

En sus estudios intentaba demostrar su habilidad, por un lado para captar lo sublime de la naturaleza, su potencia terrible o destructora, de cuando el espectáculo es magnífico por ser excesivo, y por el otro, representar un paisaje que estaba de moda, un paisaje sin relato, en donde interesaba más la naturaleza y su vertiente sencilla, accesible y cotidiana (Ilustración 70). Estos paisajes campestres de Valenciennes no se conocieron en su tiempo, ya que en las exposiciones solo presentaba el trabajo que, en su opinión, estaba bien acabado, representaciones del paisaje histórico en donde la escena mitológica desvanecía la importancia del paisaje.

Para Valenciennes también fue muy importante la formación en Italia, ya que permitió a él y otros artistas salir de sus lugares de origen, experimentar una cierta libertad y una necesidad de capturar la naturaleza de aquellos lugares que visitaba, entornos con las características peculiares de las campiñas mediterráneas y de sus intensidades lumínicas. Lo que hará posteriormente será sistematizar sus experimentaciones al óleo con la praxis al aire libre,

combinadas con todas las posibilidades aprendidas de las técnicas gráficas, llegando a la conclusión de que para captar los efectos de la naturaleza, especialmente la luz, que para él era el elemento principal, no habría que estar mucho tiempo frente al motivo, esto implicaba ir en contra de las enseñanzas de sus maestros, de lo académico, pero su objetivo era captar la impresión visual y sobre todo la luz adecuada, la cual cambiaba de mayor o menor intensidad según la hora del día, haciéndolo más difícil para la representación del pintor:

“Entonces el pintor trabajará aprisa y recomendará a sus alumnos trabajar también de prisa, no quedarse más de dos horas frente a sus motivos si querían captar realmente los efectos de la naturaleza en buenas condiciones” (Pomarède, 2013).

En Valenciennes surgirá el deseo de hacer una reflexión teórica y en el año de 1800 publica una obra que será esencial, en donde explica las teorías sobre perspectiva más allá de la práctica de la pintura, y en la segunda parte escribirá reflexiones dirigidas al pintor de paisajes, sus conocimientos acumulados y su práctica del oficio, las diferentes etapas de la formación académica, a donde habría que dirigirse, que países visitar, que motivos estudiar, además de amplias observaciones sobre la luz y el color. Valenciennes no se queda en el simple estudio realista de la naturaleza, sino que va a estudiar el sentimiento en la naturaleza, las emociones que sentimos frente a ella y que queremos compartir, emociones que forman parte de otro universo sensible y poético, y que evoca otros estados de ánimo, y que confirman que la naturaleza es un espectáculo en sí misma:

“Con este tratado se acelera un fenómeno iniciado desde el siglo XVII, de recomendar o imponer a los jóvenes artistas el viaje a Italia y en especial a Roma para acumular conocimientos que utilizarán en toda su carrera” (Pomarède, 2013)

Durante esta época, en Alemania surgen movimientos como el *sturm un drang* como una resistencia al racionalismo y tiene manifestaciones literarias, musicales y en las artes

visuales, siendo el poeta, filósofo y naturalista Johann Wolfgang von Goethe la gran figura (Ilustración 71), mismo que propuso al hombre como generador de una *segunda naturaleza* paralela. Los artistas en toda Europa ya conocen y leen la obra de lo bello y lo sublime de Edmund Burke o la crítica de la razón pura de Immanuel Kant, entonces cuando de pronto la naturaleza explota, cuando cae una tormenta sobre un pueblo, significa que es un espectáculo sublime y los artistas deben tener la capacidad de captarlo y transmitirlo, Valenciennes no es el único que experimenta en este periodo, con la composición a través de la luz, de los colores, volúmenes o formas, es una fuerte tendencia de la época, es consecuencia del progreso, de la ciencia, de los estudios sobre la óptica, del interés por el realismo y la representación de la naturaleza y de lo que el mundo manifiesta, ya sea en el contexto campirano o en los entornos de la ciudad. En esta época hay artistas que trabajan con ese mismo espíritu:

“viajaban mucho más de lo que podemos pensar, junto con las ideas, y todo lo que está ocurriendo en Italia, cuando los artistas vuelven a sus países de origen, lo mostrarán, lo explicarán, lo utilizarán y transmitirán sus reflexiones, sus técnicas y sus teorías” (Pomarède, 2013).

Para Javier Maderuelo, mucho antes de la fenomenología filosófica, los representantes de la pintura al aire libre pintaban ya fenomenológicamente, reflejándose en las connotaciones atmosféricas, en los estudios de las nubes, en la lluvia, en el viento o en la meteorología, ya que lo que hay de cambiante en la atmosfera es lo que concede carácter al paisaje, características específicas de las distintas situaciones de temporalidad de un mismo espacio.

Otro ejemplo de estos análisis ambientales mediante el uso de las practicas meteorológicas también se puede observar en las representaciones pictóricas de John Constable (1776-1837), pintor inglés que también viaja a Venecia y a Roma para complementar sus conocimientos, y gracias a las influencias mediante los tratados de Gilpin, de Valenciennes y de las copias de cuadros de Claudio de Lorena como ejercicio, logra también la separación definitiva del paisaje con la acción dramática o la historia de la realidad clásica.

Para él lo más importante era entender el cielo y las nubes, su movimiento, su estructura, su variedad y sus efectos pictóricos, el observar la naturaleza también mediante la ciencia, mediante la moral y la religión, situación bastante comprensible ya que estudió cerca de un año como molinero, negocio al que se dedicaba su familia, por lo que tenía que tener conocimientos meteorológicos, analizar las características del cielo, observar los cambios de clima y las nubes para saber las posibilidades de precipitación pluvial. Especialmente tenía que observar el viento y sus patrones de movimiento, ya que este es el elemento principal con el que funciona la maquinaria del molino, para Constable; “el cielo es la nota principal de un paisaje, el principio que rige sobre la escala, el órgano principal del sentimiento, el cielo es la fuente de la luz en la naturaleza y todo lo gobierna” (Ilustración 72).

Maderuelo menciona también a Caspar David Friedrich como otro pintor que como Constable hacía uso de la contemplación fenomenológica para estudiar y aprehender las características de *la naturaleza*, y logra también en algunas representaciones esta separación del paisaje y la historia, realizando en ocasiones acuarelas del mismo lugar en diferente temporalidad (Ilustración 73 Ilustración 74) como fue el caso también de los estudios de Valenciennes con sus tejados al sol y a la sombra de 1782 (Ilustración 75 Ilustración 76). En la conferencia *La gloriosa pompa celestial* de Anne Lyles, curadora de la Tate Gallery, menciona a su vez otros pintores estudiosos de las nubes como François Marius Granet, Johan Christian Dahl, Carl Blechen, Adolph Menzel y Jacob van Ruisdael (Ilustración 77 Ilustración 81), actualmente un ejemplo de este tipo de representaciones del paisaje lo podemos observar con el artista Tomas Saraceno en varios de sus proyectos, como el de Cloud Cities, o el de cloud city/ flying garden (Ilustración 82 Ilustración 83).

Mediante el análisis de las representaciones pictóricas que se realizaron mediante la técnica de pintura al aire libre, el Dr. Juan Ángel López-Manzanares conservador del Museo Thyssen-Bornemisza, menciona que existieron dos corrientes distintas, y las clasifica, por sus características plásticas, como pinturas analíticas y pinturas sintéticas. De la primera menciona que son estudios muy detallados más apegados hacia la mimesis de la naturaleza o de la

reproducción detallada del motivo pictórico, mientras que la segunda buscaba más la síntesis de las formas y los efectos de luz, la técnica de la pintura en *plain air* tuvo una influencia muy importante junto con los tratados de lo pintoresco para el desarrollo de la pintura del paisaje posterior, como en el caso de la escuela de Barbizon (Théodore Rousseau (1812-1867), Jules Dupré (1811-1889), Narcisse-Virgile Díaz de la Peña (1808-1876), Charles François Daubigny (1817-1878), Constant Troyon (1810-1865) (Ilustración 84), quienes inspirados en el bosque de Fontainebleau representaron de un modo más exacto la separación del paisaje como género autónomo, adoptando de ese modo una actitud de abierta oposición al sistema vigente, no sólo en el ámbito plástico, sino también en el mismo orden social, movidos por un común sentimiento en pro de la naturaleza, el campesino y la vida rural, como una separación *luterana*, pero en específico, la corriente que se identifica como sintética, esta pintura retiniana al aire libre abre camino hacia el impresionismo.

Vincent Pomarède a su vez menciona una línea directa de influencia desde Valenciennes hacia el pintor francés Achille Etna Michallon (Ilustración 85) y de este al parisiense Jean-Baptiste-Camille Corot (Ilustración 86) y, a su vez, al pintor danés Jacob Abraham Camille Pissarro (Ilustración 87), agregando que este vínculo surge más por la teoría que por la influencia de las imágenes pictóricas. Para Pomarède las pinturas de Corot son obras autónomas:

“son obras hechas para sí mismas que proyectan esa rapidez, esa eficacia, ese amor y esa manera sintética de observar la naturaleza, sin querer luego, reutilizar las obras en un trabajo futuro y son la consecuencia de la escuela al aire libre y que marcará todo el siglo XIX” (Pomarède, 2013).

El escritor español Antoni Marí en su ensayo *Paisaje después de la batalla* habla por un lado de la separación total de la mímica en las representaciones paisajistas como un rompimiento del paradigma desde los griegos, y por el otro, que estas representaciones serán comprendidas a través del pensamiento filosófico y estético de Kant, Arthur Schopenhauer, y a Charles Baudelaire, también en esta época se terminan de gestar las bases para la estética mediante la

teoría del conocimiento alemana, la teoría de las artes francesa y la teoría de los valores inglesa. Para Kant no es posible el conocimiento completo de la realidad, “la cosa en sí”, nunca será accesible a nuestra razón, y solo podemos conocer *la impresión subjetiva de la realidad objetiva*, a partir de esta separación no se intentara reproducir el paisaje sino, la sensación que produce en el artista el paisaje como un correlato de lo natural, objetivo y subjetivo a la vez:

“la subjetividad es la que se proyecta sobre la naturaleza y es la subjetividad también que se proyecta sobre la naturaleza representada en la pintura...la impresión no es una actividad pasiva, en ella, en la impresión, la mente y los sentidos activan sus mecanismos de comprensión, de percepción, de identificación y de reconocimiento, en ella asistimos a una síntesis de todas nuestras facultades que mutuamente se activan, parecen eliminar las ilusiones creadas por la mente y pretenden acercarse a la *percepción más inmediata*, es el momento de la experiencia de la síntesis o identidad entre el objeto y el sujeto por efecto de esa *contemplación desinteresada*” (MARÍ, 2013).

La contemplación y la multiplicación de los sentidos se trasladan a la superficie representada, transmisión de los sentidos corporales a la impresión, Charles Baudelaire menciona un ejemplo de esta *estética extática*, de esta *síntesis del cuerpo y el entorno*, de la *arealidad del corpus*:

“En un sueño contemplativo la personalidad desaparece y la objetividad se manifiesta de tal manera que la contemplación de los objetos exteriores nos hace olvidar nuestra propia existencia y nos confunde con ellos, nuestro ojo se fija en un árbol armonioso y se confunde con ellos, y en unos segundos, lo que en el cerebro de los demás no sería más que una comparación natural, llegara a ser en el vuestro, una realidad, y prestaras al árbol vuestras pasiones, vuestro deseo o vuestra melancolía. Sus gemidos y sus oscilaciones serán las vuestras y muy pronto serás del árbol...os imagino sentado y fumando, vuestra atención se fijara un poco o demasiado tiempo

en las nubes azules que esparce vuestra pipa, la idea de evaporación, lenta, sucesiva, se amparará de vuestro espíritu y pronto aplicarás esta idea a vuestros propios pensamientos, a vuestra materia pensante, y por un equívoco singular, por una especie de trasposición o de *quid pro quo* intelectual, os sentiréis evaporándoos y atribuiréis a vuestra pipa, la extraña facultad de poderos fumar a vosotros mismos” (BAUDELAIRE, 1860).

Naturaleza y artista juntos en movimiento, identidad entre objeto y sujeto, *la emoción del paisaje*, encuentro entre el dentro y el fuera, el sujeto saliendo de sí mismo para abrirse literalmente en todos los sentidos, tanto sensoriales como de orientación, esta emoción aparta a la identidad cerrada y la abre a un mundo en la cual se puede identificar, “el paisaje no solo como un espectáculo para la contemplación del exterior, sino *un medio* al que su existencia está estrechamente mezclada y vinculada” (MARÍ, 2013), espectáculo emocionante no frente al sujeto, sino, a su alrededor, en donde no se percibe con claridad si no de *manera global*. El concepto de arealidad, el de paisaje como *medio* y la *percepción de manera global*, se manifiestan en el concepto de *visión periférica desenfocada* y el del *continuum háptico del yo* del arquitecto y teórico finés Juhani Uolevi Pallasmaa, el cual en su libro *Los ojos de la piel, la arquitectura y los sentidos*, manifiesta una preocupación por la recuperación del cuerpo y de los sentidos, según su tesis, todos los sentidos son prolongaciones del sentido del tacto, el cuerpo sería como una especie de membrana sensible a la cual hemos dividido y clasificado para su estudio, que la esencia misma de la experiencia vivida está moldeada por la hapticidad y por la *visión periférica desenfocada*:

“...las percepciones visuales se funden e integran en el *continuum háptico del yo*, mi cuerpo me recuerda quién soy y en qué posición estoy en el mundo... El campo perceptivo preconsciente, que se experimenta fuera de la esfera de la visión enfocada, parece ser existencialmente tan importante como la imagen enfocada. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. La mirada defensiva y desenfocada de nuestro tiempo, sobrecargada sensorialmente, puede finalmente

abrir nuevos campos de visión y pensamiento liberados del deseo implícito de control y poder del ojo. La pérdida de foco puede liberar al ojo del dominio patriarcal histórico” (PALLASMAA, 2006).

El concepto de *la pérdida de foco* como posibilidad de abrir nuevos campos estéticos y filosóficos para la búsqueda de este fenómeno paisajístico. Regresando al *movimiento de la emoción*, el éxtasis de la subjetividad, al paisaje sentido de un modo más profundo que visto, en momentos de intensidad, conduce a Antoni Marí a las descripciones que Vincent van Gogh (1853-1890) realizaba cuando practicaba la pintura al aire libre, en las que menciona su relación de esperanza y consuelo con la naturaleza mediante esta visión fenomenológica con respecto a las características meteorológicas del entorno antes mencionada, en una carta a su hermano le hace una pregunta fundamental:

“¿No es *la emoción*, la sinceridad del sentimiento de la naturaleza, lo que nos lleva?, aunque estas emociones sean a veces tan fuertes que uno trabaja sin sentirlo. Teo, me he pasado la noche a orillas del mar, por la plaza en la playa desierta, el cielo, de un azul profundo estaba manchado de nubes de un azul todavía más profundo, todavía más profundo que el azul fundamental de un cobalto intenso, y otras de un azul más claro, como la blancura fugada de las vías lácteas, y en el fondo, azul, las estrellas centelleaban claras, verdosas, amarillas, blancas, rosas, más claras, más bien diamantinas, como piedras preciosas, como ópalos, esmeraldas, lapislázuli, rubíes, zafiros...no es eso la emoción de la naturaleza?”

Además de las representaciones pictóricas Van Gogh hace un cuantioso registro de sus experiencias con el entorno (Ilustración 88); en las *Últimas cartas desde la locura* se puede apreciar cierta preferencia a pintar en estos momentos de intensidad, tanto de su cuerpo como del entorno:

“...Voy a trabajar un poco más afuera; hay mistral. Hacia el momento de la puesta del sol generalmente se calma un poco, entonces hay efectos soberbios de

cielos limón pálido y los pinos desolados destacan sus siluetas contra el cielo con efectos de exquisito encaje negro” (VAN GOGH, 2016).

Aquí observamos una estética de lo sublime en una intensidad extática emocional del cuerpo pero también del entorno mediante cierto tipo de sucesos meteorológicos, en la cual no es necesaria la mirada enfocada, con una concepción hiperbólica del aire libre, con un esfuerzo por apropiarse de las propiedades del mistral, de su energía, “un buen golpe del mistral es poco adulador pero gratificante” (SOLANA, 2013), drama donde se funden el estallido de la naturaleza exterior y el de la naturaleza interior, tarea física de todo el cuerpo, estado convulsivo agitado por una danza frenética, como el elogio al mistral de Nietzsche. Para Antonin Artaud la pintura de Van Gogh no solo se opone a cierto conformismo de las costumbres sino al de las mismas instituciones:

“Me apasionó durante largo tiempo la pintura lineal pura, hasta que descubrí a Van Gogh ...sus telas conformaban mezclas incendiarias, bombas atómicas, cuyo punto de vista, en comparación con el de todas las pinturas que causaban furor en la época, hubiera podido alterar gravemente el conformismo larval de la burguesía del Segundo Imperio... la buena salud mental de Van Gogh puede ser proclamada, pues a lo largo de toda su vida sólo se hizo cocinar una mano y, dejando esto de lado, no llegó más que a cortarse la oreja izquierda, en un mundo en que la gente come todos los días vagina asada con salsa verde, o sexo de recién nacido azotado y encolerizado ingerido tal como sale del sexo de la madre” (Artaud, 1947).

Artaud hace también la analogía de la pintura con el imperialismo, “el lado oscuro” que menciona Mitchell es para Artaud el canibalismo, la violencia extrema y el conformismo larval de la burguesía capitalista, que aliena y desampara:

“¿Es posible que el paisaje, entendido como la "invención" histórica de un nuevo medio visual / pictórico, esté íntegramente conectado con el imperialismo? Debemos explorar la posibilidad de que la representación del paisaje no sea sólo una

cuestión de política interna y de ideología nacional o de clase, sino también un fenómeno internacional y global, íntimamente ligado a los discursos del imperialismo...el imperialismo es un proceso realizado simultáneamente en niveles concretos de violencia, expropiación, colaboración y coerción, y una variedad de niveles simbólicos o representacionales cuya relación con lo concreto rara vez es mimética o transparente...el paisaje debe ser visto como el trabajo de un sueño imperialista, como fantasías utópicas de las expectativas imperialistas perfeccionistas y como imágenes fracturadas de ambivalencia no resuelta y resistencia sin resistencia” (MITCHELL, 2002).

Para el Dr. Maderuelo en la conferencia “La percepción del paisaje y la formación de la ciudad imperial”, después de la revolución técnica agrícola tras el invento de la máquina de vapor, en Europa se realizó una reforma agraria mediante las actas de cerramiento en las que permitían a los terratenientes cercar sus propiedades impidiendo a los campesinos el uso de terrenos que hasta entonces habían sido de dominio comunal, esto concentro la propiedad de las tierras en manos de la aristocracia y la burguesía, aunado a la sucesiva mecanización del campo y la reducción de los terrenos comunales, el campesinado quedo sin expectativas de subsistencia en el medio rural, y por medio del imperialismo los trasladaron ya sea como soldados o como peones a distintos puntos del planeta, y los que se quedaron se ofrecieron como mano de obra en la naciente industria que se ubicó en la periferia de las grandes ciudades.

Del taller artesanal se pasó a la fábrica de productos en serie, liberalismo económico e imperialismo, flujos constantes de materias primas que ocupaban espacios de acopio, grandes almacenes, fabricas, hornos, chimeneas, naves, estaciones de ferrocarril, muelles de carga, silos, tolvas. Construcciones que superan lo que se había realizado hasta entonces en las ciudades. Estas impresionantes construcciones no solo cambiaron la fisionomía de la ciudad, sino las relaciones entre los ciudadanos, provocando un fenómeno de segregación social, los trabajadores se asignaban a viviendas miserables ocupando la periferia de la ciudad, en torno a los grandes grupos de edificios fabriles, aumenta la tasa de natalidad y la tasa de migración,

disminuye el coeficiente de mortalidad y ocasiona una sobrepoblación que genera problemas de alojamiento, de infraestructuras de las ciudades. Las condiciones de trabajo en las primeras fábricas fueron atroces con jornadas de 16 horas, sueldos miserables, hacinamiento y falta de higiene laboral. Hacia 1872 Gustav Dore realiza una serie de ilustraciones que muestra el caos de la ciudad (Ilustración 89). Es entonces cuando se comienzan a planificar las ciudades, a diseñar las trazas urbanas, las infraestructuras de saneamiento, alcantarillado, empedrado y a reubicar los cementerios y los hospitales.

Para Antoni Marí, la vanguardia desde la urbe concentrada de energía y capital, de anonimato y abstracción, se alejó de la naturaleza:

“...a partir de las vanguardias se desacredita la mirada hacia lo natural... desde *la insignificancia de la naturaleza* de Kandinsky... hasta *contra el paisaje y la vieja estética* de Boccioni... la naturaleza ha perdido su referente artístico, plástico y moral, la pintura al aire libre se ha transformado en abstracción, y si se da el *einfihlung* es entonces en un sentimiento de desprotección y de intemperie, un sentimiento antiguo y universal perturbador, que solo en la abstracción encontrara el simulacro de su consuelo” (MARÍ, 2013).

En México, después del descubrimiento del cuerno de la abundancia, suceden las guerras de independencia con la guadalupana como símbolo en la bandera del ejército insurgente mientras que en España, que también estaba en medio de un conflicto bélico, Goya desarrolla los paisajes distópicos en su serie *Los desastres de la Guerra* (Ilustración 90). Suceden las declaraciones proféticas de los gringos con la doctrina Monroe, la incorporación de *la democracia* en 1824 con el primer presidente José Miguel Fernández autonombrado Guadalupe Victoria en honor a la virgen, la abolición de la esclavitud, la pérdida de Tejas, la invasión francesa con *la guerra de los pasteles* en 1839, mismo año en el que Jean Francoise Prelier obtiene la primer vista de un paisaje mexicano a través de la cámara fotográfica (Ilustración 91) y con la cual comienza, según Arroyo, una secularización de los imaginarios utilizándose la fotografía como

nueva herramienta de representación paisajística, unos años después Estados Unidos invade el territorio mexicano, invasión en la cual se pierde más de la mitad del territorio, fechas en la se registra una imagen de la catedral de Reynosa realizada mediante técnicas graficas por un soldado gringo (Ilustración 92).

Mientras en México se preocupaban por un nuevo comienzo, mediante la negación de lo virreinal y el nacionalismo, los gringos exterminaban las comunidades indígenas que habían quedado en su territorio y disfrutaban de la abundancia de la parte norte del cuerno con “la sorpresiva” *fiebre del oro* y su consecuente generación de los “fortyniners” (1849). Para tener un concepto un poco más amplio de las representaciones acerca del paisaje cultural norestense en estas épocas existen testimonios mediante la palabra:

“Con la curiosidad que distingue a los aventureros y viajeros, Manuel Payno dejó Matamoros para conocer río arriba las llamadas “Villas del Norte”. Mientras hacía su recorrido, le pareció que el camino era monótono y desolado, en el cual sobresalían dos esteros de agua clara y un paisaje en donde abundaban los matorrales erizados que crecían en los alrededores... Llegó a Reynosa en un Domingo de Ramos. Inmediatamente se enfrentó con una villa cuya población sumaba apenas los 5,000 habitantes. Su traza estaba compuesta por casas de piedra y otras más de tepetate, con sus techos negruzcos y sus cercas hechas con troncos de mezquite. Aprovechó el día santo para visitar su templo sin altares, al que comparó con una bodega de paredes sucias. Luego caminó por una placita pedregosa y de aspecto triste. Con cierto pesimismo, se aventuró a pronosticar que Reynosa era una población sin porvenir, pues estaba constantemente amenazada por las incursiones de los llamados bárbaros y de filibusteros texanos: "Por el lado del norte del río Bravo, se refugiaron de las persecuciones de otros indios, las tribus siguientes: Campacoaces, casas chicas, aguichacas, cacalotes y catomanes. Estos indios eran en tiempos más atrás muy numerosos, pero la guerra tenaz que sostuvieron contra el gobierno español y contra otras tribus, los redujo a un número pequeño, de manera

que hoy apenas llegaran a trescientos. Sin embargo, aún viven según separados y cada tribu con sus costumbres y su dialecto diferente” (Guerrero Aguilar, 2007).

Por otro lado los artistas que llevarán la cátedra de representación del paisaje al México independiente, en la primera mitad del siglo XIX, también participaron de los conocimientos adquiridos en Italia, Pelegrín Clavé Roqué, Károly Markó y Eugenio Landesio (Ilustración 93 Ilustración 94). Clavé fue director de la academia de San Carlos del 46 al 68. Después de la reorganización decretada en 1843 por el once veces presidente de México, Antonio López de Santa Anna, Pelegrín llegó de España a dirigir la cátedra de pintura después de haber estudiado en Roma, en donde conoció a Markó, un pintor eslovaco que en sus inicios pintó castillos y paisajes como temas recurrentes en el romanticismo húngaro:

“en 1832 Markó tuvo la posibilidad de mudarse a Roma, después de un viaje realizado a diferentes ciudades italianas: Venecia, Bolonia y Florencia. La primera vez que el nombre de Károly Markó apareció en las páginas de los catálogos de la Academia de San Carlos fue en 1854, debido a la Sexta Exposición” (Zoltán, 2007).

Clavé le solicita a Markó que se hiciera cargo de la cátedra de pintura de paisaje la cual rechaza proponiendo a su discípulo Eugenio Landesio, un pintor italiano que llega a México en el 55 contratado por el gobierno para la enseñanza de la pintura de paisaje y de perspectiva formando a una generación de pintores como Luis Coto, Salvador Murillo y José María Velasco (Ilustración 95 Ilustración 96), también se tiene registro de varios artistas extranjeros como, el Barón Jean Baptiste Louis Gros de Francia, el italiano Pietro Gualdi, el alemán Johann Mortiz Rugendas, el británico Daniel Thomas Egerton quien inspirado en los escritos de Humboldt viaja a México publicando hacia 1840 un portafolio de litografías basadas en sus pinturas y dibujos “Egerton’s views in Mexico”, y en 1848 se publica en Londres “México ilustrado” con veintiséis dibujos realizados por John Phillips y A. Ride.

En México continúan los periodos de inestabilidad, suceden las cruentes luchas sostenidas entre liberales y conservadores, la segunda intervención francesa, el imperio de Maximiliano quien contrata al fotógrafo francés François Aubert el cual produce un amplio volumen de trabajo incluyendo retratos de la familia real, parajes históricos mexicanos e inclusive captura los cenotafios del sitio de la ejecución (Ilustración 97) así como el cadáver del emperador, suceden después las leyes de Reforma y la llegada del Porfiriato: “no se superaron los graves problemas heredados, ni los que a su vez generó; la vida para las clases desheredadas se hizo imposible, sobre todo para las del campo” (MOYSSEN, 2005). Durante este periodo se incrementaron las representaciones paisajísticas en el territorio mexicano, el pintor que sobresale es José María Velasco, que fue patrocinado por el gobierno de Porfirio Díaz para *darle imagen e identidad* a México en su proyecto del nacionalismo, en el que incluyen al fotógrafo francés Abel Briquet (Ilustración 98), posteriormente en 1910, se tiene registro de una exposición de paisajes (Ilustración 99 Ilustración 100):

“El régimen Díaz llegó a su final no sin antes celebrar esplendorosamente el primer centenario de la independencia nacional, entre los acontecimientos de tal celebración no faltaron las exposiciones de arte, como la presentada en la Academia de San Carlos, en la que se presentaron paisajes realizados por Adolfo Best Maugard, Joaquin Clausell, Jorge Enciso, Armando García Núñez, Gonzalo Arguelles Bringas y su promotor Gerardo Murillo, el Dr. Atl” (MOYSSEN, 2005).

Después de la invisibilidad forzosa del fenómeno paisajístico durante la época colonial, tanto por la mirada imperialista como el hecho de que no tuvieran noción del concepto de paisaje todavía, después de *la doctrina del silencio* o retóricas tendenciosas, después de la instrumentalización ideológica de la aculturación evangelizadora en la nueva España en donde la representación del territorio era un escenario para una conversión redentora y la naturaleza era lo opuesto de la empresa civilizadora, después del intento de reconstruir una nación independiente y mutilada mediante las representaciones de impulso exotista y naturalista exaltando la grandeza del territorio para imponer las bases del perfil iconográfico de la nación,

existirá una secularización de estos imaginarios mediante una multiplicidad de manifestaciones artísticas ya, en la era de su reproductibilidad técnica, en las que dominara la imagen, una episteme escópica, en la que el paisaje será un reflejo de una mirada multidisciplinar, permeado por una sucesión de realidades en las que los medios de comunicación y los recursos tecnológicos multiplicaran aún más las posibilidades formales, mediante las cuales se irán desvelando los nuevos discursos del capitalismo.

Para Maderuelo la vida urbana se muestra en público, los espacios de la ciudad se van convirtiendo en escaparate de vanidades, la ciudad es entendida entonces como sinécdoque, el lenguaje simbólico permite la *pars pro toto*, es decir, tomar la parte por el todo, dibujos, pinturas, mapas, vistas topográficas y enclaves urbanos nos ilustran sobre la historia de la mirada hacia la ciudad, sobre qué se veía y cómo se interpretaba la ciudad:

“La aparición del «paisaje urbano» como género pictórico supone un desvío, en el que el foco de atención pasó de la naturaleza a la cultura y sus manifestaciones. La nueva ciudad también reclamó otras miradas, otras maneras de comprender el fenómeno urbano, Benjamin, analizando la literatura del siglo XIX, habla de la «visión rápida» del flâneur, (paseante) «que coge las cosas al vuelo...como conviene al “tempo” de la gran ciudad»...esta idea de que el paseante de la ciudad adquiere una visión o una mirada «rápida» (distraída) es un tema de enorme interés para comprender la nueva idea de paisaje urbano, frente a la antigua mirada atenta y demorada, propia de la contemplación de una «escena teatral», representar correctamente en las fachadas la dignidad de la función del edificio o de los propietarios que lo habitan, Loos denuncia no sólo la incomprensión que provoca el desarraigo cultural del arquitecto con respecto al paisaje sino que reconoce al diseño (que él denomina ornato) como el mal de la arquitectura” (MADERUELO, El paisaje urbano, 2010).

A principios del siglo XX la Guerra se desata en Europa, los bloques imperialistas luchaban por el control de los recursos de los territorios que habían sido invadidos y conquistados, y países como Alemania exigían una expansión de sus dominios por creer que habían llegado tarde a la repartición de las colonias. En Rusia la representación estética del socialismo revolucionario tenía un carácter comparablemente apocalíptico y además de influenciar los movimientos de muchos países acabó con las esperanzas de la vanguardia censurando movimientos como el cubo futurismo y el suprematismo. En Italia surge el futurismo y sus manifestaciones bélicas, la famosa frase de Marinetti: *un automóvil corriendo a toda velocidad es más bello que la victoria de Samotracia, pero más bello es el sonido de las ametralladoras*, o la pintura de Umberto Boccioni *La carga de las lanzas* (Ilustración 101) de 1915, representación de una escena bélica realizada un año antes de su muerte en combate, también representaciones disidentes como las de Otto Dix quien fue llamado a filas para servir en la artillería, dejando un registro del paisaje mediante imágenes como *Campo con cráteres cerca de Dontrien, iluminado por las bengala*, *Danza de la muerte 1917* o *Atardecer en la llanura de Wijtschaete* (Ilustración 102 Ilustración 104).

Para Walter Benjamin era urgente comprender los registros estéticos del momento, una reflexión sobre lo metropolitano, la intensificación acumulativa del vértigo de la ciudad moderna, el despertar de la mercancía como constitución del presente, para él la vanguardia paso rápidamente de ser mesiánica a ser mediática, de signo de rebelión y estandarte de emancipación a un sentido inverso como medio de promoción social, manifestando que a la estatización de la política contesta la politización del arte:

“podríamos ver a la vanguardia como una respuesta política, específica al liberalismo; una respuesta a la idea del consenso el pacto como garantía del funcionamiento social, la noción de representación y de mayoría como forma de legitimidad. La vanguardia vendría a cuestionar las nociones, con su política de secta, de intervención localizada y secreta, con su percepción conspirativa de la lógica

cultural y de la producción del valor, como una guerra de posiciones” (CASTRO Flórez, 2013).

Para Benjamin, desde el futurismo, la destrucción, el terrorismo, la catástrofe, la tortura son las claves de nuestra época: “a partir de nuestra época la humanidad va a convertir su destrucción en un motivo estético de primera magnitud... no hay documento de cultura que no se a un documento de barbarie” (CASTRO Flórez, 2013), como el 9/11 o la supuesta guerra contra el narcotráfico.

En México a principios del siglo XX, hacia 1923 se publica el primer foto libro que reúne las imágenes de “uno de los mayores exploradores de la realidad física de México” (INAH, 2002), *México pintoresco* de Hugo Brehme, editado por el mismo, influenciando la obra fotográfica de autores como Manuel Álvarez Bravo o la producción de la llamada *Época de Oro* del cine mexicano, incluyendo el gran proyecto inconcluso de Sergei Eisenstein, ¡Que viva México!, la Compañía Mexicana de Aerofoto se funda en 1930, adquirida por Grupo ICA, actualmente Fundación ICA, en la que se utiliza la representación del paisaje como herramienta de planeación urbana.

En Europa continúan los conflictos y los países vuelven a hacer alianzas estratégicas para la guerra, Alemania se repuso rápidamente de la primera guerra y bajo el nacional socialismo ataca a una comunidad al norte de España llamada Guernica surgiendo una de las obras de arte más representativas del siglo XX (Ilustración 105):

“Reflejo fiel de una época y de unas luctuosas y dramáticas circunstancias, el lienzo Guernica nació para formar parte del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, de 1937. El motivo que impulsó a Pablo Picasso a realizar la escena representada en esta gran pintura fue la noticia de los bombardeos efectuados por la aviación alemana sobre la villa vasca que da nombre a la obra, conocidos por el artista a través de las dramáticas fotografías publicadas, entre otros

diarios, por el periódico francés L'Humanité. A pesar de ello, tanto los bocetos como el cuadro no contienen ninguna alusión a sucesos concretos, sino que, por el contrario, constituyen un alegato genérico contra la barbarie y el terror de la guerra. Concebido como un gigantesco cartel, el gran lienzo es el testimonio del horror que supuso la Guerra Civil española, así como la premonición de lo que iba a suceder en la Segunda Guerra Mundial. La sobriedad cromática, la intensidad de todos y cada uno de los motivos, y la articulación de esos mismos motivos, determinan el extremado carácter trágico de la escena, que se iba a convertir en el emblema de los desgarradores conflictos de la sociedad de nuestros días” (ESTEBAN LEAL, 2017).

Para Theodor Adorno habría que hacer una reivindicación del pensamiento corporal, del pensamiento enfrentado al sufrimiento de la época, enfrentándose a la estética del fascismo e interpretando al arte como una suerte de lenguaje codificado para procesos que se producen dentro de la sociedad, que debe ser descifrado por medio de un análisis cultural, mediante el arte descifrar lo que ocurría en la sociedad. En estas fechas artistas como Graham Sutterlan, Jhon Piper, Conrad Felixmuller, Bob Caron, Asger Jorn o Guy Debord representaron mediante mapas o paisajes distópicos la estética de la guerra (Ilustración 106 Ilustración 110).

Después de la segunda guerra mundial se produjeron varios movimientos contestatarios en muchas partes del mundo ante la situación socio política imperialista:

“Estados Unidos no sólo se erigía como la indiscutible potencia de la ciencia y el capitalismo, sino que además lideraba el futuro de la especie haciéndose portadora de la bandera que enarbola del progreso de la humanidad mediante su progresiva política imperialista que se imponía tanto dentro de la Tierra como fuera de ella con los proyectos de la NASA que se enfocaban a la conquista de espacios y territorios interplanetarios” (RAQUEJO, 2006)

Uno de estos movimientos fue el Land art, que se desarrolló a lo largo de la década de los sesenta en los escenarios de la guerra fría, cuando el optimismo científico, derivado de la carrera espacial que lanzó los primeros cohetes hacia afuera del globo terráqueo, inundó el imaginario colectivo, la posibilidad de viajar a través del espacio originó los proyectos de colonizar a otros mundos y alteró los conceptos espacio-temporales hasta entonces en uso en nuestro planeta, la imagen de la huella humana que Armstrong dejó sobre la superficie de la Luna, se extendió por todos los rincones como símbolo de la presencia del hombre en el universo. Para Tonia Raquejo en *El arte de la tierra: espacio-tiempo en el land art*, este no es un movimiento asociado a la naturaleza sino a la tierra, entendiendo por ésta no solo la superficie del planeta, sino el planeta mismo, insertándose en un contexto que va más allá de los límites “naturales” para adentrarse en otros más cosmológicos y complejos.

Esta huella en la luna no solo sería una marca del instante trascendental, que existiría en la memoria del tiempo humano, sino que al carecer de atmósfera sería definitiva. Raquejo señala que la intervención de Dennis Oppenheim *Ground Mutations-Shoes Prints* (1969) (Ilustración 111), representa esta contraposición del devenir lunar al terrestre, el andar de Oppenheim se evapora, el presente se registra en un pasado representado en la huella, como en la flecha de Henri Bergson recuperada por Deleuze acerca del “tiempo cronométrico” (PARDO, *El Cuerpo Sin Órganos* Presentación de Gilles Deleuze, 2011), mediante el cual se estructuran los procesos socioculturales. Los artistas del Land art como Robert Smithson (Ilustración 112), Robert Morris, Nancy Holt (Ilustración 113), Michael Heizer (Ilustración 114) o Richard Long reaccionan en contra del imperialismo y el mercantilismo “cuestionando el afán tecnológico de la ciencia, y así, por un lado se preguntan si realmente la humanidad progresa hacia adelante por haber conquistado la Luna o más bien la historia repetía tiempos remotos que hace futuros en un devenir cíclico” (RAQUEJO, 2006). El artista Richard Long (Ilustración 115) asocia un pasado remoto, de un espacio tiempo anterior a nosotros, a través de la superposición de materia natural como las piedras levantadas en México o en distintos lugares del planeta:

“En la naturaleza de las cosas: Arte sobre la movilidad, la ligereza y la libertad. Actos creativos simples del andar y del marcar sobre el lugar, la localidad, el tiempo, la distancia y la medición. Funciona utilizando materias primas de la naturaleza y mi escala humana en la realidad de los paisajes” (LONG, 2017).

Raquejo menciona el ensayo *La configuración del Tiempo* del historiador George Kubler como una importante influencia para los artistas más representativos del Land Art en el cual propone una nueva manera de ver la historia del arte mediante el tiempo topológico a diferencia del biológico y cronológico.

“El tiempo biológico describe nuestra trayectoria vital (nacimiento, crecimiento, madurez, decaimiento y muerte) y el cronológico ordena los sucesos linealmente a lo largo de un calendario donde los organizamos en un orden sucesivo de pasado, presente y futuro. El tiempo del arte (esto es, el topológico) experimenta un currir distinto, ya que no estudia la sucesión de los objetos, sino las relaciones que se establecen entre ellos... hay objetos originales que generan réplicas a lo largo de la historia...un objeto original o modelo resulta de una necesidad o problema que se plantea en un momento dado. Este problema puede persistir y, por tanto, dará lugar a obras de arte en otras épocas que aporten distintas soluciones al problema original. Estas soluciones y replicas son las que Kubler llama *secuencias*” (RAQUEJO, 2006).

La instalación del 2010, *Ven , te invito a caminar* de la artista fronteriza Mildred López (Ilustración 116Ilustración 117), se podría leer primero como una necesidad, es imprescindible que exista una necesidad dice Deleuze, necesidad de representar un acontecimiento catastrófico que proviene desde tiempos remotos como en Çatalhöyük, una *réplica* de un acontecimiento catastrófico no “natural” sino sociocultural, como en distintas etapas de la historia humana, una *secuencia* que amenaza a las ciudades de frontera con la lava de sangre que deja la economía neoliberal, esta “producción de sentido común basado en la racionalidad del interés propio y el

deseo, y que no sólo mantiene sino que causa que las relaciones de poder proliferen” (Abaroa, 2016), que permite enriquecer a políticos y a narcos mediante el tráfico y la guerra, *capitalismo gore* en erupción, miedo constante para las ciudades del norte. Esta *necesidad absoluta* conlleva una resistencia, “sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres” (DELEUZE, 1987), mediante una acción, un viaje, un retiro hacia la naturaleza para recolectar materia natural, cruda, acumulando también los signos adjuntos, “cuerpo de formas simbólicas que pueden ser invocadas y reformadas para expresar significados y valores” (MITCHELL, 2002), mediante las piedras de río o de la arena y conchas del mar, del retorno, del edén, del auxilio de Pan, de la tierra de otro tiempo para luego traer estos signos al presente efímero, al paisaje distópico, al *tiempo topológico*, dialéctica entre desplazamiento y emplazamiento, signos por los cuales se camina, se toca y se desplaza en los pliegues o repliegues del laberinto cósmico ancestral, urgente propiedad háptica que transmite no una nostalgia hacia el pasado sino una meditación que conecte las “*secuencias*” y examine de manera crítica la actualidad, la indignación, el terror, la euforia, el sinsentido y la apatía que la define, estos tiempos violentos de imperialismo empresarial y de exclusión, que resplandecen como un volcán en erupción en la frontera norte de México.

Iñaki Bergera en “Nuevos paisajes, nuevas miradas” señala que después de la irrupción de los artistas del Land Art arranca la interpretación posmoderna y contemporánea del paisaje:

“El territorio natural del hombre es la ciudad, el territorio urbano, y en ella es donde podemos también maravillarnos, eso sí, según unos nuevos códigos estéticos, los límites entre paisaje natural y urbano se desvanecen...la realidad híbrida, compleja y mancillada del territorio contemporáneo, alejada frontalmente del purismo ideal de la modernidad, nos aporta más bien una nueva interpretación de lo sublime: ensalzando los *no lugares* de Marc Augé o los *terrain vague* de Ignasi Solà-Morales, un nuevo paisaje, en gran medida inexplorado, siente la necesidad de adentrarse en la reinterpretación visual y estetizante de las ruinas industriales, de las periferias, de los lugares abandonados o genéricos” (BERGERA, 2011).

Similar a la resistencia que menciona Maderuelo mediante la mirada pintoresca rechazando la belleza clásica, o la mirada hacia la estética *natural* del jardín japonés que menciona Watsuji rechazando la *estética racional*, Bergera menciona que a través de la fotografía el paisaje postmoderno rechaza frontalmente la monumentalidad y la sublimidad del paisaje del romanticismo decimonónico para adentrarse en la cotidianidad, cuando no en lo descuidado, lo degradado o lo despreciable:

“...entre la ruina apocalíptica y la quimérica construcción de una nueva arcadia, debemos inventar y redefinir el paisaje...lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constatativo de la fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (BERGERA, 2011).

En el viaje del capítulo uno se puede observar mediante la recuperación del estilo de *fractura y decadencia* de forma irónica, algunos ejemplos de este tipo de estética del paisaje mediante la fotografía, las instantáneas del viajero que surgen del recorrido desde el coche, recorrido como el de 1968 realizado por Robert Venturi y Denise Scott para documentar y analizar visualmente desde el automóvil el paisaje y el simbolismo iconográfico de la ciudad de las Vegas, evolución del antes mencionado *flaneur* de Benjamin, o aun anterior, al *Pornógrafo* que menciona Beatriz Preciado en la conferencia *El burdel del estado*. Actualmente existe un proyecto denominado “La escuela peripatética” con sede en Colombia en el cual los artistas, con orígenes en diferentes lugares de América Latina, comparten un compromiso con el paisaje, les preocupa viajar o trasladarse a través del paisaje, y con frecuencia caminar, existe una abundancia de imágenes producto de la itinerancia o el nomadismo, de lugares, escenas y cosas observadas a lo largo del camino, estos artistas abordan las acciones del hombre en el mundo, su paso por el paisaje y su impacto sobre él, salen del estudio y recorren el barrio, la ciudad, un territorio o el continente entero, algunos exponentes de este proyecto son Brígida Baltar,

Raimond Chaves, Gilda Mantilla, Mateo López, Tony Cruz, Jorge Macchi, Nicolás París, Ismael Randall y André Komatsu.

Bergera menciona que el verdadero paisaje americano es el que evidencia la autodestrucción del medio urbano y pasa a ser el que se recorre desde el coche, el de la carretera interminable y la autopista angustiosa, el de las gasolineras destartadas y los extensos aparcamientos, mencionando a Ed Ruscha (Ilustración 118) como influencia principal de los arquitectos Venturi y Scott ya que representa también ese cambio de actitud que rechaza cualquier artisticidad formal premeditada en la mirada fotográfica y en la forma de entender el paisaje. Menciona también al “repertorio de espacios urbanos sin identidad y deshumanizados, donde el uso del automóvil ha despejado la presencia de personas en las calles” de Stephen Shore en el foto libro “Uncommon Places” de 1982 (Ilustración 119), menciona los paisajes sublimados del fotógrafo José María Mellado quien reinterpreta la imagen mediante un tratamiento digital extremo (Ilustración 120), los orogénesis o postpaisajes de Joan Foncuberta como narrativas del simulacro, la abstracción taxidermica y analítica de las tipológicas formas industriales de Bernd y Hilla Becher de los años sesenta (Ilustración 121), quienes “han estado captando con una objetividad cautivadora los vestigios en extinción de una cultura industrial” (Museo de Monterrey, 1992), las reflexiones en torno a la memoria, la soledad, la inactividad o el vacío de los artistas fotógrafos María Bleda y José María Rosa quienes mencionan acerca de su serie Campos de batalla (Ilustración 122):

“Abordar el paisaje desde la experiencia, contemplarlo siendo conscientes de lo que allí aconteció, nos permite -interpretando las huellas que permanecen en los lugares y en nuestra memoria- conocer y construir nuestra propia mirada. Campos de batalla significa un encuentro con lugares marcados por la Historia, en los que miles de personas se enfrentaron y murieron de forma violenta” (BLEDA & ROSA, 2017).

Las fotografías de Joel Meyerowitz que tomó durante nueve meses en la Zona Cero:

“La estética que sin pretenderlo provocó con su destrucción no fue sino la construcción, nuevamente, de un paisaje sublime por su terror y magnitud, palpitación por analogía de la capacidad destructora de la misma naturaleza... la ruina como categoría simbólica no es sólo exaltación del pasado sino oportunidad para la transformación futura: así entendida, la ruina sería más bien un fallo del sistema... Un intenso placer estético fundamentado en la asimilación del descontrol que el hombre tiene sobre sí mismo y sobre el destino” (BERGERA, 2011).

Y por último las fotografías intervenidas de Yang Yongliang (Ilustración 133). También en la pintura contemporánea existen algunos ejemplos de paisajes distópicos como los del cubano Tomas Sánchez (Ilustración 132), Yishai Jusidman (Ilustración 135) o los dibujos de Laurie Lipton (Ilustración 134).

En México por mencionar algunos ejemplos, en 1953, se publica una composición de Lola Álvarez Bravo, anarquía arquitectónica de la ciudad de México (Ilustración 123), “palimpsestos desbordados por la modernidad” (Arroyo, 2015), las imágenes de Tijuana plasmadas por Jeff Wall (Ilustración 131), en 1993 Eloy Valtierra Ruvalcaba publica su serie “La Cuna del Narco: El soplón”, paisajes que muestran la cara del narco Sinaloa (Ilustración 124), “despliegue minimalista de un paisaje de muerte en el que no hay acumulación, vaticinio de la desolación que define un capítulo de la historia mexicana” (Arroyo, 2015), en 1997 Sebastião Salgado realiza su serie Exodus registrando el cruce de inmigrantes en la frontera de México y Gringolandia (Ilustración 125), en el 2003 Melanie Pullen realiza su serie “High Fashion Crime Scenes” (Ilustración 126), en el 2007 Spencer Tunick llena de cuerpos desnudos la ciudad de México (Ilustración 127), en el 2009 el fotógrafo alemán radicado en Nueva York, Stefan Falke, hace un recorrido desde Tijuana hasta Matamoros en su proyecto “La Frontera: Artists along the US Mexican Border” (Ilustración 128), en el 2011 el fotógrafo Mauricio Palos realiza la serie *Fronteras* en la registra imágenes de los procesos socioculturales tanto en la frontera norte como en la frontera sur del país (Ilustración 130).

Bergera menciona que desde el 2007 la mayoría de los habitantes de la tierra viven en áreas urbanas en donde la periferia no tiene identidad ni historia, un paisaje en proceso, y en donde los espacios del anonimato de Augé o la jungla entrópica de los lugares sin identidad característicos de la ciudad genérica de Koolhaas son huellas y cicatrices de la historia sobre la trama de la ciudad, mientras que para Maderuelo en *El paisaje urbano* asevera que los gobernantes de todas las ciudades se han empezado a preocupar por ofrecer una imagen limpia, confortable, amena y divertida de su ciudad, con el fin de atraer turismo, comercio o cualquier tipo de actividad, buscando generar una *imagen de marca*:

“Aquellas ciudades que eran conocidas como un nombre escrito en un mapa se han convertido hoy en ciudades definidas por un *brand*, por una imagen de marca a la formación de un paisaje cotidiano que logre expresar lo que de particular anida en el carácter de la colectividad” (MADERUELO, *El paisaje urbano*, 2010).

Por último se hará mención de la tipología de los nuevos paisajes que para Dra. Ester Noguer Juncà catedrática de la Universidad de Girona, responden a las características de la sociedad actual, paisajes posmodernos que conviven con los paisajes tradicionales:

“Los paisajes invisibles: son aquellos que se originan por la existencia de *un agujero negro* territorial, son espacios poco vistos, fragmentados y poco visitados turísticamente. Son zonas periféricas, pero no en el sentido urbano sino simbólico. Acostumbran a ser áreas industriales abandonadas –los llamados paisajes en desuso–, zonas atrapadas por las redes de comunicación, espacios marginales, etc.

Paisajes invisibles del miedo: Para que estos espacios invisibles acontezcan paisajes de miedo, un individuo debe haber sufrido en aquella zona una experiencia negativa, como por ejemplo una agresión o un intento de agresión.

Los paisajes efímeros: Originados por el ritmo de vida contemporáneo, con sus prácticas de desplazamiento, herirán los paisajes tradicionales a una velocidad

que se puede percibir, desde fuera, como sin control, como los pizzeros, la prostitución, los vagabundos, o los mercaderes ambulantes, etc.

Los paisajes de la memoria: Este tipo de paisajes son aquellos que se identifican con un momento de la historia o del pasado.

Paisajes del turismo oscuro: hace referencia a espacios vinculados con el desastre, con la muerte, con el horror y con los aspectos históricos más oscuros de la sociedad.

Los paisajes virtuales: La aparición de tecnologías como el Google Earth o el Street View han generado un nuevo turismo virtual que permite al individuo aproximarse de forma lúdica a una nueva vivencia del paisaje” (NOGUER Juncà, 2011).

Toda esta información acumulada estará en espera de ser recuperada como contra información que conlleve a su vez a un acto de resistencia, que nos ayude a diferenciar y distinguir los imaginarios de dominación de los dominantes, de las doctrinas del silencio, de ese poder de afirmación que excede hasta al más estricto pensamiento negativo, de ese goce sin inversión, sin trabajo, de la tentación e invitación a un peligroso desvío de la disciplina crítica al pantanoso terreno de la inmediatez , y promesa radical de liberación de las cadenas de subjetividad burguesa y occidental. Termino con esta cita de Jens Andermann:

“El paisaje, sugiero, es uno de los nodos principales a través de los cuales podemos pensar la intersección entre prácticas políticas y estéticas de la modernidad, prácticas del Estado así como de su contestación por parte de disidencias de cuño “revolucionario” o “conservador”. Si en el siglo XIX el paisaje pintoresco del naturalismo romántico fue sentando las bases iconográficas de los emergentes estados oligárquico-liberales, exportadores de materias primas, las transformaciones que fue sufriendo la forma paisaje a lo largo del siglo XX son a un mismo tiempo el índice de la crisis de este sistema político, económico y cultural y del fracaso persistente de trascender sus contradicciones fundamentales. Aún hay

una historia por escribir del paisaje moderno, particularmente ahí donde la tierra ha sido y en muchos casos sigue siendo el principal objeto de contienda” (Andermann, 2008).

## CONCLUSIONES

### EL VIAJE

La información que se obtuvo en este primer capítulo deriva del viaje y de la puesta en escena como herramientas metodológicas, en la primera parte del recorrido el personaje ficticio se encuentra en la ciudad de Monterrey y tiene que pasar por una serie de eventos para poder abordar y emprender el viaje. Para Marc Auge todo conglomerado urbano aspira a ser el centro de un espacio significativo y de por lo menos una actividad específica, una marca o Brand para Maderuelo, en el contexto de la condición fronteriza, ¿Qué toponimia resplandeciente le corresponde la ciudad? Probablemente se asociaría con el narcotráfico, la migración o el tráfico de armas.

La asociación que se realiza en el recorrido con el concepto de “no lugar” de Marc Auge es en referencia al entorno cultural, espacios del anonimato dentro de un ambiente en el que permanentemente existe cierto riesgo debido a la violencia de la guerra en contra del narcotráfico y los negocios adyacentes como los secuestros, extorsiones y la corrupción de las instituciones que alguna vez se formaron para protegernos, que se le manifiestan al viajero no solo en acciones evidentes en el terreno de la inmediatez, sino como reflejos de los objetos culturales, como el sonido de los edificios, las voces anónimas, los narcocorridos, las imágenes en la televisión o las imágenes en los aparadores de revistas, esto aunado a conceptos como la sociedad del espectáculo, el simulacro, o el biopoder del imperio neoliberal, a su vez el viajero las manifiesta mediante el concepto de performatividad.

Las marcaciones del horario que se realizan en el recorrido indican una representación del instante trascendental asociándolos con la condición fronteriza, para marcar acontecimientos en el espacio tiempo, metaforizando una señalética particular de la frontera norte, como la marca del 1:52 que indica el lapso de tiempo promedio en el que un mexicano es secuestrado en la actualidad. En el trayecto se manifiestan también características fenomenológicas del paisaje, como el clima y su manifestación en el espejismo del asfalto, tema que se amplía en el capítulo del paisaje, por medio del clima del desierto mencionado en “La antropología del paisaje” de

Tetsuro Watsuji. Los anuncios panorámicos son otra característica del recorrido, mediante los cuales se asocia el diseño publicitario, la política y el simulacro con el horror simbólico que representa el descarado enriquecimiento de los políticos en México.

Otro aspecto que surge es la estética de las refinerías en el paisaje, tema que conlleva no solo el análisis superficial sino que implica toda una trama maquiavélica de la administración de los recursos hidrológicos que se utilizan para la extracción de gas natural, o el robo y venta de combustible por parte de la delincuencia organizada. Los cenotafios en el paisaje son otro aspecto del viaje del cual se extraen vínculos con la Narcocultura, la corrupción del gobierno, el terrorismo gringo con la política migratoria o las nuevas religiosidades urbanas, como el culto a la santa muerte y a san Juditas.

Las larvas de la velocidad es un concepto tomado de Paul Virilio para nombrar a las ciudades de frontera como basurero de estados unidos, el famoso patio trasero de los gringos con perros guardianes si se le añade el tema del control de flujos migratorios. Otro aspecto muy relevante es la militarización en la frontera, que tiene su raíz en la corrupción de las instituciones gubernamentales, que han cambiado de nombre y de estrategias ante la evidencia de colusión de los funcionarios de todos los niveles, y que en la ciudad de frontera se exhiben como socios de la delincuencia organizada.

La descripción de un secuestro en el recorrido manifiesta un acontecimiento catastrófico del que surge un análisis de la economía de los afectos, desde la angustia que se venía formando, su transformación en miedo y en pánico colectivo, traduciéndose en el bloqueo de las expectativas emancipadoras, la justificación de un gobierno que se supone debería de proteger, la sujeción del sujeto y el cambio hacia lo que Deleuze nombra como sociedades de control.

Otro concepto que surge es el de identificación heteropática, resiliencia de la subjetividad extática ante el vacío del cuerpo y del sentido, traduciéndolo otra vez a la economía de los afectos por medio del desamparo, que posibilitaría un acercamiento para formular nuevas formas de emancipación. En la frontera es común observar la comunicación que realizan los grupos delictivos ya sea hacia otros grupos o hacia los políticos corruptos, el cuerpo zombi es parte de lo Sayak Valencia nombra como sujetos endriagos, son subjetividades que se forman en la

condición fronteriza. Otro concepto que surge mediante el viaje es el de lluvia negra como parte de los abusos que permiten los gobiernos fronterizos de ambos lados y por último también surgen mediante los procesos socioculturales las representaciones de lo gringo y de lo mexicano, que se estereotipan y conllevan a lo que Canclini denomina malentendidos interculturales en la frontera.

## LA FRONTERA

En este capítulo al analizar el performance de la Congelada de Uva con el texto de Marc Auge surge la definición completa de la condición fronteriza desde la frontera misma, además se visualiza en un panorama amplio cuales son las formas metodológicas de abordar el concepto de frontera mediante un punto de vista multidisciplinar. En el performance surgen lecturas semióticas de los elementos de la puesta en escena, como el límite material, las cruces, la barda o el trio de los narco corridos, todos son el cuerpo de formas simbólicas que pueden ser invocadas y reformadas para expresar significados y valores. Y por otro lado de la acción en el performance surgen conceptos como el del péndulo, la identificación heteropática, el de repetición, o la problematización del desvelamiento del cuerpo comparándolo con lo que se permite hacer en la frontera. Por otro lado mediante el texto de Auge se amplía el concepto de frontera al problematizar los alcances o influencias trasladadas al lugar antropológico.

La frontera es un tema de actualidad que se puede abordar mediante distintos enfoques teóricos, como un límite, la línea que divide los dos países; como objeto material, la infraestructura y tecnología que materializa aquel límite con la cual se analiza la fotografía de Francisco Mata Rosas; como corpus jurídico, el conjunto de leyes y reglamentos que regulan las funciones fronterizas surgiendo las distintas formas de cruzar; como espacio, la región que se encuentra a ambos lados del límite, pero también frontera como vimos en el análisis histórico se refiere al espacio de avance de la conquista sobre la naturaleza o mediante los procesos transfronterizos, las divisiones entre grupos sociales y culturales, por clase, género, edad, etnicidad, lengua, etc.

Para interpretar la frontera se puede realizar desde conceptos como separación, conflicto, contacto, convergencia, hibridación o recurso. En el caso de la frontera norte de

México, el límite terrestre sigue el curso del río Bravo hasta aproximadamente aguas arriba de El Paso, desde ahí sigue un trazado sin seguir un “límite natural” hacia el Pacífico (salvo un tramo del Río Colorado) que tiene una extensión de 3145km atravesando 10 estados fronterizos, también surgen los procesos de desfronterización como un relajamiento de las funciones fronterizas y el de refronterización como un endurecimiento de las mismas, como la construcción del muro o los controles aduanales y migratorios.

También mediante la geografía surgen otras categorías para abordar el concepto de Frontera, como espacio socialmente construido o como espacio absoluto. Además se pueden observar los antecedentes de la relación bilateral, desde la invasión, el robo del territorio, la intervención gringa en la revolución, la negligencia negociada, el programa bracero, hasta el tratado de libre comercio. Otro tema que se aborda con profundidad es el de la dinámica migratoria, que provoca un crecimiento acelerado de las regiones fronterizas, su modificación en la forma de la ciudad, y la problemática socio cultural que esto implica, nombrados como los procesos transfronterizos. También se hace un acercamiento a las actividades comerciales que para Canclini hacen falta metaforizarlas mediante manifestaciones artísticas, surgiendo temas como la extracción de gas, y el control sobre el territorio que esto implica. También observamos dentro de los procesos socioculturales transfronterizos las metáforas de la frontera, como ruptura, la mutilación territorial, la herida abierta o la fractura, los estereotipos como el pocho, el chicano, o el pachuco, su historia y las consecuencias en la cultura visual, mediante el cine, la fotografía, la pintura o el performance.

## EL PAISAJE

En este capítulo surgen las distintas miradas, enfoques teóricos, significados e interpretaciones por medio del cual se puede abordar el concepto de Paisaje. Comparando el concepto mediante el recorrido de las oleadas de la historia de manera pendular con el significado actual del diccionario, surgen cuestionamientos acerca de los limitantes del significado del concepto debido al proceso imperialista nombrado como la occidentalización de la historia. Ante esta multiplicidad de historias se deja abierto el concepto de fenómeno

paisajístico para eliminar estas limitantes y enriquecer la investigación para dar pauta a un pensamiento contemporáneo acerca de nosotros en nuestro entorno y de cómo nos representamos en él, de nosotros en la ciudad como “nueva naturaleza” y de un nosotros dentro de un contexto de impunidad, violencia y frustración que dicta el actual discurso hegemónico en el norte de México, al que nombramos condición fronteriza. Se muestran imágenes de las primeras representaciones paisajísticas y los distintos enfoques mediante los cuales los teóricos justifican sus acepciones al significado de paisaje, observando una tendencia tendenciosa desde un punto de vista occidental, de la cual nos mantenemos al margen para continuar la investigación y recuperar los conceptos antes mencionados.

Mediante imágenes observamos desde el primer paisaje de Çatalhöyük, pasando por representaciones de la cultura China, la edad media, Holanda, el renacimiento, el grand tour, el barroco, el romanticismo, las vanguardias, los paisajes distópicos de las guerras, la mirada hacia la ciudad, hasta representaciones contemporáneas en la era de la globalización. Surgen enfoques como *la mirada* en Maderuelo, *el pensamiento paisajero* de Berque, el lado oscuro de Mitchell, la mirada escenográfica y la pintoresca también de Maderuelo, los niveles de significado de Panofsky, la doctrina del silencio de Harley, los paisajes distópicos, los edificios-cuerpo de Ramírez, la mirada científica de Humboldt, el plain air de Pomarède o el tiempo topológico de Kubler.

Al fenómeno paisajista lo relacionamos con conceptos como la *necesidad absoluta* y la búsqueda de *lo sublime* en Deleuze, el retiro a la naturaleza de Berque, la embriaguez de Nietzsche, la estética estática de Mike Bal, el cuerpo-entorno, el habitar de Heidegger, la memoria colectiva de Halbwachs, la ambientalidad de Watsuji, la arealidad de Nancy, la contemplación desinteresada, el sueño contemplativo de Baudelaire, la emoción de Van Gogh o la visión periférica desenfocada y el continuum háptico del yo de Pallasmaa.

Surge también diversos lenguajes para la representación del paisaje como el dibujo, el grabado, la cartografía, la fotografía, la pintura, el cine, la poesía, la literatura de recorrido, la ficción, la jardinería de paisaje y el land art, así como también propiedades o características históricas retóricas relativos al color, la profundidad, el sfumato, la perspectiva, o a la estética, como lo pintoresco, lo sublime, capitalismo gore, la racionalista, la agreste, la histórica, la

pastoral, la bucólica, lo patético, la fenomenológica, la impresionista y por ultimo las recientes categorías del paisaje urbano, el paisaje posmoderno, el paisaje sublimado, el paisaje postindustrial, los paisajes invisibles, los paisajes efimeros, los paisajes de la memoria y los paisajes virtuales. Toda esta información acumulada estará en espera de ser recuperada como contra información que conlleve a su vez a un acto de resistencia, que nos ayude a diferenciar y distinguir los imaginarios de dominación de los dominantes, de las doctrinas del silencio, de ese poder de afirmación que excede hasta al más estricto pensamiento negativo, de ese goce sin inversión, sin trabajo, de la tentación e invitación a un peligroso desvío de la disciplina crítica al pantanoso terreno de la inmediatez , y promesa radical de liberación de las cadenas de subjetividad burguesa y occidental.

## ANEXOS



*Ilustración 1. 2010, Enfrentamiento entre el Ejército y los Zetas.*



*Ilustración 2. 1975, SITE. Fachada Indeterminada BEST, BEST Products Company, Inc. Houston, TX.*



*Ilustración 3. 2015, Cenotafio en la carretera Monterrey- Reynosa.*



*Ilustración 4. 2015, Cenotafio en la carretera Monterrey-Reynosa.*



Ilustración 5. Escudo oficial de Reynosa, Tamaulipas.



Ilustración 6. 2014, Google earth, street view, Reynosa.



Ilustración 7. 2016, Maguay intervenido, Reynosa.

### Amanece misterioso monumento de un "gallo" en avenida de Reynosa



La estatua fue colocada en el camellón central de la entrada a la colonia Vista Hermosa, sobre el cruce con la carretera a Monterrey.

Reynosa, Tamaulipas. La estructura de un gallo, hecha de bronce y en cuya base se colocaron ofrendas florales con la leyenda "En memoria de Samuel Flores B." lo cual ha llamado la atención de propios y extraños que circulan o viven en la zona. Fue instalada en el camellón central de la entrada a la colonia Vista Hermosa, el poniente de Reynosa, lugar en el que se rumoraba vivía Samuel Flores Borrego, alias el "M3" o "Metro 3" anterior lugarteniente del Cartel del Golfo en esta región fronteriza. Cerca de este lugar a unos 20 metros fue asesinado a tiros el 25 de noviembre de 2006 el cantante de banda Valentín "El Gallo" Elizalde, luego de terminar una presentación en un pabellón; se rumoró que estos dos factores fueron posibles causas de la instalación de la figura de un gallo, sin embargo fueron descartados al observarse sobre las ofrendas florales la leyenda que hace alusión al estirpe líder del Cartel del Golfo.

En este mismo punto, el 13 de Julio de 2010 murió Jorge Cantú, conocido luchador de la localidad bajo el seudónimo de "Imagen" y dos acompañantes más, luego de ser perseguido por un convoy militar, en un posterior boletín la SEDENA informó que los tres se encontraban armados y habían agredido a los elementos castrenses. El nacimiento fue colocado en menos de una semana, incluye un sistema de iluminación y una base metálica en forma de jaula, por estar ubicado frente a un cruce se la tuelto el espectáculo a observar por miles de automovilistas que a diario circulan por la zona y que hacen alto obligado en el semáforo. La instalación de dicha estructura provocó una serie de reacciones en redes sociales, algunos usuarios la bautizaron como "el gallo de Vista Hermosa" y "el monumento a la corrupción" haciendo alusión al silencio que han guardado las autoridades al respecto. Samuel Flores Borrego fue encontrado muerto el 2 de Septiembre de 2011 en una camioneta estacionada sobre la carretera Reynosa-Monterrey, junto a su cuerpo estaba el de Eloy Lerma, agente de la policía ministerial del estado, asignado al municipio de Díaz Ordaz.

<http://www.vanguardia.com.mx/amanecemisteriosomontamentodeungalloconveridadreynosa-1197657.html>

Ilustración 8. Cenotafio, El gallo de oro



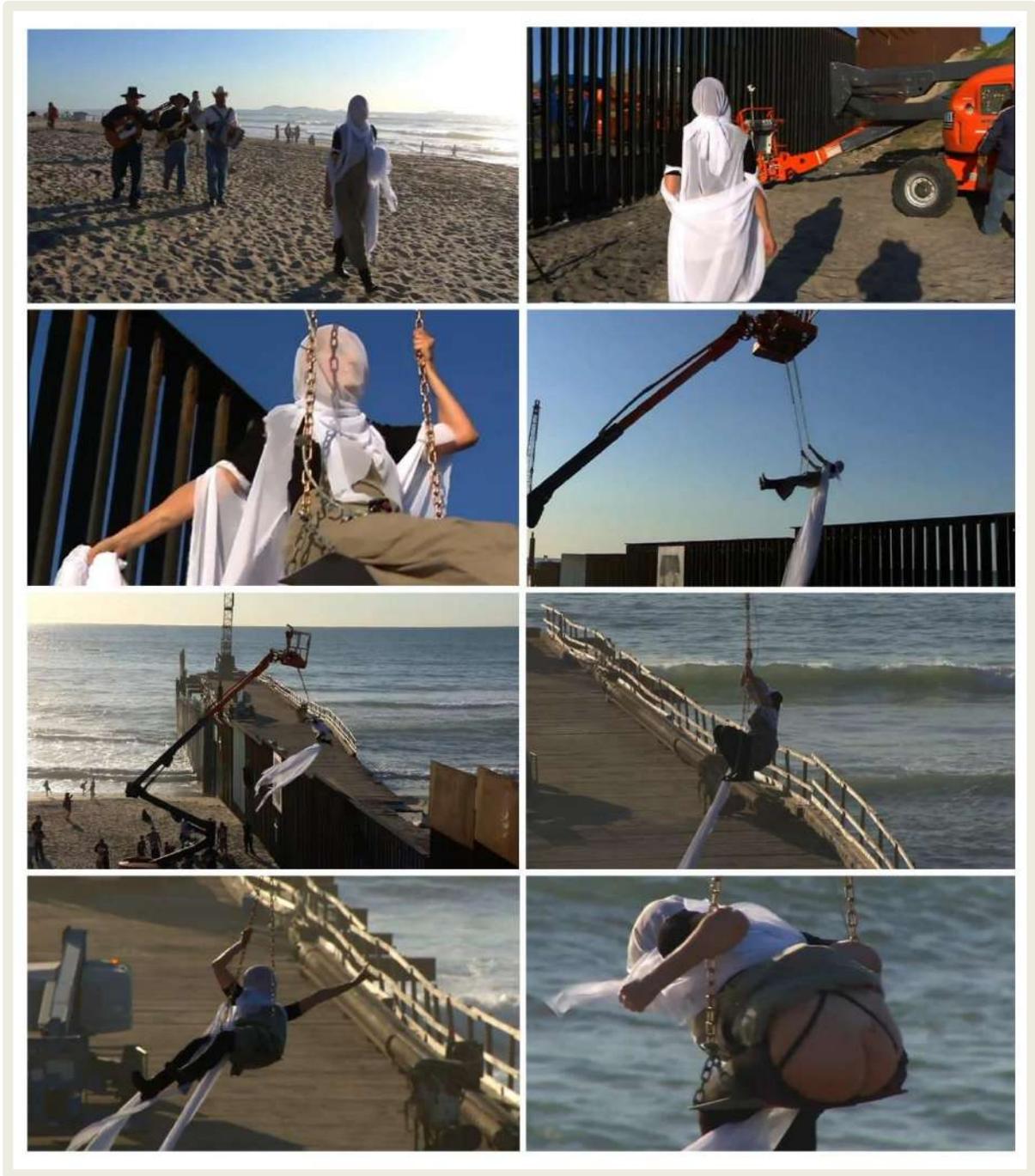
Ilustración 9. 2014 Plaza comercial en ruinas, Reynosa



*Ilustración 10. 2016 Wal-Mart quemado, Reynosa*



*Ilustración 11. 2014 Tanques para vender gasolina robada, Reynosa.*



*Ilustración 12. Fotogramas del registro fílmico. Performance “A ritmo de swing” de Rocío Boliver, 2012, Tijuana, B.C.*



Ilustración 13. Fotografía, serie "La línea", Francisco Mata Rosas, franciscomata.com.mx

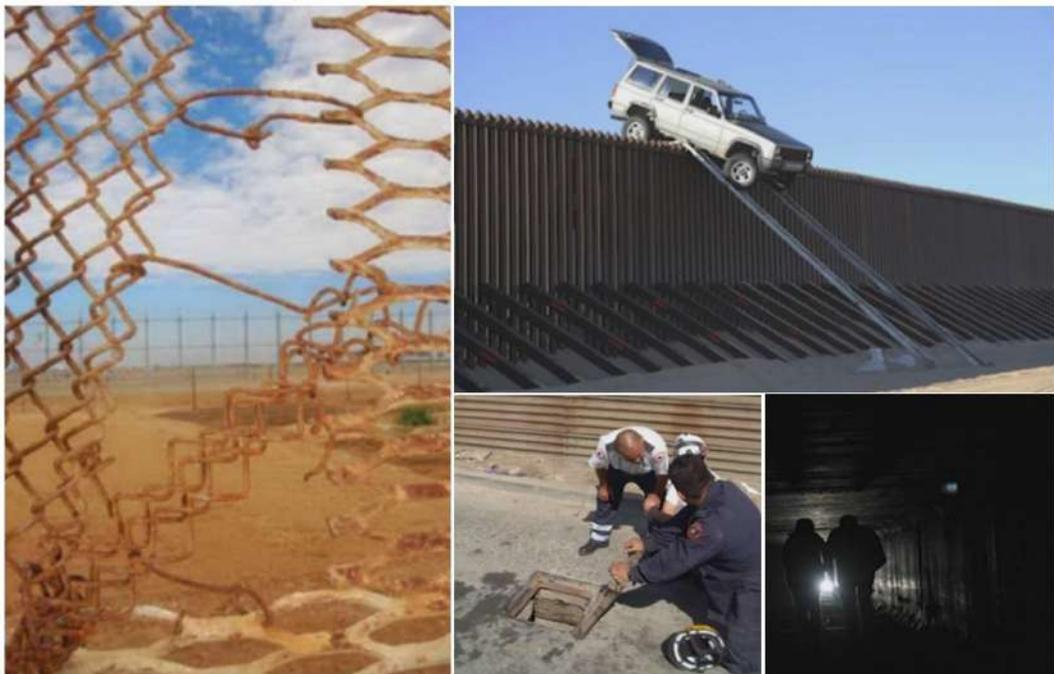


Ilustración 14. Formas ilegales de cruzar la frontera. Imágenes tomadas del curso "La línea, 3200 Kms de frontera" del Colegio de la Frontera Norte.



Ilustración 15. Fotogramas del noticiero. La performatividad del reportero “arriba” de una balacera. 2009.



Ilustración 16. Imágenes de prensa, Lluvia Negra en Reynosa y Ciudades fronterizas.



Ilustración 17. Señalética en San Diego, California.

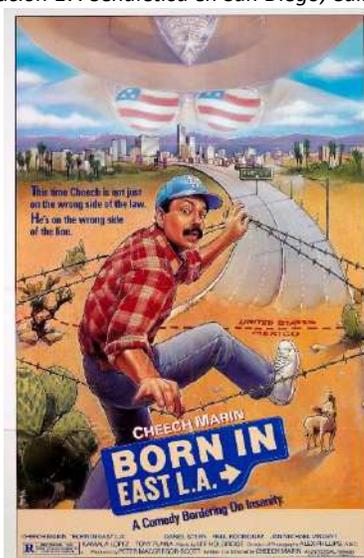


Ilustración 18. 1987, Born in east L.A. de Cheech Marin.



Ilustración 19. Gómez Peña, Guillermo, Wacha esa border son.



Ilustración 20. Reproducción de pintura mural en una casa experimental ubicada en la zona arqueológica de Catalhöyük, Turquía, imagen de la colección del Catalhöyük Research Project. La pintura muestra una representación de una erupción volcánica y la ciudad.



Ilustración 21. Los residentes en las afueras de la morada del dragón, atribuida a Dong Yuan, Siglo X, Cinco Dinastías (Tang del Sur). Rollo colgado, tinta y colores sobre seda, 156 x 160 cm. Imagen Copyright © National Palace Museum, Taipei City 11143, Taiwan.



*Ilustración 22. 1337, Ambrogio Lorenzetti, Los Efectos del buen gobierno en el campo.*



*Ilustración 23. 1338, Ambrogio Lorenzetti, Los Efectos del buen gobierno en la ciudad.*



*Ilustración 24. 1068-1429, Códice Xólotl, 49x41cm, Biblioteca Nacional, Paris.*



Ilustración 25. 1465, Piero della Francesca, *Triunfo de los duques de Urbino*, Florencia, Uffizi.

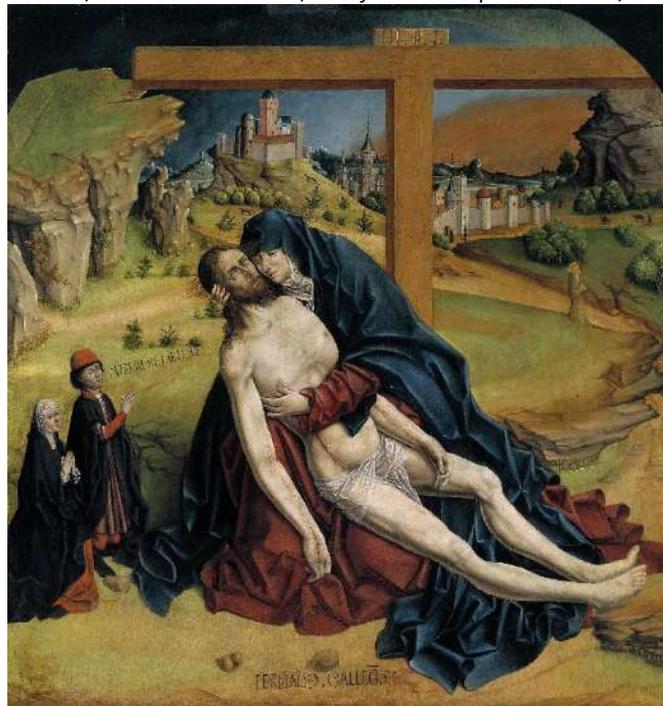


Ilustración 26. 1465 – 1470, Fernando Gallego, *La Piedad*. Técnica mixta sobre tabla, 118 x 111 cm, Museo Nacional del Prado.

“Con el cuadro colgado en alguna de las paredes del templo, el predicador podía hacer referencia a Jerusalén, ciudad que ninguno de los presentes ha podido visitar... el entorno pintado cobra así un sentido funcional, no estético, que sirve para fijar la historia en la memoria a través de la convicción y la eficacia de las imágenes, un escenario idealizado necesariamente distante e intemporal”. (MADERUELO, *El paisaje. Génesis de un concepto*, 2005).



Ilustración 27. 1472, Leonardo da Vinci, Annunciazione. Oleo sobre tabla, 98x217cm, Galería Uffizi.

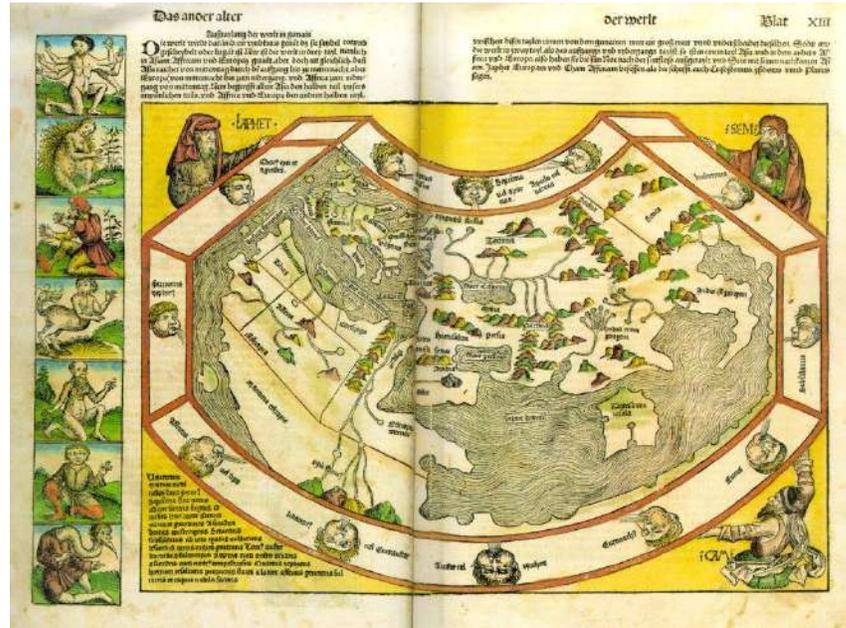


Ilustración 28. 1493, Wolgemut y Pleydenwurff. Mapamundi, Nuremberg chronicles.



Ilustración 29. 1493, Wolgemut y Pleydenwurff. Androgino y blemia, Nuremberg chronicles.



*Ilustración 30. 2012, Ana Teresa Fdez. Borrada la frontera.*



*Ilustración 31. 2012 Ana Teresa Fdez. Borrada la frontera.*

La artista vestida con un pequeño vestido negro coloca una escalera en el muro de la frontera que separa la playa de Tijuana y San Diego y comienza a pintar las barras de un color azul pálido. El proyecto sitúa el cuerpo de la mujer sensual trabajando en el contexto de la frontera de México y Estados Unidos, un sitio donde las historias personales, nacionales y de género se cruzan. Nacida en Tampico, Tamaulipas, aprendió las lecciones de la feminidad desde niña: "Los hombres quieren una dama en la mesa, y una puta en la cama, es una declaración que oí a los quince años, y que aún perdura en mis oídos. Para la mujer contemporánea, a menudo es difícil de conciliar las imágenes ubicuas de virgen y puta en nuestra cultura: limpia vs sucia. A través de la pintura se exploran los territorios que abarcan estos diferentes tipos de fronteras y los estereotipos: el físico, el emocional y psicológico". Borrado de la frontera, nos recuerda el poder de las visiones utópicas, de los sueños y la imaginación (Fernández, 2017).



Ilustración 32. 1495 Alberto Durero, Vista del valle en Tyrol. Tinta, acuarela, gouache, 223x222mm. Museo del Louvre. Realizado en su primer viaje a Italia



Ilustración 33. 1500-1505, Hieronymus Bosch. El jardín de las delicias, 220x389cm. Óleo sobre tabla Museo del Prado

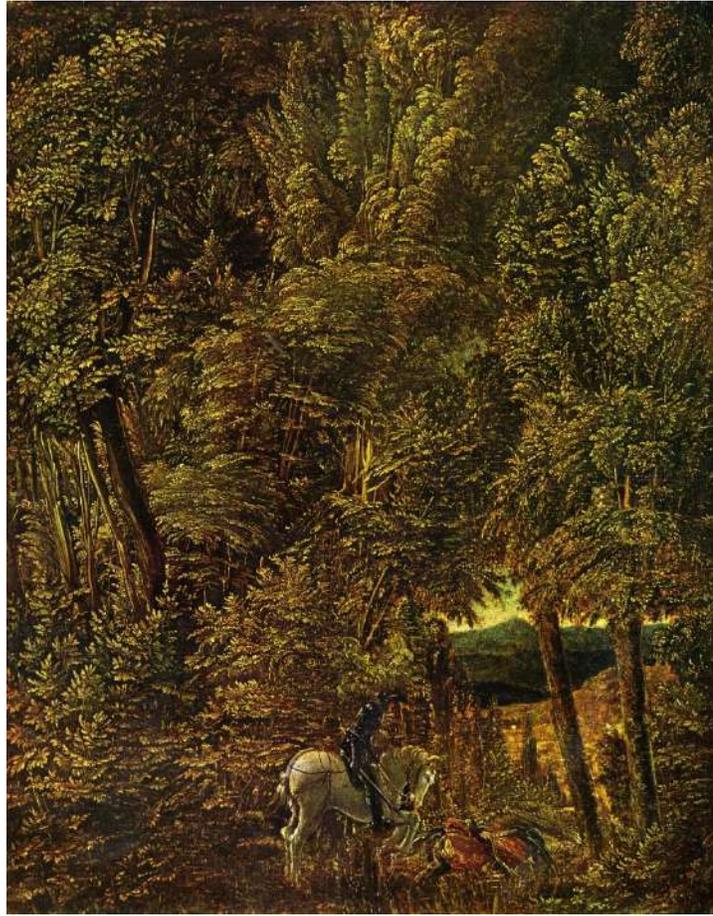


Ilustración 34.1510, Albrecht Altdorfer, Bosque con san Jorge matando al dragón, óleo sobre pergamino, 282x225mm. MUNICH



Ilustración 35. 1456, Paolo Uccello. San Jorge y el dragón. Temple sobre tabla, Londres N.G.



Ilustración 36. 1526, Gabriel Salmon. La batalla contra los campesinos, grabado.



Ilustración 37. 1562, Pieter Bruegel El Viejo. El triunfo de la muerte, óleo sobre tabla. M.N. del Prado.



*Après ex. Cum Prius*  
 A la fin ses Dolours infames et perdus  
 Comme fruits malheureux à cet arbre pendus  
 Monstrent bien que le crime horrible et noire engance  
 Et suis même instrument de honte et de vengeance  
 Et que c'est le Destin des hommes vicieux  
 De prouver tost ou tard l'infirmité des Cieux

Ilustración 38. 1633, Jacques Callot. Las miserias de la guerra, Serie en grabado.



Ilustración 39. 1572 -84, Francois Dubois. La masacre de san Bartolome. Óleo sobre madera. M. Cantonal de Bellas Artes, Suiza.



Ilustración 40. 1514, Alberto Durero. Melancolía, grabado, 24x18cm. G.NA.K. Alemania



Ilustración 41. 153,2 Lucas Cranach. La melancolía, óleo. S.M.K. Dinamarca



Ilustración 42. 1465, Giovanni Bellini. La agonía en el jardín. Tempera, 81x127cm. National Gallery London



Ilustración 43. 1506, Giorgione Barbarelli. Aterdecer, óleo, 73x91cm. National Gallery London



Ilustración 44. 1514, Tiziano Vecellio, Noli me Tangere. Óleo, 110x91cm. National Gallery London



*Ilustración 45. 1594, Johann Theodorus de Bry. Grabado*



*Ilustración 46. 1594, Johann Theodorus de Bry. Vasco de Núñez lanza perros a los indios por sodomía.*

Grabados publicados en distintas ediciones e idiomas desde 1552 para mostrar el abuso de los españoles y justificar la invasión inglesa: “Las crónicas de ese tiempo hablan de «innumerables cadáveres» esparcidos por todas partes y de su hedor «penetrante y pestilente»... Construyeron patíbulos, de modo que los pies tocaran apenas el suelo (para impedir la asfixia), y colgaron -por amor del redentor y los doce apóstoles- en cada una de ellas grupos de 13 indígenas, poniendo debajo leña y brasas y quemándolos vivos...Igual que los carniceros cortan a trozos la carne de los bueyes y de las cabras para ponerla a la venta colgada de ganchos, así los españoles partían de un golpe a uno el trasero, a otro el muslo, a otro incluso el hombro. Los consideraban como animales privados de razón...Vasco hizo destrozarse por los perros a una cuarentena...La base «legal» de las conquistas era *El Requerimiento*, un documento que los funcionarios españoles leían a los pueblos...El documento comenzaba con una breve historia en la cual Jesucristo era la figura central, definido como «cabeza de la estirpe humana, transmitió su poder a san Pedro, y éste a los Papas, uno de estos regaló el continente americano a los españoles que son los legítimos dueños...Con esto garantizo y juro que, con la ayuda de Dios y con nuestra fuerza, penetraremos en vuestra tierra y haremos la guerra contra vosotros ... para someteros al yugo y al poder de la Santa Madre Iglesia... habiéndoos todo el daño posible y de que seamos capaces, como conviene a los vasallos obstinados y rebeldes que no reconocen a su Señor y no quieren obedecer, si no es contra su voluntad” (FO, 2004).



Ilustración 47. 1590, Johann Theodorus de Bry, Native American Conjurer. Grabado intervenido. UNC University Library



Ilustración 48. 1590, Johann Theodorus de Bry. Native American in body paint. Grabado intervenido. UNC University Library



Ilustración 49. 2010, Portadas de la revista La Atalaya, varias portadas utilizando imágenes de paisajes idílicos.



Ilustración 50. 2012, Portadas de la revista La Atalaya utilizando imágenes de paisajes distópicos.



Ilustración 51. 2015, Portadas de la revista Fellowship Tract League Baptist Church utilizando paisajes distópicos.



Ilustración 52. Lance Wyman, imágenes del diseño para la señalética de sitios de memoria.



*Ilustración 53. 1614, Esaias van de Velde. Winter Landscape, óleo, 40x21cm. Fitzmuseum*



*Ilustración 54. 1660, Nicolas Poussin. El diluvio, óleo, 118x160cm. Museo del Louvre, Paris.*



*Ilustración 55. 1667, Gaspard Dughet. Paisaje con rayo, San Petersburgo, Museo del Hermitage.*



*Ilustración 56. 1655, Salvator Rosa. Paisaje del río con Apolo y Sibyl. Óleo, 174x259cm. LONDRES.*



*Ilustración 57. 1735, Jan Frans van Bloemen. Paisaje en la campiña romana, óleo, 172x237cm.*



*Ilustración 58. 1754, Claude Joseph Vernet. Storm with a shipwreck, óleo, 87x137cm. Wallace Collection, London.*



*Ilustración 59. 1760, Richard Wilson. Llyn Peris and Dolbadarn Castle, óleo, 96x131cm. National Gallery of Victoria, Australia.*



*Ilustración 60. 1683, Juan Asencio. La conquista de México. Oleo, 216x311cm. Palacio Nacional de México.*



*Ilustración 61. 1776, William Gilpin, acuarela, 177x329mm. B.M. London.*



*Ilustración 62. 1778, Thomas Hearne. Lancaster Castle from the South West, 26x18cm. Lancaster Museum.*



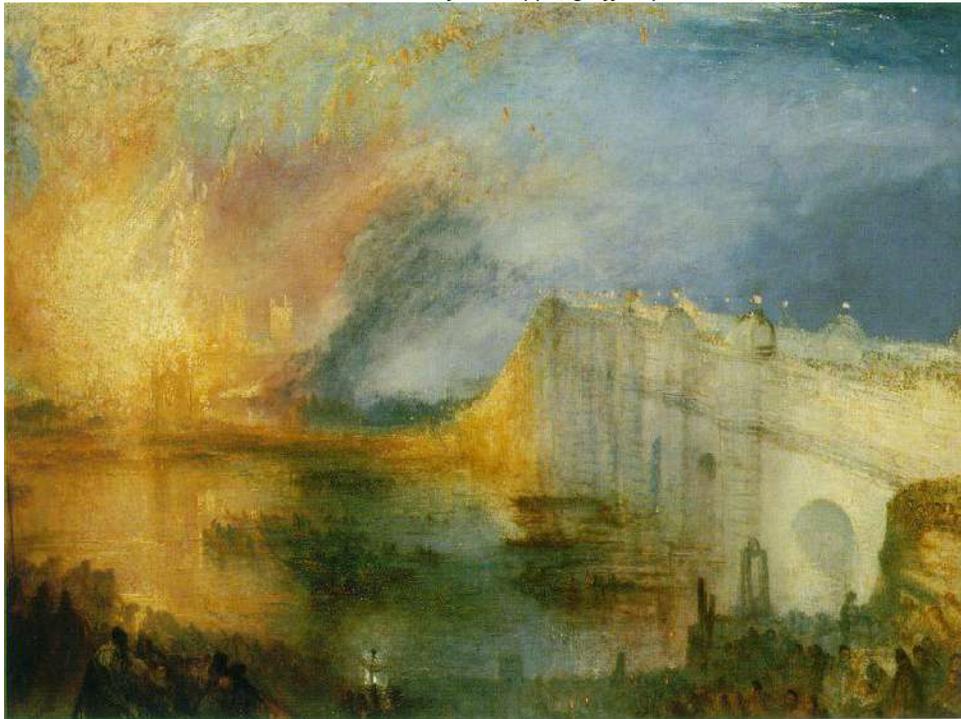
*Ilustración 63. 1800, Thomas Girtin. Snowdon North Wales, acuarela, 23x48cm. Museum of Fine Arts, Boston.*



*Ilustración 64. 1798, Michael Angelo Rooker. The Vale of Llangollen, acuarela, 59x33cm. AyA, UK.*



*Ilustración 65. 1778, John Warwick Smith. Grotto of Pausilippo, graffito y acuarela, 189x243mm. Tate Gallery.*

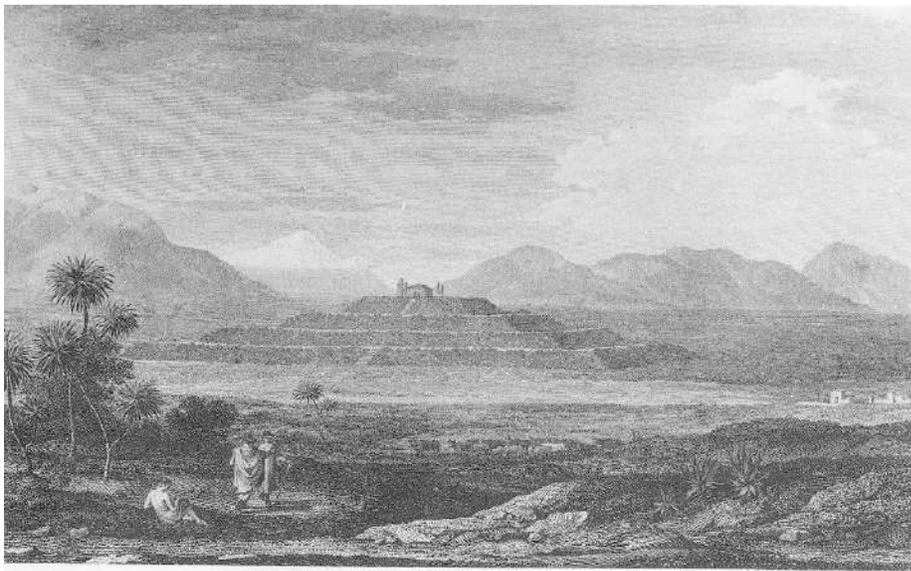


*Ilustración 66. 1835, Joseph Mallord William Turner. The Burning of the Houses of Lords and Commons, óleo, 92X123cm. FILADELFIA.*



*Ilustración 67. 1758 José de Páez La destrucción de la misión de San Sabá Óleo 210x292cm MUNAL*

Pintado 7 años después de los acontecimientos, representa una interpretación española de la destrucción de la misión, los acontecimientos del imaginario en el paisaje Tejano, el adentro y el afuera, los santos evangelizadores civilizadores y los naturales indios salvajes, fray José escurriendo en sangre siendo decapitado, fray Alonso flechado con la mirada en el cielo, y un texto en la parte inferior como testimonio de su verdad.



*Ilustración 68. 1804, Alexander von Humboldt. Piramide de Cholula, Dibujo.*



Ilustración 69. 1797, Louis Gauffier. El monasterio de Vallombrosa, óleo, 82x114cm.



Ilustración 70. 1780, Pierre-Henri de Valenciennes. Muro de la ciudad al pie de la montaña, óleo, 36x47cm. Metmuseum.



Ilustración 71. 1807, Johann Wolfgang Goethe. Wartburg con monje y monja. Fundación Clásicos Weima.r



*Ilustración 72. 1820, John Constable. Harwich Lighthouse, óleo, 327x502mm. Tate Gallery.*



*Ilustración 73. 1830, Caspar David Friedrich. Mountainous River Landscape day, 77x127cm. KASSEL.*



*Ilustración 74. 1830, Caspar David Friedrich. Mountainous River Landscape, 77x127cm. KASSEL*



*Ilustración 75. 1782-84, Pierre Henri de Valenciennes. Loggia en Roma, tejado al sol. Óleo, 18 x 37cm. M. del Louvre.*



*Ilustración 76. 1782-84, Pierre Henri de Valenciennes. Loggia en Roma, tejado en sombra. Óleo, 18 x 37cm. M. del Louvre*



*Ilustración 77. 1843, François Marius Granet. Muelle del Sena con Barcaza, acuarela, 181x293mm. Louvre, Paris.*



*Ilustración 78. 1832, Johan Christian Dahl. Estudio de nubes con horizonte. Óleo, 25x28cm. Berlín.*



*Ilustración 79. 1830, Carl Blechen. La torre en ruinas del castillo Heidelberg. Óleo, 80x92cm. Kunsthalle, Bremen.*



*Ilustración 80. 1846, Adolph Menzel. Tormenta en la montaña Tempelhof. Óleo, 31x47cm. Wallraf Richartz Museum.*



*Ilustración 81. 1665, Jacob van Ruisdael. View of Haarlem. Óleo, 62x55cm, Kunsthaus, Zurich.*



*Ilustración 82. 2006, Tomas Saraceno. Atardecer, cloud cities. Fotografía del Salar en Uyuni, Bolivia.*



*Ilustración 83. 2012, Tomas Saraceno. On the roof, cloud city flying garden. Collage, Met N.Y.*



*Ilustración 84. 1850, Théodore Rousseau. Mare au crepuscule. Óleo, 67x270mm.*



*Ilustración 85. 1819, Achille Etna Michallon. Foro triangular en Pompeya, 35x50cm. Óleo, Louvre.*

“Fue discípulo de J. Louis David y de Pierre-Henry Valenciennes, le dará al paisaje la nobleza que le faltaba como genero mayor, es el principio del paisaje como pintura independiente, promueve y gana el primer Grand Prix del paisaje histórico en Italia en 1816 a la edad de veinte, lo que le permite ir a Roma para completar su formación, este género se volverá el más importante en la historia del arte del siglo XIX” (Pomarède, 2013).



*Ilustración 86. 1830, Jean-Baptiste-Camille Corot. Houses near Orleans. Óleo, 28x38cm. Getty Museum.*



Ilustración 87. 1867, Jacob Abraham Camille Pissarro. Jallais Hills. Óleo, 89x116cm. MOMA, N.Y.



Ilustración 88. 1890, Vincent van Gogh. Wheat field with crows. Óleo, 50x103cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.

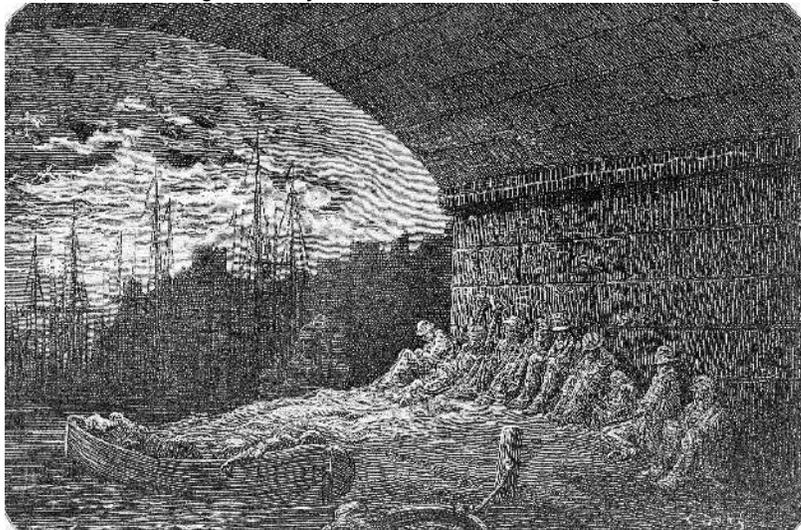


Ilustración 89. 1872, Gustave-Paul Doré. Under the archs. Ilustración.



Ilustración 90. 1810, impreso en 1863. Francisco Goya Lucientes. Los Desastres de la Guerra No. 30. Estragos de la guerra, M. del Prado.



Ilustración 91. 1839, Jean Prelier Dudoille, Fotografía del puerto de Veracruz.

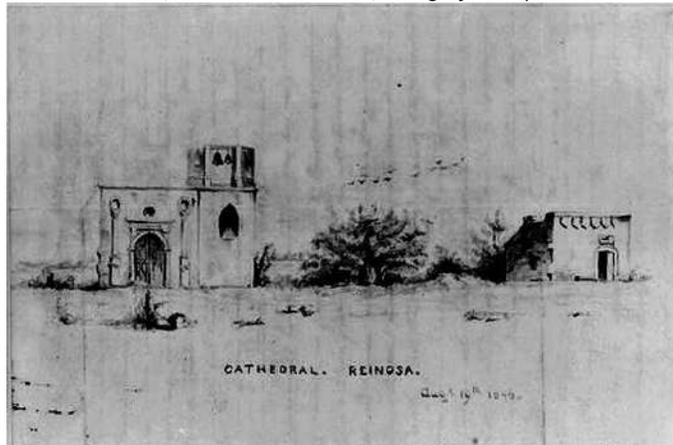


Ilustración 92. 1846, Agosto 10. Catedral de Reynosa, dibujo de un soldado. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington.



*Ilustración 93. 1853, Károly Markó. Scene from the great Hungarian plain with sweep well. Óleo, 41x53cm. Hungarian National Gallery.*



*Ilustración 94. 1875, Eugenio Landesio. Valle de México desde el cerro de Santa Isabel. Óleo, 137x225cm. MUNAL.*



*Ilustración 95. 1859, Luis Coto. La Colegiata de Guadalupe. Óleo, 73x112cm. MUNAL, INBA.*



Ilustración 96. 1892, José María Velasco. *Lumen in coelo*. Óleo, 39X66cm. MUNAL, INBA.



Ilustración 97. 1867, Francois Aubert. *The place of execution in Queretaro*. Fotografía.

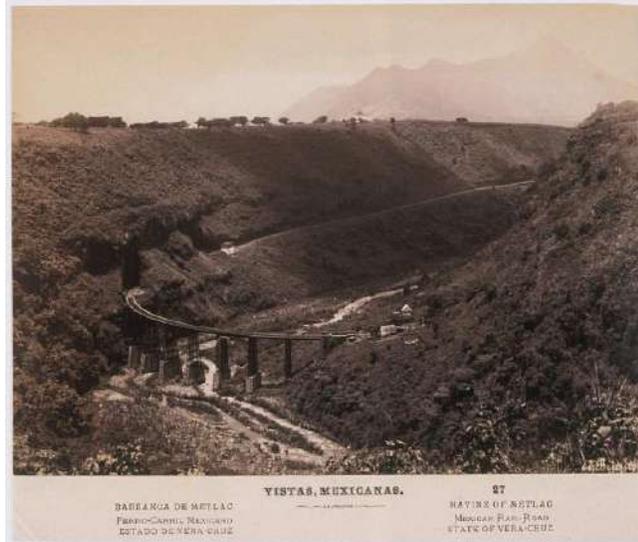


Ilustración 98. 1883-95, Abel Briquet. *Barranca de Metlac, ferrocarril mexicano, estado de Veracruz*. Getty Research Institute.



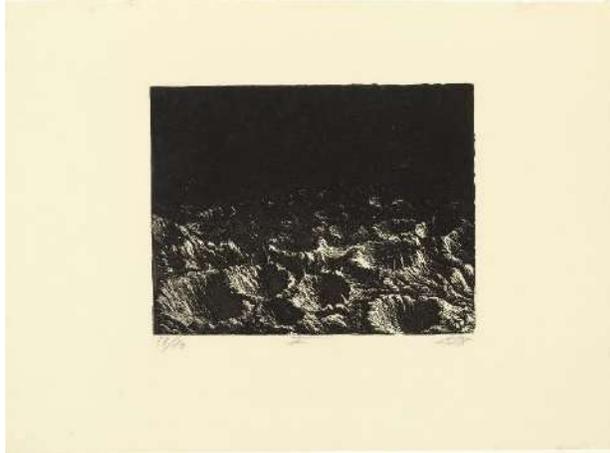
Ilustración 99. 1910, Joaquín Clausell. Atardecer en el mar. Óleo, 100x150cm. MUNAL, INBA.



Ilustración 100. 1932, Gerardo Murillo Dr. Atl. Paisaje con el Iztacihuatl, mixta sobre madera, 88x154cm. C.P.



Ilustración 101. 1915, Umberto Boccioni. La carga de las lanzas, 32x50cm. Milán.



*Ilustración 102. 1917, Otto Dix. Campo con cráteres cerca de Dontrien, iluminado por las bengalas, Grabado.*



*Ilustración 103. 1917, Otto Dix. Danza de la muerte 1917, Grabado.*



*Ilustración 104. 1917, Otto Dix. Atardecer en la llanura de Wijtschaete, Grabado.*



*Ilustración 105. 1937, Pablo Picasso, Guernica. Óleo, 349x776cm, Madrid.*



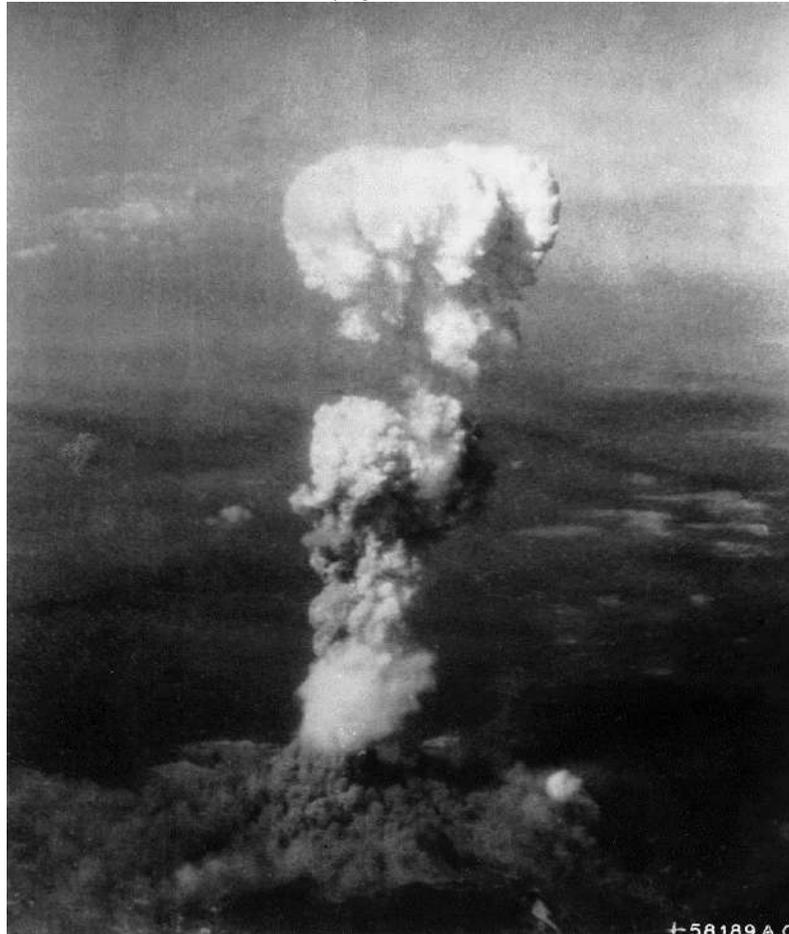
*Ilustración 106. 1941, Graham Sutherland. Devastation, 1941 An East end Street, mixta, 64x110cm. TATE.*



*Ilustración 107. 1941, John Piper. Christ church, Newgate St. Óleo, 75x63cm. Museum of London*



*Ilustración 108. 1946, Conrad Felixmüller. Luna sobre la ciudad bombardeada con recinto ferial. Óleo, 46x51cm, Leipzig.*



*Ilustración 109. 1945, Bob Caron. Atomic cloud over Hiroshima, Fotografía.*

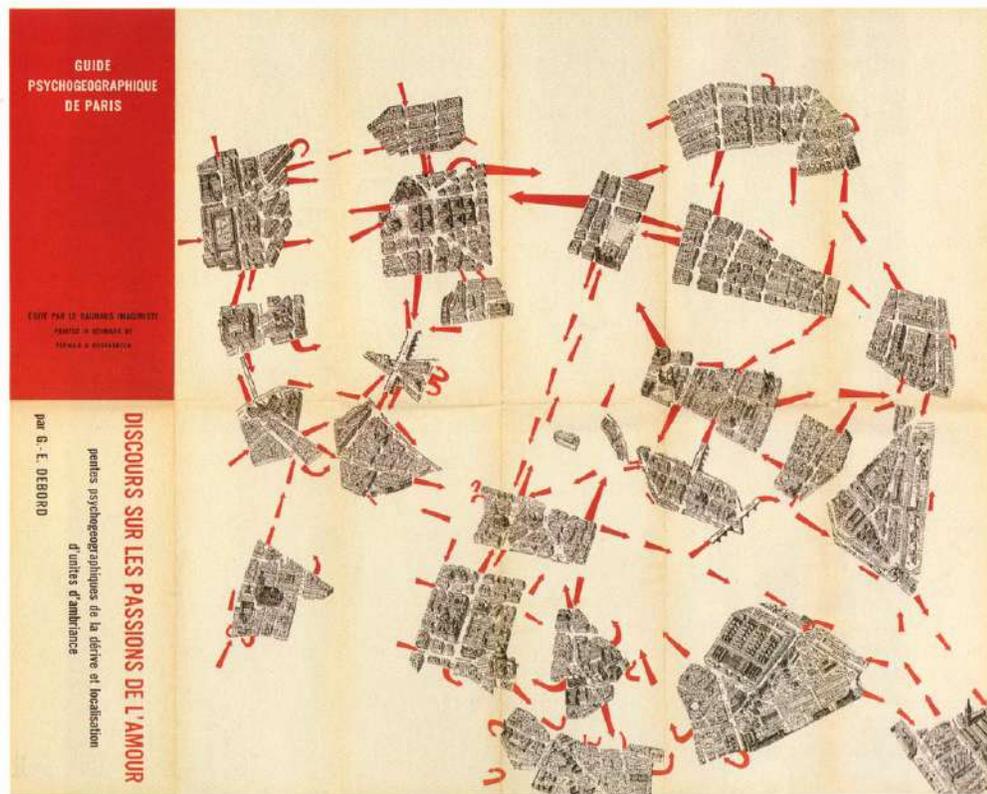


Ilustración 110. 1957, Guy Debord. *Guide psychogéographique de Paris*.

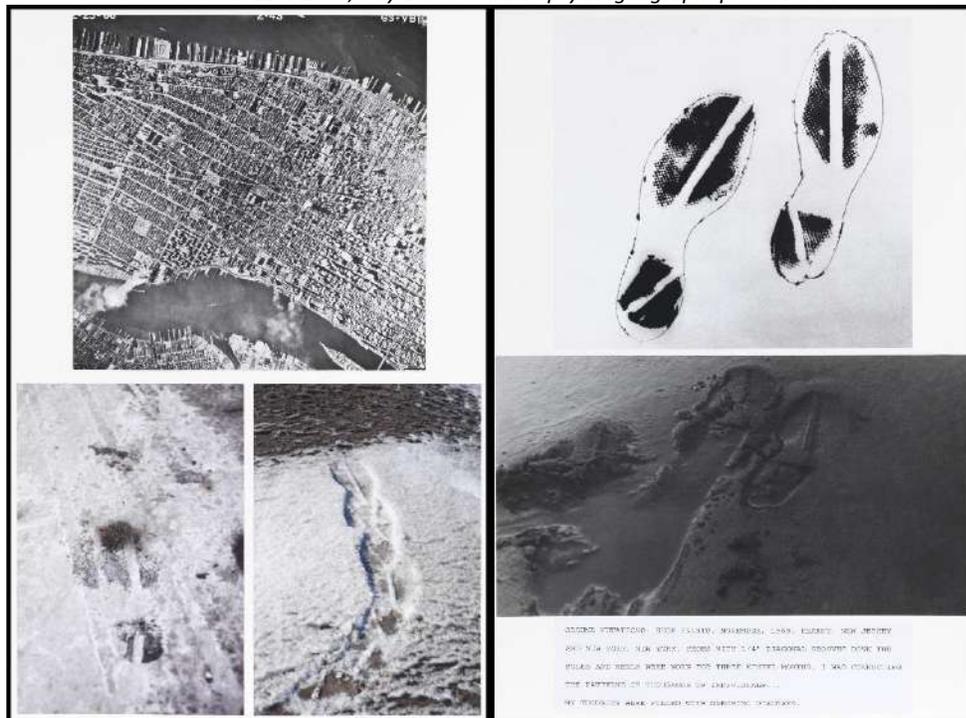


Ilustración 111. 1969, Dennis Oppenheim. *Ground Mutations-Shoe Prints*.



*Ilustración 112. 1970, Robert Smithson. Spiral Jetty, Gran Lago Salado, desierto de Utah.*



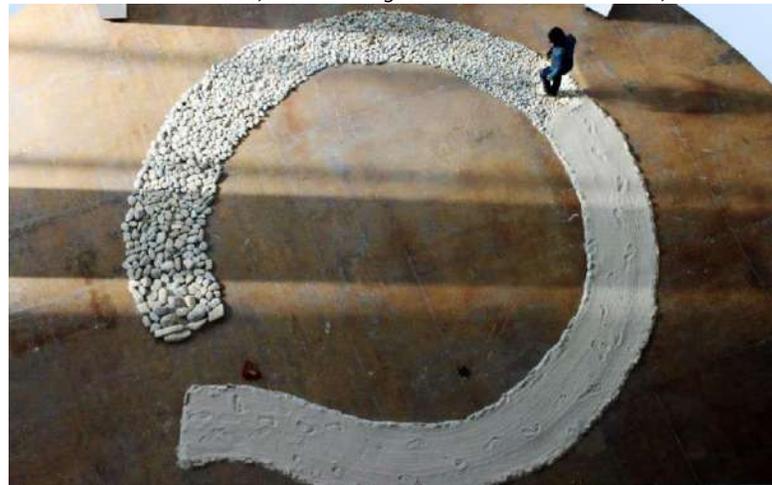
*Ilustración 113. 1973-76, Nancy Holt. Sun tunnels, desierto de Utah.*



*Ilustración 114. 1969, Michael Heizer. Double Negative, Virginia, Nevada.*



*Ilustración 115. 1987, Richard Long. Small White Pebble Circles, TATE.*



*Ilustración 116. 2011, Mildred López. Ven te invito a caminar. Piedras, arena y conchas.*



*Ilustración 117. 2011, Mildred López. Ven te invito a caminar. Piedras, arena y conchas.*



*Ilustración 118. 1963, Ed Ruscha. Standard station, Amarillo, Texas. Óleo, 164x309cm. Dallas.*



*Ilustración 119. 1982, Stephen Shore. Uncommon Places. Fotografía.*



*Ilustración 120. 2008, José María Mellado. America-Star, Lima. Fotografía.*



*Ilustración 121. 1971, Bernd & Hilla Becher. Charleroi-Montignies, Fotografía.*



*Calatanazor en torno al año 1000.*

*Ilustración 122. 2005, María Bleda y José María Rosa. Campos de batalla, Calatanazor en torno al año 1000.*



*Ilustración 123. 1953, Lola Álvarez Bravo. Anarquía arquitectónica de la ciudad de México.*



*Ilustración 124. 1993, Eloy Valtierra Ruvalcaba. Serie La Cuna del Narco, El soplón, Sinaloa.*



*Ilustración 125. 1997, Sebastião Salgado. Frontera México-USA, Tijuana. Inmigrantes. Serie Exodus.*



*Ilustración 126. 2003, Melanie Pullen. High Fashion Crime Scenes. L.A. River.*



*Ilustración 127. 2007, Spencer Tunick. México City Zócalo. MUCA-UNAM.*

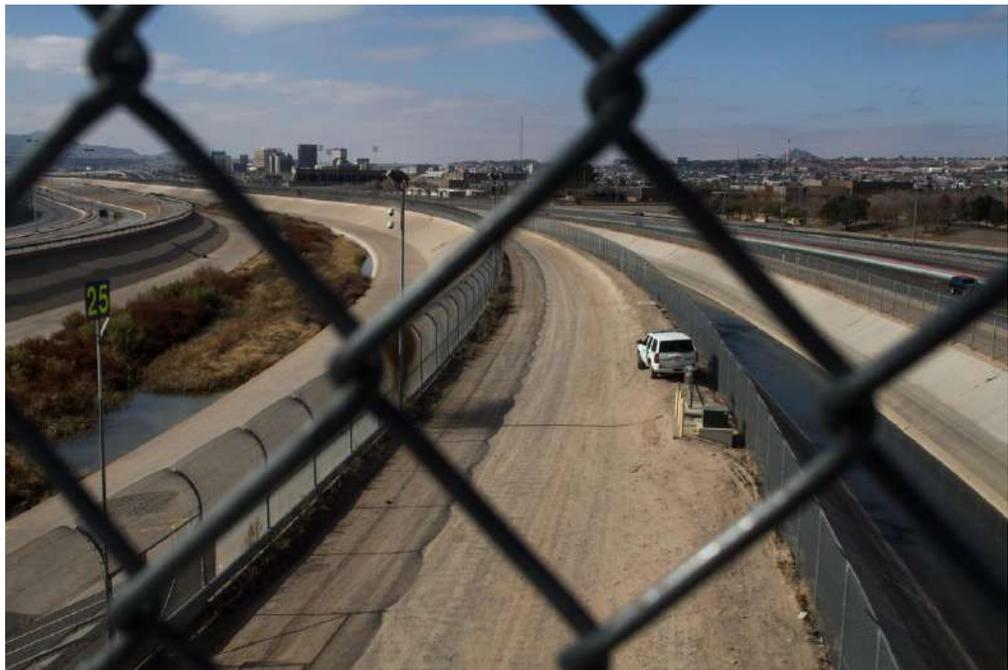


*Ilustración 128. 2009, Stefan Falke. Border fence, desert Arizona, movement detectors and water bottles.*



*Ilustración 129. 2009, Stefan Falke. Nogales USA, Nogales México, Brutal border reminds east west Berlin before 89.*

Esta fotografía fue tomada en Nogales, Estados Unidos, viendo hacia Nogales, México, atrás de la barda fronteriza. La frontera aquí es especialmente brutal porque el paisaje es muy montañoso, debe ser muy difícil construir, me recuerda el Este y el Oeste de Berlín en Alemania antes de 1989, nosotros teníamos un muro como este dividiendo una ciudad justo por la mitad. Casi no hay ciudades en la frontera como Nogales / Nogales que están tan cerca pero separadas por la cerca fronteriza. Artísticamente la frontera siempre permite imágenes interesantes, imagina esta imagen sin la frontera por un minuto...Stefan Falke.



*Ilustración 130. 2011, Mauricio Palos. Frontera, EL Paso Juárez.*



*Ilustración 131. 1991, Jeff Wall. An encounter in the Calle Valentin Gomez Farias, Tijuana. Lightbox, 229x288cm.*



*Ilustración 132. 1994, Tomás Sánchez. Al sur del calvario, acrílico sobre lienzo, 91x122cm.*



*Ilustración 133. 2008, Yang Yongliang. Heavenly City n°8. Galerie Paris-Beijing*



*Ilustración 134. 2009, Laurie Lipton. El jardín de las delicias terrenales. Carbón y grafito, 96x105cm.*



*Ilustración 135. 2014, Yishai Jusidman. Dachau. Acrílico sobre lienzo, serie Azul de Prusia.*

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. 2010, Enfrentamiento entre el Ejército y los Zetas.....	156
Ilustración 2. 1975, SITE. Fachada Indeterminada BEST, BEST Products Company, Inc. Houston, TX.....	156
Ilustración 3. 2015, Cenotafio en la carretera Monterrey- Reynosa. ....	157
Ilustración 4. 2015, Cenotafio en la carretera Monterrey-Reynosa. ....	157
Ilustración 5. Escudo oficial de Reynosa, Tamaulipas. ....	158
Ilustración 6. 2014, Google earth, street view, Reynosa. ....	158
Ilustración 7.2016, Maguey intervenido, Reynosa. ....	158
Ilustración 8. Cenotafio, El gallo de oro .....	159
Ilustración 9. 2014 Plaza comercial en ruinas, Reynosa .....	159
Ilustración 10. 2016 Wal-Mart quemado, Reynosa .....	160
Ilustración 11. 2014 Tanques para vender gasolina robada, Reynosa. ....	160
Ilustración 12.Fotogramas del registro fílmico. Performance “A ritmo de swing” de Rocío Boliver, 2012, Tijuana, B.C.....	161
Ilustración 13. Fotografía, serie “La línea”, Francisco Mata Rosas, franciscomata.com.mx ...	162
Ilustración 14.Formas ilegales de cruzar la frontera. Imágenes tomadas del curso “La línea, 3200 Kms de frontera” del Colegio de la Frontera Norte.....	162
Ilustración 15. Fotogramas del noticiero. La performatividad del reportero “arriba” de una balacera. 2009. ....	163
Ilustración 16. Imágenes de prensa, Lluvia Negra en Reynosa y Ciudades fronterizas.....	163
Ilustración 17. Señalética en San Diego, California. ....	164
Ilustración 18. 1987, Born in east L.A. de Cheech Marin.....	164
Ilustración 19. Gómez Peña, Guillermo, Wacha esa border son. ....	164
Ilustración 20. Reproducción de pintura mural en una casa experimental ubicada en la zona arqueológica de Çatalhöyük, Turquía, imagen de la colección del Çatalhöyük Research Project. La pintura muestra una representación de una erupción volcánica y la ciudad. ....	165
Ilustración 21. Los residentes en las afueras de la morada del dragón, atribuida a Dong Yuan, Siglo X, Cinco Dinastías (Tang del Sur). Rollo colgado, tinta y colores sobre seda, 156 x 160 cm. Imagen Copyright © National Palace Museum, Taipei City 11143, Taiwan. ....	165
Ilustración 22. 1337, Ambrogio Lorenzetti, Los Efectos del buen gobierno en el campo. ....	166
Ilustración 23. 1338, Ambrogio Lorenzetti, Los Efectos del buen gobierno en la ciudad. ....	166
Ilustración 24. 1068-1429, Códice Xólotl, 49x41cm, Biblioteca Nacional, Paris.....	166

Ilustración 25. 1465, Piero della Francesca, Triunfo de los duques de Urbino, Florencia, Uffizi. .....	167
Ilustración 26. 1465 – 1470, Fernando Gallego, La Piedad. Técnica mixta sobre tabla, 118 x 111 cm, Museo Nacional del Prado. ....	167
Ilustración 27. 1472, Leonardo da Vinci, Annunciazione. Oleo sobre tabla, 98x217cm, Galería Uffizi. ....	168
Ilustración 28. 1493, Wolgemut y Pleydenwurff. Mapamundi, Nuremberg chronicles. ....	168
Ilustración 29. 1493, Wolgemut y Pleydenwurff. Androgino y blemia, Nuremberg chronicles. .....	168
Ilustración 30. 2012, Ana Teresa Fdez. Borrada la frontera. ....	169
Ilustración 31. 2012 Ana Teresa Fdez. Borrada la frontera. ....	169
Ilustración 32. 1495 Alberto Durero, Vista del valle en Tyrol. Tinta, acuarela, gouache, 223x222mm. Museo del Louvre. Realizado en su primer viaje a Italia .....	170
Ilustración 33. 1500-1505, Hieronymus Bosch. El jardín de las delicias, 220x389cm. Óleo sobre tabla Museo del Prado .....	170
Ilustración 34. 1510, Albrecht Altdorfer, Bosque con san Jorge matando al dragón, óleo sobre pergamino, 282x225mm. MUNICH.....	171
Ilustración 35. 1456, Paolo Uccello. San Jorge y el dragón. Temple sobre tabla, Londres N.G. .....	171
Ilustración 36. 1526, Gabriel Salmon. La batalla contra los campesinos, grabado. ....	172
Ilustración 37. 1562, Pieter Bruegel El Viejo. El triunfo de la muerte, óleo sobre tabla. M.N. del Prado.....	172
Ilustración 38. 1633, Jacques Callot. Las miserias de la guerra, Serie en grabado. ....	173
Ilustración 39. 1572 -84, Francois Dubois. La masacre de san Bartolome. Óleo sobre madera. M. Cantonal de Bellas Artes, Suiza. ....	173
Ilustración 40. 1514, Alberto Durero. Melancolía, grabado, 24x18cm. G.NA.K. Alemania...	174
Ilustración 41. 153,2 Lucas Cranach. La melancolía, óleo. S.M.K. Dinamarca.....	174
Ilustración 42. 1465, Giovanni Bellini. La agonía en el jardín. Tempera, 81x127cm. National Gallery London .....	175
Ilustración 43. 1506, Giorgione Barbarelli. Aterdecer, óleo, 73x91cm. National Gallery London .....	175
Ilustración 44. 1514, Tiziano Vecellio, Noli me Tangere. Óleo, 110x91cm. National Gallery London.....	175
Ilustración 45. 1594, Johann Theodorus de Bry. Grabado.....	176

Ilustración 46. 1594, Johann Theodorus de Bry. Vasco de Núñez lanza perros a los indios por sodomía.....	176
Ilustración 47. 1590, Johann Theodorus de Bry, Native American Conjurer. Grabado intervenido. UNC University Library .....	177
Ilustración 48. 1590, Johann Theodorus de Bry. Native American in body paint. Grabado intervenido. UNC University Library .....	177
Ilustración 49. 2010, Portadas de la revista La Atalaya, varias portadas utilizando imágenes de paisajes idílicos. ....	177
Ilustración 50. 2012, Portadas de la revista La Atalaya utilizando imágenes de paisajes distópicos. ....	178
Ilustración 51. 2015, Portadas de la revista Fellowship Tract League Baptist Church utilizando paisajes distópicos. ....	178
Ilustración 52. Lance Wyman, imágenes del diseño para la señalética de sitios de memoria. .	178
Ilustración 53. 1614, Esaias van de Velde. Winter Landscape, óleo, 40x21cm. Fitzmuseum .	179
Ilustración 54. 1660, Nicolas Poussin. El diluvio, óleo, 118x160cm. Museo del Louvre, Paris. ....	179
Ilustración 55. 1667, Gaspard Dughet. Paisaje con rayo, San Petersburgo, Museo del Hermitage. ....	179
Ilustración 56. 1655, Salvator Rosa. Paisaje del rio con Apolo y Sibyl. Óleo, 174x259cm. LONDRES. ....	180
Ilustración 57. 1735, Jan Frans van Bloemen. Paisaje en la campiña romana, óleo, 172x237cm. ....	180
Ilustración 58. 1754, Claude Joseph Vernet. Storm with a shipwreck, óleo, 87x137cm. Wallace Collection, London. ....	180
Ilustración 59. 1760, Richard Wilson. Llyn Peris and Dolbadarn Castle, óleo, 96x131cm. National Gallery of Victoria, Australia.....	181
Ilustración 60. 1683, Juan Asencio. La conquista de México. Oleo, 216x311cm. Palacio Nacional de México. ....	181
Ilustración 61. 1776, William Gilpin, acuarela, 177x329mm. B.M. London.....	181
Ilustración 62. 1778, Thomas Hearne. Lancaster Castle from the South West, 26x18cm. Lancaster Museum. ....	182
Ilustración 63. 1800, Thomas Girtin. Snowdon North Wales, acuarela, 23x48cm. Museum of Fine Arts, Boston.....	182

Ilustración 64. 1798, Michael Angelo Rooker. The Vale of Llangollen, acuarela, 59x33cm. AyA, UK. ....	182
Ilustración 65. 1778, John Warwick Smith. Grotto of Pausilippo, graffito y acuarela, 189x243mm. Tate Gallery. ....	183
Ilustración 66. 1835, Joseph Mallord William Turner. The Burning of the Houses of Lords and Commons, óleo, 92X123cm. FILADELFIA. ....	183
Ilustración 67. 1758 José de Páez La destrucción de la misión de San Sabá Óleo 210x292cm MUNAL. ....	184
Ilustración 68. 1804, Alexander von Humbolt. Piramide de Cholula, Dibujo. ....	184
Ilustración 69. 1797, Louis Gauffier. El monasterio de Vallombrosa, óleo, 82x114cm. ....	185
Ilustración 70. 1780, Pierre-Henri de Valenciennes. Muro de la ciudad al pie de la montaña, óleo, 36x47cm. Metmuseum. ....	185
Ilustración 71. 1807, Johann Wolfgang Goethe. Wartburg con monje y monja. Fundacion Clásicos Weimar. ....	185
Ilustración 72. 1820, John Constable. Harwich Lighthouse, óleo, 327x502mm. Tate Gallery. ....	186
Ilustración 73. 1830, Caspar David Friedrich. Mountainous River Landscape day, 77x127cm. KASSEL. ....	186
Ilustración 74. 1830, Caspar David Friedrich. Mountainous River Landscape, 77x127cm. KASSEL. ....	186
Ilustración 75. 1782-84, Pierre Henri de Valenciennes. Loggia en Roma, tejado al sol. Óleo, 18 x 37cm. M. del Louvre. ....	187
Ilustración 76. 1782-84, Pierre Henri de Valenciennes. Loggia en Roma, tejado en sombra. Óleo, 18 x 37cm. M. del Louvre. ....	187
Ilustración 77. 1843, François Marius Granet. Muelle del Sena con Barcaza, acuarela, 181x293mm. Louvre, Paris. ....	187
Ilustración 78. 1832, Johan Christian Dahl. Estudio de nubes con horizonte. Óleo, 25x28cm. Berlín. ....	188
Ilustración 79. 1830, Carl Blechen. La torre en ruinas del castillo Heidelberg. Óleo, 80x92cm. Kunsthalle, Bremen. ....	188
Ilustración 80. 1846, Adolph Menzel. Tormenta en la montaña Tempelhof. Óleo, 31x47cm. Wallraf Richartz Museum. ....	188
Ilustración 81. 1665, Jacob van Ruisdael. View of Haarlem. Óleo, 62x55cm, Kunsthau, Zurich. ....	189

Ilustración 82. 2006, Tomas Saraceno. Atardecer, cloud cities. Fotografía del Salar en Uyuni, Bolivia. ....	189
Ilustración 83. 2012, Tomas Saraceno. On the roof, cloud city flying garden. Collage, Met N.Y. ....	189
Ilustración 84. 1850, Théodore Rousseau. Mare au crepuscule. Óleo, 67x270mm. ....	190
Ilustración 85. 1819, Achille Etna Michallon. Foro triangular en Pompeya, 35x50cm. Óleo, Louvre. ....	190
Ilustración 86. 1830, Jean-Baptiste-Camille Corot. Houses near Orleans. Óleo, 28x38cm. Getty Museum. ....	190
Ilustración 87. 1867, Jacob Abraham Camille Pissarro. Jallais Hills. Óleo, 89x116cm. MOMA, N.Y. ....	191
Ilustración 88. 1890, Vincent van Gogh. Wheat field with crows. Óleo, 50x103cm. Van Gogh Museum, Amsterdam. ....	191
Ilustración 89. 1872, Gustave-Paul Doré. Under the archs. Ilustración. ....	191
Ilustración 90. 1810, impreso en 1863. Francisco Goya Lucientes. Los Desastres de la Guerra No. 30. Estragos de la guerra, M. del Prado. ....	192
Ilustración 91. 1839, Jean Prelier Dudoille, Fotografía del puerto de Veracruz. ....	192
Ilustración 92. 1846, Agosto 10. Catedral de Reynosa, dibujo de un soldado. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington. ....	192
Ilustración 93. 1853, Károly Markó. Scene from the great Hungarian plain with sweep well. Óleo, 41x53cm. Hungarian National Gallery. ....	193
Ilustración 94. 1875, Eugenio Landesio. Valle de México desde el cerro de Santa Isabel. Óleo, 137x225cm. MUNAL. ....	193
Ilustración 95. 1859, Luis Coto. La Colegiata de Guadalupe. Óleo, 73x112cm. MUNAL, INBA. ....	193
Ilustración 96. 1892, José María Velasco. Lumen in coelo. Óleo, 39X66cm. MUNAL, INBA. ....	194
Ilustración 97. 1867, Francois Aubert. The place of execution in Queretaro. Fotografía. ....	194
Ilustración 98. 1883-95, Abel Briquet. Barranca de Metlac, ferrocarril mexicano, estado de Veracruz. Getty Research Institue. ....	194
Ilustración 99. 1910, Joaquín Clausell. Atardecer en el mar. Óleo, 100x150cm. MUNAL, INBA. ....	195
Ilustración 100. 1932, Gerardo Murillo Dr. Atl. Paisaje con el Iztacihuatl, mixta sobre madera, 88x154cm. C.P. ....	195

Ilustración 101. 1915, Umberto Boccioni. La carga de las lanzas, 32x50cm. Milán.....	195
Ilustración 102. 1917, Otto Dix. Campo con cráteres cerca de Dontrien, iluminado por las bengalas, Grabado. ....	196
Ilustración 103. 1917, Otto Dix. Danza de la muerte 1917, Grabado. ....	196
Ilustración 104. 1917, Otto Dix. Atardecer en la llanura de Wijtschaete, Grabado. ....	196
Ilustración 105. 1937, Pablo Picasso, Guernica. Óleo, 349x776cm, Madrid. ....	197
Ilustración 106. 1941, Graham Sutherland. Devastation, 1941 An East end Street, mixta, 64x110cm. TATE.....	197
Ilustración 107. 1941, John Piper. Christ church, Newgate St. Óleo, 75x63cm. Museum of London.....	197
Ilustración 108. 1946, Conrad Felixmüller. Luna sobre la ciudad bombardeada con recinto ferial. Óleo, 46x51cm, Leipzig. ....	198
Ilustración 109. 1945, Bob Caron. Atomic cloud over Hiroshima, Fotografía. ....	198
Ilustración 110. 1957, Guy Debord. Guide psychogéographique de Paris. ....	199
Ilustración 111. 1969, Dennis Oppenheim. Ground Mutations-Shoe Prints. ....	199
Ilustración 112. 1970, Robert Smithson. Spiral Jetty, Gran Lago Salado, desierto de Utah. ...	200
Ilustración 113. 1973-76, Nancy Holt. Sun tunnels, desierto de Utah. ....	200
Ilustración 114. 1969, Michael Heizer. Double Negative, Virginia, Nevada.....	200
Ilustración 115. 1987, Richard Long. Small White Pebble Circles, TATE. ....	201
Ilustración 116. 2011, Mildred López. Ven te invito a caminar. Piedras, arena y conchas. ....	201
Ilustración 117. 2011, Mildred López. Ven te invito a caminar. Piedras, arena y conchas. ....	201
Ilustración 118. 1963, Ed Ruscha. Standard station, Amarillo, Texas. Óleo, 164x309cm. Dallas. ....	202
Ilustración 119. 1982, Stephen Shore. Uncommon Places. Fotografía.....	202
Ilustración 120. 2008, José María Mellado. America-Star, Lima. Fotografía.....	202
Ilustración 121. 1971, Bernd & Hilla Becher. Charleroi-Montignies, Fotografía. ....	203
Ilustración 122. 2005, María Bleda y José María Rosa. Campos de batalla, Calatanazor en torno al año 1000.....	203
Ilustración 123. 1953, Lola Álvarez Bravo. Anarquía arquitectónica de la ciudad de México. ....	203
Ilustración 124. 1993, Eloy Valtierra Ruvalcaba. Serie La Cuna del Narco, El soplón, Sinaloa. ....	204
Ilustración 125. 1997, Sebastião Salgado. Frontera México-USA, Tijuana. Inmigrantes. Serie Exodus. ....	204

Ilustración 126. 2003, Melanie Pullen. High Fashion Crime Scenes. L.A. River. ....	205
Ilustración 127. 2007, Spencer Tunick. México City Zócalo. MUCA-UNAM. ....	205
Ilustración 128. 2009, Stefan Falke. Border fence, desert Arizona, movement detectors and water bottles. ....	205
Ilustración 129. 2009, Stefan Falke. Nogales USA, Nogales México, Brutal border reminds east west Berlin before 89.....	206
Ilustración 130. 2011, Mauricio Palos. Frontera, EL Paso Juárez.....	206
Ilustración 131. 1991, Jeff Wall. An encounter in the Calle Valentin Gomez Farias, Tijuana. Lightbox, 229x288cm.....	207
Ilustración 132. 1994, Tomás Sánchez. Al sur del calvario, acrílico sobre lienzo, 91x122cm.	207
Ilustración 133. 2008, Yang Yongliang. Heavenly City n°8. Galerie Paris-Beijing .....	207
Ilustración 134. 2009, Laurie Lipton. El jardín de las delicias terrenales. Carbón y grafito, 96x105cm. ....	208
Ilustración 135. 2014, Yishai Jusidman. Dachau. Acrílico sobre lienzo, serie Azul de Prusia.	208

## BIBLIOGRAFIA

- Abaroa, E. (30 de 10 de 2016). *Campo de Relampagos*. Obtenido de <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/27/10/2016>
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*. ESPAÑA: PRE-TEXTOS.
- Alonso Meneses, G. (2013). ¿Terrorismo gringo? Antropología de la globalización y la migración clandestina en la frontera México-Estados Unidos. En M. OLMOS Aguilera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Ambiental, C. p. (2014). *La quema de residuos agrícolas: fuente de dioxinas*. Montreal: CCA.
- Andermann, J. (2008). Paisaje : Imagen, entorno, ensamble. *Orbis Tertius*, XIII(14), 1-7.
- Antigüedad, M. D. (2013). De la contemplación a la expresión. *El redescubrimiento del paisaje*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Arce, J. M. (Productor), Arce, J. M. (Escritor), Arámbaro, P. V., & VALENZUELA ARCE, J. M. (Dirección). (2013). *Santísima muerte: Niña blanca, niña bonita. El culto popular a la santa muerte* [Película]. México.
- Aridjis, E. (Dirección). (2014). *La Santa Muerte* [Película].
- Arriaga R., J. C. (2012). El concepto frontera en la geografía humana. *Perspectiva Geográfica*, 71-96.
- Arroyo, S. R. (2015). Sobre el paisaje urbano y rural en México. *XVIII Coloquio: Las Tres eras de la imagen*. México: 17, Instituto de Estudios Críticos.
- Artaud, A. (1947). *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*. Rodez: epub.
- Augé, M. (2000). *Los No Lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (2001). *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa.
- Augé, M. (s.f.). *Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*.
- Bal, M. (2002). *Conceptos Viajeros en las Humanidades, una guía de viaje*. Murcia: Cendeac.
- Baudelaire, C. (1860). *Paraisos Artificiales*. Francia: epub.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Baudrillard, J. (1983). *Las estrategias fatales*. BARCELONA: ANAGRAMA.
- Bergera, I. (2011). Nuevos paisajes, nuevas miradas. En J. MONCLUS, *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo* (págs. 14-29). Espana.
- Berque, A. (1997). El origen del paisaje. *Revista de Occidente*, 7-21.

- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. España: Biblioteca Nueva.
- Birlanga Trigueros, J. G., & Sendino Echeandia, B. (2004). Spencer Tunick. La Fotografía del Alma. Desnudar el cuerpo, vestir la ciudad. *A Parte Rei Revista de Filosofía*, 1-21.
- Bleda, M., & Rosa, J. M. (14 de Febrero de 2017). *Bleda y Rosa*. Obtenido de <http://www.bledayrosa.com/index.php?/proyectos/campos-de-batalla/>
- Boliver, R. (Marzo de 2012). *youtube*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=HR7VXhMMFMk>
- Boliver, R. (2012). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=-pmqaL6nkGM>
- Boliver, R. (4 de Abril de 2012). *Youtube*. Recuperado el 25 de Noviembre de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=-pmqaL6nkGM>
- Brea, J. L. (2007). *Cultura\_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa.
- Cablecom. (17 de Febrero de 2009). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4Jag1RMi2E4&list=WL&index=61>
- Casar, M. A. (2015). *México: Anatomía de la Corrupción*. México: CIDE.
- Castro Flórez, F. (30 de Enero de 2013). *Fundación CajaCanarias*. Recuperado el 13 de Febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=yuYg3mCDIXk&t=4597s>
- Courtwright, D. (1 de Octubre de 2012). *University of North Florida*. Recuperado el 24 de Noviembre de 2015, de HISTORY FACULTY PUBLICATIONS: [http://digitalcommons.unf.edu/ahis\\_facpub/22](http://digitalcommons.unf.edu/ahis_facpub/22)
- Courtwright, D. T. (2002). *Las Drogas y la formación del mundo moderno: breve historia de las sustancias adictivas*. España: Paidós.
- De la Peña Martínez, F. (2013). Apuntes para una antropología de un mundo sin fronteras. En M. OLMOS Aguilera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Deleuze, G. (1987). ¿Qué es el acto de creación? *Conferencia en la Femis Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido*. Francia: Femis.
- Delgado, E., & CARETTA, M. (2008). Imaginación y cartografía: un estudio sobre el proceso del descubrimiento americano. *Cuicuilco*, 15(43), 111-113.
- Deveaux Durán, S. (2012). Corporalidad y performance en contextos de violencia. *Sociológica*, 69-93.
- Emmelhainz, I. (27 de Junio de 2015). *SALONKRITIK*. Obtenido de Necrocapitalismo y arte contemporáneo: [http://salonkritik.net/10-11/2015/06/necrocapitalismo\\_y\\_arte\\_contem\\_1.php](http://salonkritik.net/10-11/2015/06/necrocapitalismo_y_arte_contem_1.php)

- Esteban Leal, P. (13 de Febrero de 2017). *Museo NAcional Centro de Arte Reina Sofía*. Obtenido de <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica>
- Estévez López, A. (2017). ¿Migración forzada o despoblamiento forzado?: derechos humanos, movilidad y capitalismos necropolíticos. Tijuana, B.C.: El Colegio de la Frontera Norte .
- Fernández, A. T. (26 de Septiembre de 2017). *AnaTeresaFernandez.Com*. Obtenido de <http://anateresafernandez.com/borrando-la-barda-tijuana-mexico/>
- Finol, J. E. (2009). *Capillitas a la orilla del camino: una microcultura funeraria*. Maracaibo, Venezuela: Universidad del Zulia.
- Flores, E. (2017). Retos frente a la nueva política migratoria de los EE UU en la administración de Trump. *Foro nacional*. Tijuana: La Comisión Nacional de los Derechos Humanos y El Colegio de la Frontera Norte.
- Fo, J. (2004). *El libro prohibido del cristianismo*. España: Robinbbook.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal.
- Freud, S. (1980). *La interpretación de los sueños*. México: Melo.
- García Canclini, N. (2003). Malentendidos interculturales en la frontera México-Estados Unidos. *Culturas en contacto. Encuentros y desencuentros*. España: Ministerio de Educación. Cultura y Deporte de España.
- GARCIA Canclini, N. (24 de Noviembre de 2015). *Néstor García Canclini*. Obtenido de [nestorgarciacanclini.net](http://nestorgarciacanclini.net): <http://nestorgarciacanclini.net/index.php/estetica-y-antropologia/183-que-representan-hoy-los-pasaportes>
- García Rivera, J. (Dirección). (2007). *Spencer Tunick en México* [Película].
- Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines*, 27-38.
- Giménez Gatto, F. (2011). *Erótica de la banalidad. Simulaciones, Abyecciones, Eyaculaciones*. Querétaro: Fontamara.
- Gómez de Silva, G. (1998). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gootenberg, P. (19 de Mayo de 2014). *The London School and Political Science*. Obtenido de El efecto boomerang de la cocaína: [http://search.lse.ac.uk/s/search.html?query=Gootenberg%2c+Paul%2c+El+efecto+Boomerang+de+la+cocaina&site=LSEWebsiteAll&collection=lse\\_external](http://search.lse.ac.uk/s/search.html?query=Gootenberg%2c+Paul%2c+El+efecto+Boomerang+de+la+cocaina&site=LSEWebsiteAll&collection=lse_external)
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.

- Gueilburt, M. (Dirección). (2007). *Frontera* [Película].
- Guerrero Aguilar, A. (2007). El Noreste mexicano en la obra de Manuel Payno. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 13-44.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza.
- Harley, J. B. (2005). *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Holdergger, R., & Wagner, H. (2008). Landscape genetics. *BioScience*, 199-207.
- Huffschmid, A. (2012). La Muerte como nuevo culto callejero en la Ciudad de México. *México Interdisciplinario*, 97-107.
- Immigration United States.Org. (27 de Febrero de 2017). *Immigration United States*. Obtenido de <http://www.immigrationunitedstates.org/pages/ciudades-santuario.html>
- INAH. (2002). *Hugo Brehme. Colección fotográfica*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Jurado Barranco, M. E. (2013). Las identidades forzadas. El caso de los refugiados guatemaltecos en Chiapas. En M. OLMOS Agulera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Koolhaas, R. (2011). *La ciudad genérica*. España: GGmínima.
- Long, R. (14 de Febrero de 2017). *RICHARD LONG*. Obtenido de <http://www.richardlong.org/>
- Lynch, K. (2013). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada.
- MADERUELO, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada.
- Maderuelo, J. (2006). *Marcar, Ocupar, Tallar y Transformar el Territorio*. Portugal: APHA.
- Maderuelo, J. (2010). El paisaje urbano. *Estudios Geográficos*, 575-600.
- Maderuelo, J. (2012). La mirada pintoresca. *QUINTANA*(11), 79-90.
- Maihold , G., & Sauter , R. (2012). Capos, reinas y santos, la narcocultura en México. *México Interdisciplinario*, 64-96.
- Manigno Tazzer, A. (1996). *Arquitectura Mesoamericana, Relaciones Espaciales*. México: Trillas.
- Manzanares, J. L. (2016). Actividades económicas emergentes en la frontera. *La línea, 3200 Kms de frontera*. Tijuana, B.C.: El Colegio de la Frontera Norte.
- Marí, A. (2013). Paisaje después de la batalla. *La pintura al aire libre y el paisaje moderno*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza. Recuperado el 5 de Junio de 2016, de [http://www.educathyssen.org/la\\_pintura\\_al\\_aire\\_libre](http://www.educathyssen.org/la_pintura_al_aire_libre)

- Martín Moreno, F. (2009). *Las grandes traiciones de México*. México: Alfaguara.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. España: Melusina.
- MÉNDEZ Y BERRUETA, L. H. (2005). *Ritos de paso trancos. El territorio simbólico maquilador fronterizo*. México: Ediciones y Gráficos Eón.
- Mercader, Y. (2012). Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas. Subjetividad y procesos sociales*(36), 209-237.
- Mitchell, W. (2002). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monsivais, C. (2004). El Narcotráfico y sus legiones. En *Viento rojo. Diez historias del narco en México* (págs. 33-44). México: Plaza Janes.
- Moyssen, X. (2005). *José María Velasco. Un estudio sobre su obra*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.
- Museo de Monterrey. (1992). *Becher, Mapplethorpe, Sherman*. Monterrey: Museo de Monterrey.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Nancy, J.-L. (2011). Arte y Ciudad. *Disturbis*(9), 1-5.
- Nancy, J.-L. (2011). *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial.
- Nieto Alcaide, V. (2013). Reinención y creación del paisaje. *El redescubrimiento del paisaje*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Nietzsche, F. (2004). *Cómo se filosofa a martillazos*. México: Grupo Editorial Tomo.
- Noguer Juncà, E. (2011). Los paisajes posmodernos y el turismo. *Revista Iberoamericana de Turismo*, 83-92.
- Notimexpr Tamaulipas. (20 de Junio de 2015). *Notimexpr*. Obtenido de [www.notimexpr.com/gobernador-priista-de-tamaulipas-inaugura-calle-en-honor-a-fundador-de-cartel-del-golfo/](http://www.notimexpr.com/gobernador-priista-de-tamaulipas-inaugura-calle-en-honor-a-fundador-de-cartel-del-golfo/)
- Oliveras González, X. (2016). Enfoques teóricos y procesos del contexto fronterizo México-Estados Unidos. *La línea, 3200 Kms de frontera*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Olmos Aguilera, M. (2013). *Antropología de las fronteras. Alteridad, historia e identidad mas alla de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Ortega, A. (2013). Los territorios del deseo. El tatuaje cholo como reflexión de las relaciones cuerpo/migración/territorio. En M. OLMOS Aguilera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.
- Panofsky, E. (1979). *El significado de las artes visuales*. España: Alianza Editorial S.A.

- Pardo, J. L. (2010). *Nunca fue tan hermosa la basura*. España: Galaxia Gutenberg.
- Pardo, J. L. (2011). *El Cuerpo Sin Órganos Presentación de Gilles Deleuze*. España: Pre-Textos.
- Pardo, J. L. (2011). *El cuerpo sin organos. Presentación de Gilles Deleuze*. ESPAÑA: PRE-TEXTOS.
- Pavón , D., & Albarrán , L. (2012). Narcomensajes y cadáveres: el discurso del narcotráfico y su violentada literalidad corporal. En M. OROZCO GUZMAN, *Estremecimientos de lo real: ensayos psicoanalíticos sobre cuerpo y violencia* (págs. 191-204). México, D. F.: Kanankil Editorial.
- Pérez-Taylor, R. (2013). Fronteras reales, fronteras imaginarias. En M. OLMOS Aguilera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Pinheiro Safatle, V. (2015). Freud como teórico del cuerpo social: el miedo y el desamparo como afectos políticos. *Seminario Internacional "Horizontes de la Gestión Crítica"*. México: 17, Instituto de Estudios Críticos.
- Pomarède, V. (27 de Febrero de 2013). *Curso monográfico, La pintura al aire libre y el paisaje moderno*.  
 Obtenido de Museo Thyssen-Bornemisza:  
[http://www.educathyssen.org/la\\_pintura\\_al\\_aire\\_libre](http://www.educathyssen.org/la_pintura_al_aire_libre)
- Porras Carrillo, E. (2013). Fronteras étnicas y procesos de simbolización. En M. OLMOS Aguilera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea* (pág. N/A). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Ramírez, J. A. (2003). *Edificios-cuerpo*. España: Siruela.
- Raquejo, T. (2006). El arte de la Tierra: espacio-tiempo en el land art. En J. MADERUELO, *Medio siglo de arte, ultimas tendencias 1955-2005* (págs. 107-129). España: Abada.
- Reyes, C. (1944). *Apuntes para la historia de Tamaulipas siglos XVI y XVII*. México: Biblioteca Centro Cultural Tamaulipas.
- Robledo-Silvestre, C. (2012). Narco-violencia en la frontera: rupturas en las formas de nominar al desaparecido. *V Congreso Internacional de Sociología*, (págs. 1-15). Ensenada.
- Rojas-Sotelo, M. (2010). Postales En Un Territorio Excentrico. *CALLE14*, 118-133.
- Sagan, C. (1995). *El mundo y sus demonios*. Barcelona: Planeta S.A.
- SÁNCHEZ MUNGUÍA, V. (2011). La actual lucha del gobierno mexicano contra la delincuencia en la frontera con Estados Unidos. *Frontera Norte*, 97-130.
- Schwarz, S. (Dirección). (2013). *NARCO CULTURA* [Película].
- Solana, G. (2013). Van Gogh y el aire libre. *La pintura al aire libre y el paisaje moderno*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

- Soto Castillo, E. S. (2009). Detenidos Desaparecidos, Ausencia y presencia a través de la imagen fotográfica. *Revista Electrónica de Psicología Política*, 1-28.
- Sztajnszrajber, D. (18 de Noviembre de 2014). *Youtube*. Obtenido de Mentira la Verdad: <https://www.youtube.com/watch?v=jMsqynE-da0>
- Taylor Hansen, L. D. (2013). El concepto histórico de la frontera. En M. OLMOS Aguilera, *Antropología de las fronteras: alteridad, historia e identidad más allá de la línea*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, A, C.
- Turati, M. (2011). *Fuego cruzado*. México: Grijalbo Mondadori.
- Valcárcel, A. (2012). El paisaje moral del Barroco. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. España: Editorial Melusina, S.L.
- VALENCIA, S. (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina, S.L.
- VALENZUELA ARCE, J. M. (2003). Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos. En J. M. VALENZUELA ARCE, *Por las fronteras del norte: una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos* (págs. 33-67). México: Fondo de Cultura Económica.
- Valenzuela, J. M. (2015). *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura en México*. Tijuana, Baja California: COLEF.
- Van Gogh, V. (2016). *Ultimas cartas desde la locura*. Uruguay: Biblioteca digital Ministerio de educacion y cultura.
- Virilio, P. (1988). *Estética de la Desaparición*. Barcelona: Anagrama.
- Virilio, P. (1997). La Ciudad sobreexpuesta. En N. LEACH, *Rethinking Architecture. A reader in Cultural Theory* (págs. 358-368). London: Routledge.
- Volkow, V. (2010). Presentación de un óleo inédito sobre la Conquista de México. *ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS*, 117-123.
- Watsuji, T. (2006). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. España: Ediciones Sígueme S.A.U.
- Wyman, L. (2014). *Lance Wyman México*. Madrid, España: RM.
- Yehya, N. (2013). *Porno cultura. El espectro de la violencia sexualizada en los medios*. México: Tusquets.
- Zoltán, D. (2007). Las 15 pinturas de Károly Markó en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 189-226.