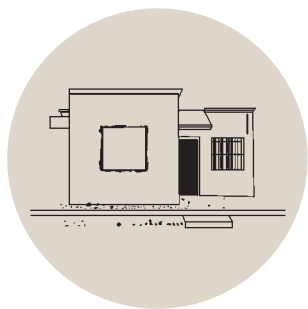






TERRITORIOS SIN MAPA

ESCRIBIR EN MÉXICO HOY

Francisco Carrillo

¿En qué consiste la decepción? ¿En el desengaño del artista incapaz de usar su arte (la caminata) para alcanzar su meta (agotar a la presa)? ¿O, más sencillamente, en que el intento (la cacería) es más importante que el resultado (agotar a la presa perdiéndose a sí mismo)?

Olivier Debrouse, Mancha blanca

A finales de 2012 el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) expuso una pieza de Teresa Margolles titulada *La promesa*.¹ En ella, la artista de Culiacán presentaba una instalación iniciada unos meses antes con la demolición, clasificación y documentación gráfica de los restos de una casa abandonada en Ciudad Juárez. Durante los “años malos”, Juárez acumulaba miles de viviendas desiertas, casi todas debido al desplazamiento forzoso de sus habitantes a causa de la violencia. Una de estas casas fue la que cuidadosamente derruyó el equipo de la artista, para luego trasladar los fragmentos, a su vez triturados, hasta la Ciudad de México. Allí, en una de las salas del museo, los restos compactados formaban un largo muro que la atravesaba, un muro semejante a la línea fronteriza, metáfora también de la incomprensión que nos separa de las realidades que lo conforman, un muro terroso que se podía desmenuzar. De hecho, día tras día un grupo de voluntarios esparcía sus fragmentos

¹ <https://muac.unam.mx/exposicion/teresa-margolles>

El punto de arranque de estas narrativas se remonta a mediados de la década de los noventa.

por la enorme sala hasta su total dispersión, en lo que conformaba una especie de desierto a pequeña escala. Como la misma Margolles explicaba:

La idea de la pieza era comprar una casa, trasladarla a la capital del país y convertirla en polvo, como los cientos de promesas que se han hecho y no se han cumplido [...] Me interesaba mucho que los albañiles y todos los participantes de la deconstrucción de la casa supieran de qué trataba la pieza. Les expliqué que hablaba de un sistema fallido, una sociedad a la que le habían prometido y a la que no le cumplieron las expectativas de educación, de trabajo, de paz social.²

La promesa prolongaba diversos ejercicios artísticos que Margolles había localizado desde unos años antes en Ciudad Juárez. Por ejemplo, en *Esta casa no será demolida* (2010) fotografió las fachadas de las calles y barrios abandonados, protagonistas de un relato de expulsión y pérdida paralelo al de *La promesa*. Por su parte, en *El testigo* (2013) fijaba la lente en los árboles que habían recibido impactos de bala y otras marcas de violencia, lo que les convertía en los testigos más inmediatos —y silentes— de los crímenes cometidos a su alrededor. Como apunta la cita anterior, se trata de testimonios de un fracaso que va mucho más allá del emplazamiento elegido, como toda una impugnación de los discursos de soberanía y democracia sobre los que se construye oficialmente el país. Son obras que, además, visibilizan el

territorio por el que transcurre parte de la literatura mexicana más significativa de las últimas décadas: el desierto fronterizo como espacio que simboliza una idea de nación en acelerado proceso de derrumbe.

El punto de arranque de estas narrativas se remonta a mediados de la década de los noventa, momento del giro neoliberal que consagra el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y golpe fatal a los cimientos de esta casa en la que vivimos todos (no olvidemos que 1994, año de su entrada en vigor, también lo fue del asesinato de Colosio, el levantamiento zapatista, el cierre de EE. UU. de los pasos seguros de la frontera y la canalización del flujo migrante hacia los desiertos o del cambio en las rutas del narcotráfico, que situaron a México, tras la caída de los carteles colombianos, como nuevo vórtice en la producción y distribución de droga). Unos años después, la llamada *guerra contra el narco* y sus consecuencias, incluyendo la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, han agudizado el vaciamiento de cualquier sentido de nación mientras la violencia extrema parece engrasar todos los mecanismos sociales.

El viaje al desierto fronterizo se destaca en la literatura mexicana más actual como símbolo de la ausencia de la ley y el Estado, de una *polis* que se abandona como lugar narrativo en favor de nuevas configuraciones de sentido o, más bien, de la desertificación general del sentido. La primera muestra de este viaje, o al menos la más celebrada, la representa la obra de Roberto Bolaño, quien en *Los detectives salvajes* (1998) y en *2666* (2004) convierte las geografías del desierto y la violencia que las recorre en el nuevo eje que interroga nuestro presente.

Los elementos centrales del viaje de Bolaño a Ciudad Juárez (la “Santa Teresa” de su particu-

² Teresa Margolles, *La promesa*, UNAM/MUAC, Ciudad de México, 2012, pp. 14 y 16. Disponible en https://muac.unam.mx/assets/docs/teresa_margolles_la_promesa.pdf

lar imaginario), un lugar en el que se pierden las referencias y donde los enigmas que motivan el trayecto se muestran irresolubles, serán los *leitmotivs* de otras obras posteriores que siguen su senda, desde las vicisitudes que enfrenta el personaje de Makina en *Señales que precederán al fin del mundo* (Yuri Herrera, 2009), hasta el descarnado retrato de la migración forzada y el crimen organizado que recorre las páginas de *Las tierras arrasadas* (Emiliano Monge, 2015), del feminicidio en clave local de *Temporada de huracanes* (Fernanda Melchor, 2017), la reconstrucción de la historia familiar que emprende Valeria Luiselli en *Desierto sonoro* (2019) a la vez que se avanza hacia la frontera tras la pista de los niños migrantes, o la indagación

en la violencia heredada que Cloy Mendoza desarrolla por un desierto de profundidades bíblicas en *Furia* (2021), por citar algunos de los ejemplos más notables de los últimos años.

Se podrá señalar que algunas de estas obras no transcurren por el desierto. Y la precisión es importante, pues al hablar de *desierto* no me refiero exclusivamente al ecosistema natural o a las geografías que rodean físicamente la frontera norte mexicana. Lo *desértico* designa las geografías ajenas a la producción moderna, el lugar alternativo a la expansión *civilizatoria*. El desierto es la coordenada abierta al tráfico de personas, el transporte de mercancías legales e ilegales, la impunidad criminal y la lucha de grupos armados por los recur-



©Teresa Margolles, *La promesa*, 2012. Cortesía de la artista/MUAC

sos, mientras las escrituras que lo sitúan como nuevo espacio de referencia abundan en las dificultades para trazar mapas y entender sus lógicas: la crisis de significado que provoca camina en paralelo a la crisis de derechos humanos que lo atraviesa.

Como parte de un proyecto del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), Francis Alÿs recorrió en 2006 el desierto patagónico rememorando la caza del ñandú de las antiguas comunidades tehuelches de la región, cuyo método consistía en acosar al animal durante cientos de kilómetros. A Alÿs el ejercicio le fascinó por lo agotador y contradictorio, pues la magnitud del esfuerzo superaba, por mucho, el aporte calórico de la presa. Con el paso de los días, lo más relevante de la experiencia termina siendo la persecución de espejismos, la constatación de que por ese territorio el objetivo siempre se aleja, o de que el único objetivo posible reside en el propio trayecto:

Mientras uno va avanzando hacia él, el espejismo se desvanece eternamente en la línea del horizonte, decepcionando o esquivando siempre nuestra progresión; antecediendo ineluctablemente nuestros pasos. Es un fenómeno de permanente desaparición, una experiencia continua de elusión...

Ahora bien, sin el movimiento del vidente/observador, el espejismo no sería más que una mancha inerte, una mera vibración óptica en el paisaje. Es nuestro avance que lo despierta, nuestra progresión hacia él la que dispara su vida.³

³ "Fragmentos de una conversación en Buenos Aires", *A Story of Deception/Historia de un desengaño. Patagonia 2003-2006*, Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2006, p. 27.



©Teresa Margolles, *La promesa*, 2012. Cortesía del MUAC

La obra que surge de tal experiencia, una serie de documentos gráficos de su avance tras los espejismos, se llamará *A Story of Deception/Historia de un desengaño*. Como en Margolles, el desierto vuelve aquí a escenificar la promesa rota; como en las obras literarias antes citadas, el viaje de Alÿs simboliza el intento, siempre frustrado, por penetrar en realidades imposibles de aprehender. Junto a la denuncia del vacío legal, el viaje al desierto señala la incompreensión que se cierne tras las lógicas que se extienden por él. Además de frontera natural, el desierto se muestra como límite de lo pensable y lo enunciable, un espacio que, por su propia naturaleza de territorio inhóspito y fuera de las rutas transitadas, posibilita la extensión de todo tipo de violencias.

Además del catálogo anterior, desde géneros más directamente involucrados en una cierta "búsqueda de la verdad" como la crónica, el reportaje y el ensayo periodístico, nos encontramos con propuestas cuya indagación,



lejos de desentrañar las redes de la violencia, evidencian la profundidad de estas lógicas y la dificultad para sortear los obstáculos que impiden desvelar sus causas. En trabajos como *Huesos en el desierto* (2002), donde Sergio González Rodríguez sigue la pista de los feminicidios en Ciudad Juárez; *La escritura en el cuerpo asesinado de las mujeres en Ciudad Juárez* (2013), en el que Rita Segato analiza estos mismos crímenes desde la antropología social; *Los migrantes que no importan* (2016), el extenso reportaje en el que Óscar Martínez bucea por las rutas de la migración; *Una historia oral de la infamia* (2016), donde John Gibler reconstruye la masacre de Iguala reuniendo los testimonios orales de los supervivientes; *Los niños perdidos* (2016), en el que Valeria Luiselli describe los procesos que encaran los niños migrantes en la corte migratoria de Nueva York, o en *Procesos de la noche* (2017), donde Diana del Ángel comparte con las familias de uno de los jóvenes asesinados en Iguala el maltrato burocrá-

tico al que se somete a las víctimas, el recorrido por estos espacios en sombra interroga, sobre todo, la “historia oficial”, denuncia la inoperancia y el vacío interesado de los poderes públicos, reemplazados por una violencia tan ubicua como oculta a los ojos del escritor.

Las escrituras en el desierto comparten con el territorio del que surgen su condición espectral, son uno de los restos, de las huellas de algo que ha sido borrado o destruido previamente. Si el desierto se destaca como el espacio literario donde rastrear lo sustraído, en él también reside la contradicción principal de estas literaturas, pues saben que su existencia depende de que el misterio que las motiva se aleje según avanzan hacia él. Como el proyecto patagónico de Alÿs, se trata de narrativas que giran sobre un centro vacío, historias de un desengaño.

En *Sonidos de la muerte* (2008), otra de las instalaciones de Margolles, la artista graba audios desde los lugares en Ciudad Juárez, ya vacíos, donde fueron encontrados los restos de mujeres asesinadas. Como ocurre con la casa triturada y esparcida por la sala del museo, en ambos casos los cuerpos se reconstruyen desde la ausencia que genera su desaparición, la casa desde el escombros.⁴ La inversión de tiempos: primero el testimonio de una pérdida y, más tarde, el rastreo de la vida anterior, afirma la única realidad posible en esta coordenada espectral cuyas narrativas se originan, paradó-

⁴ En el catálogo de la exposición, la propia Margolles apunta esta identidad entre la casa y el cuerpo: “No quería que [la casa] se destruyera de forma violenta, que llegara la máquina y la tirara en un día, sino que se fuera desgajando pared por pared y agrupando los restos con mucho cuidado. Como una casa-cuerpo a la que se le iban quitando las ilusiones y esperanzas, de tener un patrimonio y un porvenir”, *La promesa*, UNAM/ MUAC, Ciudad de México, 2012, p. 14.

jicamente, desde el espacio sin relato que deja la *víctima absoluta*,⁵ lenguajes que trasladan silencios más que palabras.

Toda una necronarrativa que, como plantea esta pieza de Margolles, encuentra su máxima expresión sobre los cuerpos de las mujeres. En las escrituras del desierto el feminicidio funciona como eje de rotación de una constelación de textos que siguen la estela de "La parte de los crímenes" de 2666 (recordemos la frase vi-

sionaria de *Fate* cuando pronuncia aquello de "Nadie presta atención a estos asesinatos, pero en ellos se esconde el secreto del mundo"⁶), o la interpretación que hace Rita Segato, quien entiende el feminicidio como un modo de "violencia expresiva", de "escritura en el cuerpo" en la que cristalizan la violencia que se oculta tras las disputas por el territorio, las irregularidades legales y la impunidad que se extienden sobre el desierto fronterizo.

Como respuesta a este vínculo perverso entre crimen y escritura, desde la reflexión y la práctica literaria también se proponen nuevos lenguajes que generen un territorio de la

⁵ El concepto de "víctima absoluta" ha sido manejado por algunos de los principales teóricos del Holocausto judío en la Segunda Guerra Mundial, como Giorgio Agamben o G. Didi-Huberman, para designar el lugar sin testimonio, el lugar sin posibilidad de relato, pues quienes lo ocuparon fueron asesinados. Ver G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona, 2013.

⁶ Roberto Bolaño, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004. p. 439.



©Jack Vettriano, *The Billy Boys*, 1994. Cortesía del artista

Las escrituras en el desierto también se preguntan cómo no revictimizar a quienes sufren.

experiencia contrario a esta necronarrativa, un territorio sensible a otros modos de construir el presente e incidir en el espacio público. Las escrituras en el desierto también se preguntan cómo no revictimizar a quienes sufren, de qué modo negar, desde las lógicas del trabajo creativo, las de un sistema tóxico. Hablamos de propuestas que impugnan las jerarquías internas, los intereses económicos, las prácticas laborales y los sesgos de género de la industria editorial.

Cristina Rivera Garza apuesta así por una escritura “desapropiada”, es decir, basada en “la desposesión del dominio de lo propio” mediante estrategias que nieguen “la gramática del poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra”,⁷ lo que implica un frontal cuestionamiento de los mecanismos de la autoridad letrada, entendida como otro de los órdenes que se deben socavar. La escritura desapropiada no solo cuestiona la autoría individual y reivindica lugares alternos de creación en comunidad, sino que refleja, en su gesto desautorizado (es decir, anónimo) y fragmentado, un entorno necropolítico dominado por la desaparición de los cuerpos y la impunidad del victimario. A partir de aquí, Vivian Abenshushan, como también plantea Rivera Garza, expande su crítica a los talleres de creación, las políticas editoriales o las becas institucionales como dispositivos que reproducen, en el terreno de las letras, los lenguajes de la violencia generalizada.

Algunos de los mejores ejemplos de esta desapropiación pertenecen a las obras más recientes de Verónica Gerber, quien en *Palabras migrantes/Migrant Words* (2019) traslada al for-

mato libro el archivo de materiales realizados por los niños del “Taller de Palabras Migrantes” que organizó en una escuela primaria de Wyoming. En *La compañía* (2019), la misma Gerber reescribe un relato de Amparo Dávila, “El huésped” (1959), convertido a través de intervenciones escritas y visuales en un contenedor de discursos y voces diversas. El mecanismo es similar al que Sara Uribe emplea en *Antígona González* (2013), un poema documental gestado como corta y pega de múltiples fuentes que se revelan al final, o el de Vivian Abenshushan en *Permanente obra negra* (2019), una caja de tarjetas o fichas microensayísticas divididas en seis secciones temáticas que el lector puede leer en cualquier orden como un modo de intervención en el proceso creativo y de reflexión sobre el trabajo del escritor y del archivo literario.

Las dificultades que rodean a las escrituras en el desierto se expresan en unas propuestas que, más que en el destino, centran su atención en el trayecto: en términos creativos, en el propio trabajo literario y la experimentación con los formatos más que en el objeto finalizado.

Para concluir, el desierto fronterizo no solo emerge como el lugar distópico, el reverso tenebroso de las promesas de igualdad y progreso con las que, hace ahora un siglo, se originó el México moderno. También es el laboratorio desde el que surgen perspectivas, sensibilidades y voces que sitúan en primer plano asuntos hasta hoy poco explorados, el lugar desde el que imaginar nuevos caminos literarios y, con ellos, nuevas formas de entender nuestro presente. **U**

⁷ Ver *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. DeBolsillo, Ciudad de México, 2019, pp. 67 y 17.