

ESTE CUADERNO PERTENECE A:

*Maestría Interdisciplinar
en Teatro y Artes Vivas*

PROFESOR:

Meana Diéquez Caballero

ASIGNATURA

*Cuerpos ex-puestos. Prácticas de duelo
(primeras aproximaciones)*

INSTITUCIÓN:

*Facultad de Artes. Universidad
Nacional de Colombia*

AÑO

2007 / 2009







Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá:

Rector: Moisés Wassermann Lerner

Decano de la facultad de Artes: Jaime Franky Rodríguez

Director del Centro de Divulgación y Medios: D.G. Alfonso Espinosa

Coordinador académico

Maestría Interdisciplinaria en Teatro

y Artes Vivas (MITAV): Rolf Abderhalden

Comité editorial: MITAV

Rolf Abderhalden (edición general)

Sylvia Jaimes (co-edición y recopilación de textos)

Eloísa Jaramillo (revisión de textos)

Autores:

Introducción: Ileana Diéguez Caballero

Entrevista: Eloísa Jaramillo, Sylvia Jaimes

**Cuerpos ex-puestos, prácticas de duelo
(primeras aproximaciones):** Ileana Diéguez Caballero

Diseño y diagramación:

La Silueta ediciones®

Portada en base a la obra: *La camiseta. Nando en la ESMA*, 1979. Imagen de Marcelo Brodsky. Imagen cortesía del artista

Cuadernos de la MITAV 3: ILEANA DIÉGUEZ

ISBN:978 958 719 180 6

Coordinación: MITAV

Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas

Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia

2007/2009

Integrantes MITAV Primera cohorte, Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, 2007*2009

***Docentes:** Rolf Abderhalden / Adriana Urrea
Jose Alejandro Restrepo / Heidi Abderhalden
Víctor Viviescas / Roberto García / Francisco
Montaña / Carlos Rojas / Javier Gutierrez

***Estudiantes:** Claudia Torres / Jaime Torres
Carlos Sepúlveda / Eduardo Ruíz / Esteban Rey
Claudia Ramírez / Guillermo Pedraza / Takeshi
Pedraos / Eduardo Oramas / Carlota Llano / Dora
López / Lorena López / Zoitsa Noriega / Mauricio
Navas / Liliana Martín / Sofía Mejía / Eloísa
Jaramillo / Alejandro Jaramillo / Rosario Jaramillo
Sylvia Jaimes / Manuela Di Folco / Paola Chaves /
Alejandro Cárdenas / Fabio Correa / Juan Carlos
Aldana / Mónica Bueno / Cristian Ávila

***Coordinador:** Rolf Abderhalden

***Invitados:** Daniel Canogar / Jean-Frédéric
Chevallier / Ileana Diéguez / Emilio García
Wehbi / Michelle Kokosowski / Juan Navarro
Miguel Rubio / Francesco Scavetta / Malcolm
Smith / Bruno Tackels / Diana Taylor

Introducción

El modo en que he vivido los procesos de investigación me ha permitido experimentar las contaminaciones como caminos naturales que enriquecen los resultados parciales o finales. El texto que aquí se incluye también participa de estos procesos pues se fue desarrollando con las informaciones y los impulsos que me propiciaron determinado contexto y determinadas personas.

En el ámbito de las indagaciones en torno a los escenarios liminales me interesó la diseminación hacia las representaciones y prácticas socioestéticas. Fue una especie de intermedio que me permitió desplazarme hacia la problemática de las exposiciones del cuerpo y las políticas de la memoria, provocando también la desviación hacia las prácticas de duelo. Este texto sobre acciones y obras en torno al duelo, todavía en proceso, forma parte de una investigación posdoctoral en curso que en enero de 2008 presenté ante el CONACYT y la UNAM, y que inicié en febrero de ese mismo año: "Cuerpos ex – puestos", con la asesoría del Dr. Cuauhtémoc Medina.

Mi breve estancia en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en abril de 2008, gracias a la invitación de Rolf Abderhalden, coordinador del proyecto, aportó informaciones y referentes muy valiosos que enriquecieron sustancialmente la investigación. Durante las exposiciones de los trabajos que realizaron los integrantes de la Maestría, en todos los casos profesionales, de múltiples disciplinas, Carlos Sepúlveda introdujo la problemática de los renombramientos de tumbas NN que recientemente comenzaba a estudiar María Victoria Uribe en Puerto Berrío. Su información y los textos por él sugeridos o proporcionados –desde una conferencia grabada de M. V. Uribe donde exponía por primera vez el asunto, la fotocopia de su libro *Matar, rematar y contra-matar* y la sugerencia de buscar *Antropología de la inhumanidad* que dos días después encontré en la Librería Nacional, así como las indicaciones sobre el libro de Elsa Blair, *Muertes violentas*. También debo a Juan Carlos Aldana el contagio con la figura de esa Antígona colombiana que es Pastora buscando a su hija y la obsesión que produjo en mí esa imagen vinculada a la muerte y al cadáver.

Un día antes de partir, José Alejandro Restrepo me dio su libro *Cuerpo Gramatical. Cuerpo arte y violencia*, el cual ha sido el referente más importante –junto a los materiales de las antropólogas

Uribe y Blair– que ha orientado y reorientado mi investigación. Junto al aporte invaluable de esta obra, los múltiples textos, informaciones, libros y las imágenes artísticas propiciadas por Restrepo, han ido constituyendo un archivo y un corpus teórico-poético determinante para el desarrollo de este trabajo.

De manera que mis primeros agradecimientos en esta investigación están especialmente dirigidos a tres personas ya mencionadas: Rolf Abderhalden –y el proyecto de la MITAV en la Universidad Nacional de Bogotá–, Carlos Sepúlveda y José Alejandro Restrepo.

Regresé a Colombia en septiembre de ese mismo año para participar en varios proyectos de trabajo. Entre los anhelos más importantes de esta segunda estancia estaba visitar Puerto Berrío y tratar de conocer directamente los procesos de renombramientos de tumbas de NN. Indagando maneras de acceder a este territorio absolutamente desconocido para mí, debo a Eloísa Jaramillo desde nuestro encuentro en México, en agosto del 2008, y a Sofía Mejía en Bogotá –ambas estudiantes de la MITAV– las primeras informaciones para contactar a otras personas, como Bellaluz Gutiérrez quien a su vez propició el contacto con el Programa de Desarrollo y Paz en el Magdalena Medio. Y muy especialmente debo a Alejandro Cárdenas las gestiones, su solidario apoyo y compañía para emprender el viaje a Puerto Berrío.

Se había creado en la MITAV el proyecto del Observatorio de Artes Vivas, Performance y Política en Colombia –coordinado también por Rolf Abderhalden– en el que cada uno de sus integrantes –Claudia Torres, Sofía Mejía, Eloísa Jaramillo y Alejandro Cárdenas– es responsable de realizar labores de investigación en diversas regiones de Colombia. Alejandro Cárdenas había realizado una reciente estancia y había desarrollado un trabajo de campo en Barrancabermeja; su región objeto de estudio para el registro y análisis de acontecimientos performativos era el Magdalena Medio. Esta coincidencia de intereses en problemáticas que tenían lugar en un municipio del Magdalena Medio antioqueño aproximó dos procesos de investigación y generó un viaje de trabajo en conjunto a Puerto Berrío. Mi interés específico estaba en conocer cómo se tramitaba el duelo en situaciones donde el conflicto armado había producido posibles suspensiones o desvíos en los trabajos de duelo al generar más desaparecidos, más ausencias que presentificaciones para los ritos fúnebres. Me interesaba conocer qué prácticas mediaban estas ausencias y posibilitaban una vía para realizar de alguna otra manera el duelo; y muy especialmente, buscaba acceder a las motivaciones y procesos de renombramiento de tumbas NN.

Para todas estas indagaciones fueron determinantes los contactos con Bibiana García del Programa de Desarrollo y Paz para el Magdalena Medio, las informaciones proporcionadas por Fabio Alexander Agudelo del Movimiento de Víctimas Ave Fénix, y muy particularmente los testimonios de las madres integrantes del Movimiento, especialmente Cecilia Zuluaga, Teresa Castillo, Edith Marín y Blanca Nuri. Las dos últimas nos acompañaron al cementerio y propiciaron el encuentro con Moca Moca, que desde hace varios años es probablemente la persona que más experiencia y conocimientos tiene en la práctica de los renombramientos de tumbas NN. También fue determinante la información propiciada por Catalina Velásquez, de la Organización Social Estudiantil (OSE) de la Universidad de Antioquia. Mi profundo agradecimiento a Alejandro Cárdenas, con quien compartí estas experiencias, y a todas estas personas que en Puerto Berrío nos abrieron las puertas, nos dedicaron su tiempo y nos relataron parte de sus dolorosas historias de vida.

Otras personas han sido también importantes colaboradores en esta investigación: A Miguel Rubio debo siempre el diálogo y el apoyo afectivo, sus continuas informaciones sobre acontecimientos recientes del Perú, especialmente en lo referido a los descubrimientos de las tumbas de Putis; a Heidi Abderhalden y Alejandro Valencia por sus conversaciones sobre el tema, por todos los libros que me facilitaron y el aporte de las primeras informaciones sobre las acciones de Gabriel Posada en el Río Cauca; a Carlota Llano, a Fernando Montes y al Grupo Varasanta por todo el material compartido. A muchos de los integrantes de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas en la Universidad Nacional, estudiantes y profesores, más allá de los nombrados, que a través de sus diálogos enriquecieron mis puntos de vista. Nuevamente a Rolf que desató una parte importante de este tejido, que me propició afectuosos espacios de trabajo y que ahora propicia la publicación de este texto en proceso, impulsado y enriquecido por los aportes que generaron los encuentros y sesiones en la MITAV. Gracias también a Sylvia Jaimes por su dedicación y paciencia en los cuidados de esta edición.

En México, agradezco el privilegio de tener la asesoría de Cuauhtémoc Medina, inmejorable orientador; y muy especialmente a Rita Eder que apoyó y facilitó desde los inicios esta investigación; a Renato González Mello como Coordinador del Posgrado en Historia del Arte en la UNAM, y al CONACYT.

Así como en esta investigación ha sido determinante el viaje de trabajo a Puerto Berrío, también lo fue el viaje realizado a Ciudad Juárez con apoyo del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli -donde laboro- y de su director Rodolfo Obregón, así como de la Muestra Nacional de Teatro a través del INBA, en noviembre del 2008. A Marisela Ortiz, de la Asociación Nuestras Hijas de Regreso a Casa; a Norma Andrade, madre de Lilia Alejandra Andrade asesinada en Ciudad Juárez; a Bárbara Pohlenz que propició estos contactos; a Perla de la Rosa, por los diálogos, por su trabajo y su generosa colaboración para acceder a sitios marcados en la ciudad; a Patricio Villarreal y Héctor Bourges, compañeros de viaje y testimonios; a Rocío Galicia, Antonio Escobar y Sergio López, investigadores del CITRU; a Amelia Santiago de la UNAM, por los distintos materiales e informaciones proporcionadas.

A Rosa María Robles y Mayra Martell, en el revuelto norte de México; a Álvaro Villalobos, a Gabriel Posada, Erika Diettes, Rosemberg Sandoval y José Alejandro Restrepo, en Colombia, muchísimas gracias por los intercambios y documentos visuales facilitados.

A Ida Pisani, a Cristina Rota y la Prometeo Gallery en Milán, agradezco las imágenes y el catálogo de Regina José Galindo a través del contacto propiciado por Cuauhtémoc Medina.

Mientras corrijo este texto y se realizan los últimos detalles en el proceso de edición, sale a la luz el último libro de Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, impreso en México, pero editado por Anagrama en Barcelona. Es marzo de 2009; se trata de una reflexión profunda sobre las múltiples decapitaciones y mutilaciones que la narcoviolencia ha producido en México. La tesis del autor es el descabezamiento como metáfora del estado en que se encuentra un país. Sergio González, el mismo que antes sacara *Huesos en el Desierto* -terrible testimonio sobre los impunes feminicidios que ocurren en Ciudad Juárez (Anagrama, 2002, que sólo en el 2006 tuvo la primera edición impresa en México)- asume el pensamiento de Kafka, la vergüenza de ser un hombre, como auténtica razón para escribir.

México, DF, febrero-abril de 2009

Metas a corto y largo plazo

- Entrar a vertedero
- Trabajar duro p/ pagar la inscripción de la escuela.
- Juntar dinero p/ el centavito.
- Hacer el closet
- Pintar la casa en septiembre
- Comprar las sillas del comedor.
- Comprarme unos zapatos.
- Leer a Platón.
- Hablar y ser simpática c/la gente.

Entrevista a Ileana Diéguez

Realizada por Eloísa Jaramillo
y Sylvia Jaimes, (estudiantes MITAV)
Bogotá, septiembre del 2008.

La siguiente entrevista fue realizada durante la segunda visita que hizo Ileana Diéguez a la MITAV. Ella participó en la segunda sesión de la cátedra Manuel Ancizar de la Universidad Nacional de Colombia: Ciudadanías en escena: performance y política de los derechos culturales. Esta sesión se tituló: Verdad, justicia y reparación: el destierro de la memoria.

Querida Ileana, quisiéramos que tú, que tienes una mirada en perspectiva de América Latina, nos hablaras acerca de la noción de reparación, un tema, en este momento, tan controvertido aquí en Colombia.

Ileana Diéguez: No sé, creo que es difícil hablar de esto. Yo hablo desde el que está estudiando y me da un poco de vergüenza, porque me estoy metiendo con el dolor de las personas. Habría que averiguar qué piensa realmente la gente que ha sido objeto de la violencia sobre la reparación. Habría que ver qué opinión tienen quienes han sido víctimas de la violencia. Yo creo que esto sería algo que valdría la pena hacer, con mucho cuidado y mucha delicadeza. Tratar de que sean entrevistas, contactos, muy personales, para que las personas no se sientan obligadas a dar una respuesta por miedo. Yo tengo un punto de vista, pero es el punto de vista del que no ha sido directamente dañado, no quiero

serlo, no quiero vivir la experiencia para poder hablar de esto.

Como no soy católica, ni cristiana, de entrada tengo una duda muy grande con el perdón y con la culpa. Cuestiono la posibilidad de reparación en cualquier circunstancia cuando se trata de un hijo o de un familiar, pues creo que los muertos y las pérdidas de los seres queridos son irreparables. La ausencia es eternamente una ausencia, me puedo acostumbrar a la ausencia, pero es eternamente una ausencia.

No sé si existe en realidad la posibilidad de reparación. Luego, entiendo que hay esa instancia política, pública, donde hay que seguir viviendo. Tú no puedes seguir viviendo con el dolor a flor de piel o peleado toda la vida. Es entonces cuando habría que pensar cuáles son las instancias de negociación para la posible restauración de un tejido social. No reparación, sino una restauración del tejido social, como una especie de pacto de sobrevivencia, más que de reparación. Entonces ahí hay que ver, si estamos dispuestos a iniciar ese proceso, las circunstancias en las que eso se daría, pues son ellas las que hacen la diferencia.

Cuando se hicieron las comisiones en el Perú, por ejemplo, lo primero, antes de hacer el informe final, fueron las Audiencias Públicas. En ellas, la gente iba a contar; es decir, tuvo que haber un espacio de catarsis para que después pudiera haber un proceso de anagnórisis, por llamarlo así, aristotélicamente, griegamente. Esta cosa de desahogarse, sacar todo el dolor y dar nombres incluso. No hay proceso de reparación sin definición de las responsabilidades. Para que haya reparación, tiene que haber la posibilidad de que la gente se exprese.

Hay una metáfora en el gesto que haces cuando hablas de sacar el testimonio del cuerpo, como que si no sale del cuerpo a través de la voz, no hay cicatrización, restauración...



En el documental **Alma Viva**, donde el grupo de teatro peruano Yuyachkani sale a las calles y acompaña con sus intervenciones y performances las Audiencias Públicas de la CVR en otras ciudades, fuera de Lima, con **Rosa Cuchillo**, por ejemplo, hay una imagen de una mujer que me conmueve, que me golpea. En un momento hay imágenes de las mujeres campesinas en las Audiencias Públicas, donde ellas aparecen con las fotos de sus familiares dando testimonio de las desapariciones y la violencia. Habría que recordar que el 70% de la población que sufrió la situación en el Perú era quechuahablante. Me impactó la imagen de una mujer que trae una foto

colgada del hijo y tiene un gesto así (*Ileana hace un gesto donde retira la cara hacia un lado y pone las manos al frente, distanciándolas*). Es decir, el gesto habla, otras lloran mientras hablan, pero ella permanece todo el tiempo así.

Antes que se hicieran esas asambleas, Yuyachkani fue al interior del Perú a dar talleres de autoestima, para que las mujeres que llevaban veinte años silenciadas, porque tenían miedo, pudieran volver a recuperar el valor de la palabra, creyeran en la palabra y fueran a las Audiencias Públicas y hablaran.

¿Podrías contarnos acerca de tu trabajo

como investigadora?, ¿cómo fue ese paso de observar e investigar el teatro, a pasar a investigar sobre las teatralidades?

Ileana Diéguez: Pasar del teatro a estas cosas raras (*se ríe*)...Creo que se lo debo mucho a México, por una razón particular de desventaja. Yo venía del teatro latinoamericano y de trabajar con la EIT-ALC (Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe), de viajar por toda Latinoamérica viendo teatro y sobre todo de trabajar en los talleres, con formas de trabajo en diálogo con el contexto y con búsquedas formales y discursivas muy fuertes. De pronto llegué a

México y me encontré con un teatro muy diferente.

México es un país muy singular en este sentido, respecto al resto de América Latina, porque tiene un gran apoyo estatal a la cultura. Sin duda, se necesita el apoyo a la cultura, pero no se puede depender de los apoyos exclusivamente. No me puedo acostumbrar a que si tengo la beca, hago una creación y si no tengo la beca, no la hago. Porque el teatro independiente se ha hecho sin becas por cuarenta años. De eso no hay que contarles mucho a ustedes en Colombia. Además, la forma del teatro mexicano está muy apegada al concepto tradicional de la puesta en escena. Es un teatro muy piramidal, muy jerarquizado. Estoy hablando del teatro común; por supuesto, hay excepciones, maravillosas excepciones.

Ocurrió que de pronto me estaba dejando de interesar el teatro, que pasaba un mes y no iba al teatro. Entonces empecé a acercarme a experiencias hechas por gente joven; bueno, no tan joven, pero sí gente nueva dentro de lo que sería una práctica establecida.

Recuerdo una versión de Hamlet a la que se le puso el nombre *No ser Hamlet*, hecha en un museo de arte, el Carrillo Gil. Allí el público podía estar en cualquier lugar, cualquier actor podía decir

cualquier texto y se rompía el concepto de personaje.

Recuerdo otra experiencia de una función de *El Vuelo sobre el Océano*, que se presentó en el Foro de Teatro Contemporáneo que dirigía Ludwig Margules, un director polaco que vivió en México muchos años. Era una versión de dos obras de Brecht, dirigidas por Ricardo Díaz. La función comenzaba en una salita en la que se hacía una discusión a partir de textos de Derrida y Artaud acerca de la crisis del teatro. Tú te preguntabas: ¿pero yo vine a ver teatro o vine a una conferencia? ¿qué rayos es esto?

Lo más curioso es que, detrás del "conferencista" había una puerta abierta, que daba a la calle. Nosotros, los espectadores, estábamos obligados a estar de frente al conferencista, pero al mismo tiempo a estar atentos a todo lo que enmarcaba la puerta, esa otra realidad. Yo empecé a fijarme en el marco de esa puerta, en todo lo que ocurría: alguien que pasaba con un litro de leche, otro que venía con la bolsa, otro que venía leyendo el periódico, otro que se paraba a mirar y se preguntaba "esto, acá adentro, ¿qué cosa es?" Ese marco para mí, fue una maravilla. Esa realidad de la vida, esa imagen, me ha perseguido mucho tiempo.

A partir del contacto con este tipo de experiencias

empecé a trabajar la cuestión del teatro conceptual performativo como rompimiento de la puesta en escena tradicional y empecé a interesarme por esta relación, porque para mí eso que estaba ocurriendo era performatividad pura.

Empecé a trabajar mucho sobre esta idea de escritura escénica versus puesta en escena. Me metí mucho en la crítica al concepto de puesta en escena tradicional que hace Artaud en Francia a finales de los años veinte y en la crisis de la representación de la que habla Derrida. Luego me di cuenta que no era solo una cuestión de lenguaje, era una cuestión política. Un sistema teatral en el que se hace la ubicación de arriba para abajo, donde tú eres el representante, o el director, que puede llamar actores y decirles: "muévanse para aquí, muévanse para allá, hagan esto, esta es la obra que hay que hacer", implica una estructura jerárquica, de alta politicidad.

Entonces, un teatro que rompiera las formas tradicionales llevaba a cabo una decisión política. No se trata de la política temáticamente hablando, no sé si me entienden. Decidirse a romper con formas establecidas, atreverse incluso a romper con lo que la institución considera que es el teatro, con un cierto *deber ser* del

teatro que la gente tiene internalizado, es una decisión política.

Después de ese primer momento, empecé a plantear una investigación sobre la cuestión de la teatralidad y la performatividad. Yo venía de estudiar a Bajtin, de trabajar con el hibridismo, con el límite y con esa frontera de disciplinas, que va mezclando el teatro y la performance (que no pertenece al teatro sino que viene de las artes visuales).

Empecé entonces a investigar la historia de la performance, pero todavía dentro del mundo del arte. Con los cambios en la realidad, el mundo del arte habría de tener un reposicionamiento respecto al contexto y sobre todo, con respecto a la institución del teatro.

Mi experiencia es que la investigación tiene mucho de suerte y de azar, como todo en la vida. Uno encuentra, dicen, lo que anda buscando, pero el azar concurre y aparecen cosas que lo retan a uno. Me encontré con cosas que se salían de lo que entendía como teatro y comencé a relacionarlas con otras cosas que ya había visto.

En medio de la investigación en la UNAM, hubo la posibilidad de hacer un viaje, una residencia de investigación. Tenía apenas dos meses para visitar mínimo tres países e investigar.

Fui a Perú, a Argentina y a Brasil, a buscar, a investigar, a mirar, a hablar con la gente, a ver materiales, a ver teatro. Recuerdo que estando en Perú, que fue el primer país que visité, en Lima estaban los Yuyachkani ensayando **Sin Título, Técnica Mixta**. Fue en Julio del 2004. Vi el ensayo y fue algo así como un golpetazo. En ese momento Perú estaba en el contexto producido por el informe final de la comisión de la verdad, desde el 2003. Aquello era un hervidero, incluso desde el tema "tenemos que curarnos", que era el discurso reinante. Ya se habían expresado, ya habían tenido lugar las audiencias, todo esto de testimoniar, de no quedarse callado, de sacar estas cosas del cuerpo.

Además estaba abierta la exposición **Yuyanapaq**, que era todo el informe de la comisión, los testimonios visuales de las violaciones. Fui también a ver otras dos exposiciones artísticas sobre la reelaboración de los símbolos patrios. Una en la galería Pancho Fierro y otra en el Museo de Bellas Artes. Había múltiples revisiones y versiones de la imagen de la bandera. Una muy connotada fue una bandera que se hizo de múltiples ropas de la sociedad civil, incluyendo el corsé de un travesti y ropas interiores de prostitutas. También en el trabajo de Yuyachkani, en **Sin título**, había

un momento donde se izaba una bandera de retazos.

Esto me hizo pensar que esa liminalidad sobre la que estaba indagando no era nada más formal; que no estamos en una situación de umbral, de límite, de frontera, desde el punto de vista de lenguajes, sino que estamos en un punto de frontera y de umbral desde todo lo que implica nuestra existencia, desde todo lo que está en juego en la vida de una persona aquí y ahora, en este instante.

Con la experiencia que me propició esta obra de Yuyachkani pensé: esta gente está viendo una obra de teatro, pero esta gente está asistiendo a un acto cívico, aquí se está produciendo un acto de ciudadanía, porque, además, los actores de Yuyachkani estaban en el registro del ciudadano que da testimonio de su tiempo.

Todo eso se empezó a cruzar y fue entonces cuando regresé a Victor Turner; así, de zambullida. Me llevó a una complejización del término *performance art*, de lo que yo entendía por performance desde las artes.

En la vida cotidiana vivimos una altísima teatralidad, no hay que esperar a que surja el teatro para que hablemos de teatralidad. Empecé a buscar esas dos líneas de investigación: teatralidad, teatro (que no es lo mismo);

performance art, performance, performatividad.

Cuando estaba finalizando la investigación, en México, vino la revuelta, el fraude electoral y la gente se lanzó a la calle. Me di cuenta que de lo que estaba hablando en mi investigación estaba ahí, era salir a la calle y mirar. Empecé a ver lo que sucedía en la plaza, en el plantón y empecé a darme cuenta que lo que había trabajado hasta allí tenía que desarrollarse con otra instancia, con esto de la expresividad política, con las estrategias para la elaboración del discurso de la protesta. En México se estaba dando esto de otra manera y había que trabajarlo muy especialmente. Después de terminar una parte de la investigación y presentarla en la instancia académica en la UNAM, para un examen, reelaboré y escribí otro capítulo sobre México. Lo añadí a lo que no estaba en mi investigación inicial. Y entonces eso me abrió un camino diferente, porque para mí, inicialmente, la cuestión de la liminalidad estaba en espacios liminales donde yo estaba trabajando cuestiones de performance y de teatro.

Era curioso hablar del no-teatro utilizando el término teatralidad en los espacios de afuera. Luego empecé a trabajar el término teatralidades liminales, en una postura de disidencia, de la teatralidad in-

cluso y del teatro mismo; algo que después me ha interesado como el teatro trascendido.

La transición entre el teatro y las teatralidades la dio el contexto, el ser parte de un espacio y tener los ojos abiertos a ese espacio. La realidad me retó, no fue de otra manera.

¿Qué estás haciendo ahora? Cuéntanos en qué estás investigando.

Ileana Diéguez: Así como el viaje a Perú fue decisivo en la transformación de la investigación anterior, el viaje a Colombia hace algunos meses fue decisivo en la definición de mi investigación actual, esto se los digo también con mucho agradecimiento.

Cuando vine a Colombia en Abril del 2008, ya tenía planteada la investigación como: *Cuerpos Expuestos, Prácticas y Políticas de la Presencia*. ¿Recuerdan que vine hablando de la representación y de la presencia? Me molestaba mucho esa especie de esquematización, donde presencia es la instancia del performance y representación es la instancia del teatro; creo que es una postura muy maniquea.

La alta teatralidad que tiene el trabajo de Guillermo Gómez Peña me hizo reflexionar mucho al respecto, siendo él un performer. También el trabajo de Lorena

Wolffer, otra performer mexicana, una mujer muy inteligente y además una gran artista, muy comprometida. Reconocer algunos performers que con toda conciencia utilizan elementos representacionales en su trabajo, me hizo pensar en este tema, pero todavía seguía en el ámbito del lenguaje, estaba trabajando todavía en cuestión de dispositivos. Entonces me acerqué a la representatividad en la calle, y a esto que me interesa plantear, que la crisis de la representación implica una crisis de la representatividad. Sobre esto ha trabajado Eduardo Grüner en Argentina, de quien he bebido toda esa reflexión.

Aquí en Colombia, en las sesiones de la maestría, escuchando las descripciones de los proyectos de los estudiantes, el de Carlos Sepúlveda, por ejemplo, que habló de Puerto Berrío, y el de Juan Carlos Aldana, que habló de la problemática del cadáver, me replanteé muchas cosas.

Las discusiones que se daban en las clases, este tomar conciencia de un cuerpo que no se encuentra y la reflexión sobre cómo se sustituye la ausencia, me llevaron a considerar que la idea del cuerpo expuesto tiene muchos niveles. Posicionarse es exponerse, tener una postura y ejercerla,

recolocarse políticamente es continuamente exponerse.

En esto, regreso a lo que decía Bajtin de la responsabilidad y la responsabilidad, es decir, que hay que hacerse responsable de cada respuesta, de lo que dices y de las consecuencias que tiene eso.

Hay contextos de mayor exposición, por ejemplo, el de Ciudad Juárez. No hay más que ir a Juárez y entrar a una ciudad que está marcada de cruces, como la huella de la desaparición de todas las mujeres que han sido violadas y asesinadas allí. Una ciudad donde los postes de la calle, todo, está marcado por la huella del feminicidio. es un espacio urbano, de alta exposición.

Hay contextos que implican una alta exposición del individuo. Hay exposiciones como acción ética, de voluntad o de decisión política de la persona; lo que implica que el ciudadano, el artista, según la obra, siempre se expone.

Escuché una conferencia grabada de María Victoria Uribe, que hablaba del río Magdalena como la mayor tumba de Colombia y hablaba de estos cuerpos a los que les han sacado las vísceras y que a pesar de todo, reaparecen, salen a la superficie. Esto representa ese cuerpo ex - puesto, que se expone y al mismo tiempo, expone, hace evi-

dente una situación que ha querido borrar todo vestigio; como hacían en el río de La Plata, Argentina con los desaparecidos.

En México, hablando con Cuauhtémoc Medina, empezamos a preguntarnos acerca de toda esta cuestión de las políticas de la memoria. Nos preguntábamos qué es esto de la política de la memoria, quién hace la política de la memoria, de qué memoria hablamos, por qué desde la política que instaura el estado se dice cómo hay que mirar la memoria.

Me interesa mucho poner en discusión el concepto de memoria colectiva.

Me interesa mucho la idea sacrificial en la memoria: el sacrificio implícito en el acto de recordar y de obligar a olvidar. El término de memoria colectiva lo hemos utilizado mucho por necesidad, porque ha habido momentos donde ha sido importante reconocer que las roturas de memoria son roturas comunitarias, e incluso de toda una comunidad en el sentido amplio de polis.

Cuando Giorgio Agamben habla del estado de excepción, habla no sólo de un estado donde falta todo derecho, sino también el estado en el que se crean los conceptos de ciudadano y de estado. En la medida en que eres ciudadano de un Estado y perteneces a ese lugar, estás obligado. Tienes un concepto de patria,

te dan un lugar. Esta relación me ha hecho cuestionar los pactos del Estado con respecto a la protección de sus ciudadanos. El Estado se hace responsable de aquellos que tienen lazos de nacimiento y de tierra, y está la cuestión de la protección al que pertenece y la desprotección al que no pertenece. Pero también al que se desmarca por disidencia.

¿Qué pasa cuando desde el mismo estado se propicia la indefensión total de la persona, tal como sucedió en Argentina? Llego de madrugada, rompo la puerta de tu casa, entro, los acribillo y me llevo al niño que quedó allí. Y luego la vida de ese niño que creció, de los familiares con los que creció. Y la decisión posterior de algunas personas de exponerse en el espacio público para decir que están allí porque se han violado no sólo sus derechos humanos, sino incluso la intimidad, la posibilidad de tener una familia, ya no hablemos de los derechos universales, sino esa cuestión de que violaron el núcleo mínimo de afecto que uno puede tener, que es en el que se crece, una familia.

Gracias a Ana Longoni, investigadora argentina, he estado pensando en el tema de la singularidad de la memoria. Ana Longoni retomó la idea de la politicidad de lo íntimo, en la que se plantea esa conexión personal, biográfica,

que nos lleva al espacio público, la manera en que las instituciones del Estado dañaron la intimidad, la familia, rompieron los lazos familiares.

En Argentina, he podido ver la diferencia entre los *Hijos* de Buenos Aires y los *Hijos* de Río de La Plata, que tienen una radicalidad muy particular. En La Plata, que era una ciudad de estudiantes, hubo una represión brutal y la ciudad se volvió casi fantasma. Ellos tienen la convicción de "no olvido, no perdono y no me reconcilio." Y no es en plural, es en primera persona, es una decisión personal. No olvido porque tengo razones, porque se quebró mi historia como ser humano, como persona, no la de la patria, sino la de los lazos afectivos.

Empecé a desviarme hacia el tema del duelo, porque si no hay duelo no hay restauración. La memoria tiene que ver con el asentamiento de la memoria a través de la práctica del duelo. Empecé a ver casos especiales, a pensar en las madres de Ciudad Juárez, en casos singulares; y recién en este segundo viaje, me di cuenta que estaba con un *corpus* de investigación enorme y decidí acotarlo hacia las prácticas de duelo.

Pienso concentrarme en casos singulares, en comunidades, en cómo hacen las prácticas de duelo las madres de Ciudad Juárez, la gente de Puerto Berrío, las Madres de la Plaza de Mayo. Para luego empezar a ver los elementos de representacionalidad y ficcionalización que hay en estas prácticas.



Cuerpos ex-puestos. Prácticas de duelo

(primeras aproximaciones)¹

Los cuerpos siempre en la partida, en la inminencia de un movimiento, de una caída, de una separación, de una dislocación (...)

Expuesto, por tanto: pero no es la puesta ante la vista de lo que primero estuvo oculto, encerrado. Aquí, la exposición es el ser mismo (léase: el existir). O todavía mejor: si el ser, en cuanto sujeto, tiene por esencia la autoposición, aquí la autoposición es ella misma, en tanto que tal, por esencia y por estructura, la exposición. Auto=ex=cuerpo. El cuerpo es el ser-expuesto del ser.

Jean-Luc Nancy, Corpus

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él (...)

W. Benjamín, Tesis de Filosofía de la Historia

El cuerpo como lugar de existencia está marcado por la exposición y la extensión (Nancy, 2003, 15). Siempre expuesto a la mirada y a las relaciones con los otros, pareciera como si nunca nos perteneciera del todo. Objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, como ya expresara Joyce, los cuerpos también se exponen al deseo y al tacto, a la posibilidad o necesidad de ser tocados, palpados, gozados, penetrados, o incluso martirizados.

El cuerpo es escenario, lugar, plataforma o texto en el cual se inscribe una cultura y los imaginarios sociales de determinados grupos; es sin duda el producto "más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar" (Nancy, 9).

Desde el cuerpo se ocupa un lugar entre y ante los otros. Ex-ponerse es también posicionarse. Presentarse, y re-presentarse en imágenes. "La exposición es el lugar de la política" (2001, 80), nos recuerda Agamben.

¹ Este texto inconcluso es parte de una investigación en proceso titulada "Cuerpos ex - puestos", que inicialmente he desarrollado como estancia posdoctoral en el Posgrado de Historia del Arte en la UNAM, con apoyo del CONACYT (2008-2009), y con la asesoría del Dr. Cuauhtémoc Medina. Una primera y reducida versión de carácter informativo fue presentada con el nombre "Escenarios fúnebres / renacimientos míticos (prácticas de duelo)" en el en el Congreso de Magia y Literatura realizado en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, el 16 de octubre, 2008. Con algunas inclusiones, ese texto fue publicado con el mismo nombre en la Revista Digital Karpa 2.1: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/ileanadiequez.html>

Retomo la reflexión de este filósofo en torno a la “*forma-de-vida* como vida política”: “Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir”(14). Es más que la vida natural incondicionalmente expuesta a la amenaza de la muerte; es también la vida definida por las acciones y el modo en que se construye, expuesta a las decisiones que emanan de cualquier poder concentrado, simulado o explícito, a través de los cuales se legitiman las matrices de los *estados de excepción*. Si en lo vivido y comprendido está en juego en cada momento la propia vida y el propio pensamiento, una forma de vida puede devenir *forma-de-vida* en la que no es posible aislar algo como una *nuda vida* (18).

En determinados contextos, en unos más que en otros, la exposición de los cuerpos y la abrupta mortalidad de la carne están en el orden de los acontecimientos cotidianos que conmueven a la opinión pública. La vulnerabilidad corporal nos aproxima y también por ello nos repelemos. “La acción social tiene siempre un aspecto corporal”(Sofsky, 9). Es a través del cuerpo que el Estado y el orden expresan todo su poder pues la medida más eficaz es siempre el daño corporal: “el hombre es víctima de la violencia porque es cuerpo”(17 y 29). La exposición a la precariedad, la violencia y la pérdida, en los tiempos que vivimos es una problemática de tal intensidad que Judith Butler ha planteado la posibilidad de reimaginar una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad corporal y el trabajo de duelo (2006, 45).

El cuerpo como signo de una comunidad y una cultura – y a su vez, la comunidad y la cultura como signos del cuerpo- abren el régimen de lo político. Retomo algunos pensamientos que instalan lo político en el ámbito relacional sustentado por los cuerpos: la política es la esfera de la gestualidad asumida por el cuerpo, por medio del gesto se asume y se soporta: “el gesto abre la esfera del

ethos como esfera propia por excelencia de lo humano”(Agamben, 53); “la política comienza y termina en los cuerpos”, dice Jean-Luc Nancy (57). “Cuando se retiran los cadáveres, comienza la política”, expresa Eduardo Grüner (115). Unos insisten en el acto y lugar de la exposición, de una tensión (en el sentido dado desde los griegos, un cuerpo es en principio –y no sólo eso- un tono y una tensión). Otros insisten en el lugar que ocupa el cuerpo del *rigor mortis*, ex –puesto y ex -tendido.

Cuando la artista guatemalteca Regina Galindo realiza una caminata desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando una estela de huellas ensangrentadas en memoria de las víctimas del conflicto armado y en rechazo a la candidatura presidencial de un militar genocida, su acción es una *ex–posición* en la que está en juego su propia vida. O cuando expone su cuerpo con ocho meses de embarazo y se hace amarrar a una cama con cordones umbilicales, en directa alusión a las sistemáticas violaciones de mujeres indígenas. En estos escenarios la acción desde el arte deviene *forma-de-vida*, *gesto*, en el sentido agambeniano; *acto*, en el sentido en el que planteara Bajtín la creación poética: como forma estética de los actos éticos.

El arte y el cuerpo en contextos extremos propician una confluencia excepcional para la reflexión de los cuerpos ex–puestos: el cuerpo re-presentado en los formatos artísticos, el cuerpo como lienzo en el que se imprime el dolor, el cuerpo implicado del artista, y el cuerpo ausente que suscita las alegorías. Horizontalidad, verticalidad y ausencia, en el registro iconográfico de las ex–posiciones del exceso. Exposición, el cuerpo como “el ser-expuesto del ser”(Nancy, 30).

En esta puesta en relación de los cuerpos me interesa también el “aquí yace”, aquí se extiende el cuerpo del *rigor mortis*. Si es cierto que los muertos oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos, necesitamos un *corpus*, como propone Nancy, “una escritura de los

muertos”, en el sentido de una “escritura de la horizontalidad de los muertos en cuanto nacimiento de la extensión de todos nuestros cuerpos”, una “topo-grafía del cementerio de donde venimos” (44). Esta mirada quiero relacionarla con las solicitudes y creaciones de la artista visual Doris Salcedo, cuando al trabajar con vestigios materiales de las ejecuciones y desapariciones de personas, manifiesta que “lo que nos hace falta es una memoria del dolor”, de manera que el arte logre convertir al espectador en testigo del dolor de los otros (cit. por María Victoria Uribe, 1999, 285).

Me interesa el análisis y estudio de los efectos de la violencia sobre las maneras de ejecutar y deformar el cuerpo, de representar la muerte violenta y de generar relatos de renacimiento mítico que reinventan el cuerpo en algunas poblaciones en conflicto, particularmente en Colombia. En un primer momento mi reflexión entonces está acotada a las textualidades y puestas en escena del cuerpo intervenido durante las masacres, es decir, a la problemática del cuerpo y del cadáver y a los discursos que éstos generan cuando es sometido a una dislocación de la corporalidad y a formar parte de una puesta en escena del horror. En un segundo momento, me interesa reflexionar las prácticas de duelo en escenarios donde los familiares no han podido recuperar los cuerpos y no ha sido posible realizar rituales de despedida. Me interesa también reflexionar la tensión entre la sustitución simbólica ante lo perdido

que supone el trabajo de duelo y las operaciones de evocación –no de sustitución– suscitadas por prácticas artísticas que no se instalan en el orden de la representación simbólica. Desde las consideraciones benjaminianas en torno a la alegoría, me interesa no reducir estas acciones desde el arte a símbolos que buscarían representar el ser perdido; sino verlas como fragmentos, como trabajos realizados desde el estado ruinoso en el cual se vive, sin posibilidad ninguna de enmarcarlas como gestos de sustitución metafórica, y sí en cambio, como restos metonímicos.

Texturas y escenarios del cuerpo roto

Un cuerpo sin cabeza está cerrado sobre sí mismo. Liga sus músculos entre sí, engancha sus órganos los unos a los otros. La cabeza es simple, combinación de alvéolos y de líquidos en una triple envoltura.

Jean-Luc Nancy

Estudios sobre las representaciones del cuerpo en contextos de violencia, desde el arte, como lo ha desarrollado José Alejandro Restrepo²; o desde la antropología, como lo hacen María Victoria

² *Cuerpo Gramatical. Cuerpo, arte y violencia. Ver Bibliografía.*



Regina Galindo, Quién puede borrar las huellas. Guatemala, 2003.



Mientras ellos siguen libres. Guatemala, 2007.



Regina Galindo, No perdemos nada con morir, 2000. “Mujer en una bolsa de plástico transparente, como un despojo humano soy colocada en el basurero municipal de Guatemala”. La acción también fue realizada en el zócalo de la Ciudad de México, en el Noveno Festival de Performance. Ex Teresa Arte Actual, Imagen y texto del catálogo Regina Galindo, curado por Livia Savionelli en colaboración con promemogallery de Ida Pisani Milani, Vanigliaedizioni, 2000.

Uribe³ y Elsa Blair⁴, plantean dos problemáticas que interesan en estos escenarios de la ExPosición: los decires o textos del cuerpo, y las escenificaciones que con ellos se construyen. Cómo se interviene, se dispone y se “arregla” la materia corporal sobre determinado espacio para configurar mensajes de poder.

En el cuerpo humano también se representan las fronteras precarias o amenazadas del cuerpo social, tal y como lo ha planteado la antropóloga británica Mary Douglas⁵. Estas relaciones entre el cuerpo humano y el cuerpo social han sido replanteadas por María V. Uribe al analizar las problemáticas de la Violencia en el contexto colombiano desde finales de la década del cuarenta.

Cuando se habla de La Violencia en Colombia se hace especialmente referencia al período comprendido entre 1946 y 1964 que giró en torno a los antagonismos entre el Partido Liberal y el Partido Conservador. Para autores como Uribe, fue a partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán “que la violencia se regó y prendió como pólvora por todo el país” (2004, 27). Álvaro Medina plantea tres etapas: 1) La violencia bipartidista, 2) La violencia revolucionaria, y 3) La violencia narcotizada a partir de la consolidación de los carteles de la droga, el vicariato y el paramilitarismo (19). Para Elsa Blair, podría hablarse de dos grandes períodos: el conocido como La Violencia (1945-1965), y el llamado “período actual” que comenzó en la década de los ochenta (2004, 58, infra). Cuando el Museo de Arte Moderno de Bogotá organiza la exposición sobre Arte y Violencia, entre mayo y julio de 1999, toma 1948 como punto de partida. Como bien ha expresado Jose Roca:

El hecho de que nos refiramos a los cincuentas como “la Época de la violencia” no deja de ser irónico, pues presupondría que este fenómeno hubiera terminado desde entonces, o por lo menos reducido su intensidad. Todo lo contrario; como resultado de muchos factores políticos y económicos (y particularmente debido al fenómeno del narcotráfico), la situación ha llegado a extremos absurdos, con más de treinta mil muertes violentas al año, millones de desplazados internos, millones de emigrantes legales e ilegales y una pauperización progresiva y acelerada de la “democracia más antigua de América”, una de las figuras retóricas con las que consolamos nuestra desdicha (Columna de Arena 50).

La subversión que sufre el cuerpo humano a partir de las mutilaciones y los cortes ha roto con todos los presupuestos naturales y culturales de la sociedad (Uribe, 2004, 134). Si como asegura Douglas, la contaminación más peligrosa sucede cuando lo que ha salido del cuerpo se reintroduce en él, habría que considerar las consecuencias simbólicas de los cortes y reconfiguraciones de la corporalidad al poner afuera lo que estaba adentro del cuerpo y arriba lo que era de abajo, o abajo lo que era de arriba. Estas mutilaciones que parecieran “carnavalizar” la figura humana, pero sin ningún fin regenerador, han producido numerosos estudios en el campo de la antropología y el arte, en los cuales se cruzan ideas en torno al cuerpo como productor de textualidades, de relatos, representaciones y alegorías.

Los escenarios de la violencia revelan comportamientos rituales, particularmente en lo concerniente a las mutilaciones y masacres que tienen lugar dentro de un orden de secuencias y reiteraciones que operan a manera de signos. El tiempo se suspende y el territorio se delimita. Objetos de estudio por la antropología del siglo XX, las masacres son consideradas como las representaciones del exceso, donde “las leyes de la economía de

3 Matar, rematar y contramatar, y Antropología de la inhumanidad. Ver Bibliog.

4 Muertes violentas. La teatralización del exceso. Ver Bibliog.

5 Mary Douglas en Purity and Danger, cit. por María V. Uribe, 2004, 134.

la acción están derogadas” pues “todo está permitido” (Sofsky, 180), desatando comportamientos propios de orgías ritualistas que tienen, en el cuerpo, su principal campo de operaciones.

Este “todo está permitido”, sobre el que se funda la masacre, no puede pensarse separado de una esfera biopolítica en la que la ley está suspendida y rige el principio de que “todo es posible”, principio sobre el cual se instauran los actuales espacios de excepción a plena luz pública y bajo el tácito conocimiento de todos. Que un ejército, regular o irregular, llegue a un pueblo, lo tome por varios días, lo aisle del resto de la sociedad, y ejecute a buena parte de su población civil, y que esto ocurra de manera reiterada en distintos lugares del mismo país, es “realizar de manera estable la excepción” y construir rotundos testimonios de los estados de excepción en los que hoy se vive. Más allá del reconocimiento de los campos instaurados durante históricos estados de excepción, Giorgio Agamben llama la atención sobre esos otros campos que se instauran. “Cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla” (2001, 38), invitándonos a reconocer la emergencia de esos nuevos campos más allá de todos los reconocidos por la historia de la humanidad en el siglo veinte, los nominados y los que aún están por nominar suficientemente, en las actuales situaciones donde violencia y Estado no se pueden separar y los ejecutores de la violencia son también los soldados

del orden –cualquier orden que sea-; se trata de un nuevo tipo de campo que subrepticamente se instala y se desmonta; una condición de campo propiciada por las actuales prácticas donde puede suceder cualquier cosa con la vida humana pero se niega o se justifica por una maquinaria donde lo unheimlich se ha vuelto heimlich, mostrando familiar -o en este caso normal- lo amenazante.

Las masacres, esos espacios en los que el tiempo y la ley se suspenden con la protección de entidades omnipotentes, son actos de carnicería y en su estructura ritual instauran la destrucción sacrificial como escena principal, propiciando en los sacrificadores el sentimiento de superioridad que pareciera revestirlos como nuevos dioses, tal y como observara Bataille el modo en que la destrucción infunde un sentimiento de superioridad casi divina en los sacrificadores (1998, 47). Trama ritual articulada por actos de violencia y sacrificio humano. Trama en la que se emparentan arcaicos y nuevos rituales, prácticas religiosas, ideológicas y políticas.


Este es el entramado que José Alejandro Restrepo emprende en *Cuerpo Gramatical* al poner en relación imágenes, fragmentos y citas en torno a diferentes partes del cuerpo que son objeto de violencia, buscando establecer consonancias “entre alegorías y rituales, entre representaciones y espacializaciones gramaticales de las partes del cuerpo” (2006, 29), proponiendo conexiones entre el



Fotografía de Jesús Abad Colorado, reportero gráfico de El Colombiano, en Medellín, que durante años ha registrado escenarios del conflicto armado: “...caso en el que asumo una responsabilidad periodística de contar la historia y traducirla en imágenes - fotografías - para no olvidarla (...) Para mantenerlas presentes, como documento de la tragedia que vivimos (...) Quedan también como testimonio para que el olvido no siga repitiendo en esta eterna infernalidad de dolores sin duelo”. Imagen tomada de Encuentro Internacional - Medellín 2007: <http://www.encuentrointernacional.org/>



Del video *Santoral*, 2003, de J.A. Restrepo. La imagen capta manifestantes de la localidad de Usme en Bogotá (2002) protestando por la falta de servicios públicos. (Tomado de *Cuerpo Gramatical*).



Cabeza de San Juan Bautista, José Alejandro Restrepo, video-objeto, 2005 (Tomada de Cuerpo Gramatical).

cuerpo mítico y el cuerpo histórico, entre el cuerpo de la violencia sagrada y los mártires católicos, y el cuerpo de la violencia política y las víctimas mutiladas en el conflicto que viven los colombianos.

Las conexiones entre la violencia religiosa y la política son desarrolladas casi obsesivamente en buena parte de las creaciones de este artista visual. Los video-objetos realizados en el 2005, como *Cabeza de San Juan Bautista* y *Santa Lucía*, expresan la premisa ya observada por Benjamin de que sean las partes del cuerpo las que más participan en las alegorizaciones, situación que dadas las prácticas corporales de la violencia en Colombia adquiere una politicidad específica. Restrepo observa una estrecha relación entre las imágenes de la santidad católica en la dramática barroca visual que muestran “cabezas cortadas, lenguas arrancadas, ojos afuera” y los cortes practicados durante la violencia colombiana, particularmente por los paramilitares, construyendo ambos “mensajes icónicos” que son transmitidos a través del dolor.

La problemática de una teología política insistentemente planteada por Restrepo, está vinculada a la politicidad del cuerpo en un contexto donde el mismo es usado para inscribir y difundir una pedagogía del horror. Sus obras no sólo plantean una determinada condición estética en los usos del video arte, manipulando y (re)montando imágenes documentales, cruzando plataformas corporales y mediáticas; sino que ellas se construyen por el acto crítico que desmonta el imperio del padredios en nombre del cual se mata y se entrega la vida. Casi artaudianamente, intentando si no acabar, al menos corroer el “juicio de dios” y sus representaciones, Restrepo ha señalado con insistencia: “Hay un maridaje entre Dios y Patria, el Estado y el aparato religioso, entre las ideologías religiosas y las ideologías del poder (...) Reaparece una y otra vez esa noción tan arraigada en los sistemas fascistas de Dios y Patria en estas épocas de cruzadas contra los

imperios del mal. Dios le habla al oído a los mandatarios” (*Teofanías*, 2008).

El cuerpo es objeto de múltiples sacrificios, y de distintas naturalezas son los *oficiantes*. En *Santoral* (video, 2003 y versión 2006) Restrepo monta una secuencia de imágenes con procesiones, *via crucis*, crucifixiones, sanaciones, en las que el cuerpo se martiriza, se cose, se golpea hasta hacerlo sangrar. Como cuando la violencia es convertida en tragedia nacional, en estas protestas sociales también se construyen especies de puestas en escena católicas (Revista *Cambio*, 2008). Esos escenarios también producen “mensajes icónicos”, pero no sólo buscando conmover a partir del dolor. Más allá de la internalizada pedagogía católica, el cuerpo, o sus partes, es sacrificado, ofrecido dolorosamente, como si el sufrimiento se hubiera insertado tanto en los imaginarios colectivos que sólo desde la mortificación es posible acceder a los ritos por la vida.

El cuerpo como materia sacrificial ha sido el medio fundamental para la realización de algunas performances del artista colombiano residente en México, Álvaro Villalobos, quien ha realizado una serie de ayunos a manera de ExVotos. Los ExVotos son actos y objetos ofrecidos en agradecimiento por un beneficio recibido; son también un acto de comunión y de fe muy recurrente en las religiosidades populares. Las acciones de Álvaro Villalobos manifiestan las huellas de hibridaciones religiosas donde se entretajan memorias de prácticas familiares, imaginarios colectivos y ritos sistemáticos interiorizados en una cultura de la fe. El 23 de mayo de 2008 Álvaro cavó una fosa y se hizo enterrar por dos policías en los terrenos del Faro de Tláhuac, en la Colonia Miguel Hidalgo de la Ciudad de México.

En un espacio que la memoria colectiva asocia a sitios de enterramientos de restos corporales a raíz de conmociones telúricas y de violencia política, Alvaro se enterró -vestido de blanco “como un campesino colombia-



Fosa, de Alvaro Villalobos, 2008. Foto Juan Enrique Gonzalez. Cortesía del artista.

no en un día de fiesta”, expresión del artista- por más de cuatro horas, dejando únicamente su cabeza expuesta. Surge aquí más de una asociación con acontecimientos recurrentes en la vida sociopolítica de Colombia. En un texto que circuló Villalobos se hacía referencia al enterramiento de cuerpos inertes en terrenos baldíos que convierten el campo en cementerio de fosas comunes. El sometimiento del cuerpo “con fuerza de voluntad”, coartando sus movimientos con el peso de la tierra en un tiempo y lugar específico, fue el presupuesto desde el cual se construyó esta acción-ofrenda que es también una alegoría del sufrimiento y la muerte violenta.

En contextos en los que se ha desatado una cruzada contra el cuerpo social, esta intervención dialoga con prácticas que ya se han vuelto cotidianas. En el actual contexto mexicano, particularmente al norte del país, la narcoviolencia inscribe en los cuerpos textos de terror. Además del conocido “tiro de gracia”, las decapitaciones -insistentemente el cuerpo debe aparecer separado de la cabeza- y las maneras de envolver los pedazos del cuerpo -cobijas o las bolsas negras de plástico ya usadas por las prácticas de desaparición en las dictaduras latinoamericanas- son los signos que hablan de una práctica sistemática del terror, de una “firma” que convierte el crimen en espectáculo, en puesta en escena, lenguaje y forma de comunicación del horror para producir una cultura del miedo.

En diálogo con este estado de cosas, en junio de 2007, la artista sinaloense Rosa María Robles exhibe el Proyecto *Navajas* en el Museo de Arte de Sinaloa. Como parte del proyecto se incluía *Alfombra Roja*, una instalación realizada con cobijas ensangrentadas que fueron utilizadas para envolver a personas asesinadas por la narcoviolencia en Sinaloa, las mismas que fueron retiradas a los veinte días por la Procuraduría General de Justicia del Estado (PGJE) por considerar que se trataba de “objetos sujetos a investigación”. Aún cuando la artista trató de pedir en préstamo estas cobijas mientras pudieran ser “objetos de investigación”, les fueron negadas. En respuesta, Robles realizó una nueva “alfombra roja” en sustitución de la anterior. Interviniendo su cuerpo, manchó con su propia sangre otra cobija. A un lado del espejo, donde se reflejaban las cobijas que inicialmente integraban la instalación, escribió:

“En virtud de que no se me permite legalmente exhibir cobijas auténticas de personas asesinadas y envueltas recientemente en Sinaloa, dejó aquí esta cobija manchada con mi propia sangre para seguir planteando una reflexión profunda sobre la creciente violencia y el doloroso silencio con que nuestra sociedad la enfrenta día con día”, 22 de junio de 2007. (Texto tomado del Catálogo de la exposición Navajas).



Fosa, de Álvaro Villalobos.



Cabezas lanzadas en la pista de baile de un bar en Uruapan, Michoacán, por un grupo de personas armadas y vestidas de negro, septiembre, 2006. Foto: Francisco Castellanos, ProcesoFoto, Mich.



Alfombra Roja (2006-2007), en la exposición Navajas, de Rosa María Robles. Foto Jesús García, cortesía de la artista.

En los actuales escenarios donde se exponen los cuerpos, el objeto está interviniendo como vestigio y documento del teatro del exceso. El objeto está allí con toda su carga matérica como metonimia del horror. Robles insiste en esta condición: "Las piezas e instalaciones que conforman este proyecto de exposición están realizadas con diversos elementos, en su mayoría reciclables, de desecho y de uso cotidiano, planteando con ello una distancia entre los materiales 'formales' para dar paso a una obra libre de la rigidez y frialdad de la estética modernista" (Del Catálogo, 2007). La pieza está cargada con las trazas de la acción violenta sobre el cuerpo, construida desde una urdimbre física y narrativa que literalmente la hace extenderse como alfombra roja bajo nuestros pies, sugiriendo los manchones de horrores cotidianos sobre los que caminamos.

Este tipo de creaciones plantean al menos dos tipos de tensiones. La primera, ya explicitada por Nelly Richard, aborda la tensión entre la *poética del cómo* y las *políticas del acto crítico*; entre cierta autonomía del discurso crítico para detenerse en la *densidad figural del cómo* y la necesidad de analizar las estrategias discursivas en vínculo con "los contextos sociales e históricos en los que les toca disputar sentidos" considerando las "urgencias a las que debe responder el gesto crítico-intelectual" (2001, 16) bajo el registro de "la intervención" o la acción violenta.

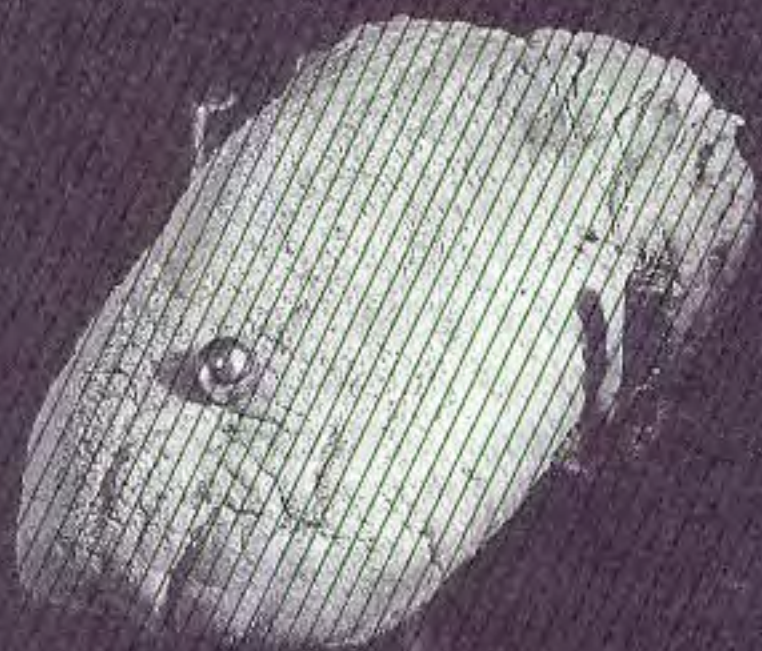
La segunda tensión anuda la problemática de la legitimidad o ilegitimidad del arte al exponer elementos que pueden ser utilizados para *hacer ejecutar la justicia*. En contextos donde las pruebas y los vestigios del crimen son desaparecidos por los propios elementos del orden llamado a investigar, los artistas se obstinan en exponer lo que allí es sin duda considerado *obsceno*. El arte es ocupado como escenario donde se exponen los cuerpos que la violencia ha reducido a "un montón" o "pedazo de carne" y a los cuales les ha sido negada toda identidad.

Mucho se ha insistido en la irrepresentabilidad de la violencia y en la ilegitimidad de estas representaciones al ser relegadas al dominio de lo no imaginable, no-representable, no-memorable. Gonzalo Sánchez ha señalado la relación entre momentos de ruptura política y los quiebres del lenguaje (42). Para Primo Levi, allí donde se ejerce la violencia sobre el ser humano también se ejerce sobre el lenguaje (cit. por Didi-Huberman, 2004, 40). María Victoria Uribe afirma que "las atrocidades de nuestro siglo ocurren en medio de la ausencia de un lenguaje que pueda darles sentido" (2004, 16). Didi-Huberman nos reta a contemplar, asumir, contar, pese a todo, las imágenes arrebatadas al horror y a darles a estos "inimaginables" un lugar en el mundo de lo significativo. Ellas funcionan hoy como emblemas de los *detritus* entre los que vivimos, de nuestras maquilladas ruinas.

José Roca ha señalado que una de las herencias visuales de La Violencia en Colombia la constituye una serie de fotografías que documentan las prácticas atroces de las guerrillas rurales en la región del Tolima: los famosos "cortes", (*Columna de Arena* 50) que han sido alegorizados en las obras de varios artistas colombianos.

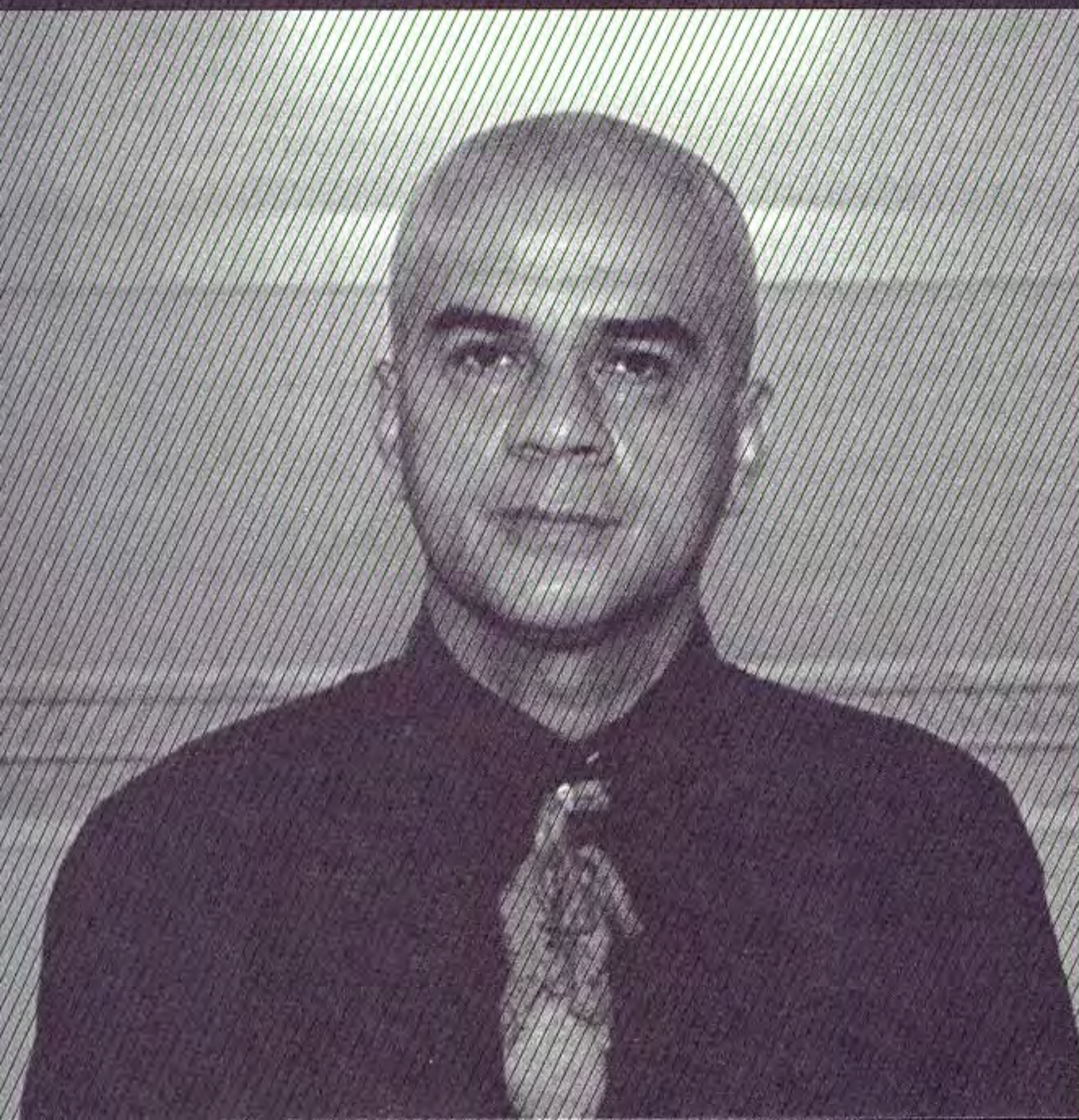
Pareciera incluso que en estos contextos de permisibilidad desatada, los asesinos son especie de "heraldistas" que diseccionan con inequívoca y cruel complacencia partes del cuerpo de sus víctimas para convertirlas en emblemas del horror, tal y como ha ocurrido con los cuerpos mutilados de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez⁶. Ya Benjamin proporcionó reflexiones inquietantes respecto a la naturaleza y placeres del sádico al degradar a su objeto: "Así también hace el alegorista en esta época ebria de atrocidades,

6 Las mutilaciones de senos y el cercenamiento de pezones, por ejemplo. Puede consultarse el documental *Señorita extraviada*, de Lourdes Portillo, donde aparece esta información y se vela la identidad del informante. También en *Huesos en el desierto* Sergio González Rodríguez aporta datos específicos que corroboran los hechos.



Teresa Margolles.

Lengua, materia orgánica perteneciente al cadáver de un joven punk violentamente asesinado, obtenida mediante trato con los familiares. Expuesta en diferentes lugares como el Museo de la Ciudad de México, en la ACE Gallery (New York y Los Angeles) y en el Palacio Nacional de Bellas Artes de la ciudad de México, espacio en el cual se suelen velar algunos personajes célebres de la cultura mexicana. Imagen del catálogo *Escultura Mexicana*, de la Academia y la instalación, Italia: Landucci; México: INBA, 2000, y proporcionada por Amelia Santiago.



Caudillo con lengua, 2000-2007, de Rosenberg Sandoval, 2000-2007. "Vertical (con una piscina de formol atestada de cadáveres humanos como fondo), posé con ropa negra y con una lengua de un cadáver humano anónimo enganchada a mi cuello". Exposición Acciones Políticas (performances 1987-2007), Galería Casas Riegner, Bogotá, abril 2008. En esta performance observo una directa alusión al llamado "corte de corbata" mediante el cual la lengua era retroráida y mostrada a través de un agujero por debajo del mentón. Imagen tomada de la página www.rosenbergssandoval.com, con permiso del artista.

tanto imaginadas como vividas" (1990, 178). Pareciera que estas palabras son expresadas ante los escenarios actuales. Habría que precisar la violencia extrema de estos "ritualismos" en los que se saquean los cuerpos para construir y exhibir emblemas de poder, que no trofeos, sino pedazos que testimonian los linchamientos sistemáticos protegidos por pactos de silencio para depredar lo que ya ha sido des-significado.

Las diferentes intervenciones violentas sobre el cuerpo no actúan de la misma manera. Los cortes que transforman el cuerpo a partir del reordenamiento de las partes, de la redistribución de los miembros, funcionan como una dislocación del ordenamiento natural del cuerpo, creando una especie de anomalía sobre la que se constituye un nuevo sistema de significaciones. Este otro cuerpo implica una alteración de la gramática corporal convencional. De manera distinta, el cuerpo reducido a "un montón de carne" implica una aniquilación de todo orden corporal, es apenas un amontonamiento de pedazos, vestigio, ruinas, de lo que fue un cuerpo. Cuando los cuerpos son desaparecidos mediante procesos químicos de disolución, o por sumergimiento en las aguas, lo que se ejecuta o se persigue es la borrado de todo vestigio, la invisibilización total del cuerpo y su muerte.

Algunas de estas transformaciones violentas de la corporalidad que más de uno han leído como producciones siniestras de "cadáveres exquisitos", pueden leerse en las "naturalezas muertas" y en los montajes fotográficos de Joel-Peter Witkin, en cuyas escenificaciones con cuerpos vivos mutilados y fragmentos corporales obtenidos de las morgues, junto a otras materialidades orgánicas, interviene y determina el procedimiento alegórico. La mayoría de sus obras *muestran ante los ojos* las dislocaciones del cuerpo mediante un procedimiento que implica un arreglo escénico previo.

Algunas imágenes utilizadas han sido realizadas en México, como *Head of a Dead Man*, muchos años antes de que los descabezados comenzaran a nutrir los escenarios que hoy configura la narcoviencia.

La organización de los relatos del horror no sólo se inscribe en los signos de la violencia irreversible practicada sobre la carne, sino también en la disposición espacial o escenificación de los excesos: toda una construcción de la muerte violenta como espectáculo para producir efectos aterradores. "Teatralizaciones del exceso"⁷, las ha nominado Elsa Blair; o actos de ritualismos "emparentados con el teatro como desbordamiento y contemplación" (2006, 21) las ha considerado Restrepo. Aquí la teatralidad está vinculada al propósito de poner ante los ojos la "evidencia espectacular" del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem*, comunicando y representando que se está dispuesto a "matar, rematar y contramatar".⁸

De modo que no sólo sobre el cuerpo se está escribiendo un relato de horror sino que en la puesta en espacio de los fragmentos o "mise en scène del acto violento" (Blair, 2004, XVII) se escribe un texto que utiliza el cuerpo como superficie de inscripción y como emisor de signos (Restrepo, 13). El acto violento que cancela la vida trasciende el momento mismo de su realización; "a la manera de dramas puestos en escena" es posible plantear las partes que lo conforman: un Primer Acto para consumir la ejecución del cuerpo, y un Segundo Acto para representar la muerte, en el cual pueden distinguirse tres escenas: la interpretación del acontecimiento, la divulgación, y la ritualización en las formas que emplea la sociedad para enfrentar la muerte. (Blair, XXV).

7 Muertes violentas. La teatralización del exceso. Ver Bibliografía.

8 Uso la frase en directa alusión al título de María Victoria Uribe.

La comparecencia del sentido señalada por Benjamin en las escenas de la alegoría barroca, retorna en los emblemas que se exhiben en las escenas de la violencia actual: los mensajes, las señales son obvias, lo que se quiere decir se dice, no se oculta, sino que se “fuerza a la esencia de lo representado a comparecer ante la imagen” (1990, 179), dándole a lo que se muestra “una forma más imponente” (181).

Las exhibiciones del cuerpo-cadáver -después de consumado el acto mortal- que configuraban las escenas de “acontecimientos patéticos” en la tragedia griega, se han desplazado a los escenarios cotidianos actuales; a la manera romana ya la muerte no está velada, sino que se ha vuelto parte de lo que hay que ver, integrándola a la espectacularidad y a los imaginarios de los tiempos que vivimos.

Este paradójico proceso de petrificar para “trascender” -cualquiera que sea la región de los significados- el cuerpo humano como el más profano de todos, es la paradoja que anima la multiplicidad de significados que habitan en la alegoría benjaminiana. Desde las visiones emblemáticas y heráldicas de la alegoría barroca hasta hoy, esta vocación por despedazar lo orgánico para “recoger en sus fragmentos el significado verdadero” (213) no podía manifestarse mejor que en la figura humana, la cual “deja en la estacada a su *physis* convencional y dotada de conciencia, a

fin de repartirla por las múltiples regiones del significado” (213). Terrible dimensión profética en estas palabras, la posibilidad de trascender para significar, sagrada o monstruosamente es siempre *gracias* a la intervención violenta sobre la *physis*, al desmembramiento que exigen los viejos como los “nuevos dioses”, que con sus *interdictos* siguen castigando, marcando los cuerpos de quienes son considerados como *transgresores*.⁹

En los teatros de la narcoviolencia que invaden a México, se configura la expresión dramática no sólo por medio de corporalidades en escena. Lo emblemático opera no únicamente por medio de fragmentos corporales. El texto trágico que expone el castigo de estos “nuevos dioses” también es exhibido en el espacio escénico, es necesario que la sentencia alcance una visibilidad máxima en la representación “figurativa” de la propia escritura.

El mensaje como imagen para ser visto, además de leído, vuelve a evocar la reflexión benjaminiana sobre el carácter representacional de la escritura emblemática: “Tanto en apariencia externa como en el aspecto estilístico

9 El pensamiento de Bazille en torno a los relatos de poder y castigo que sustentan a la religión como a los excesos y crueldades que impone la divinidad, puede tener resonancia en uno de los narcomensajes incluidos por Teresa Margolles en la exposición *Decálogo*: “Así sucede cuando piensas o imaginas que mis ojos no te pueden mirar”. Los “nuevos dioses” se manifiestan a la manera de omnipotentes deidades.



Head of a Dead Man, de Joel Peter Witkin. Imagen obtenida en la Ciudad de México en un *tour*. Tomada de: <http://www.elnupia.com>



Escena de narcodecapitaciones en el norte de México. Al fondo, a la derecha, pueden observarse tres cabezas humanas sobre unas heladeras aparecidas la noche del sábado 31 de enero 2010 en una plaza del poblado El Millón, cerca de Ciudad Juárez. Detrás de las cabezas se colocaron carteles con narcomensajes. Todo un arreglo escénico para hacer efectivo el resto del horror. Foto EFE, tomada de elmundo.es.

(tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a ser imagen visual” (168).

En estos escenarios donde todo parece destronado –pero siempre se esconde un nuevo rey ¿nuevos dioses del mal?–; escenarios de los *objetos perdidos*, descentrados e inarmónicos que como ave fénix parecen destinados a inventarse la continuidad únicamente desde su propia ruina, el cuerpo ha llegado a un límite donde convierte el cadáver en arcaísmo: ya no materia petrificada que se confía a la apoteosis de la naturaleza, sino materia plastificada por siniestras operaciones “culinarias”.

Los procedimientos para deshacer el cuerpo, desarrollados durante nueve años por el “El Pozolero” en Tijuana, México,¹⁰ fueron generando un nuevo producto corporal, reduciendo también la temporalidad de su transmutación. Antes de ser adoptado por el crimen organizado, el método para desaparecer cuerpos mediante baños de ácido había sido utilizado por delincuentes comunes. La desaparición de los cuerpos de las víctimas ha pasado por los más diversos y sofisticados métodos, como por las más diversas

maquinarias para desatar el terror. En los casos más extremos, las sustancias líquidas y los espacios naturales donde abundan las aguas, han sido catalizadores y cementerios de cuerpos que en ocasiones persisten en regresar. A estas situaciones, en Colombia, donde los cuerpos son abandonados a las aguas del río para borrar todo vestigio e identidad, se ha referido Miguel González como “el destino fluvial de los cuerpos”.¹¹

Alegoría y cripta

La alegoría florer en un mundo abandonado por los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es la cripta vuelta resaca de reminiscencia.

Ideber Arévalo

En El origen del *Trauerspiel Alemán*, Walter Benjamin reflexiona en torno al “desmembramiento emblemático” que condiciona el martirio del cuerpo vivo de quienes son posteriormente santificados, y lo equipara al valor dramático del dolor físico en la tragedia griega y en el drama barroco: “Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un ícono simbólico, pero una parte del cuerpo se presta a la constitución de dicho ícono” (reseña anónima en *Philosophie des images*, citada por Benjamin, 1990, 212). En el escenario de es-

¹⁰ El 23 de enero 2009 fue detenido en el estado de Baja California, Santiago Meza, conocido como “El Pozolero”, quien trabajaba para uno de los cárteles del norte del país deshaciendo en ácido cadáveres de enemigos o deudores. Algunos de los narcomensajes que amenazaban con “hacer pozole” al adversario, son resignificados a la luz de esta detención.

¹¹ Del texto de Miguel González sobre *Drifting Awal*, de Erika Diettes.



La mañana del 6 de septiembre de 2008 apareció en el Puente Rotondo, más conocido como el Puente al Revés, de Ciudad Juárez, un cuerpo decapitado, colgado de los axilas y la cintura. Junto al cuerpo o casi cubriéndolo, se extendía una mancha roja con mensajes al cartel rival. A las pocas horas la cabeza apareció envuelta en una bolsa negra en la Plaza del Periodista, de la misma ciudad. Para algunos este fue un “aviso” del asesinato del periodista Armando Rodríguez Carreón, que tuvo lugar siete días después cuando salía de casa para llevar a su hijo al colegio. La mañana del 17 de noviembre del 2008, Rodríguez Carreón era reportero de Sucesos en El Diario de Juárez y como parte de su trabajo había notificado los hechos del 6 de noviembre.



El 6 de noviembre de 2008 fue depositado este mensaje en la caja de entrada de la casa de la activista Marcela Ortiz, una de las fundadoras de Nuestras Hijas de Regreso a Casa, en Ciudad Juárez. La voluntaria alteración ortográfica y tipográfica para significar y comunicar referencias operan a manera de códigos secretos, sólo comprensibles en el campo de tensión donde se elabora la amenaza. El cambio de una Z por una S y de una B por una V operaban como textos implícitos que amplificaban el mensaje de terror (imagen tomada del sitio nuestras hijas de regreso a casa.blogspot.com).

combros corporales que constituye el drama barroco, el fragmento es altamente significativo, el trozo se configura como “el material más noble” (171).

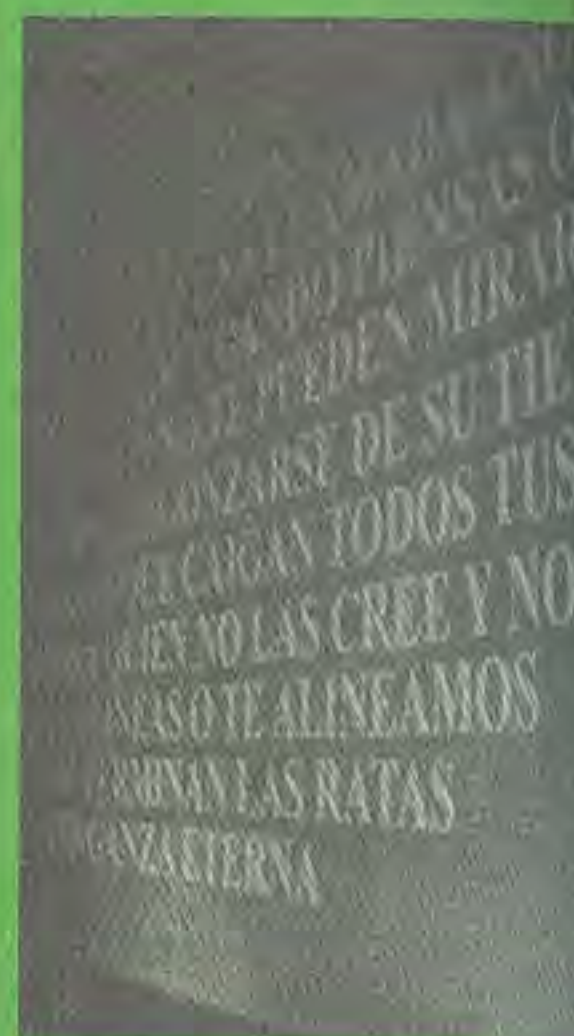
Benjamin insiste en demostrar que la alegoría “no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión” (155). En su proyecto de una filosofía de los fragmentos, la alegoría más que un procedimiento estético fue para él un recurso filosófico que le permitió expresar su visión de la historia. Su necesidad de revisar el estatus de lo alegórico, rebajado a un segundo plano por el símbolo durante el Romanticismo y el Clasicismo, lo llevan a reflexionar en torno a la problemática del cuerpo y la historia en la escena del drama barroco alemán. Este análisis no puede entenderse sin considerar la condición del cuerpo desde el pensamiento teológico-católico para el cual el cuerpo humano está caído, sólo existe para recordarle su pobre condición de pecador. La posibilidad de alcanzar el éxtasis en el matrimonio espiritual con Dios —representación fuertemente erotizada en las representaciones discursivas, la poesía, como en las figurativas— está lejos de poder lograr la condena a la carne. Como observó Benjamin, lo que hizo el arte barroco fue introducir “figuras y no almas” (181). Petrificación de la physis rota por la propia renuncia. Cuerpo humano que para merecer a Dios debe ser negado, mortificado, cercenado, como lo representan todas las historias de martirologios y

santificaciones. Este es el fondo de la violencia que Benjamin vislumbra en el abismo alegórico del Trauerspiel: la exposición de la historia como “historia de los padecimientos del mundo” (159) que tiene en la calavera su mayor alegoría. La naturaleza sujeta a la muerte “desde siempre ha sido alegórica”. El “carácter inacabado y roto de la bella physis” (169) es lo que proclama sin precedentes la alegoría barroca y que sube a escena en el Trauerspiel. Este tejido entre naturaleza e historia, entre physis y detritus constituye “el núcleo de la visión alegórica” (159) benjaminiana, ubicándola “más allá de la categoría de lo bello” (171). La mortificación de la carne tiene su representación barroca en la “mortificación de las obras” implicando también una mortificación de la belleza efímera para afirmar la condición de ruina de toda physis (176).

Este escenario de mortificaciones corporales que exige la reducción de la carne a pedazos que signifiquen, está mediado por la muerte. “Barroco funerario”, lo llamó Severo Sarduy. De allí que el cadáver se constituyera en el “accesorio escénico emblemático por excelencia” y en el elemento privilegiado para las producciones alegóricas. Liberado del espíritu después de la muerte, como observa Benjamin, el cuerpo-cadáver alcanza una plenitud como materia orgánica dispuesta a las intervenciones y manipulaciones para la alegorización. Como si el acceso a la llamada “patria alegórica”

- 1- PARA QUE APRENDAN A RESPETAR
- 2- VER, OÍR Y CALLAR
- 3- POR HACER UNA LLAMPA ANÓNIMA A LOS AUTÓCRATAS
- 4- POR AVERGONZARSE DE SU TIERRA
- 5- LA FAMILIA NO MATA POR PAGA, NI MITA NI MUJERES.
- 6- ASÍ TERMINAN LAS FIESTAS.
- 7- HE PETA QUE CAYEN TODOS LOS DIOS.
- 8- PARA QUIEN NO LAS CRCE Y NO TENDRÁ LEALTAD.
- 9- EN SUCEDE CUANDO TIENES O MAMINA QUE MAY DIOS NO TE PUEDE MALAR.
- 10- VENGANZA ETERNA.

Lista de las navosentencias que desde hace varios años viene recopilando *Pérez Hargallés*, que han sido utilizadas por la artista en distintas exposiciones. Imagen tomada de *Ilustraciones, Global. Entre la globalización y el localismo* (catálogo de exposición), Madrid: Casa de América, 2017.



Navosentencias grabadas con cincel y martillo por *Pérez Hargallés* en bruto rústico new roman, sobre uno de los muros del Museo Experimental del Eco-Múseo DE, y que formaron parte de la exposición *Decálogo* en octubre de 2007. Foto cortesía de *Andrés Santiago*.

sólo fuera posible por la descorporización a partir de la cual se sublima aquello que puede reducirse a cosa, objeto: "Y los personajes del *Trauerspiel* mueren porque sólo así, en cuanto cadáveres, pueden ser admitidos en la patria alegórica" (214). Sin duda, la alegoría se instaura en el conocimiento de la caducidad de las cosas y en la paradójica necesidad de salvarlas para lo eterno (220).

Habría que preguntarse sobre las relaciones que pueden existir entre esta concepción barroca del cuerpo en torno a la sublimación de la carne rota, y la filosofía de lo abyecto. Destaco el vínculo que explicita Julia Kristeva en su estudio sobre la abyección: *cadere-cadavre*. El cadáver, "aquello que irremediablemente ha caído" (2000, 10) y que tanto nos perturba al configurar la objetualización de nuestro límite. Su condición de "objeto angustiante" (Bataille, 2000, 48) está en configurarse como la imagen del destino humano. La muerte, como signo de una violencia que puede siempre arruinar la vida tiene en el cadáver su representación emblemática. Ocultar el cadáver es también ocultar la violencia que él objetualiza. En torno al cadáver se construye la fragilidad de lo legal: exhibir el cadáver, tratar con cadáveres es considerado ilegal. De manera que casi siempre el arte que toca estos límites es condenado a la ilegalidad o se construye a través de ritos privados.

Para Kristeva "[l]a abyección acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada de una nueva manera, en ocasión de su derrumbamiento" (2000, 26). Casi una paráfrasis de la alegoría: caída, *detritus*, cosificación, recomposición de las partes. También coinciden en la ambigüedad y la impureza. Por la vía de la objetualización del cuerpo y su constitución en emblemas –cadáver-objeto o montón de carne mutilada para significar- se aproximan el territorio abyecto y el alegórico, y en ambos se erigen formas de malestar y revulsión¹².

La materia mortuoria no siempre tiene que ser el cadáver, sino algún rastro contiguo a él, igualmente revulsivo cuando se saca de las morgues. *Vaporización*, la acción en la cual Teresa Margolles produce una niebla que va dificultando cada vez más la visión de los que inicialmente se configuran como espectadores -hasta el instante en que sus cuerpos empiezan a impregnarse de la humedad producida por el agua con la que se lavan cadáveres después de las autopsias-, es leída por José Roca como "inscripción literal de la muerte en el cuerpo del espectador" (Columna de Arena 48). Margolles no muestra imágenes, no hay contemplación sino vivencia, "experiencia sensorial" que acerca demasiado o casi nos religa al muerto, lo que podría

¹² En el sentido de re-vuelta, como lo plantea Kristeva, en vínculo con una pulsión que siempre retorna manteniendo en re-vuelta nuestra intimidad (1999, 28), en alerta que perturba también a los otros.



Morgue (1999), de Rosenberg Sandoval. Performance realizada en privado en una Morgue de Cali con el cuerpo de un obrero anónimo a quien el artista colocó una vela encendida en una mano. Esta acción también me interesa para resaltar las relaciones entre cadáver, alegoría y duelo. Fotos: Teresa Margolles, México, D.F. Imagen tomada de la página www.rosenbergsandoval.com, con la autorización del artista.

Performance realizado por Yorlady Ruiz y Gabriel Posada como parte
proyecto Magdalenas en el Cauca. Foto G. Posada, cortesía del artista



considerarse como “lo más violento y transgresor que se pueda imaginar”(Roca, Columna de Arena 48). Parafraseando a Merleau-Ponty, allí la visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil. La muestra teatral¹³ y a la vez minimalista de la muerte, su espectral y posesiva aparición entre la niebla, hace experimentar lo que debe permanecer tras la escena. La visualización de lo abyecto se vuelve obscena.

Considerar la condición alegórica del cadáver, su constitución como “objeto alegórico por excelencia” como plantea Benjamin, está vinculado a la descomposición y a “las posibilidades significativas de la ruina” (Avelar, 18). En esos escenarios póstumos en los que habita la alegoría se tejen los vínculos con el duelo. Estos vínculos están implícitos en la etimología de la palabra alemana *Trauerspiel* –juego en duelo o “lutiludio”- cuya raíz incluye la noción de luto, *Trauer*. Este es, como precisa Idelber Avelar, el irreductible vínculo señalado por Benjamin y que de manera especial me interesa remarcar para considerar las alegorías que se configuran en acciones artísticas que devienen o que incluso inicialmente son creadas en vínculo con el duelo, o son generadas desde el imposible rito luctuoso: Para Avelar, el duelo “es la madre de la alegoría”(18).

La alegoría no está aquí implicada como mera figura literaria. Cuando la escritura ha tenido que evadir el tamiz de la censura se ha considerado la posibilidad de hablar mediante el uso de recursos metafóricos. Esta mirada implicaría pensar la alegoría desde los presupuestos románticos para ver la obra por su carácter simbólico, es decir, pensar lo alegórico desde la condición idealizada que el Romanticismo reservó para lo simbólico por su capacidad de propiciar una imagen totalizadora y reintegradora. Más que pensar en una relación entre alegoría y metáfora

mediada por el recurso de la sustitución integradora, interesa aquí pensar en la posible relación entre alegoría y metonimia por el arte de hablar a partir de la disposición de los pedazos dispuestos en una nueva contigüidad, en esa “apoteosis de la contigüidad” nominada por Severo Sarduy.

Desde una mirada crítica a las lecturas que veían como alegorías a las literaturas producidas en tiempos dictatoriales, especialmente por velar un contenido, Idelber Avelar sigue la reflexión de Benjamin y la contamina con la noción de *cripta*¹⁴. Aparente paradoja: ruina y mausoleo, que sin embargo convergen en el escenario de la muerte, la tumba y el duelo. Pero esta relación casi lógica de eventos - muerte, tumba y duelo- está hoy quebrada, interrumpida; son restos en contigüidad que no pueden ya representar secuencia ni dar cuenta de un evento total. Aquí interesan esos eventos fúnebres quebrados. De modo que inicialmente busco insistir en esta relación entre alegoría y *cripta* que vislumbra Avelar, para pensar los cuerpos sin tumbas, las tumbas vacías, y los vacíos de las tumbas que no pueden ser monumentos: “la alegoría es la cripta vuelta residuo”(18).

Si la verticalidad y la horizontalidad son las coordenadas entre las que tradicionalmente se ubican los actos de la ex–posición y la ex–tensión del cuerpo vivo y del *rigor mortis*, me interesa preguntarme por la emergencia de otro “no-lugar” para el cuerpo cuando éste ha sido sustraído, borrado, desaparecido, cuando no ha tenido duelo ni tumba. Qué sucede cuando no hay lugar para el cuerpo vivo o muerto, cuando no existe siquiera el “aquí yace”, y el duelo, como reacción y rito doloroso que se despliega ante la pérdida

13 También lo teatral es no sólo para ver sino para experimentarse. Así lo consideraba Tadeusz Kantor cuando dijo que una obra de teatro no se mira, sino que se la vive en concreto. Ver: El teatro y la muerte. Buenos Aires: La Flor, 1984, p. 13.

14 La noción de *cripta* que propone Avelar está inicialmente tomada de los textos de Nicolas Abraham y Maria Torok: “Deuil ou Mélancholie, Introjecter-Incorporer”, *L'Écorce et le noyau* (Paris: Aubier-Flammarion, 1978), como de otros estudios que serán referidos más adelante. En las próximas páginas retomo la noción de *cripta* en vínculo con los procesos de duelo.

de un ser querido tiene que ser tramitado por medio de prácticas performativas, sin que se pueda testificar la transformación del cuerpo en cadáver. La necesidad de tramitar el duelo suele propiciar la construcción de relatos en los que se reinventa y mitifica la ausencia.

Prácticas de duelo

Hay en todo sentimiento luctuoso una tendencia a prescindir del lenguaje, tendencia que va infinitamente más allá de la simple incapacidad o de la aversión a comunicar.

W. Benjamín

Más de un antropólogo ha planteado las relaciones entre teatralidad y ritualidad, desde Victor Turner, Jean- Hugues Déchaux hasta Louis Vincent Thomas. Los ritos requieren un espacio escénico, decorados, objetos, símbolos, como también poseen una estructura temporal que se desarrolla en etapas sucesivas y cierto número de actores que cumplen determinados roles. La muerte está rodeada de una serie de ritos teatrales. No me refiero ahora al acto de ejecución y teatralización de la muerte violenta -tema desarrollado por la antropología colombiana y planteado en páginas anteriores-, sino a los ritos de despedida y tramitación de la muerte en los cuales también tiene lugar una "teatralización de las emociones" o disposición dramática de las

manifestaciones de dolor.

En los rituales fúnebres hay un punto de partida en torno al cual se desarrollan todas las acciones: lo que Louis Vincent Thomas llama "la presentificación" del muerto o la voluntad de poner en escena una imagen profundamente representativa del difunto (1985, 155). Cuando estas veladas no pueden ser realizadas se imposibilita la oportunidad de una última relación con "el muerto presentificado" (157). La ausencia del cadáver por desaparición o mutilación, imposibilitando la identificación del mismo, produce un "no lugar" que impone la necesidad de otras construcciones para que el ritual sea fundado sobre un "lugar sustituto" (143).

En la tradición andina existe la costumbre de velar las ropas cuando no se tiene el cuerpo. Durante el período de la guerra sucia (1980-2000) en el Perú se apelaba a esta costumbre para velar simbólicamente a los desaparecidos. La ropa expuesta para la identificación de las víctimas por sus familiares ha sido también un recurso para el reconocimiento de muertos que nunca pudieron ser identificados, como sucedió en Huanta cuando en el Centro Cívico de la ciudad y en la Casa de la Juventud se expusieron los objetos y prendas desenterrados de las fosas comunes descubiertas en Putis¹⁵.

¹⁵ En los primeros meses del 2008 fueron descubiertas cinco fosas comunes en la zona de Putis, del Distrito de Huanta, Departamento de Ayacucho, y en mayo se iniciaron las exhumaciones de la más grande de ellas. El 13 de diciembre de



Exhibición de las ropas encontradas en Putis para la identificación y reconocimiento de víctimas. Imágenes tomadas del blog www.pazyesperanza.org

Una fosa, como expresa José Pablo Baraymar, es “la fosilización de un evento” (BBC, julio, 2008). Las excavaciones son realizadas con el propósito de recuperar las asociaciones que se dieron en el momento en que los sucesos ocurrieron. De alguna manera, esta reconstrucción y estas asociaciones implican cierta disposición escénica de los objetos y hallazgos.

Las prendas desenterradas de las personas exterminadas mientras eran obligadas a cavar su propia tumba, fueron exhibidas en la Municipalidad Provincial de Huanta, en las Comunidades de Putis y de Santillana, siempre gracias a la gestión del Equipo Peruano de Antropología Forense, con el propósito de ayudar a que los familiares pudieran identificarlos y así poder recibir y sepultar los restos de sus muer-

1984 tuvo lugar la matanza de Putis perpetrada por una patrulla del Ejército peruano. Los casquillos encontrados durante las excavaciones tenían el sello de una fábrica de municiones del Ejército. Los pobladores de Putis, en las alturas de Huanta, habían sido desplazados de sus territorios por los continuos ataques de Sendero Luminoso entre 1983 y 1984. Cuando en ese último año se instaló una base militar los campesinos fueron invitados a regresar al lugar bajo promesa de protección. Durante la madrugada del 13 de diciembre las mujeres jóvenes fueron violadas y a los hombres los obligaron a cavar una fosa con el pretexto de que allí se construiría una piscigranja. Ciento veintitrés campesinos, entre ellos niños y ancianos, fueron asesinados y ocultados en el lugar, unas de las más grandes fosas comunes del Perú en esos años de guerra sucia, pero no la única. Después de veinticinco años el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) encabezado por José Pablo Baraybar se hizo cargo de las excavaciones, sin ningún apoyo ni participación de instituciones del Estado.

tos, nunca velados y por los que todavía se estaba en duelo.

Las desapariciones y las muertes violentas donde el cuerpo es eliminado o despedazado, rompiendo los ritos de transición, generan escenarios donde lo metonímico comienza a tener función de representación. El duelo tendría que realizarse sin cuerpo, imponiendo la creación de un orden otro que permita inscribir la muerte de algún modo posible, poniendo ante los ojos algún objeto que mitigue la ausencia. O puede suceder que se *incorpore* la pérdida y se cancele el tiempo, ritualizando el espacio y las pertenencias del ser querido, como hacen algunas madres de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez al conservar intactas la habitación y las ropas de sus desaparecidas hijas, con el secreto anhelo de que algún día todavía puedan regresar.

*Yo nunca busco nada.
Hago esas fotos porque
son cosas que yo tenía
que hacer*

Mayra Martell

Mayra Martell, una joven fotógrafa de Chihuahua, realiza un registro íntimo de las memorias de algunas de las mujeres desaparecidas y/o asesinadas en Ciudad Juárez. Establece contacto informal¹⁶ con los familiares,

¹⁶ Como ha declarado a la prensa, Martell inicialmente acudió a la Procuraduría de Justicia de la ciudad buscando información, direcciones y teléfonos, para acercarse a los familiares. Pero cuando llega a los hogares dice “no buscar nada”, sino dejar que suceda



Desentierro de las fosas comunes en Putis, 2008. Imagen tomada del blog www.puzesperanza.org



Exposición y reconocimiento de las prendas en la Casa de la Juventud de Huanta. Imágenes tomadas de El Correo. Asunción agosto de 2008.

particularmente con las madres, quienes le muestran las prendas y detalles que aún guardan de sus hijas y le permiten fotografiarlas:

“Primero fue romper esa barrera, después las señoras me trataban como si yo hubiera sido amiga de sus hijas: abrían los cajones, me mostraban la ropa y se dio algo interesante, que es la reconstrucción de la identidad con base en la memoria. Yo quería documentar eso, hablar de ellas, pero, ¿cómo hablas de una persona que no está ahí? Por eso retrataba sus espacios” (Martell, La Jornada, julio, 2008).

Las imágenes de Martell tienen un aura peculiar, reflejan objetos que son casi sagrados o únicos y son táctiles, como si a través de lo captado emergiera la presencia humana. Son más texturas de presencia que huella.

De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiados (Barthes, 126-127).

Para tomar estas fotos hay un proceso que puede evocar el de una puesta en escena, en el sentido de cierto arreglo al colocar las ropas sobre las camas y las colchas que aún conservan el aroma del uso, *in situ*, en los

el encuentro, que surja de la conversación y de la relación con los familiares, la posibilidad de acercarse a la intimidad y a los recuerdos que se conservan en los objetos guardados. En noviembre de 2008, en la ciudad de México, sostuve una conversación con esta joven creadora quien tiene la edad que podría tener cualquiera de las chicas asesinadas en ese estado del país. Algunas de las informaciones que utilizo, como el epígrafe que encabeza esta parte, fueron propiciadas en aquel encuentro.

espacios que fueron habitados por las ausentes. La colocación de las prendas extendidas genera una especie de aparición que reconstruye parcialmente el tamaño de cuerpos específicos: “creo que no fotografío la ausencia, sino la presencia que continúa en esos espacios” ha expresado Martell (en *La Jornada*). Cada imagen va acompañada del nombre de la joven desaparecida, a manera de “certificados de presencia”. En las conversaciones con esta creadora ella recordaba los nombres de cada una de las mujeres que están detrás de las ropas fotografiadas. Son retratos de identidad, ha dicho ella, que no sólo apelan a la recuperación de la imagen sensible, sino que también hacen visibles los pequeños anhelos y la condición social de mujeres a las que las mismas autoridades, incapaces de aplicar justicia, acusan de inmorales para responsabilizarlas por los hechos.

Por la intensidad que las atraviesa, estas imágenes permiten el acceso a un infra-saber, son especie de biografemas -términos usados por Barthes- que permiten acceder a ciertos detalles de la vida de una persona. Y aquí percibo la intensidad como el nuevo punctum observado por Barthes: “Ahora sé que existe otro punctum (otro “estigma”) distinto del “detalle”. Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad”; es el Tiempo que nos instala en el “esto ha sido”(146) y que a la vez nos atraviesa, porque esas fotos nos sitúan ante la irrecuperable dimensión de lo que ya tuvo lugar pero le faltó tiempo para cumplir el anhelo de una vida.

Realizadas con cámara mecánica, no digital, las fotografías tomadas por Mayra Martell son procesadas en un cuarto oscuro mediante las tradicionales técnicas de revelar e imprimir por las que se va concretando la mágica aparición de las espectros en una superficie que les da cuerpo. Sin duda, la fotografía nos instala frente a un teatro de la muerte en el sentido de que a través de ella hacemos culto a los



Yesenia Vega Márquez. Foto *Mayra Martell*. Cortesía de la artista.

muestran. Parto de aquella idea de Barthes de que si la Foto está próxima al Teatro es gracias a la Muerte(64-65). Relación de términos que, en el escenario filosófico de Tadeusz Kantor, insiste en adentrarnos en aquella paradoja que también determinó su obra: “la noción de vida no puede ser reivindicada en arte más que por la ausencia de vida”(267).

En situaciones de extrema violencia, cuando no se acepta la muerte por falta de pruebas, se instala una posible dimensión fantástica. La ausencia ha creado mecanismos desesperados de esperanza, generando escenarios de renacimientos míticos y pequeñas ficciones que alimentan una espera y un retorno (im) posible: “si reconozco a mi hija, ya no puedo esperarla más”, expresó una madre argentina que durante años buscó a su hija¹⁷.

Para Freud, el término duelo implica tanto el afecto penoso, como su manifestación exterior. En las reflexiones de 1917 -“Duelo y melancolía”¹⁸- definió el duelo “como la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, como la patria, la libertad, un ideal, etc”(241). Al preguntarse “en qué consiste el trabajo que el duelo opera”, planteó:

El examen de realidad ha mostrado que el objeto amado ya no existe más y de él emana ahora la exhortación de quitar toda libido de sus enlaces con ese objeto. A ello se opone una comprensible renuencia; universalmente se observa que el hombre no abandona de buen grado una posición libidinal ni aún cuando su sustituto ya asoma. Esa renuencia puede alcanzar tal intensidad que produzca un extrañamiento de la realidad y una

retención del objeto [...] Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico. Cada uno de los recuerdos y cada una de las expectativas en que la libido se anudaba al objeto son clausurados, sobreinvertidos y en ellos se consuma el desasimiento de la libido. ¿Por qué esa operación de compromiso, que es el ejecutar pieza por pieza la orden de la realidad, resulta tan extraordinariamente dolorosa? [...] Y lo notable es que nos parece natural este displacer doliente. Pero de hecho, una vez cumplido el trabajo del duelo el yo se vuelve otra vez libre y desinhibido(242-243).

Desde esta reflexión se plantean los tiempos o etapas que implica el trabajo de duelo. Después del instante traumático en que se pierde el ser amado, se produce un segundo momento de introversión de la libido en la que se intenta elaborar lo perdido, pero es hasta que liberamos la libido respecto a lo perdido, y se produce la posibilidad de ligarla a otro objeto del deseo –sin que ello implique el olvido-, que aparece la última etapa con la cual se da por terminado el proceso de duelo.

Ante los escenarios de la desaparición y la muerte violenta la pregunta emerge de inmediato: ¿cómo hacer el trabajo de duelo?, ¿cómo ejecutar “pieza por pieza” ese “desasimiento de la libido” en relación a la persona perdida? Qué sucede ante la ausencia del cuerpo con el cual se suelen establecer ritos de despedida; o ante la imposible certeza de si la persona está viva o muerta, cuando ni siquiera se tiene la constatación de la muerte por el reconocimiento del cadáver, cuando no se le vio partir, cuando apenas se reciben pedazos de cuerpo que deben ser tomados como repre-

17 Información tomada del texto de Rousseaux: “¿Existe una ética para la representación del terror? Escritura en los bordes de una ausencia sin restos”. Ver Bibliografía.

18 “Duelo y melancolía” fue el segundo texto de Freud sobre la problemática del duelo, la cual había abordado por primera vez en 1915, en “De guerra y muerte. Temas de actualidad”. Ambos textos están incluidos en Obras Completas, Volumen 14. Ver referencias bibliográficas.

sentantes dudosos de la pérdida. En todos los textos leídos, sobre todo en aquellos producidos por la reflexión psicoanalítica desde contextos marcados por experiencias de violencia y desaparición sistemática de personas, se reconoce esta ausencia como un obstáculo irreparable para la elaboración del duelo.

En lugar de la muerte del padre, el gran tema hamletiano desarrollado por Lacan, la problemática se ha desplazado en los tiempos actuales al trauma por la muerte del hijo, como ha planteado Jean Allouch. Esta pérdida plantea el rompimiento del ciclo natural de sustituciones simbólicas que acompañan el curso de la vida cuando sucede la muerte del viejo rey para dar paso al nuevo, a los descendientes que asumen la continuidad del orden político. El duelo se enfrenta hoy a lo que Allouch llama “la muerte a secas” y ante la cual el duelo es un acto -más que un proceso de trabajo- que reconoce una pérdida sin compensación alguna, pues el duelo sobre todo implica “perder a alguien perdiendo un trozo de sí”, en el sentido de que todo muerto se va llevándose un pequeño trozo de los que siguen viviendo(309). A partir de estas reflexiones de Allouch me interesa pensar hoy los duelos ante la muerte violenta como actos sacrificiales que se ejecutan en los propios dolientes a los que ningún trabajo de duelo puede ya recuperarlos de una pérdida que se ha iniciado con la absoluta imposibilidad del rito de despedida, y por ello mismo los enfrenta a lo irreconciliable.

Idelber Avelar retoma la noción de *cripta* planteada por Abraham y Torok¹⁹ como “la figura de la parálisis que mantendría el duelo en suspenso”(19) y que en lugar de producir la *introyección* -a través de la cual el objeto perdido es dialécticamente absorbido, permitiendo cerrar el trabajo de duelo-, se

produce una *incorporación* en la que el objeto permanece alojado, “invisible pero omnipresente”, manifestándose “de forma críptica y distorsionada”, y produciendo “una tumba *intrasíquica* en la que se niega la pérdida”. La teoría de la cripta quedaría ligada a lo espectral al “designar la manifestación residual de la persistencia fantásmica de un duelo irresuelto”(20). Situación, que subraya Avelar, fue planteada por el freudianismo confiriéndole un estatuto privilegiado al arte para la manifestación de contenidos traumáticos.

La cripta que aloja la persistencia fantásmica de un dolor irresuelto se instaura en el cuerpo de los dolientes, y es en esa apropiación de un cuerpo vivo por un resto de ausencia que considero la configuración de los duelos irresueltos como actos sacrificiales que sólo se construyen con el ofrecimiento del propio cuerpo para alojar el cuerpo del ser perdido constituido en dolor.

La figura del “duelo irresuelto” busco entenderla como el duelo suspendido, en aquellos casos en que ni siquiera se han creado las condiciones para iniciar el trabajo de duelo. La dimensión doblemente traumática producida por la desaparición o pérdida de un ser querido bajo las condiciones de la muerte violenta, no permiten ni la aceptación de la muerte ni la realización del trabajo de duelo.

Interesa pensar las llamadas “muertes por pena moral” de algunos familiares de víctimas de la violencia como situaciones vinculadas al duelo como sacrificio²⁰. El deudo efectúa su pérdida suplantándola con un “trozo de sí”. Los cuerpos de los deudos o familiares de víctimas también quedan internamente muti-

¹⁹ Abraham, Nicolas y Maria Torok. *Cryptonymie: Le verbiere de l'homme aux loups*. Paris: Aubier-Flammarion, 1976.

²⁰ En algunas de las placas que acompañan los osarios que descansan en el Parque Monumento de las Víctimas de los Hechos Violentos de Trujillo, pueden leerse inscripciones que manifiestan “muerte por pena moral, tortura de sus hijos”, tal y como podía verse en las fotografías de Jesús Abad expuestas en la muestra “Destino: Memoria”, sobre la Masacre de Trujillo, realizada por el Grupo de Memoria Histórica en la Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá, agosto-septiembre 2008.



Ropa de Erika. Fot. *M. Martell*. Cortesía de la artista.



Prendas encontradas e intervenidas durante la realización del proyecto, *Magdalenas en el Cauca*. Foto *G. Posada*, cortesía del artista.

lados, sacrificados; la mayoría de las veces, es en la soledad y el silencio que ellos intentan sobrellevar el duelo, como nos expresaron varias madres de desaparecidos en Puerto Berrío. Sin embargo, más que trabajo de duelo se trata de un acto sacrificial, un ofrecimiento del cuerpo para alojar de manera permanente el dolor, internalizado, corporizado para siempre, nunca superado ni desplazado, como pensaba Freud, a otro objeto del deseo.

Como ya ha reflexionado Fabiana Rousseaux, en los casos de desapariciones, el duelo se juega precisamente en el intento de *una escritura nueva*²¹, sin restos, sin certeza, sin cuerpo (381). De allí que si me interesa reconocer como prácticas de duelo aquellas acciones realizadas directamente por familiares de las víctimas para manifestar o hacer visible su dolor en aras también de la exigencia de justicia; al mismo tiempo, me interesa pensar en prácticas de colaboración con el duelo realizadas desde el arte -considerando, como subraya Avelar, la posibilidad que tiene el arte para “la manifestación de un contenido traumático”-, pero sin buscar reducir estas acciones a la ilusión de que ellas posibilitan el cierre del proceso de duelo. No se trata de decir que se garantice por estas vías el cierre de ningún dolor, el desasimiento de la libido ni el término del trauma y el duelo. Me interesa preguntarme cómo pueden estas acciones *extroyectar* miedos y dolores insertos en las tramas de la vida de los propios practicantes, especialmente cuando los ejecutantes son los propios familiares de víctimas.

Si la muerte ha sido vista como “un agujero que se produce en lo real” y el duelo como “un agujero en lo simbólico”, la desaparición es “lo que se instala en ese espacio que va de la incertidumbre a la re-construcción de la muerte” (Rousseaux, 382). Pese a ese tiempo oscilatorio entre la pérdida y la recuperación, Elsa Blair ha planteado dos consideraciones

en torno a la desaparición: el considerarla como una forma de muerte lenta, “como una agonía” (2004, 118), y la dificultad para elaborar el duelo, tal y como ya lo han planteado varios especialistas: “Mientras la verificación de la muerte permite al concluir el trabajo de duelo la recuperación simbólica del objeto perdido, la desaparición produce en el psiquismo efectos distintos, pues no permite ningún tipo de inscripción”, produciendo entonces el efecto de lo siniestro (Rousseaux y Santa Cruz cit. por Blair, 119).

Una de las obras que integran la exposición *Los desaparecidos*, es la instalación *Buena Memoria*, del argentino Marcelo Brodsky, integrada por cincuenta y siete fotografías y dos videos. Partiendo de una foto colectiva realizada en 1967 al grupo de primer año del Colegio Nacional de Buenos Aires, veinticinco años después, al regresar del exilio forzado, Brodsky emprende un viaje a la memoria, ampliando la foto y tratando de localizar y reconstruir las historias de vida de los compañeros del Colegio, cinco de los cuales estaban desaparecidos. Los trabajos de este fotógrafo, también militante de los derechos humanos, obsesivamente giran en torno a los desaparecidos, como “una herramienta para convertirlos en personas concretas, próximas” (Brodsky, del catálogo *Los Desaparecidos*, 54).

Una obra fundamental de Brodsky, al menos desde su implicación con el duelo, es *La Camiseta*, realizada a partir de la última foto que le fue tomada a Fernando Brodsky -su hermano- en 1979 en la ESMA, lugar que había sido convertido en campo clandestino de detenciones y desapariciones por la Junta Militar que subió al poder en Argentina en 1976.

Este trabajo de Brodsky sobre la huella de una presencia emerge desde el positivo del fantasma de la desaparición. Esa “paradoja visual de un efecto-de-presencia” (Richard, 165) insiste en la ambigüedad de lo presente-ausente, de lo aparecido-des-aparecido, en el registro del espectro -en el sentido de

21 El subrayado es mío.

Barthes- pero también, me interesa remarcarlo, en el sentido derrideano: los espectros siempre están por aparecer y por (re)aparecer (1995, 115), retornan. En *La camiseta* esta espectralidad horada el papel, en tanto imagen que nombra, evoca el cuerpo que no está. El arte en relación con el duelo insiste en evidenciar y evocar, más que representar la ausencia, trabaja desde las ruinas, evidenciándolas o haciéndolas comparecer; sería ingenuo pensar hoy en trabajar para una reconstrucción de los pedazos.

Si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos (Richard, 166).

Una de las estrategias recurrentes en los ensayos fotográficos sobre la desaparición, es la incorporación de la *metaimagen*, señalada por el fotógrafo argentino Julio Pantoja (12). En esa *metaimagen* se inscribe el doble cuerpo que visibiliza la desaparición. Cuando José Alejandro Restrepo realiza *Video Verónica* insiste en un dispositivo como "aparato de visión" el cual deja traslucir no el rostro de Cristo sino los emblemas luctuosos que portan las madres de desaparecidos. La manifestación divina en el manto está horadada por el dolor humano. La huella del ausente aparece en los rostros de los vivos, en las fotos de las madres portando imágenes vitales de sus hijos. La Madre-la Verónica-la Magdalena no puede salirse del círculo trágico de sufrir o *llorar para hacer ver*.

Muchas de las fotos de las Madres de Plaza de Mayo y de las Madres de La Candelaria que hoy circulan, representan la condición de *la foto dentro de la foto, la imagen dentro de la imagen*, en un movimiento entre ausencia y presencia, donde el cuerpo del doliente, de los

familiares que persisten en poner en el espacio público el luto, es el soporte para la aparición de los espectros que vuelven. Me interesan estos procedimientos y formas en relación al propósito manifestado por Pablo M. Dreizik: el "poder pensar las figuras del fantasma y la espectralidad como un modo particular del estatuto ontológico de los ausentes"²².

En estos procesos en vínculo con el duelo, en los que el arte o la colaboración de medios artísticos proporciona un soporte físico concreto para hacer aparecer la imagen del ausente dotándolo por un breve tiempo de corporeidad, intervienen también aspectos de la micropolítica, en el sentido de la revulsividad política de la subjetividad. Son gestos de un dolor personal, íntimo, familiar. Pero no es sólo que lo íntimo aparezca en los escenarios de lo público sino sobre todo, que la intimidad está horadada por la política y expresa su revuelta: "la revuelta íntima" de la que habla Kristeva, la que expone al ser a una "conflictividad insoportable" (1999, 18) anterior a cualquier causa ideológica. Cuando la política atraviesa las puertas de nuestras casas y se instala en las relaciones amorosas, la "politicidad de lo íntimo" pulsa ciertos actos y las revueltas personales tienen explícitas connotaciones políticas. A estas manifestaciones en el campo del arte ya se han referido el artista plástico Lucas Di Pascuale, la periodista Gabriela Halac y la investigadora Ana Longoni. Las preguntas: "¿Politicidad de lo íntimo? ¿Intimidad de lo político? ¿Políticas de la intimidad?" (Longoni, 18) atraviesan los escenarios del arte actual cuando éste expone memorias de dolor y expresa su inevitable vínculo con los procesos de duelo suspendido.

Comencé buscando ropa u objetos de personas desaparecidas en Bogotá, para después adentrarme en las zonas de conflicto visitando el oriente antioqueño, el Caquetá, Medellín entre otras. En este macabro recorrido, he

22 Ver referencia al final de este texto, s/f.

2.



4.

La camiseta. Nando en la ESMA, 1979. Imagen de *Marcelo Brodsky* a partir de la foto obtenida en el archivo del juzgado, Buenos Aires, 2005. Cortesía del artista.

tenido la oportunidad de entrevistar a los familiares de las víctimas quienes al unísono son la voz de un país que ya no sólo clama por el respeto a la vida, sino que también ruega tener el derecho de poder enterrar a sus muertos (E. Diettes, Proyecto ACE).

En un doble registro, íntimo y público, Erika Diettes pone ante los ojos imágenes de objetos que pertenecieron a personas desaparecidas durante el conflicto armado en Colombia. Las creaciones fotográficas de esta artista, quien construye sus proyectos como trabajos de investigación y de campo, implicaron un acercamiento a los familiares de las víctimas, al estado de duelo en que muchos de ellos viven; posteriormente implicaron un trato casi ritual con prendas cargadas de memoria, un diálogo silencioso donde los objetos parecían pedir un tiempo para poder hablar: "Me acuerdo que cuando los traje a mi estudio, los primeros ocho días solamente bajaba y los miraba. No sabía por donde empezar. Necesitaba encontrar el tiempo emocional, y un poco el permiso del mismo objeto para ser fotografiado" (E. Diettes, "Río Abajo", Tertulias). El resultado de este encuentro tomó forma en *Río Abajo*, una instalación de quince impresiones digitales sobre vidrio enmarcadas en grandes cajas colgantes.

La exposición de estas imágenes produce un efecto evocador por la inmediata asociación entre el cristal traslúcido en que están impresas las prendas fotografiadas y la referencia a las aguas que se llevan los cuerpos. Los ríos colombianos, especialmente el Cauca y el Magdalena, han sido rebautizados como los cementerios más grandes de Colombia al volverse lugares privilegiados para desaparecer los cuerpos de las víctimas de la violencia. En esta instalación el cristal emerge como escenario que inmoviliza las aguas y enmarca los objetos en enormes tumbas translúcidas.

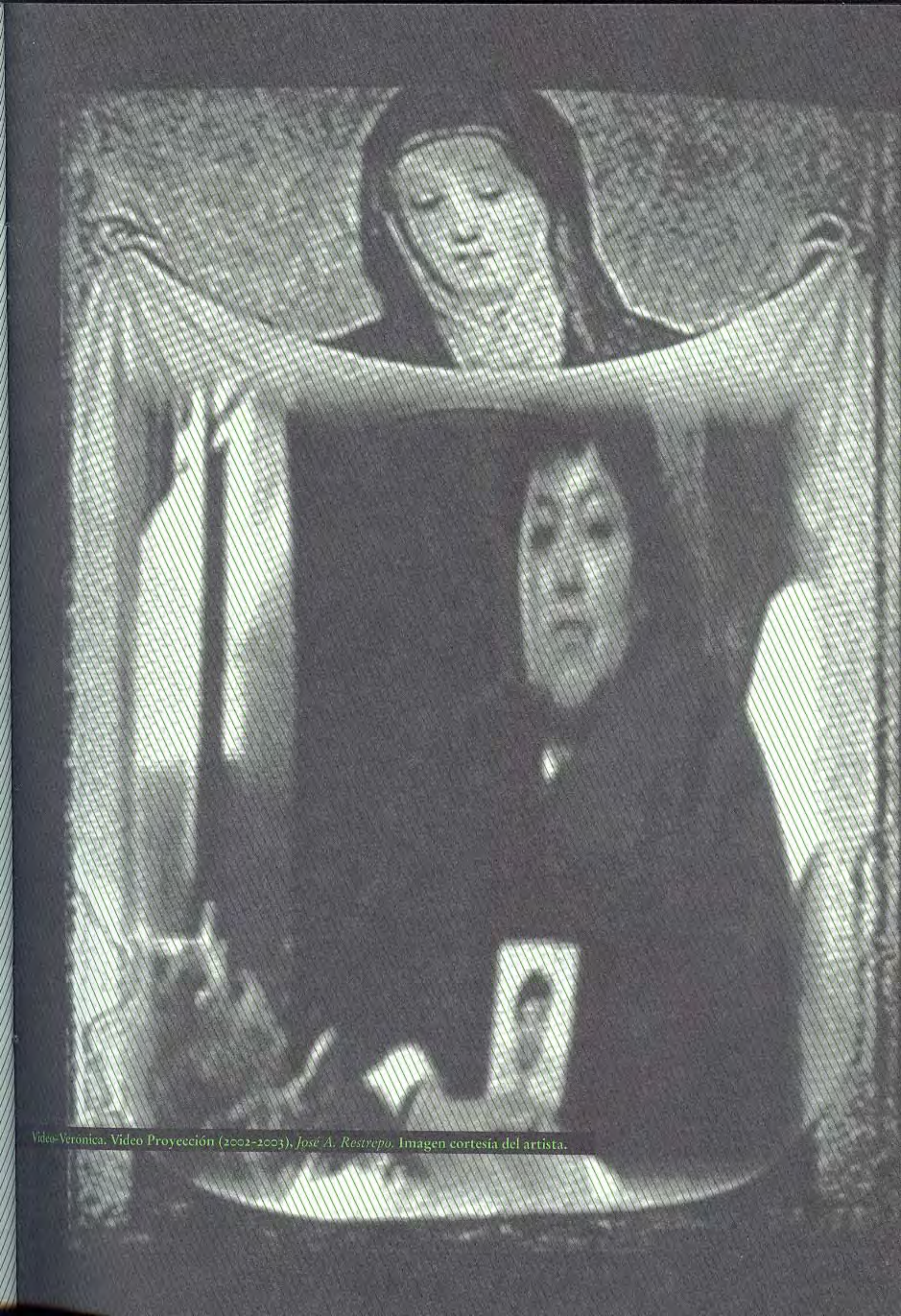
El propio trabajo de construcción de la obra

implicó la puesta de la prenda en un escenario de agua, involucrando también cierto procedimiento ritual, como si la artista conjurara la muerte y el destino fúnebre a través de la acción de sumergir en el agua, como si lavara los tejidos que alguna vez vistieron cuerpos.

Es a través de la propia materialidad de los elementos utilizados que la violencia emerge. El cristal y la ropa generan un discurso desde las texturas. El procedimiento de fotografiar e imprimir sobre vidrio instala el vestigio documental en una trama poética y en un soporte frágil.

En la instalación de Erika Diettes, como en las fotografías de Mayra Martell, y en las diversas fotos realizadas por distintos creadores poniendo a la vista imágenes de personas (des)aparecidas; o en las obras construidas a partir de vestigios que testimonian la violencia ejercida contra las personas -como Doris Salcedo o Rosa María Robles-, el objeto documentado horada la dimensión estética e inevitablemente hace aparecer las *turbulencias* en las que se trama la vida y la propia obra. Esas *turbulencias* determinan la materialidad, la imagen y el discurso de un arte que parece empeñarse en ser *acto*, y no objeto de perpetuación estética. O al menos, no sólo eso. Hay una manera de implicarse en este tipo de acciones, por parte de los creadores, que trasciende e incluso determina el proceso artístico.

Yo me puse a mirar cómo la gente lloraba. Como en ese dolor... hay un punto donde no hay lágrimas. Donde el llanto es más interno que las lágrimas. En ese momento decidí que no quería fotografiar el dolor como tal sino la pausa del dolor. Es un dolor tan profundo... Yo describo ese sentir como lo barroco del sufrimiento. Son sufrimientos que van encima de otros sufrimientos. Es como la sedicia de lo que está ocurriendo. La mayoría de los casos no son mujeres que tienen un hijo desaparecido. Tienen tres hijos desaparecidos. Donde se van montando historias encima de las otras historias. ...



Video-Verónica. Video Proyección (2002-2003), José A. Restrepo. Imagen cortesía del artista.

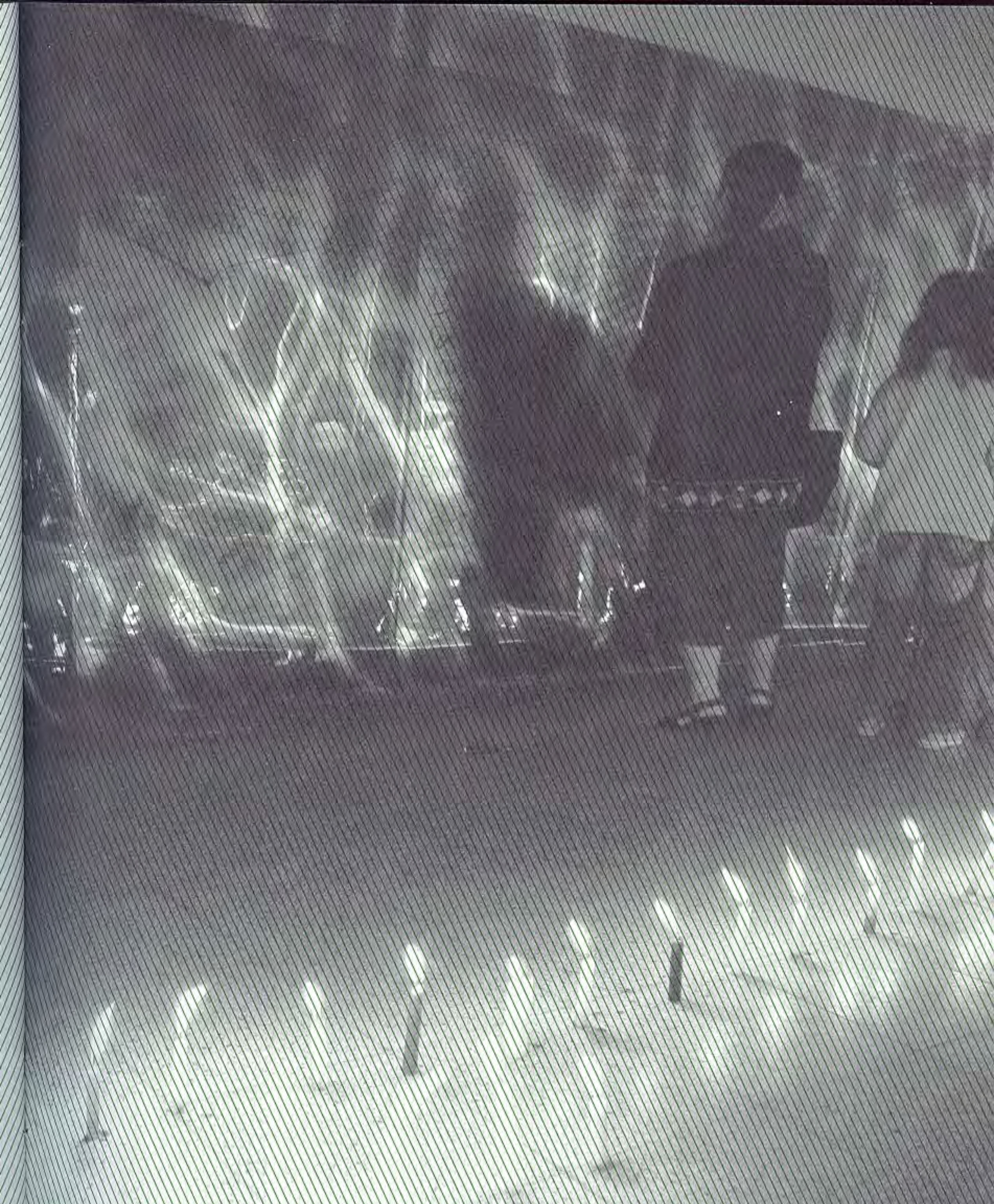
Una señora me contó que cuando le dijeron donde estaba su padre lo tuvo que recoger con una bandeja porque lo habían hecho picadillo. No encontraba por ejemplo los dedos. Por eso te digo, hay un punto a donde llegas y donde encuentras que hay tanto sobre tanto, sobre tanto, en un exceso de excesos que es difícil de traducir en palabras incluso por el mismo llanto. El mismo llanto se queda corto. Por eso hay como un ahogo de llanto. No es ni siquiera un llanto. Me obsesioné por capturar ese ahogo del llanto. Es donde ves a la gente inhalar pero se le olvida exhalar. Algo que se queda como sin aliento. Me obsesioné por generar en imágenes ese "silencio del dolor" (Erika Diettes, "Río Abajo", Tertulias).

La imagen parece emerger allí donde la palabra se traba, donde lo fragmentario –esos instantes de silencio– son las huellas de una incompletud irremplazable, definitivamente imposible de rearmar. Didi-Huberman analiza la emergencia de la imagen cuando el pensamiento se detiene estupefacto y recurre a la visión benjaminiana de la *mónada* o a la aparición del *instante de verdad* alegado por Hannah Arendt (2004, 56-57). Me interesa pensar ese silencio que atraviesa el arte en el reto de poner ante los ojos e *imaginar* lo que parece escapar a toda representación. En las obras realizadas a partir de documentos, testimonios y vestigios de la violencia ejercida sobre el cuerpo de una persona, se abren *zonas de colisión* que introduce el "doble régimen" de la imagen cuando ella es expuesta a la mirada de los familiares y sobrevivientes. Trasladando las reflexiones de Didi-Huberman a situaciones de extrema violencia, de pasadas y recientes masacres que se han venido realizando en el contexto latinoamericano, el doble régimen que muestra la tensión entre la imposible concreción en imágenes *aquí*, de lo que ha sido vivido *allí* por el otro, es también un *efecto de desgarró* por la dimensión desmesurada y perturbadora que esas imágenes suscitan ante los familiares a los que no se les

puede restituir ningún cuerpo. Si *el silencio es lo que define el arte*, como ha expresado Doris Salcedo (128), lo es por la tensión que bloquea al propio acontecimiento de representación, como a todo testimonio por la imposibilidad de expresar una realidad que rebasa todos los límites respecto al cuerpo y a la vida, pero que pese a todo, como insiste Didi-Huberman, hay que *imaginar* y compartir "como *bien* y como *tormento*" (133).

La experiencia que suscitan estas obras de Diettes también está acotada por los espacios y contextos en los cuales se expone. *La serie fotográfica Río Abajo* fue presentada en la Casa de Cultura de La Unión, en Antioquia, en el marco del Primer Encuentro Regional Derechos y Memoria de las Víctimas del Conflicto Armado del Oriente Antioqueño, en septiembre de 2008. Desde el 2006 en varios municipios del oriente antioqueño se vienen realizando una serie de acciones simbólicas organizadas por las víctimas del conflicto armado, tanto por los desplazados como por aquellos que no han podido realizar los ritos fúnebres a sus muertos. En este contexto se desarrollaron las *Jornadas por la Luz*, y como parte de ellas las Marchas por la Luz. Las poblaciones tomaron los municipios entrando por los mismos lugares que las fuerzas en conflicto, pero lo hicieron portando velas encendidas, movidas por un deseo: "apaga el miedo, enciende la luz". En este contexto, cuando los familiares llegaban al lugar de la instalación no sólo se detenían ante imágenes que les regresaban de otra manera cierta corporeidad perdida, sino que establecían un vínculo ritual con la pieza, iluminando la parte trasera del vidrio, colocando velas por toda la habitación, redimensionando la instalación como rito fúnebre.

Río Abajo propició a los familiares en duelo un momento de reencuentro con una estela corporal, objetual, puesta ante los ojos, del ser violentamente perdido. Para Erika, cuando no hay cuerpo ni lápida, esa posibilidad "de ver algo, de verlo representado en lo físico, es fundamental del duelo" ("Río Abajo", Tertu-



Río Abajo en La Unión. Foto *Erika Diettes*, 2008, todos los derechos reservados. Imagen cortesía de la artista.



Francisco Javier
Ceraullo

RAFAEL

BERNARDO
CHAVERRA

ENE 31/02

PABLO PEÑA

DIC 2 2006

TOMAS RIVERA

SEPT/15 2002

INA LUNA

ZAPA BERRIO

JULY/29/2002

LA DEL

ARIO

JOTA

11/2002

SIC

LUIS ANTONIO

FAVOR NO BORRAR

ENVIO EN DE
2002

GRACIAS
POR EL FAVOR
DE SU BIRG

20080001

28/01/2008

NO PINTAR

SECA TULLO
ASTA/100
PAYPA

2008012008
FO-0-0-03

JOSE DE LOS
SANTOZ

MAR 27

Signo
Costano

Cementerio de Puerto Berrío, Colombia. Foto de Ileana Diéguez, octubre de 2008.

lias). Cuando el cuerpo no se ha despedido, probablemente los objetos, las fotografías, las prendas ayuden a este propósito.

Renacimientos míticos / residuos alegóricos

Donde yo nací –un pueblo remoto en el fondo de un valle–, los ancianos seguían pensando que los muertos necesitan atención... Si no se los atendía, los muertos podían cobrar venganza sobre los vivos

W. G. Sebald

El resquebrajamiento de los límites entre el mundo de los vivos y el de los muertos es alimentado por las continuas alteraciones que en la vida de algunas comunidades producen las presencias físicas de los muertos insepultos, particularmente de aquellos que retornan cuando las aguas regresan a la orilla cuerpos irreconocibles que serán enterrados como NN (no identificados, no nombre).

En el cementerio de uno de esos pueblos, Puerto Berrío, municipio de la región del Magdalena Medio Antioqueño, existe un muro donde se agrupan las tumbas de NN. Quizás aquí más que en otros lugares tenga sentido la cuestión planteada por Didi-Huberman sobre el volumen y el vacío que

emerge al contemplar una tumba. La perturbación que nos produce ese "objeto visual que muestra la pérdida, la destrucción, la desaparición de los objetos o los cuerpos" (1997, 18). La tumba como "la evidencia de un volumen" y el vaciamiento del cuerpo que nos mira. Doble vaciamiento en este caso, cuerpo vaciado de vida y de identidad. Más allá de lo que nos mira, lo que vemos, perturba por la infinitud de fe que la sostiene y la trasmuta en sitio de resurrección. Imposibilitados de enterrar a muchos de sus familiares ejecutados o simplemente desaparecidos en el río o en las múltiples fosas comunes que rodean el territorio, algunas personas han desarrollado la práctica de elegir una tumba, preferentemente un muerto reciente y de diferente género. Estas prácticas implican toda una transformación de la iconografía habitual de las tumbas: Colocan sobre la pared la palabra "escogido" y comienzan un período de peticiones. Cuando el favor les ha sido concedido el NN es renombrado con apellidos familiares y se le colocan exvotos. En algunos casos se le incorpora al panteón familiar y generalmente se trasladan sus restos a mejor lugar dentro del cementerio, al menos fuera del muro de los innombrables.

Los NN que pasan a la condición de elegidos y de renombrados se transforman en un cuerpo mítico creado por la necesidad y la devoción popular, y en el cual se articulan varios relatos. Una misma tumba puede mostrar las huellas de las distintas peticio-



Tumba de NN, cementerio de P. Berrío.



Tumbas de NN "escogidas" y renombradas en el cementerio de Pto Berrío.



Río Abajo en el Palacio de la Inquisición de Cartagena, en febrero de 2009. Fotografía Erik Diettes, todos los derechos reservados. Cortesía de la artista.

nes que le han sido hechas por habitantes diversos, cada uno crea relatos íntimos en el diálogo con el muerto.

Los beneficios de estas ruegos, según creen algunos habitantes de Puerto Berrió, se deben a que los NN mueren de forma violenta y acumulan, en algunos casos, una vida muy tormentosa²³. Al no tener familiares que rueguen por ellos, el NN agradece la oraciones de los suplicantes que los atienden y por eso cumplen sus deseos. Este cuerpo mítico puede llegar a ser un cuerpo mágico al cual se le depositan poderes para otorgar favores, que pueden ir desde la aparición de un ser querido, curar el sufrimiento o ganar dinero.

Es condición necesaria en el rito de peticiones el despliegue de actos performativos que permitan la cercanía con el muerto: hay que visitarlo muy a menudo en el cementerio, hablarle, llamarlo y golpear la pared tras la que descansan sus restos, y prometerle una recompensa por sus beneficios. Teniendo en cuenta que algunas de las peticiones a los NN son realizadas por mujeres que nunca pudieron dar sepultura al cuerpo de sus hijos, esposos o hermanos, considero que a través de estos renombramientos también

se tramitan duelos postergados. El NN se vuelve el depositario de una fe –la creencia en el otorgamiento del milagro o favor expresado en los exvotos –, pero también se vuelve el depositario del rito que permite tramitar el dolor, pues el duelo sólo es posible bajo la premisa de tener un cadáver o una sepultura:

Para persistir dentro del ser después de este reencuentro con la pérdida y la nada, el imaginario se dedica a construir una simbólica más confortable a fin de paliar las faltas reintegrando la muerte en la vida. El cuerpo muerto, lejos de ser una nada, en tanto que objeto socio-cultural, deviene el soporte positivo de un culto que sirve a los vivientes. Por la vía de los ritos y de las creencias, las prácticas funerarias tienden, en efecto, a conjurar y a reparar el desorden que la intrusión de la muerte ha provocado (Louis-Vincent Thomas, 1985, 120).²⁴

Estos ritos en los que se generan renacimientos míticos –el muerto “renace” en otra historia, se le construye una mitología que permite reconstruir los deseos o imaginarios familiares– podrían entenderse dentro del conjunto de prácticas funerarias que instrumentalizan lo que Elsa Blair ha denominado como “otras formas de expresión” o “otras

²³ Esta es la opinión expresada por María Victoria Uribe en la conferencia sobre el tema y cuya grabación fue proporcionada por Carlos Sepúlveda. Pero esta es también la opinión expresada por alguna de las personas que nos acompañaron al cementerio durante la visita a Puerto Berrió en octubre de 2008.

²⁴ Utilizo la misma traducción que aparece en el texto de Elsa Blair, *Muertes violentas*, 124.



Galería de la memoria, Pto. Berrió, 2007. Foto cortesía de Fabio Agudelo.



Depositando las balsas en el Magdalena, Pto. Berrió, 2007. Foto cortesía de Fabio Agudelo.

narrativas de la muerte" (2004, XVII), en las que intervienen procedimientos ficcionales y estrategias estéticas.

En Puerto Berrío las madres y familiares de víctimas de la violencia, organizadas como Movimiento de Víctimas Ave Fénix, realizan cada año, desde el 2006, lo que han llamado "La puesta del dolor en la escena pública: Hacer visible lo no invisible". Con el apoyo de un grupo de estudiantes que conformaron la Organización Social Estudiantil (OSE) de la Universidad de Antioquia, Sede Puerto Berrío, este Movimiento inició la realización de las Puestas del dolor como una estrategia para tramitar el duelo suspendido. En estos casos en los que no ha sido posible tramitar la muerte porque no hay cuerpo para recibir los ritos, se construyen prácticas simbólicas en las que una comunidad recuerda a sus muertos y hace también algo por aliviar el sufrimiento de los vivos; finalmente como dice L. V. Thomas, los ritos a los muertos son ritos en busca de alivio para los vivos. Aunque el cadáver sea el punto de apoyo de las prácticas funerarias, los rituales no tienen más destinatario que los vivos y su comunidad (20).

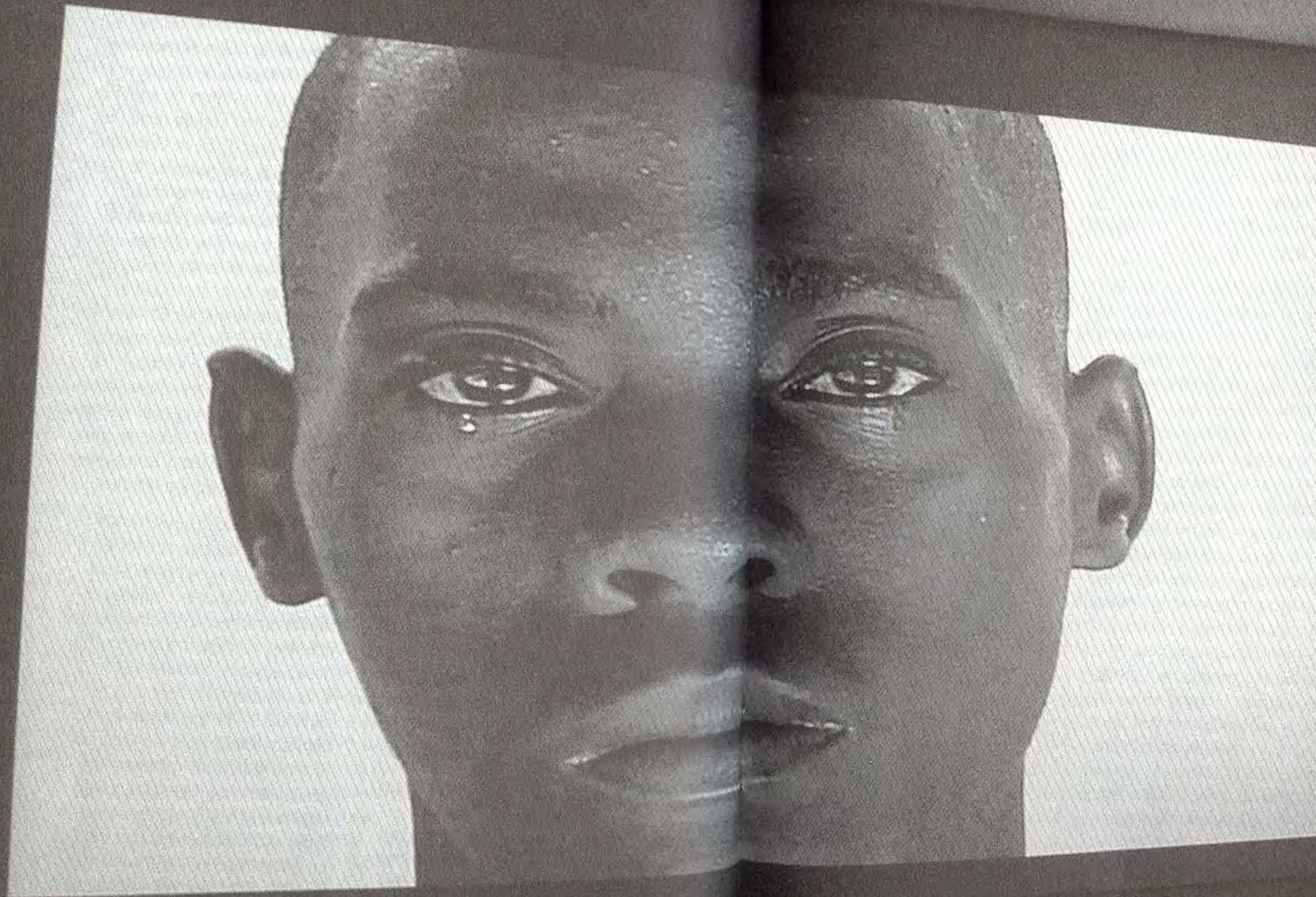
Las *performances* por el duelo que se realizan en P. Berrío ocupan fundamentalmente tres escenarios: la Plaza Bolívar frente a la Iglesia, el cementerio, y las márgenes del Río Magdalena. Las acciones son construidas colectivamente y tienen como recurso

reiterativo el nominar la ausencia, el nombrar y visibilizar los rostros de las más de mil quinientas víctimas que ha producido el conflicto en esa localidad. La Galería de la Memoria es una de las acciones realizadas en la Plaza Bolívar, donde se expone un número equivalente de ladrillos en representación de lápidas a las que se les colocan los nombres de aquellos que nunca han podido recibir los ritos fúnebres. Casi en el mismo lugar, en las márgenes de la Plaza, se elige un árbol, renombrado como el Árbol de la Esperanza, del cual se cuelgan algunas de las pocas fotografías que conservan los familiares. A la entrada al cementerio se instala El mural de los recuerdos, rotulando sobre el muro la relación de víctimas. La última de estas escenificaciones se realiza en las márgenes y sobre las aguas del río Magdalena, donde los familiares depositan balsas cubiertas de flores y antorchas.

Me interesa considerar estas acciones en diálogo con las diversas prácticas que en el espacio público de distintas ciudades latinoamericanas son realizadas por madres y familiares de víctimas y desaparecidos, mismas que han sido reflexionadas "como la posibilidad del re-encuentro con el objeto perdido, bajo el modo del retorno espectral" (Rousseaux, 381). De manera general, estos ritos por el duelo que ponen el dolor íntimo en el espacio público hacen visible la ausencia de justicia. Este proceso que va del sufrimiento silencioso o *pathema* a la manifestación pública o



Juan Manuel Toboacurá, de la Serie Escogidos 2007. Imagen tomada del sitio josephiberty.com/galleries/



Juan Manuel Echavarría, Bocas de Ceniza. Imagen tomada de la exposición Los Desaparecidos, MAMBO, Bogotá, septiembre 2008. Foto I. Diéguez.

*poíema*²⁵, expresa el movimiento de lo trágico: el dolor hace el viaje de lo privado a lo público para su transformación por *catarsis* en un nuevo estadio.

En estos escenarios donde no sólo faltan los cuerpos, sino que además, irremediamente son escenarios del *detritus*, de lo perdido sin ninguna restitución edificadora, el duelo suspendido trasciende en otro orden, donde pareciera reinscribirse la pérdida. Es desde allí que sigo pensando la posibilidad de considerar algunas prácticas estéticas y artísticas en vínculo con el duelo, situación que ya ha sido manifestada por algunos creadores.

El artista visual *Juan Manuel Echavarría* ha realizado al menos dos obras en torno a las tumbas NN de Puerto Berrío. En la instalación *Death on de river* se incluyen diversas fotografías agrupadas en la Serie *Escogidos 2007*, impresas con Fujiflex y montadas en plexiglas. Estas imágenes también dieron lugar a la obra *Réquiem NN*²⁶ realizada como impresiones

lenticulares que al sobreponerse y según la incidencia de la luz, permitían observar diversas configuraciones de las tumbas de NN. Pienso, sin embargo, que cualquier mirada desde la *reedificación* estética falsificaría un muro que no es más que aglomeración de pedazos desesperadamente encerrados en cajones para invisibilizar la obscenidad de la carne rota y descompuesta. Las recomposiciones luminosas que aluden a las ruinas donde se ocultan los NN están atravesadas por esta tensión.

El registro ya no de la imagen objetual sino del testimonio oral en torno a otros acontecimientos producidos por la violencia, dio lugar a otra obra de Echavarría, *Bocas de Ceniza* (2002-2004), video en el que durante dieciocho minutos seguimos los cantos a capella de testigos de la masacre de Bojayá, Departamento del Chocó, en el Pacífico colombiano. Como ha expresado María Inés Rodríguez, co-curadora del Encuentro Internacional Medellín 2007, esta obra no sólo muestra la dimensión catártica de la expresión estético-artística, sino también el lugar —o colaboración— del gesto artístico para la escritura de la historia. Pero además del relato, en la posibilidad de comunicar la experiencia que emergía de aquellos rostros se abría paso una densidad luctuosa. La palabra colma cuando ya hemos sido atrapados por los primeros planos de rostros, ojos

²⁵ Utilizo los términos ya planteados por Kenneth Burke en *The Grammar of motives* (Berkeley: University of California Press, 1975) y utilizados por Clara Eugenia Rojas en su análisis en torno a las prácticas de visibilización de los feminicidios en Ciudad Juárez: "(Re) inventando una praxis política desde un imaginario feminista". *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Julia Estela Monárrez y María Socorro Tabuenco (coords). Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte; México: Porrúa, 2007.

²⁶ Esta obra de Echavarría formó parte de la exposición *Destierro y reparación* realizada en el Museo de Antioquia, Medellín, en septiembre y octubre de

2008, con curaduría de Alberto Sierra, Juan Alberto Gaviria, Jaime Cerón y Conrado Uribe.



Magdalena en el Cauca, de Gabriel Posada. Foto de Rodrigo Grajales y Luz Adriana Carrillo. Cortesía de Gabriel Posada.

y bocas. La fugaz experiencia que trasciende su temporalidad nos hace ver lo que no hemos visto, no por las descripciones que convoca el discurso, sino por la *intensidad* y el *grano de la voz* que emerge de los rostros. Cuando Doris Salcedo ha expresado que sus obras, desde lo testimonial, se acercan a la experiencia, ha remarcado los sentidos que etimológicamente habitan y derivan la palabra: *experiri, periri, per*, es decir, ensayo, prueba, peligro, travesía; algo así como ir a través del peligro (124).

Los cantos que se registran en este video son la expresión de dolorosas vivencias y hacen parte de un conjunto de prácticas en las que una comunidad específica cuenta y recuerda el trágico destino de seres queridos, pero también testimonia su propia desgracia. En ellos emergen instantes de la masacre sufrida por la población civil que en la mañana del 2 de mayo del 2002 se refugió en la Iglesia de Bellavista, municipio de Bojayá, con la ilusión de que la llamada casa de Dios los protegiera del enfrentamiento entre paramilitares y guerrilleros que sin ningún escrúpulo convertían el territorio de la población en escenario de operaciones militares; como también emergen memorias del desplazamiento forzado de casi la totalidad de los habitantes del municipio hacia Quibdó y otros corregimientos. Quizás ninguna imagen pudiera concretar de manera tan radical el orden de lo alegórico que aquella del Cristo roto, reducido a una cabeza con tronco sin extremidades, que en la iglesia de Bellavista sobrevivió a la masacre. El rompecabezas de más de cien cuerpos desmembrados, juntado por una persona de la población frente a la puerta de la iglesia, fue una multiplicación del despedazamiento corporeizado en el objeto de devoción que hoy conservan como emblema los sobrevivientes.

La contribución al trabajo de duelo por tantos cuerpos sin ritos funerarios también puede realizarse desde la dimensión ritual de un acontecimiento escénico. El Grupo Varasanta, creó *Kilele* —expresión que para los habitan-

tes del Chocó significa “fiesta y rebelión”— a partir de los textos escritos por Felipe Vergara como resultado de una residencia artística en la zona del Atrato para documentar los crímenes de guerra cometidos por todos los grupos armados en mayo del 2002²⁷. Realizada a través de un proceso de laboratorio que dirigió Fernando Montes, y madurada en las experiencias del viaje y las *presentaciones* en los pueblos del Atrato, cada vez que *Kilele* sucede, hasta la fecha, se va nombrando una de las 119 personas masacradas en la Iglesia de Bellavista. Nombrar y evocar, como rito a los muertos. La energía de las muchas o pocas personas reunidas en cada ocasión trasciende cualquier mediación, lo que allí sucede es sobre todo un rito luctuoso. Canto por los muertos pero también para los vivos. Fiesta y sacrificio transmutando el hecho escénico en efímeras instalaciones que aparecen y desaparecen. En esas residualidades comparece lo alegórico.

Más allá de todos los artificios que pueda necesitar todavía el arte, el simple acto de nombrar, en cada ocasión un único nombre, fuerza a la esencia a comparecer, pese a todas las imágenes. Lo aurático, como ya se ha dicho, no está necesariamente en el objeto a contemplar, también habita la experiencia, ocasionalmente aparece en el instante de una vivencia.

Llevo en mí el secreto de un niño, una imagen, una persona muerta que flota por el segundo río más importante de Colombia, el río Cauca, lo vi un día hace más de 40 años como a las siete de la mañana desde el puerto de la Virginia, Risaralda, al acompañar a mi padre a pescar. Lo vi, lo viví, viví la muerte constantemente desde esa mañana en muchas de nuestras reiteradas idas a pescar, a través de ese primer muerto coronado de “sirenas”, una verde planta que recoge el río y lleva en su cauce premoniciones de crecientes.

²⁷ Información contenida en el programa de mano de *Kilele* (Bogotá, febrero 2006) y otras informaciones generosamente proporcionadas por Fernando Montes, Carlota Llano y demás integrantes del Grupo Varasanta.

*Un segundo muerto hinchado y morado, un tercero, navío de aves negras, otro hirviendo moscas como cocuyos encendidos... inmensamente solitarios, profundamente abandonados en las aguas sin Dios y sin Ley*²⁸.

Así expresa Gabriel Andrés Posada las razones que le llevaron a realizar el proyecto *Magdalenas por el Cauca*. No más muerte por los ríos de Colombia. Iniciado como una deuda con la memoria bajo el influjo de una obstinada imagen que retorna, sitiado por una realidad donde la muerte se ha vuelto cotidiana, Posada concibió el proyecto como una experiencia que no se agotaba con la realización de la acción. Planteado a partir de una residencia²⁹, implicaba un proceso de socialización en distintos municipios de la región que atraviesa el río Cauca, conviviendo con la población rural, explorando el río, hasta desarrollar talleres y construir con artesanos y pescadores las balsas -inicialmente fueron doce las proyectadas- que conformarían la procesión final. Número mítico: "12 Magdalenas por los oscuros tiempos de nuestra historia, como doce apóstoles por los doce meses del año en que nos asesinan".

La convivencia en el espacio generó el encuentro con materiales y vestigios que fueron determinando las acciones. El hallazgo de unas ropas de mujer, intervenidas pictóricamente por Posada, dio lugar a la primera acción del proyecto. Más allá del deseo inicial de vestir las ropas encontradas y de registrar en imágenes la acción, la realidad de un cuerpo de mujer flotando sobre aquellas aguas situaba el acto al margen de toda representación.

²⁸ Todas las citas que de aquí en adelante utilizo para referirme a esta acción son de Gabriel Posada y están tomadas de la información directamente proporcionada por él, como de la página del proyecto: www.magdalenasporelcauca.com. Agradezco al artista toda la documentación y las imágenes facilitadas.

²⁹ Este proyecto contó con la tutoría de Yorlady Ruiz y con el apoyo del Ministerio de Cultura a través de una Residencia Artística Nacional 2008.

*Llevo este proyecto atravesado en mí como la fiera flecha que sodomiza a San Sebastián. Mi memoria ampara este deseo de gritar y demanda el líquido vital, el agua, el renacer, allí donde "Ophelia" cruza impávida los ríos de Colombia inundados con las lágrimas de las Magdalenas*³⁰.

Concebida como *land art*, como exposición efímera que intervenía determinado paisaje, el domingo 2 de noviembre, día de los muertos, se echó a andar la procesión de nueve balsas sobre uno de los ríos que junto al Magdalena han cumplido la función de ser inmensas fosas comunes. En el nombre de la acción se explicitaba esta referencia.

Sin ninguna pretensión de permanencia, las balsas fueron hechas de guadua, con la ayuda de un pescador. La fragilidad de las barcas y la decisión de abandonarlas en determinado momento a las corrientes del río producía una asociación con el destino de los cuerpos encontrados en esas mismas aguas. Tres de las balsas llevaban a manera de velas, unas telas de gran formato -de seis por tres metros, aproximadamente, según la información proporcionada- en las que se pintaron rostros de mujeres, en directa alusión a las Magdalenas que en los ríos de Colombia lloran a sus muertos. Los soportes sobre los cuales se pintaron o bordaron las imágenes fueron sugeridos por los propios desechos que cargaba el río: "costales de fique y, o, fibra plástica, que además de ser basura sirve a los victimarios para "envolver" sus víctimas cercenadas" (Posada). Todo los materiales utilizados fueron propiciados por la naturaleza y los desechos del lugar, o por la colaboración de las personas de algunas veredas.

Detrás de cada construcción había una historia, un suceso, un rostro. Los emblemas emergían desde obstinados trazos, o desde

³⁰ En la justificación personal del proyecto, Posada expone este texto junto a la *Ophelia*, de John E. Millais. Más que un referente visual la recurrencia a la imagen sugiere la pulsión del acto poético-ético.

pequeños gestos sólo visibles por la peculiaridad de la experiencia. La procesión fue encabezada por dos *Magdalenas* concebidas como homenaje a las mujeres de Trujillo, en el Valle de Cauca³¹. La primera de ellas portaba una figura emblemática en las prácticas de duelo: la madre que sostiene la foto del hijo/a desaparecido/a figura que desde hace más de treinta años se expone en los escenarios de varias ciudades latinoamericanas.

Otra de las imágenes fue realizada a partir de pequeños trozos de ropa de mujer -ropa de luto- reunidos por el artista durante su estancia en la región. En la vereda del Guayabito, Posada conoció una señora que vivía en una curva del río, desde donde veía pasar los cuerpos de las víctimas. En un cuaderno ella anotaba las características de cada muerto y cómo iban vestidos. Inspirado en el gesto silencioso y persistente de aquella mujer, Posada dibujó su rostro sobre anjeo plástico, distribuyéndolo en una gama de grises. En conjunto con varios habitantes de la misma vereda se fueron pegando más de dieciséis mil pedazos de ropas hasta bordar toda la imagen. La acción colectiva de los habitantes del Guayabito, cosiendo, pegando pedazos de ropas que habían vestido las mujeres del lugar en duelo por sus familiares, fue como tejer un rosario de penas para enjugar el propio dolor; y de alguna manera también rememora las prácticas de los telares, cuando varias mujeres de una comunidad se reúnen a bordar o tejer una imagen que condensa una memoria especial.

Explícitamente realizada como un gesto de duelo – “el proyecto *Magdalenas por el Cauca* lora los muertos que a través de tantos años han poblado los ríos de Colombia”, ha dicho su autor-, fue una instalación fúnebre, “una exposición-procesión lenta y conmovedora como una larga oración en el vacío” –en

palabras de Posada- insistiendo en la comparecencia de ese *doble cuerpo* que desde hace años representa la parte más vulnerable y más violentamente embestida: las madres y sus hijos, los muertos y sus dolientes.

En el *orden figural*, el emblema de la mujer como Magdalena que persiste en la búsqueda de los seres perdidos, parece inscribirse en el territorio de lo simbólico, en tanto imagen de una presencia portentosa, incluso convocante. En otro orden, desde lo que ya no tiene cuerpo, comparecen los fantasmas; desde el reino del luto ellos no tienen posibilidad de representación, al menos, no ha buscado el artista ese estatus representacional en la ficción. Las ruinas del cuerpo martirizado emergen en los fragmentos corporales de las *Magdalenas*, en los lienzos alegóricos del desmembramiento.

En marzo de este año, 2009, Posada realiza una intervención en el cementerio San Camilo de Pereira: *La Espera* (Luto por los N.N del Cementerio San Camilo de Pereira). Una nueva Magdalena de tres por dos metros y medio es introducida en la parte del cementerio donde están las tumbas y cruces que recuerdan a los NN. Nuevamente la imagen dentro de la imagen, pero esta vez desde el fondo estampado de la pintura emerge un rostro de mujer que a su vez sostiene una imagen de otra mujer sosteniendo la imagen del hijo. Una especie de *mise en abîme* del dolor que en las madres y mujeres en general producen las desapariciones y muertes violentas, y en la que el artista también buscó visibilizar las muertes por pena moral de los familiares.

De distintas maneras operan las prácticas artísticas cuando pensamos sus posibles vínculos con los procesos de duelo. Desde habitar recintos asociados a las cajas museables, hasta salones de casas y centros comunitarios en las poblaciones en conflicto, las obras de Erika Diettes trabajan en la visibilidad de residuos metonímicos, produciendo un cuerpo residual que aunque frágil actúa como lápida-testimonio. También por visibilidad operan las instalacio-

31 “... esas mujeres que cargan en su memoria la masacre atroz ocurrida en esa población entre 1989 y 1995 y que hoy, gracias a su valor y dignidad se la muestran al Mundo”. Del texto proporcionado por el artista.

nes de Gabriel Posada, pero resistentes a toda posibilidad contemplativa están hechas para la desaparición y el desgarramiento de la propia obra; se afirman apenas en el gesto de una efímera intervención, constituyendo un cuerpo destinado a la rotura, al desgaste y a la muerte.

El arte como figura de duelo es siempre una alegoría que opera a través de los fragmentos, respecto a aquello que irremediablemente está reducido a la condición de trozo, vestigio de cuerpos rotos. Muchos años después de la visión de Benjamin, el ángel poético de ninguna manera puede - no sé si quiere- recomponer los pedazos. Lo que parece intentar es en un trazo residual, reescribiendo los restos sobre *nuevas superficies de inscripción*, en el obsesivo decir que la herida está abierta. "No hay cómo *hacer duelo de duelo*" (Richard y Moreiras, 2001, 13).

Ninguna pretensión de cómoda restitución de lo perdido en las acciones del arte. Como ha expresado Doris Salcedo, y muchos otros artistas, no creo que el arte pueda redimir nada: "El arte es impotente, el arte no arregla nada,

el arte no puede solucionar problemas, el arte no puede devolverle la vida a nadie, el arte no puede remendar la realidad" (132). Y a la vez, sin ninguna resignación melancólica, acaso constatación de la posibilidad, como también ha insistido Rosemberg Sandoval: "el arte es lo único que nos permite convivir con la muerte".

En todo caso, estos retornos a los pliegues de dolor que nunca podrán ser alisados, son la insistente prueba de que *lo afectado nos afecta*, parafraseando a Nelly Richard, de que el pensamiento estético y la práctica performativa -ya no me preocupa pensar si dentro o fuera del arte- trabajan con la trama de la *experiencia* y la *revulsión*.

México, octubre 2008 -febrero 2009

Referencias

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- Allouch, Jean. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2006.
- Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá-Grupo Editorial Norma, 1999.
- Arte y violencia*. XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte. México: IIE-UNAM, 1995.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.
- Baraybar, José Pablo: "Soy un radical de la verdad". *BBC*. Estudio Abierto, 14 de julio de 2008. BBCMundo.com
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. Barcelona: TusQuets, 2000.
- Teoría de la religión*. Madrid: Taurus, 1998.
- Bauman, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós, 2007.
- Bello, Martha Nubia [et al.]. *Bojayá, memoria y río. Violencia política, daño y reparación*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, 2005.
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- Para una crítica de la violencia*. México: Premia, 1977.
- Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2004.
- "Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública". *Estudios Políticos*, No. 21. Medellín. Julio-Diciembre, 2002.
- Boss, Pauline. *La pérdida ambigua. Cómo aprender a vivir con un duelo no terminado*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Bozal, Valeriano (ed.) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: A. Machado Libros, 2005.
- Burke, Kenneth. *A grammar of motives*. Berkeley: University of California, 1969.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado, 2008
- Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2004.
- Lo que vemos, lo que nos mira. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Diettes, Erika. *Drifting Away*. Texto introductorio de Miguel González. <http://www.erikadiettes.com/>
- Proyecto 'ACE. Arte gráfico, diseño y nuevos medios. <http://www.proyectoace.com.ar/index.htm>
- "Río Abajo". Tertulias fotográficas, blog de Juan Calle, 7 de noviembre de 2008. <http://tertuliasfotograficas.blogspot.com/2008/11/erika-diettes-ro-abajo.html>
- Dreizik, Pablo. "Desentierro. 'El Secreto', espectralidad de la memoria histórica". www.eugeniabekeris.com.ar/links.html
- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía". *Obras Completas*. Volumen 14 (1914-16). Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Huesos en el desierto*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- Grüner, Eduardo. *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Hayner, Priscilla. *Verdades innombrables. El reto de las comisiones de la verdad*. México: FCE, 2008.
- Hoyos Vázquez, Guillermo(ed). *Las víctimas frente a la búsqueda de la verdad y la reparación en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Goethe, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, 2007.
- Kantor, Tadeusz. *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: La Flor, 1984.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI, 2000.
- El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: F.C. E., 1999.
- Lacan, Jacques. Los Seminarios de Jacques Lacan. Seminario 6. El deseo y su interpretación. Clase 13. Hamlet. Cannevas 1.4 de marzo de 1959 (<http://www.scribd.com/doc/7000172/LACAN-Seminario-6-Clase13-Hamlet>)
- Lacoonte devorado. Arte y violencia política*. Euskadi: ARTIUM; Granada: Centro José Guerrero; Salamanca: DA2, 2004.
- Longoni, Ana. "La politicidad de lo íntimo. Homenaje a Tosco". *Teatro al Sur*. Revista Latinoamericana. No. 19, edición especial V, agosto de 2001.
- Los desaparecidos*. Catálogo, curaduría de Laurel Reuter. Milán: Charta; Grand Forks, ND: North Dakota Museum of Art, 2006.
- Medina, Alvaro. "El arte y la violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX". *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá-Grupo Editorial Norma, 1999. pp. 11-119.
- Medina, Cuauhtémoc. "José Alejandro Restrepo. De la encarnación como dominio". 3 Perspectives. Eugenio Espinoza/Alvaro Oyarzún/José Alejandro Restrepo. Miami: Cisneros Fontanals Art Foundation, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix-Barral, 1970.
- Montaño Garfias, Ericka. "Reconstruye fotografía la identidad de las desaparecidas de Juárez". *La Jornada*, Sección Cultura, miércoles 23 de julio de 2008.
- Nancy, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: La Cebra, 2007.
- Corpus* (tr. Patricio Bulnes) Madrid: Arena Libros, 2003.

Pantoja, Julio. "Los hijos. Tucumán. 20 años después". Revista *Teatro al Sur*, No. 19, Agosto 2001, pp. 9-12.

Restrepo, José Alejandro. *Teofanías*. Boletín de Prensa. Museo de Antioquia. Junio, 2008.

"José Alejandro Restrepo explora la iconografía católica asociada a la violencia nacional". Revista *Cambio*, Bogotá, 2 de noviembre de 2008.

Cuerpo Gramatical. *Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Fac. de Artes y Humanidades, Dep. de Arte, Ediciones Uniandes, 2006.

Iconomía (video-instalación). Catálogo de exposición. Galería Santa Fé, Bogotá. 2000.

Regina José Galindo (Catálogo curado por Livia Savorelli en colaboración con prometeogallery de Ida Pisani). Milán: Vanilaedizioni, 2006.

Riaño, Pilar (ed.) *Arte, memoria y violencia*. Medellín: Corporación Región, 2003.

"La piel de la memoria. Barrio Antioquia: pasado, presente y futuro". *Nova Vetera*, No. 36, Bogotá, Esap, pp. 79-85.

"Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias". *Iconos*. Revista de Ciencias Sociales, No 21, Quito, enero 2005, pp. 91-104.

Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

y Alberto Moreiras (eds). *Pensar en/ la postdictadura*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2001.

(ed). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2000.

Robles, Rosa María. *Navajas*. Culiacán: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, Ayuntamiento de Culiacán y Universidad Autónoma de Sinaloa, 2007.

Roca, José. "Flora necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas". *Columna de Arena*, No 50, 31 de mayo 2003.

"Ausencia/Evidencia. José Alejandro Restrepo, Oscar Muñoz, Teresa Margolles". *Columna de Arena*, No. 48, 28 de enero de 2003.

"Entrevista. Jesús Abad" *Columna de Arena* No. 34, 20 de marzo de 2001.

Rojas, Clara Eugenia. "(Re)inventando una praxis política desde un imaginario feminista". *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Julia Estela Monárrez y María Socorro Tabuenco (coords). Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte; México: Porrúa, 2007.

Rousseaux, Fabiana. "¿Existe una ética para la representación del terror? Escritura en los bordes de una ausencia sin restos". *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (eds). Buenos Aires: Gorla; México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, pp. 379-389.

Salcedo, Doris. En: *Guerra y Pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*. Zürich: Daros-Latinoamérica, 2006.

Sandoval, Rosemberg. "Texto" (1996. Hecho con lápiz sobre las paredes y parte del piso de la Sala Mutis durante la exhibición de Margen). Rosemberg Sandoval (Catálogo de exposición). Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, 2001.

Sánchez, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2003.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Escrito sobre un cuerpo. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.

Segoviano, Mirta. "Transmisión Psíquica Escuela Francesa". *Psicoanálisis e intersubjetividad*. No. 3. Junio 2008. Buenos Aires

Silva, Rocío. "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver". *La Insignia*. EEUU, 24 de enero del 2004. http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_o68.htm

Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada, 2006.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2004.

Thomas, Louis-Vincent. *El cadáver. De la biología a la antropología*. México: F.C.E., 1989.

Rites de mort pour la paix des vivants. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1985.

Antropología de la muerte. Trad. Marcos Lara. México: F.C.E., 1983.

Uribe, María Victoria. Conferencia sobre el renombramiento de tumbas NN en Puerto Berrío. Bogotá, 2007-2008? (Grabación proporcionada por Carlos Sepúlveda).

Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia. Bogotá: Norma, 2004.

"Desde los márgenes de la cultura" en *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá-Grupo Editorial Norma, 1999, pp. 277-286.

Matar, rematar y contramatar. Las Masacres de la Violencia en el Tolima. 1948-1964. Bogotá: Centro de Investigación y Educación Popular, 1996.

Vélez, Marta Cecilia. *Los hijos de la Gran Diosa. Psicología analítica, mito y violencia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1999.

Zizek, Slavoj. *Violencia en acto*. Conferencias en Buenos Aires. Paidós, 2004.





UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ