

LA PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO POST SUFRIENTE / ICONOFILIAS SACRIFICIALES

Ileana Diéguez

MÉXICO

Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)

El nacimiento de la imagen está unido desde el nacimiento a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo a la nada y para prolongar la vida. La plástica es un horror domesticado.

Régis Debray

Vida y muerte de la imagen

INTRODUCCIÓN

El título de este encuentro¹, Indisponer la escena, me lleva a pensar en las tensiones o desarmonías que marcan las relaciones entre las distintas escenas: las del arte y las que se configuran en el ámbito de lo real inmediato, de nuestro entorno y praxis social. Las escenas inmediatas, aquellas que acontecen en los escenarios cotidianos, señalan profundos desafíos a las escenas del arte. ¿De qué manera los acontecimientos de cada tiempo in/disponen y disponen las escenas?, ¿de qué manera estamos inevitablemente contaminados por el *pathos* del tiempo y el espacio en el que vivimos? Son preguntas que han marcado y polarizado mi propia experiencia de investigación.

Acotada por la cronotopía, quiero hablar de las escenas que determinan mi mirada, el lugar desde el cual puedo mirar y pensar la teatralidad, que no el teatro. Irremediablemente contaminada por el lugar que tiene el cuerpo hoy en el territorio donde vivo.

Hace unos años desarrollé una investigación donde el cuerpo ocupaba una presencia muy activa, configurado siempre desde la verticalidad y el movimiento. Cuando decidí continuar mis reflexiones en torno a las prácticas performativas de la memoria, todavía mi percepción priorizaba los cuerpos en acción, en verticalidad demandante. Pero una emanación fantasmática fue perturbando esta visión y desviando mi trabajo hacia los territorios del duelo. Tras los cuerpos activos pero melancólicos de las madres de Juárez o las de Plaza de Mayo, haciendo público el duelo, tomaron presencia las ausencias y espectralidades, el vacío.

1 Conferencia presentada en el II Congreso de Estudios Teatrales "In-disponer la escena: Una reflexión sobre la puesta en escena ayer y hoy". Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Medellín, del 16 al 18 de mayo 2012.

Mis actuales percepciones sobre el lugar de los cuerpos están determinadas por los desplazamientos de síntomas y patologías que emanan de una corporalidad hecha de restos y ausencias. Otra dimensión de la corporalidad se ha impuesto en el lugar donde vivo, más allá de la verticalidad que define nuestra condición activa, o de la horizontalidad que alude a un cuerpo en descanso, meditación, caída, cansancio, derrota, enfermedad, o incluso muerte (esa que se define en el “aquí se extiende”, “aquí yace”)². Es la inevitable visión de los cuerpos rotos y su no-lugar. Los amontonamientos de cuerpos desmembrados y acéfalos, el vergonzoso crecimiento de cifras sobre las desapariciones y apariciones parciales de restos corporales de mujeres en el norte del país y más recientemente en el Estado de México, las apariciones de fosas comunes, la acumulación creciente de NNs, son desde hace casi seis años la nueva representación de nuestra corporalidad, casi una especie de cínica fantasía anatómica.

Se impuso la problemática de cómo representar la ausencia, la borradora total de los cuerpos. Ante la propuesta de imaginar, como lo hace 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” (2003, 44), me he preguntado también sobre la urgencia de imaginar una escritura de los cuerpos no encontrados, una escritura de aquellos cuerpos que no se sabe dónde están, si realmente están muertos, que no tienen ya siquiera un nombre, los NN, los espectros. [Imagen 1: *Tumba de NN “escogida” en el Cementerio de Puerto Berrío, Magdalena Medio, Colombia. Octubre 2008. Fotografía Ileana Diéguez.*³]

Pero la realidad ha ido aportando imaginarios ilimitados que amplifican la sorpresa y el reto. Las reinventiones de la corporalidad, desafiando los designios de horizontalidad –reservados al cuerpo del *rigor mortis*–, aquel que para ser expuesto debería estar ex/tendido, emergen en las prácticas de conservación y exhibición de cadáveres en los funerales de jóvenes que son asesinados como parte de la ola de violencia por el tráfico de estupefacientes en Puerto Rico, lo que popularmente se conoce como “El Muerto Parao”, aportando escenas de una perturbadora teatralidad. [Imagen 2: “*Muerto parao*”. Cadáver de Pedrito Pantojas Medina, velado en esta postura por solicitud del joven, en casa de sus familiares. Imagen tomada de *Primera Hora*, martes 19 de agosto 2008⁴.]

Me interesa el registro iconológico del cuerpo post-sufriente, ese que ha sido objeto de los más atroces actos y que cuando aparece expuesto ante la mirada pública ya no puede considerarse un ser sufriente, sino un cuerpo-cadáver que expone las huellas del dolor y martirio del cuerpo. Me interesa lo que Javier Moscoso ha definido como “la materialización u objetivación de la experiencia lesiva” (2011, 15) de los cuerpos-cadáveres expuestos en registro representacional en espacios no artísticos, y que son

2 En referencia al ensayo *Corpus*, de Jean-Luc Nancy, p. 44.

3 La fotografía ha sido también editada en el documento: El cuerpo roto / Alegoría de loa informe, de Ileana Diéguez en

<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/131/130>

4 La nota documental se puede observar en *Muerto es velado parado* en:

<http://www.youtube.com/watch?v=RuGaQFOBRm8>

utilizados para producir un mensaje de terror:

En un segundo momento me interesa la representación alegórica de estos cuerpos en los marcos del arte. Llama la atención el doble registro del cuerpo como objeto artístico pero también como emblema sobre el cual se instalan relatos de poder. Las imágenes que nos enfrentan a experiencias de sufrimiento a través de elaboradas técnicas de representación, nos enfrentan también -como ha señalado Wolfgang Sofsky- a la huella de una experiencia antropológica, que en los casos que reflexiono son sobre todo la huella de un acontecimiento violento inscrito en los cuerpos.

La antropología colombiana ha aportado importantes estudios sobre el tema, particularmente el realizado por Elsa Blair⁵ en torno a las teatralizaciones del exceso y las maneras de ejecutar y representar las muertes violentas. Interesada por reconstruir las “tramas de significación”⁶ en la manera de representar la muerte violenta, más allá del acto mismo de ejecución, Blair distingue la ejecución como un “primer acto” efectuado en un único instante, de lo que considera como formas de representación o “segundo acto” desarrollado “a la manera de dramas puestos en escena *en los que intervenían otros actores, y con ellos nuevas significaciones*” (2005, XXV)⁷. En este segundo acto Elsa Blair observa “una secuencia de tres escenas:

- a) La *interpretación* que se hacía de la muerte desde distintos lugares y con distintas voces.
- b) La *divulgación*, donde el acto debía ser pensado a través de los medios -o las herramientas- con que cuenta la sociedad para divulgarlo.
- c) La *ritualización*, a través de las formas rituales empleadas en la sociedad para afrontarla” (XXV).

Estos análisis han priorizado las producciones colectivas de la barbarie, en particular las masacres. En las reflexiones que he ido desarrollando en torno a la representación de la violencia construida desde y sobre los cuerpos -en el contexto de la guerra desatada en México a raíz del aparente combate al narcotráfico declarado por el presidente Felipe Calderón al tomar el poder en el 2006-, no he tomado como referencia única los escenarios de las masacres. La aparición sostenida de cuerpos individuales o en reducidos grupos en distintos espacios de las ciudades de México -inicialmente las del norte del país-, fue generando esta investigación, misma que necesariamente fue incorporando los escandalosos casos de muertes masivas y la aparición de grupos mayores de cuerpos masacrados y lanzados al espacio público⁸.

5 Particularmente me refiero a *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.

6 Concepto de Clifford Geertz desarrollado por Elsa Blair en el texto anteriormente citado.

7 Esta numeración corresponde a la paginación de la Introducción realizada por Elsa Blair en el texto citado. Las cursivas las utilizo para destacar el texto.

8 Para citar un ejemplo, el 20 de septiembre de 2011 en horas de la tarde fueron arrojados a la vía pública en la zona metropolitana del puerto de Veracruz 35 cuerpos con huellas de tortura (Puede consultarse

En la mayoría de estos casos queda sin esclarecer las condiciones en que se produce la ejecución de estos cuerpos, en ocasiones asesinados de formas diversas en distintos lugares para luego ser lanzados a los espacios públicos. Si la masacre, según María Victoria Uribe, es “la muerte colectiva de hombres, mujeres y niños, provocada por una cuadrilla de individuos y caracterizada por una determinada secuencia de acciones” y donde las víctimas pueden ser de cuatro o más personas (1996, 162), es posible considerar que algunos de estos grupos “sembrados”⁹ en distintos espacios de una ciudad, pueden reunir cuerpos ejecutados en más de una masacre.

En todos los casos estas escenas dan cuenta de la acelerada expansión del terror en el territorio mexicano. Las escenificaciones de la violencia alcanzan su punto más álgido en los cuerpos, que como señala Elsa Blair devienen “vehículo de representación” (2005, 48) pues la violencia habla a través de los actos ejercidos sobre el cuerpo (47). Los cuerpos de la violencia serán siempre cuerpos irreversiblemente dislocados, cuerpos que hablan a través de su descuartizamiento (A. Castillejo citado por Blair, 2005, 50)¹⁰. El texto icónico producido en estas circunstancias constituye el emblema más poderoso para el ejercicio del miedo.

Desde la experiencia de la violencia extrema desatada en México y teniendo como punto de partida y estudio los diversos textos en torno al cuerpo violentado¹¹, he ensayado la posibilidad de aproximar las nociones de *teatralidad* y *performatividad* a los despliegues y representaciones de poder que se libran entre los distintos grupos por el control de los territorios y la venta de estupefacientes. Los cuerpos expuestos en los espacios públicos de México, como también sucedió en Colombia, son sometidos a lo que Foucault planteó en “El castigo generalizado”¹² como una “semiotécnica de los castigos” productora de “una nueva anatomía en la que el cuerpo, de nuevo, pero en forma inédita, será el personaje principal” (1976, 107). El castigo en tanto “arte de los efectos” como nos recuerda Foucault, se expresa a manera de representaciones (99); de allí que el uso espectacular del cuerpo, su dimensión objetual, es la que interesa en los despliegues de técnicas punitivas. El cuerpo deviene un recordatorio, adquiere la función de mensaje y *memento mori*. El cuerpo en registro de castigo habla en presente y en futuro: es una advertencia, una siniestra forma de “prevención”.

Revista *Proceso* 1821, septiembre 2011). Estos acontecimientos no sólo se han vuelto reiterativos sino que en la mayoría de los casos queda sin esclarecer las condiciones en que se produce la ejecución de estos cuerpos, en ocasiones asesinados de formas diversas en distintos lugares para luego ser lanzados a los espacios públicos.

9 Entre los términos introducidos por la violencia en México está el uso de “sembrado” para referirse a los cuerpos, objetos, sustancias o información colocada intencionalmente en determinado lugar por alguno de los grupos en conflicto.

10 Destaco la frase citada por Blair: “El muerto no dice nada, es puesto a hablar a través de su descuartizamiento”. Del texto de Alejandro Castillejo *Poética de lo otro. Antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura –ICANH, 2000, p. 24.

11 Particularmente los textos producidos por los antropólogos colombianos, varios de ellos aquí referenciados.

12 Primera parte del apartado “Castigo”, de *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1976.

Los fragmentos corporales lanzados en el espacio público y dispuestos de manera que comuniquen un relato, una idea, un mensaje, son el punto de partida para una reflexión que busca abordar estas representaciones como escenificaciones, performatividades o teatralidades de la violencia. Las teatralidades de la violencia son escenificaciones que convierten los acontecimientos reales en acontecimientos de representación para comunicar un relato y transmitir un significado desde una construcción icónica y corporal absolutamente vinculada al martirio del cuerpo.

Las diversas estrategias de representación violenta que desde el 2006 se han impuesto en la vida cotidiana de distintas ciudades de México abarcan procedimientos que podrían vincularse a dispositivos de una *tecné*, a ciertas estrategias empleadas en las producciones de instalaciones y “naturalezas muertas”, a tácticas de intervención urbana, o al despliegue de performatividades y/o teatralidades de una espectacularidad *neobarroca*: una ciudad dislocada por súbitos cortes de la vía pública que ejecutan grupos armados utilizando los vehículos que arrebatan a los propios habitantes; o la disposición escénica de los cuerpos colgados en puentes viales, desmembrados, desollados y expuestos en el espacio público.

En estos casos, apelo a la *teatralidad* como aquella voluntad de poner ante los ojos convocando imaginarios –imaginarios del terror-, apropiándose del recurso nemotécnico para coaccionar y aleccionar. Retomo la posibilidad de pensar la teatralidad como mirada que enuncia prácticas producidas en espacios absolutamente desmarcados del arte.

En los textos de Antonin Artaud y del director ruso Nicolás Evreinov, la teatralidad no es la constitución de un lenguaje que nace en el marco de una disciplina como el teatro y que pudiera después distinguirse en otros campos. Para Evreinov, se trataba de una condición pre-estética (1936, 42), de un instinto capaz de transformar los ambientes, los espacios cotidianos y las conductas humanas: Al considerar que “*el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad*” (50), invirtió los vínculos que subordinan la teatralidad al teatro y expuso con numerosos ejemplos “*la incesante teatralización de la vida*” (72), a partir de la constitución de roles sociales y de las disposiciones escénicas que adquieren las ciudades. La teatralidad deviene dispositivo que posibilita leer la configuración de un espacio escénico inmediato en el que se suspende el flujo cotidiano y se producen representaciones para ser miradas por otros.

Desde la antropología, Victor Turner ha señalado “el potencial ‘teatralico’ de la vida social” (2002, 74); analizando los momentos de crisis desde la perspectiva del drama social. También Georges Balandier contribuyó a la observación de teatralidad en la vida cotidiana considerando a la sociedad como un “escenario múltiple”, mucho “antes de que el teatro hiciera de él su espacio específico” (1992, 163).

Estas reflexiones buscan problematizar los sistemas de representación que se configuran a través de los comportamientos no sólo teatrales, sino también performativos,

de determinados grupos de poder que hacen del cuerpo la plataforma principal de operaciones, y de la exposición pública de sus fragmentos el dispositivo escritural para la producción de iconografías del miedo. Utilizaré por tanto la noción de *performatividad* para apuntar al discurso del cuerpo y la puesta en ejecución de las acciones no enmarcadas por las producciones artísticas. Desde los estudios antropológicos el término *performance* ha sido planteado como un campo de acción y de construcciones simbólicas que permiten la revelación de significados sobre la vida y el ser humano. En las problematizaciones de Erving Goffman en torno a la representación y la actuación en la vida cotidiana, lo performativo se configura en la “presentación del sí mismo”. Esta capacidad reveladora y autoreveladora de las conductas performativas del ser humano en general –y no sólo del artista en particular- es la que me interesa considerar para entender las construcciones de los distintos grupos de poder que se disputan la apropiación simbólica del espacio público y mediático.

Si bien las representaciones de los cuerpos martirizados y rotos en la escena cotidiana de México alcanzan un estatus visual y espectacular –especialmente a través de la imagen mediática publicada por medios virtuales y prensa-, importa señalar que tales escenas han sido originalmente construidas para impactar la dinámica cotidiana, para imponer una cultura del miedo. Realizadas como *tecné* estas imágenes no generan una *poiesis* pero sí producen la representación de otros relatos que transforman lo expuesto en algo más que una corporeidad mortal. Ellas son el resultado de un propósito que no es sólo matar sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora; llegando a crear una cultura visual determinada por un sistema de representaciones que pone en discusión las formas consensuadas. En su construcción metonímica de restos en contigüidad, son precisamente la extensión de una realidad, una representación que no opera por sustitución metafórica, sino por la representación de “una parte de”, sin mediación poética, pero sin duda construyéndose como escenificaciones de lo real vinculado al síntoma social, - desde la perspectiva de Žižek - exponiendo esa parte que aún está por ser razonada, nuestra parte más siniestra que escapa a toda explicación en el orden del lenguaje.

De manera muy diferente al doble escénico que se constituye por medio de una representación poética, los cuerpos rotos instalados en el espacio de lo real y del cual son parte –metonimia pura-, son también la solicitud de otro doble, de un espejeo entre presente y futuro inmediato: esos cuerpos que desplazan y diseccionan la anatomía son el fantasma de un cuerpo por aparecer, son el doble de aquel para el cual han sido contruidos: “*esto te pasaría a ti si no....*”, es un mensaje corporal a otro cuerpo; ellos son el modelo de lo que está por aparecer o suceder.

Dadas las circunstancias que definen el estado de excepción y violencia de las guerras encubiertas así como a todos sus agentes o performers, particularmente en México, queda difícil la posibilidad de reducir a un término las representaciones características de estos escenarios, como podría ser el uso de un prefijo que estigmatice una sola forma de violencia, por ejemplo la llamada narcoviencia o sus derivaciones representacionales que algunos enuncian como “narcoperformances”. Me resulta difícil restringir los orígenes y producciones del exceso, tratándose de un contexto donde todo

parece funcionar y decidirse desde la opción [“para”] similar, enmascarada, duplicada, clonada. Prefiero utilizar otro término como paraperformances. Las cabezas y brazos de la violencia son varias, pero su cuerpo parece anunciar una morfología siniestra, nunca es lo que parece y toda posibilidad de reconocimiento dentro de la lógica y el sentido común se vuelve extraña. Se trata más bien de un cuerpo mixto con un mismo vestuario. Un sistema de dobles tras el cual debemos imaginar la *mise en abyme* de múltiples paracuerpos, como otra versión de la “bruma fantasmática” que hace siglo y medio anunciara Marx. Sus actores tienen una alta capacidad de camuflaje y una densidad lo suficientemente viscosa como para pensarlos desde la figura lotmiana del “personaje múltiple” que reaparece con máscaras y vestuarios diferentes, pero que representa una misma esencia, como si configurara la nueva mitología del gran teatro del cuerpo y del miedo.

El arte del enmascaramiento supone una transformación, una borradura de identidad, una dualidad o multiplicidad de rostros que dificultan cualquier identificación. Supone sobre todo, una capacidad performativa y teatral para ejecutar y hacer imaginar, ficcionar, mundos posibles. Me he preguntado sobre el enmascaramiento como estrategia allí donde las propias fuerzas llamadas a ordenar y proteger una sociedad se transforman bajo el manto del camuflaje. En Colombia, la antropóloga María Victoria Uribe ha reflexionado sobre “ciertas estructuras miméticas que comparten los grupos armados” (2004, 105) y ha utilizado la figura del enmascarado para reflexionar en torno a los diferentes personajes emergidos en tales escenarios.

Los cuerpos de la violencia actual en México se cuentan por el número de cabezas producidas, dispuestas, instaladas en distintos espacios públicos, como si se propusieran reproducir una nueva versión de “naturalezas muertas”, una puesta en escena de cabezas parlantes. Cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo. La cabeza en su decir sinecdóquico, la parte que vale por el todo y que en varias culturas alcanza una dimensión de símbolo ascensional por su verticalidad, si tenemos en cuenta la reflexión de Gilbert Durand: “los esquemas verticalizantes desembocan en el plano del macrocosmos social, en los arquetipos monárquicos, como en el macrocosmos natural desembocan en la valorización del cielo y las cimas; vamos a comprobar que en el microcosmos del cuerpo humano o animal la verticalización induce varias fijaciones simbólicas de las cuales la cabeza no es la menor” (2004, 146). Para los pueblos que nos precedieron, la cabeza es el centro y principio de la vida, contenedora de la fuerza física, psíquica y espiritual, lo sigue siendo en todos los tiempos. La práctica de contar el cuerpo por la cabeza y de ritualizar como trofeo esta parte corporal, ha generado otra serie de prácticas antiguas y contemporáneas.

El desmembramiento emblemático referido por Benjamín -*El origen del Trauerspiel alemán*- en los cuerpos martirizados del barroco europeo, era ya parte del imaginario y la cultura de los mesoamericanos. En ambos períodos, la justificación ideológica para sustentar los martirios y sacrificios debidos a los dioses, formaban parte de un proyecto pedagógico: enseñar a través del horror, inducir al amor divino a través de las imágenes. Son muy reveladoras las relaciones que en este sentido pueden establecerse entre el *tlacacaliliztli* o sacrificado por flechamiento del códice Nuttall, de la cultura

mixteca y cualquiera de las representaciones pictóricas del San Sebastián.

Desde los tiempos de las ejecuciones públicas administradas por la Inquisición o por los sacrificios de fundación durante la Revolución francesa -y desde mucho antes en las ceremonias públicas sacrificiales del mundo prehispánico-, las escenificaciones del horror están vinculadas a la expectación de las decapitaciones, mutilaciones o liquidaciones corporales. Las decapitaciones convocan las teatralidades corporales, disparan los flujos del cuerpo en una incontenible espectacularidad; implican un acontecimiento capaz de transformar irreversiblemente la disposición corporal anulando de inmediato la vida y generando un objeto que más allá de ser un resto metonímico, es también una alegoría de lo por venir. [Imagen 3 : *Altar Tzompantli*, formado por un conjunto de cráneos de piedra estucados. Hallazgo obtenido durante las excavaciones del Templo Mayor de la Ciudad de México. Imagen tomada de la página del Museo¹³]

La cabeza, separada del cuerpo como imagen-resto de un supremo ejercicio de poder. La cabeza rodando después del corte con guillotina (se estima que fueron veinte mil los cuerpos acéfalos producidos en Francia bajo el Terror) y reiteradamente representada por los artistas franceses. Las cabezas ensartadas en *Tzompantli* y representada en los templos prehispánicos. Las cabezas lanzadas sobre la pista de baile en un centro nocturno de Uruapan en septiembre de 2006 en México, a modo de escena iniciática de una guerra que ha tenido su réplica más terrible en las cabezas comunes de miles de personas. Y como síntoma de lo que estaba por venir, aquella fotografía de Joel-Peter Witkin realizada en una morgue de la ciudad de México en 1990: *Cabeza de un hombre muerto*. ¿Una imagen que es “objeto profético”? tal y como propone de Didi-Huberman (2009, 260) en su estudio sobre las imágenes desde la visión warburgiana. En esta doble condición de *imagen-profecía* e *imagen-síntoma*, la foto de Witkin evoca y reúne varios tiempos: desde las iconografías sacrificiales prehispánicas registradas en mitos y códices, que exponen la celebración iconofílica de una cultura, pasando por los martirios barrocos que hicieron del fragmento corporal un objeto sagrado -como aquella cabeza del San Juan Bautista paradigmática por Caravaggio-, hasta prefigurar esa *imagen-fantasma* por la que se cuentan los cuerpos y que ha devenido una neobarroca alegoría del miedo, dada la insistencia de su multiplicación y la forma espectacular de sus reiteradas apariciones, especialmente en México.

No regreso a estas imágenes para extraer ninguna esencia, sino para pensar su devenir y la persistencia de sus significados en nuestros actuales imaginarios. Pienso en Régis Debray cuando nos ha dicho que “toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos” (1994, 19). Me he preguntado muchas veces qué significaciones tienen las imágenes que hoy circulan visibilizando las actuales representaciones del cuerpo por muerte violenta en el contexto mexicano, qué conexiones tienen con las imágenes que hemos visto en los códices, en las vasijas funerarias, en los muros de las huacas incluso fuera de México, en el norte del Perú.

13 Esta imagen se puede visitar en la web como Altar Zompantli del museo del templo Mayor. Altar recubierto de calaveras humanas - Cultura Mexica (Azteca). También en la página de CONACULTA: <http://www.templomayor.inah.gob.mx/>

En circunstancias donde los excesos determinan las exposiciones corporales, por las intervenciones violentas que el cuerpo sufre a través de cortes y despedazamientos para ser expuestos como mensajes de terror, la figura de la alegoría y del alegorista es la misma del sádico, del verdugo que martiriza para producir atrocidades que implican una firma de poder. Los decapitados, las fantasmales cobijas, los cuerpos desmembrados aportan el impulso alegórico de un arte que en su devenir “historia del sufrimiento del mundo” (Benjamin, 2007, 383) está reuniendo el registro iconográfico por el cual será reconstruido un tiempo.

La alegoría es una expresión –como insistiera Benjamin-, una mirada que determina cierto estado del lenguaje y sus configuraciones creativas determinadas por procedimientos de montaje de fragmentos que no pretenden una representación trascendente; que no buscan ser más que el collage de trozos, de restos metonímicos sin posibilidad de recomposición. No obstante es también una forma de escritura “emblemática” por la carga semántica que transmite, por el propósito entre didáctico y sentencioso que en ocasiones comunica. Si bien, me interesa la alegoría como metáfora teórica para pensar el modo en que el cuerpo es reducido a fragmentos y textualizado por prácticas de violencia, también me interesa lo alegórico para pensar aquellas prácticas artísticas que articulan materias, representaciones de fragmentos corporales y problemáticas de ruinas. [Imagen 4: De la serie *Naturaleza Muerta*, óleo sobre tela de Gustavo Monroy, Ciudad de México¹⁴.]

La amplia producción pictórica de Gustavo Monroy ha ido acumulando un registro alegórico del horror. Las naturalezas muertas y bodegones son reelaboradas como banquetes funerarios en los que se sirven cabezas, cuerpos desmembrados, entre banderas, nopales, lujosas armas de fuego y frutas tropicales. La cabeza, en lugar de aquellas calaveras que alimentaba las vanitas barrocas, observadas por Benjamin como alegorías de la historia y el devenir humano, es el icono por excelencia.

[IMAGEN 5: *La Última Cena*, 2011, de Rosa María Robles, Culiacán, México. De la serie *La rebelión de los iconos*. Autorretrato tamaño natural con cobija auténtica de persona asesinada y encobijada en Sinaloa, y pistola. Fotografía a color –impresión digital sobre lienzo-. Fotógrafo: Arturo Pérez Olivares. Imagen de fondo: persona asesinada en Sinaloa. Fotógrafo: Fernando Brito/*El Debate de Culiacán*. Esta fotografía (tomada por Ileana Diéguez) es un registro de la obra presentada en la exposición *Navajas*, en el Centro de las Artes de Monterrey, marzo-junio 2012.]¹⁵.

14 El documental sobre la serie de *Naturaleza Muerta* de Gustavo Monroy se podrá ver en: <http://vimeo.com/20375456>

15 Algunas imágenes de la serie; la rebelión de los íconos se podrán visitar en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/02/19/cultura/a03n1cul>
<http://www.tribunadelabahia.com.mx/noticiasdepuertovallarta/index.cfm?op=por2&recordID=29820&seccion=Mente&tit=Reflexionan%20sobre%20arte%20y%20delito>
 La serie *Navajas* consta de 43 piezas entre instalaciones, objetos, fotografías de gran formato y videos, realizada por Rosa María Robles de 2007 a 2012. Algunas Imágenes de la serie navajas podrán visitarse en: <http://arteygenero.pueg.unam.mx/entrega1/robles/tres.html>

Desde otro registro alegórico Rosa María Robles se apropia de imágenes canónicas para insertarlas en el teatro de estos tiempos. Las vanitas barrocas que afirmaban el triunfo de la muerte son el paradigma alegórico que transmuta escenarios de cenas en banquetes fúnebres. Sin profetas, *La última cena* de Robles expone la soledad del soberano. La suprema soberanía es una figura de dimensiones míticas. Como también lo hiciera Renée Cox, Rosa María Robles explora la imagen femenina tan recurrente en las *madonnas* y venus celestiales, para la construcción mítica del poder absoluto.

Como si enfatizaran la carga fantasmal que habita toda fotografía, en las obras que integran la serie *La rebelión de los iconos*, ciertos objetos están en lugar de los cuerpos, sugiriendo la carnicería humana. En las obras de esta serie la instantánea fantasmal está reiteradamente signada por el manto raído del encobijado. La prenda familiar fabricada para proteger del frío tiene un uso fúnebre: las cobijas son desde hace algún tiempo el tejido que caracteriza los fardos funerarios que producen las ejecuciones y los “ajustes de cuentas”. En esta nueva dimensión de manto mortuario y sacrificial, la cobija es el motivo que resignifica las imágenes de la serie, contaminándolas de muerte, de ausencia y de dolor, sustituyendo a los cuerpos. [IMAGEN 6: *La Piedad*, de Rosa María Robles, 2010. De la serie *La rebelión de los iconos*. Video-Instalación. Autorretrato tamaño natural con cobija auténtica de persona asesinada y encobijada en Sinaloa (fotografía a color de Jesús García, impresión digital sobre cintra), tela y sábana blanca, unifilas, cinta amarilla de PROHIBIDO EL PASO y video en loop con 365 imágenes de personas asesinadas en Sinaloa, del fotógrafo Fernando Brito/El Debate de Culiacán. Fotografía de Ileana Diéguez tomada en la exposición *Navajas*, marzo-junio 2012, Centro de las Artes de Monterrey.¹⁶].

Pero la cobija también subvierte la carga heroica o ejemplar de iconos culturales como *El Ángel de la independencia* o la *Estatua de la libertad*¹⁷, enfatizando la expansión de la violencia y la impunidad. Impresa sobre lona, *La Estatua de la Libertad* de Robles pone a circular en los espacios del arte un soporte que se ha hecho común para la transmisión de mensajes de los grupos de poder: Las mantas con los llamados *narcomensajes* que suelen aparecer en los espacios públicos, están en esta otra manta donde se subvierte un icono.

Los escenarios son extrañados por esas presencias – aún como huellas indiciales- que exhiben su poder disruptor y aportan la dimensión desde la que nos interpelan los iconos. Lo real de los objetos e imágenes/documento interrumpe el curso normal de la representación y crea eso que Didi-Huberman ha nombrado como la paradoja visual de la aparición: la imagen/síntoma (2008, 63).

Son precisamente las materias, los objetos y las imágenes que documentan la agonía de los cuerpos, los elementos que por un procedimiento de teatralidad fotográfica y

16 La obra: *La Piedad* podrá visitarse en:
<http://www.ocioenlinea.com/contenido/la-cura-se-estrena-con-la-piedad>

17 La obra se ilustra en *Alegorías Neobarrocas* de Ileana Diéguez, Revista AFUERA, Estudios de Crítica cultural en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=240&nro=12>

montaje, interrumpen el curso de la visión. Las cobijas con sus residuos de papel canela, los restos corporales, las armas, los paquetes encintados -como imágenes de nuestra carnicería cotidiana- son la constante de una aparición. Pensar estas apariciones como intermitencias que anuncian nuestros síntomas, nos lleva entonces a reconocer que los síntomas han devenido relatos icónicos.

En la obra del Ángel de la independencia¹⁸, la puesta en relación de piezas como *La Piedad*, y *El Cristo de La Habana*, apuntaría la dramática exposición de los cuerpos sufrientes y el corpus de la destrucción. El victimario, la madre sin consuelo ni duelo y el sacrificado. La trilogía trágica que anuda lo humano. En nombre de la patria, como antes en nombre de la iglesia o de cualquier otro poder, el ser es sacrificado y el cuerpo martirizado. Seguramente el icono más disruptor -por las prácticas fervorosas- sea el Cristo. Atado de pies y boca, libre de manos para el gesto épico, la imagen interpela un modelo: El Cristo de La Habana, la monumental escultura de Jilma Madera, sostenida por una base de tres metros donde se enterraron diversas ofrendas. Emplazado sobre La Cabaña, a un costado de la Bahía de La Habana, apenas quince días antes de la entrada del Ejército Rebelde, el Cristo precedió la proclamación del nuevo orden. Un orden construido a base de sacrificios. En la contaminación emblemática que condensa la pieza de Robles se muestran las disputas en torno a la preceptiva sacrificial. La frase y la cobija inscriben el sacrificado en regiones demasiado cercanas. El héroe y el encobijado coinciden en su condición última de sacrificados, aquel que tiene la obligación de morir por decisión ajena, de ser ofrendado, que en estos casos es también ser asesinado; una muerte gratuita que no tiene ninguna posibilidad de apelación a la justicia, como la de aquel *homo sacer* del derecho romano que Giorgio Agamben inscribe en el presente y que es problematizado por Slavoj Žižek en las condiciones del presente y futuro que nos acecha, cuando afirma que todos podemos ser *homo sacer* (2005, 81). Los sacrificios -todos: los de la iglesia, los del estado, los de todos los soberanos- exhiben la violencia legitimada por las diversas formas de poder. Y el poder, como el miedo, se inscribe en los cuerpos. [Imagen 7. El cristo de la Habana, de la serie la Rebelión de los íconos: Autorretrato tamaño natural con cobija auténtica de persona asesinada y encobijada en Sinaloa, pistola, mordaza y grilletes].

Una de las mayores evidencias que el arte nos ha mostrado es la profanación, el sacrificio y desaparición de los cuerpos, apenas evocados por vestigios como manifestación suprema de una estética fantasmal. El cuerpo ausente ha encontrado un icono en México: la cobija, cual Verónica (icono verdadero) que exhibe la huella de los cuerpos. La suplantación de cuerpos por vestigios matéricos expone otra dimensión de nuestro actual drama: la imposibilidad del duelo, la inconclusividad del dolor.

18 Una exposición da mirada artística sobre violencia y crimen en México: http://es.hdhod.com/Una-exposicion-da-mirada-artistica-sobre-violencia-y-crimen-en-Mexico_a8300.html

BIBLIOGRAFIA

Fuentes citadas

- ARTAUD, Antonin. (1969) *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del Libro, col. Teatro y Danza,.
- BALANDIER, Georges. (1992) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós,.
- BENJAMIN, Walter. (2007) "El origen del trauerspiel alemán". *Obras*. Libro I. Vol. I. Madrid: Abada,.
- BLAIR, Elsa. (2005) *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia,.
- DEBRAY, Régis. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós,.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- _____. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DURAND, Gilbert. (2004) *Las Estructuras Antropológicas del Imaginario: Introducción a la arquetipología general*. México: F.C.E.,.
- EVREINOV, Nicolás. (1936) *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla.
- FOUCAULT, Michel. (1976) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI,.
- GOFFMAN, Erving. (2003) *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu,.
- MOSCOSO, Javier. (2011) *Historia Cultural del dolor*. Madrid: Santillana,.
- NANCY, Jean-Luc. (2003) *Corpus*. Madrid: Arena Libros,.
- SOFSKY, Wolfgang. (2006) *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Abada,
- TURNER, Victor. (2002) *Antropología del Ritual* (ed. de Ingrid Geist). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Escuela Nacional de Antropología e Historia,.
- URIBE, María Victoria. (2004) *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma,.

_____. (1996) *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá: CINEP,.

ŽIŽEK, Slavoj. (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal,.