

EL CUERPO ROTO/ALEGORÍAS DE LO INFORME¹

Ileana Diéguez (UAM-Cuajimalpa, México)

¿Cuáles son nuestros motivos para dejarnos seducir por aquello mismo que significa para nosotros, de un modo fundamental, un mal, aquello que tiene incluso el poder de evocar la más completa pérdida que padeceremos en la muerte? (...) Una suerte de muda determinación inevitable e inexplicable, próxima a la de los sueños, ha estado siempre obstinadamente presente en los cortejos de figuras que formaban el trasfondo de fiestas de ese mundo, el de los espectros fascinantes de la desgracia y del dolor.

G. Bataille, El arte, ejercicio de crueldad

Deseo pensar el cuerpo desde el lugar donde vivo. Cuál puede ser la reflexión sobre el cuerpo en un espacio donde la categoría fundamental es la de los cuerpos fragmentados, mutilados, desollados, sacrificados. De muchas maneras esta otra noción de una corporalidad hecha de restos y ausencias, incide en nuestra percepción y reflexión, en nuestros miedos. ¿Quién puede estar a salvo hoy de la imposibilidad de conservar su anatomía? ¿Cómo no imaginar lo que devendría este cuerpo que somos si su destino se pareciera al de aquellos objetos a los que ahora dirijo el pensamiento? El miedo se ha vuelto nuestro más cercano compañero, porque tanto se ha dispersado y expandido hasta volverse la niebla que nos ronda, hasta habituarnos a vivir con ella. Como ha dicho Bauman, la sociedad líquida que él llama moderna, es un artefacto que trata de hacernos llevadero el vivir con miedo a la vez que silenciar todos los temores derivados de los incontrolables peligros (cf. Bauman, 2007, p. 15).

Pero más allá del terror en tanto realidad social y fisiológica – así considerada por Taussig (1993, p. 27) – que condiciona nuestros cuerpos, *corpus ego*, ese cuerpo que somos; por nuestro oficio estamos llamados a pensar el modo en que esta *realidad corporal*, esta pegajosa niebla que va tomando cuerpo, incide en las representaciones artísticas. Realmente la pregunta debería ser ¿cómo esta realidad corporal incide en nosotros, en nuestras vidas y la de otros? y luego la pregunta sobre cómo incide en el arte. Pensar el cuerpo en estas circunstancias nos regresa a la pregunta de Žižek cuando reflexionaba sobre el lugar de la filosofía en determinadas circunstancias sociales y culturales, más allá de las tareas académicas tradicionales, posibilitando una práctica política “por otros medios”. Coloco la pregunta de Žižek (2006, p. 13): “¿Y si el espacio ‘propio’ para la filosofía es el de esos mismos hiatos e intersticios abiertos por desplazamientos ‘patológicos’ en el edificio social?”.

La realidad del cuerpo hoy en ciertos espacios indica la emergencia de síntomas y patologías sociales que de distintas maneras contaminan las prácticas artísticas. El arte mexicano de las últimas décadas – como ha sucedido en otras

¹ Nota do editor: este texto mantém-se segundo revisão da própria autora; apenas as notações de referência foram alteradas para adequarem-se às normas da ABNT.

regiones a las que me refiero en esta investigación, Perú y Colombia – está elaborando iconografías en las que late el impacto traumático de esa realidad corporal, acudiendo a dispositivos representacionales en un registro esencialmente alegórico y sacrificial, pero también en un registro documental.

Hace unos meses visité algunos sitios del norte de Perú. En uno de los numerosos museos, había un cuerpo expuesto que hasta hoy me perturba. Era el cuerpo de una momia, una mujer momificada que aún conserva rastros de tatuajes en los brazos. Pese a las limitadas condiciones para la conservación (por ejemplo la temperatura), el cuerpo de aquella mujer se había conservado majestuosamente. No había ninguna placa que diera testimonio del hallazgo, del tiempo en el cual había vivido, de dónde la encontraron. Cuando pregunté a los arqueólogos encargados del museo como de las investigaciones que respaldan los diversos objetos resguardados en esos lugares, la imposibilidad de saber de dónde venía aquel cuerpo fue absoluta. Los investigadores aceptan esta aporía, porque se trata de una situación irremediable. El cuerpo fue encontrado por un campesino que lo informó al museo, ese campesino murió y nunca será posible rastrear el espacio de **memoria específica** al cual pertenece aquella momia. Pero el cuerpo está ahí, hablando, como una terrible alegoría de nuestra condición. Pensé en todos los cuerpos o pedazos de cuerpos que no tienen nombre, aunque tuvieron, los NN, que no pueden ser identificados, como aquella momia, y que en su anonimato hablan desde la materia que también somos.



Imagen 1: Tumba de NN en el Cementerio de Puerto Berrío, Magdalena Medio, Colombia. Octubre 2008. Como lo manifiesta la imagen, estas tumbas de NN – o personas no identificadas que forman parte de las cuantiosas sumas de víctimas por la violencia en Colombia- son “escogidas” por otras personas para pedir favores a los muertos, que en caso de ser otorgados implican darle un nombre al NN. Fotografía Ileana Diéguez.

Dada la trascendencia que el cuerpo del muerto – ese cuerpo con el que el muerto comparece (cf. Nancy, 2003, p. 44) – y no sólo del vivo, tiene en el arte contemporáneo como en los ámbitos de la reflexión filosófica y la representación estética más allá del arte, considero importante decir que éste será un plano privilegiado en estas páginas. De manera particular me enfocaré en las representaciones y alegorías de lo que llamo el *cuerpo roto*, con extensiones necesarias a las dimensiones de la ausencia (“el fantasma del espacio abolido” – cf. Nancy, 2003, p. 44), y no estrictamente reducido a las supuestas extensiones en horizontalidad que implica el estar muerto. La necesidad de trascender los límites del cuerpo ha regresado el cuerpo del muerto, al menos durante la exhibición fúnebre, a representaciones de verticalidad, como puede estar sucediendo en las prácticas de conservación y exhibición del cuerpo en los funerales de jóvenes asesinados en Puerto Rico a causa de la violencia desatada por el control del mercado de la droga conocidos popularmente. Estos hechos se conocen como “el muerto parao”. El cuerpo y su muerte no pueden separarse: “No hay *la muerte* como una esencia a la que estuviésemos abocados: hay el cuerpo, el espaciamento mortal del cuerpo”, nos recuerda Nancy (2003, p. 16).

Surgen también otras necesarias preguntas: Pensamos en el cuerpo como representación, como lugar escénico que está siempre expuesto? ¿O en el cuerpo como medio para representar? ¿El cuerpo expuesto como sujeto que una vez llevado al límite es objeto de dolor? ¿O el cuerpo como objeto dispuesto para una escena de representaciones a decodificar? En la historia del arte las lecturas sobre el cuerpo han priorizado la condición de *objeto de la representación*. Si consideramos el cuerpo transformado por violentas interrupciones de la vida y las inevitables experiencias de dolor, es imposible no considerar que cada cuerpo afligido se expone absolutamente como sujeto.

Cualquier reflexión sobre el cuerpo desmembrado o ausente y las estrategias de su figuración, sugieren experiencias de dolor y nos confrontan con los territorios del padecimiento, y de la violencia propia de la representación. Las estrategias de desfiguración y destrozo implicadas en las representaciones del cuerpo roto no expresan sólo una “técnica estética”, son sobre todo “la huella de una experiencia antropológica” (SOFISKY, 2006, p. 64). La representación de esa “huella” será siempre una escena posterior a la experiencia misma del dolor: “La lamentación verbal, el lenguaje de los salmos, empieza después que el hombre ha superado el estado en que gime de dolor y vuelve a ser capaz de emplear la palabra. La lamentación verbal es la sublimación del grito. El dolor no se puede comunicar ni representar, sino sólo mostrar. Pero el medio de ese mostrar no es el lenguaje sino la imagen” (SOFISKY, 2006, p. 65).



Imagen 2: *Sudarios*, de Erika Diettes. Serie fotográfica realizada a partir de la dolorosa experiencia de un grupo de mujeres del Departamento de Antioquia, en Colombia, que fueron obligadas a presenciar la muerte violenta de sus seres queridos. Imágenes de la exposición realizada en Ex Teresa Arte Actual, México D.F., mayo 2012. Fotografía de Juan Enrique González.

En este *doble régimen* nos moveremos: en el registro iconológico del cuerpo postsufriente en los espacios del arte, como en otros espacios de significación. Interesa el doble registro del cuerpo como objeto artístico pero también como objeto emblemático no artístico sobre el cual se instalan relatos de poder.

Si tuviera que nominar los cruces epistemológicos y los marcos conceptuales que sustentan esta reflexión expongo mis deudas con la noción de alegoría y el cuerpo barroco de Walter Benjamin, el CsO de Artaud retomado por Deleuze y Guattari, las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy, la mirada informe de Bataille, la *pathosformel* de Aby Warburg y la *imagen fantasma* de Didi-Huberman, entre otros. Necesitamos de la filosofía, la antropología y ciertas teorías del arte para pensar el lugar del cuerpo hoy, dadas las coordenadas e iconos moldeados por las tradiciones culturales que tanto nos pesan, particularmente las de carácter sacrificial. Como dice Nancy (2003, p. 9), “el cuerpo para nosotros es siempre sacrificado: [es] hostia”.

Cuando Artaud proponía su entonces liberadora tesis de un “cuerpo sin órganos” no se vislumbraban las dimensiones que cobraría el cuerpo roto en estos tiempos que corren. El cuerpo sin órganos de Artaud no es necesariamente un cuerpo roto, pero sí un cuerpo fuera de sistema, e incluso un cuerpo acéfalo, dada su fuerte crítica al lugar jerárquico que adopta la cabeza en el sistema de la cultura occidental. Trasladados a la dimensión de *corpus* los restos pueden operar para la

construcción de un antisistema, y éste parece haber sido el mayor propósito de Artaud: horadar, desmembrar, descabezar los sistemas de pensamiento y representación no sólo del teatro, sino de la cultura y la representación occidental.

La figura del Acéfalo fue un paradigma esgrimido contra la tradición del pensamiento y la filosofía racional, no sólo por Artaud. Así se nombró – *Acéphale / La conjuración sagrada* – la revista fundada en 1936 por Georges Bataille, Pierre Klossowski y en la que también participan André Masson y Michel Foucault proponiendo un cuerpo acéfalo en oposición a los designios de una existencia regida por lo racional. Esta figura no era la del decapitado –figura instituida por la Revolución Francesa – ; sino el acéfalo era la propuesta de un nuevo concepto anatómico que propone “una inversión del principio de identidad del sujeto tradicional moderno en la convicción de que ser otro es ser acéfalo”, figura que en el maravilloso estudio de Michael Taussig, “El Lenguaje de las flores”, es comparada con la mandrágora, ese *pharmakon* que Mircea Eliade nombró como planta milagrosa y que ha sido representada con un inquietante antropomorfismo.

Ese cuerpo acéfalo que era el CsO artaudiano no declaraba la guerra a los órganos sino al organismo, a la eficacia de su puesta en sistema. El modelo corporal contra el que levantó su voz Artaud sugiere un teatro de los órganos, una disposición jerarquizada de los órganos en los cuerpos. La *solicitud* de un CsO fue un frontal ataque a la corporalidad sometida, dividida, jerarquizada por el discurso de poder de la ciencia teológica. Ir contra ese orden de la clínica corporal implicaba una rotura del corpus racional, del corpus del juicio. Era el comienzo del teatro de los cuerpos sin órganos. La profecía para una teatralidad heterárquica, sin regentes racionalistas. “Para acabar de una vez con el juicio de dios” fue un manifiesto contra el juicio más allá del teatro, en la vida, y también contra la crítica del juicio o la crítica desde el juicio.

Cuando Deleuze y Guattari (1988) hicieron de esta solicitud artaudiana una metáfora teórica en los, o para ser más precisos, lo que ellos nombraron como un “conjunto de prácticas” (p. 156) aplicada a los escenarios del psicoanálisis, se fue configurando como el escenario de flujos producidos por los “cuerpos vaciados” (p. 156) del cuerpo paranoico, del cuerpo esquizofrénico, del cuerpo masoquista...

El CsO de Deleuze y Guattari (1988) no es precisamente un utópico proyecto de liberación, de emancipación de los órganos, sino un vaciamiento, una supresión, una reducción a “lo que sólo puede ser poblado por intensidades de dolor”: el Gran Frío, lo Dolorífico; “el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos” (p. 158). El CsO de la profecía artaudiana parece haber dado lugar al teatro de los *órganos sin cuerpo*, eso que resta cuando se suprime el conjunto de significaciones y subjetivaciones (p. 157). Este sería el escenario que prepara el terreno a lo que planteo como cuerpo roto.

Entiendo por cuerpo roto la exposición de un cuerpo visiblemente fragmentado, mutilado, deshecho o desmontado de su anatomía tradicional, restos de lo que ya es un cuerpo *agramatical*. El cuerpo roto como motivo iconográfico: la representación de imágenes corporales residuales atravesadas por una

pathosformel que las relaciona inevitablemente a situaciones de martirio o sufrimiento, y que les otorga un estado fantasmático como si convocara a los dobles de otra corporalidad. Hablo de la *pathosformel* en el sentido que la planteara Aby Warburg cuando se preguntaba “¿cuáles son las formas corporales del tiempo superviviente?” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 181); o como nos interrogaríamos hoy: ¿cuáles son los trazos gestuales del dolor, los padecimientos del cuerpo, que sobreviven en las imágenes de cualquier tiempo y que especialmente invaden nuestro tiempo? ¿cuáles son las cargas emotivas, las pulsiones, las relaciones fenomenológicas y simbólicas que habitan las iconografías? ¿cuáles son, como dijera Warburg (2010, p. 140), los “*engrammas* de la experiencia emotiva, las que sobreviven como patrimonios hereditarios de la memoria”.

Mirar, contemplar o rechazar los cuerpos rotos implica exponerse a ser contaminado por su *pathos*. Nos regresa a los mataderos enunciados por Bataille donde prolifera lo informe. No como aquello que no tiene forma, sino como lo que ya no se reconoce, no responde a ningún modelo y rompe los parámetros del consenso representacional. La “materia indefinida” (KRAUSS, 1997, p. 170) que tanto perturba. El amontonamiento de restos y órganos sometidos, caídos, rompiendo todos los límites de significación.

Los mataderos de los que hablaba Bataille son los viejos templos en los se practica la doble función de ofrecer plegarias y ofrecer el cuerpo; espacio para la oración y para la matanza, para el acto caníbal, aunque simbólico, de comer el cuerpo de otro, el cuerpo de Cristo. Mas allá de las capillas de degollados que pueden contemplarse en las iglesias asentadas sobre reliquias y martirios de cuerpos humanos – finalmente la religión se funda y propaga sobre y con la violencia-, tenemos que pensar en las diversas prácticas sacrificiales que fundaron, reafirmaron y sostuvieron culturas como las prehispánicas. En los templos mayores de Tenochtitlan, Tlatelolco, Chiapas, Oaxaca, Túcume, Lambayeque o Chavín de Huantar, por poner sólo algunos ejemplos, los órganos y sustancias extraídas a los cuerpos humanos constituían las ofrendas sagradas. Un amplio número de iconografías constituyen irrefutables pruebas documentales. No sólo las representadas en muros y códices, también por lo que muestran las escenas que los hallazgos antropológicos han visibilizado. Comer, desmembrar, sangrar para extraer la sustancia vital, decapitar y convertir la cabeza en trofeo, fueron prácticas repetidas en las ceremonias secretas o públicas de los pueblos prehispánicos. La representación entonces de los fragmentos no comenzó con el Barroco, sino con las representaciones producidas por culturas prehispánicas altamente iconofílicas. La imagen del descabezado, del decapitado, del descuartizado está representada desde los tiempos prehispánicos en numerosos códices y otros registros. Algunos importantes iconos la sustentan, como los *tzompantlis* en las culturas azteca y maya (dispositivos a manera de altares ofrecidos a los dioses en los se colgaban los cráneos de cabezas desolladas y descarnadas según los hallazgos arqueológicos); las cabezas trofeos de la cultura

nasca; las *tzansas* o cabezas reducidas de los *shuer* o los *mundurukus* del Brasil en la cuenca del río Madeira; la cabeza del inca que espera la reintegración en el mito incaico del Inkari; las cabezas clavadas en Chavín de Huantar.

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” (DEBRAY, 1994, p. 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.

Los cuerpos de la violencia actual en México se cuentan por el número de cabezas dispuestas, instaladas en distintos espacios públicos. Cuando se encuentra la cabeza se sabe que habrá que encontrar el resto del cuerpo. La cabeza en su decir sinecdótico, la parte que vale por el todo y que en varias culturas alcanza una dimensión de símbolo ascensional por su verticalidad, si como dice Gilbert Durand (2004, p. 146):

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.

Se produce un deslizamiento de la verticalidad a la vertebralidad como observa Bachelard. Para los pueblos que nos precedieron, la cabeza es el centro y principio de la vida contenedora de la fuerza física, psíquica y espiritual. En distintas culturas el objeto craneano es venerado como jefe del cuerpo, pues la cabeza es el signo y resumen abstracto de la persona. En la búsqueda de suplencias craneanas el humano va a representar indistintamente la cabeza o el pene erguido y a veces también se representa por la mano (cf. Durand, 2004, p. 147). Tener como trofeo la cabeza de otro, era y es un deseo cuya concreción aún enmarca actuales rituales en el mundo mesoamericano y andino. La cabezas de chamanes robadas de las huacas y cementerios hace parte de las mesas chamánicas del antiguo como del actual Perú.

Desde los tiempos de las ejecuciones públicas administradas por la Inquisición o por los “sacrificios de fundación” durante la Revolución francesa, el teatro del horror está vinculado a la expectación de las decapitaciones, mutilaciones o liquidaciones corporales. Pero sin duda, habría que decir que desde tiempos aún más remotos, desde las ceremonias públicas sacrificiales del mundo prehispánico. Ha sido Wolfgang Sofsky quien ha nombrado esas

demostraciones de poder como “un teatro del horror” (cf. Sofsky, 2006, p. 132). Si entonces la teatralidad era configurada por la espectacularidad del acto ritual y público del suplicio, en los actuales teatros del horror y del miedo la teatralidad aparece por lo que se muestra y se dispone al configurarse para su exposición pública la última escena de una cadena de sucesos -inicialmente resguardados de la mirada ajena- que deciden mostrarse a manera de epílogo didáctico: las instalaciones corporales y fragmentarias que se disponen *post mortem* en el espacio público.

En estos escenarios el descabezado es un cuerpo des/montado muy diferente a la utopía del acéfalo de Bataille y Artaud. El cuerpo des/montado exhibe una evidente “crueldad estructural”, exponiendo su incompletud, su desfiguración, su desarmonía: el cuerpo ha sido radicalmente desestructurado allí donde era más visible su frágil extensión. Las decapitaciones convocan las teatralidades corporales, disparan los flujos corporales 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 particular, es también metáfora del desmontaje de otro corpus. Nos recuerda Sergio González (2009, p. 60), “decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror”.

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. De las cabezas ensartadas en *tzompantli* a las cabezas lanzadas sobre la pista de baile en un centro nocturno de Uruapan en septiembre de 2006, 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”? Tomo la frase “objeto profético” de Didi-Huberman en su estudio sobre las imágenes desde la visión warburgiana, para quien además, la historia del arte es una historia de fantasmas, de profecías y de síntomas (cf. Didi-Huberman, 2009, p. 260). En esta doble condición de *imagen-profecía* e *imagen-síntoma*, la foto de Witkin evoca y reúne varios tiempos: desde las iconografías sacrificiales prehispánicas, pasando por los martirios barrocos que hicieron del fragmento corporal un objeto sagrado – como aquella cabeza del San Juan Bautista pintada por Caravaggio –, hasta prefigurar esa *imagen-fantasma* por la que se cuentan los cuerpos y que ha devenido una neobarroca alegoría del miedo, por la insistencia de su multiplicación y la forma espectacular de sus reiteradas apariciones, particularmente en México.

El *desmembramiento emblemático* referido por Benjamín para los cuerpos martirizados del Barroco, era ya parte del imaginario y la cultura de los pueblos

oriundos de Centro y Sudamérica. En ambos tiempos, 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. En el libro sobre el *trauerspiel*, Benjamin desgaja el proyecto pedagógico del Barroco en torno a la mortificación piadosa del cuerpo para alcanzar la santidad. La yuxtaposición de imágenes sagradas con osamentas humanas que desde la Edad Media y hasta los tiempos actuales se exhibe en iglesias y mausoleos, da continuidad a dicho proyecto. De ello puede dar fe una amplia relación de órganos y miembros corporales registrados en México:

el corazón y la lengua del Padre Ignacio Parra, depositados en un nicho del coro de Santa Mónica en Puebla; el corazón del Obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, ubicado en el mismo coro; las vísceras incorruptas del Obispo de Michoacán, Juan Joseph de Escalona y Calatayud, encontradas en el piso de la Catedral de Valladolid en 1744; la decapitación post mortem de los insurgentes y la exposición de sus cabezas en Guanajuato; (...) el corazón de Melchor Ocampo donado al Colegio de San Nicolás; los ojos del General Barragán depositados en un nicho de la Iglesia de la Ciudad del Maíz; el corazón de Francisco Pablo Vázquez, Obispo de Puebla, depositado también en el coro de Santa Clara en 1847; el cadáver embalsamado de Maximiliano y su constante exposición a la cámara fotográfica; la exposición pública del cadáver de Zapata; la exposición pública del brazo de Obregón como reliquia central de todo un monumento. (RUIZ, 2003, p. 121-122).

Esta primacía de la *physis* aquí relatada es lo que Benjamín (2007) consideró como la tendencia esencial del Barroco: representar “figuras y no almas” (cf. Benjamín, 2007, p. 181). Es lo que él llamó “la pasión por lo orgánico” en el barroco figurativo (p. 431). Sin duda, se trata de una reflexión distanciada epocalmente, la cual no representa la visión que de ese periodo se tenía, y que de manera general tampoco hoy se tiene. Ingenuamente o limitadamente, el Barroco se sigue viendo desde la teología política del imperio católico, como el arte de la Contrarreforma. Esto hace comprensible que en ese escenario encontrara Benjamin la posibilidad de proyectar, accionar o “teatralizar” su filosofía de los fragmentos, pensada y desarrollada en medio de una temporalidad crítica, entre 1916 y 1925, gracias al fondo de violencia que vislumbró en el abismo alegórico del *Trauerspiel*, donde “el núcleo de la visión alegórica” es la exposición mundana de la historia en cuanto “historia del sufrimiento del mundo” (p. 383).

El escenario de lo alegórico que suscitaron las fragmentaciones materiales y corporales del *Trauerspiel*, es un escenario de cuerpos rotos, o de corpus rotos, para pensarlo en un territorio también teórico. De allí que para Benjamín (2007), el propósito de la perspectiva alegórica no consiste en personificar el mundo de las

cosas, sino en dar a las cosas, a los pedazos – de los cuerpos de los mártires, por ejemplo-, una forma más imponente. Pues “el martirio apresta (...) emblemáticamente al cuerpo del vivo” (BENJAMÍN, 2007, p. 439).

“Ante todo: ¿a qué vienen esas escenas de horror y de martirio en que se regodean los dramas barrocos?” (BENJAMÍN, 2007, p. 438), se preguntaba Benjamín en la segunda década del siglo pasado. Lo que él llamó: la ingenua e irreflexiva actitud de la crítica de arte barroco, no aportó elementos para una respuesta. Sin ningún compromiso con la teología política que parece justificar hasta hoy el propósito del arte barroco, Benjamín vio la obsesión barroca por la muerte como consecuencia de una reflexión sobre el final de la vida humana (p. 439) y buscó en las normas de la emblemática reseñadas en la *Filosofía de las imágenes de 1683*, otras significaciones para las representaciones corporales del Barroco: “Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para su constitución” (cit. por Benjamín, 2007, p. 438). Este despedazamiento de lo orgánico para leer en sus fragmentos algún significado, es la lógica que hoy está retornando en lo que también podríamos reconocer como nueva forma de “banquetes funerarios”: esas exhibiciones del cuerpo inanimado.

Pero considero necesario insistir en que mucho antes del desarrollo del arte Barroco, la herida, el despedazamiento y el sufrimiento eran objeto de representaciones. Las cerámicas con figuras rojas o negras del clásico griego, exponen representaciones de cruentas escenas como aquella en la que Neoptólemo asesina a Príamo con el cuerpo de Actianacte, el nieto del rey troyano.



Imagen 3: De la serie *Naturaleza muerta*, de Gustavo Monroy, óleo sobre tela, 2010. Cortesía del artista.

Aby Warburg se interesó en los vestigios de la antigüedad clásica, más allá de considerarlos objetos de restos materiales eran también para él imágenes supervivientes de una *psique* y una gestualidad. En su conferencia “Durero y la Antigüedad italiana” 1906, Warbur abre el texto con la imagen de un despedazamiento humano, proponiendo un modelo cultural que sustituyera el modelo ideal de los renacimientos y los modelos de belleza por “un modelo fantasmal de la historia”(2010, 25). Didi-Huberman se ha dado a la tarea de visibilizar las horadaciones de la carne atormentada de la Venus que Botticelli representó en la *Historia de Nastagio degli Onesti*, de 1483. Esa Venus perpetuamente asesinada muestra la transformación de la figura idealizada y casi celestial para exhibir la desnudez de la carne abierta. (Didi-Huberman, 2005, 80). Esta obra del Quattrocento, muchos años antes de aparecer el esplendor representacional de la Contrarreforma, ya mostraba una pedagogía del horror. La serie de cuatro tablas realizadas como paneles decorativos (*spallieras*) se ofrecieron como regalo de matrimonio para ser colocadas en la habitación nupcial. Una doble construcción moral se desplaza desde la imagen a la sanción que preside el espacio de exposición. *Historia de Nastagio* es un políptico que interesa doblemente para rastrear la representación de castigos y lesiones violentas infringidas al cuerpo en el corazón mismo del arte renacentista.

La representación de los cuerpos rotos o abiertos como forma de aleccionar fue en otras épocas una forma de instruir y colaborar incluso con la ciencia. Es lo

que muestran las Venus de los médicos y a la vez de los Médicis, que servían para impartir lecciones de anatomía. Imágenes ambiguas, en las que se resumía esa dualidad que ya se había reconocido por Vasari: la de ser venus celestiales y venus naturales o vulgares. Cerrada, es una Venus inspirada en los modelos ideales y celestiales de Botticelli. Abierta, es un cuerpo que se ofrece al espectáculo obscuro y cruel (en el sentido artaudiano) de exhibir las entrañas.

En un tiempo que ha hecho del recurso apropiacionista una estrategia de creación, emergen las venus terrenales. Sobre los modelos renacentistas la artista sinaloense Rosa María Robles ha modelado el nacimiento de una alegórica Venus que porta emblemas de un tiempo convulso. Sosteniendo sobre sus hombros un manto consagrado por los cuerpos que ha amortajado, esta Venus se instala en las fronteras entre Eros y Tánatos. Más allá de reconocer la cita, importa la perturbadora reflexión sobre estos tiempos y sus inquietantes síntomas.

En las producciones del arte mexicano actual ubicamos instalaciones, pinturas y fotografías que trascienden los marcos referenciales para emerger como poderosas alegorías de lo informe, de lo fantasmático. *La Piedad* de Rosa María Robles ya no puede sostener un cuerpo, apenas un manto que ha sido mortaja para múltiples asesinatos por el control territorial del tráfico de sustancias. Sabemos que la imagen no se puede disociar del tiempo en el cual se inscribe, o como dice Didi-Huberman (2009), del saber de una época (p. 42). No nos encontramos ante la imagen como ante una cosa. Cada imagen es resultado de movimientos que se han cristalizado en ella (p. 34), del *pathos* que la ha condicionado y que le sobrevive.



Imagen 4: *La Piedad*, de Rosa María Robles, 2010. Autorretrato tamaño natural con cobija auténtica de persona asesinada y encobijada en Sinaloa. Fotografía a color de Jesús García, impresión digital sobre cintra. Cortesía de la artista.



Imagen 5: *La Piedad*, de Rosa María Robles, 2010. Video-Instalación. Fotografía, 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. Cortesía de la artista. Fotografía de Ileana Diéguez de la instalación de la pieza que integró la exposición *Navajas* (de R. M. Robles) en el Centro de las Artes de Monterrey, marzo-junio 2012.

Miro las imágenes arrancadas a la luz – son fotografías – que sin embargo nacen de la oscuridad de estos tiempos, y no puedo dejar de insistir en el *pathos* que las conforma, la patología que ellas gritan, la espectralidad que las atraviesa. ¿Qué alegoría las habita?, en ese único sentido benjaminiano de lo alegórico como evocación de ruina, del residuo o desecho, de la materia desgastada; como un procedimiento de montaje de fragmentos que no pretenden ninguna representación trascendente; que no buscan ser más que el collage de trozos, de restos metonímicos sin posibilidad de recomposición. Estas imágenes me hablan como alegorías de lo informe, mitologías del miedo, iconografías espectrales y distópicas que espejean una realidad altamente dislocada ¿y acaso no es eso –lo informe, lo espectral, lo dislocante – lo que reconocemos en ellas, mejor que en cualquier otro medio, y por lo cual ellas hablarán la memoria de estos tiempos?

FUENTES CITADAS

ARTAUD, A. **Para acabar de una vez con el juicio de dios**. Madrid: Fundamentos, 1977.

BATAILLE, G. **El arte, ejercicio de crueldad**. La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. p. 117-125

BAUMAN, Z. **Miedo líquido**. La sociedad contemporánea y sus temores. Barcelona: Paidós, 2007.

BENJAMIN, W. El origen del *trauerspiel* alemán. **Obras**. Libro I. Vol. I. Madrid: Abada, 2007.

DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen**. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona, Paidós, 1994.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil mesetas**. Capitalismo y equizofrenia. Valencia: Pre-Textos, 1988.

DIDI-HUBERMAN, G. **La imagen superviviente**. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada, 2009.

DURAND, G. **Las Estructuras Antropológicas del Imaginario**: Introducción a la arquetipología general. México: F.C.E, 2004.



GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S. **El hombre sin cabeza**. Barcelona: Anagrama, 2009.

KRAUSS, R. **El inconsciente óptico**. Madrid: Tecnos, 1997.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.

RUIZ, J. C. El cuerpo, la muerte y lo sagrado en la Nueva España del siglo XVII: un caso inconcluso en Pátzcuaro. **Relaciones**, Revista de El Colegio de Michoacán, Zamora, México, primavera, v. 24, n. 94, p. 93-124, 2003.

SOFSKY, W. **Tratado sobre la violencia**. Madrid: Abada, 2006.

TAUSSIG, M. **Xamanismo, Colonialismo e o Homen Salvagem**. Um estudo sobre o terror e a cura. Trad. Carlos E. Marcondes. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

_____. El lenguaje de las flores. In: **Universitas humanística**, n. 70. 2010. p. 225-252

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

ŽIŽEK, S. **Órganos sin cuerpo**. Sobre Deleuze y consecuencias. Valencia: Pre-Textos, 2006.