

Necroteatro.

Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos

Ileana Diéguez

Resumen

Este texto aborda las exposiciones punitivas del cuerpo en espacios públicos de ciudades y poblaciones de México durante el llamado “sexenio de la muerte” y hasta el día de hoy. Estas representaciones se consideran como un ‘necroteatro’ en el que se utilizan cuerpos rotos para producir textos corporales del terror. Las reflexiones se desarrollan desde la teatralidad que suponen estas exposiciones, tanto en la construcción directa de las escenas como en su transposición fotográfica.

Palabras clave: necroteatro, teatralidad, cuerpo roto, violencia, México.

Abstract

Necrotheater.

The Iconography of Broken Bodies and their Punitive Documentation

This text looks into the punitive exhibits of the body carried out in the public spaces of Mexican towns during the last presidential administration, known as the “period of death”. Such representations are here considered as a ‘necro-theater’ of sorts in which broken bodies are exposed to produce bodily texts of terror. The analysis is rooted in the theatricality of the exhibits, from the direct construction of the scene to their photographic transposition.

Key words: necro-theater, theatricality, broken body, violence, Mexico.

...podemos preguntarnos cómo interpretar la subversión que sufre el cuerpo humano con las mutilaciones y los cortes, en términos de los peligros que amenazan a las fronteras del cuerpo social. ¿Qué pueden decirnos acerca del pacto social y simbólico, unos cuerpos cuya deconstrucción y disposición final ha roto con todos los presupuestos naturales y culturales de la sociedad?

María Victoria Uribe (2004, 134)

Somos vulnerables ante los hechos perturbadores en forma de imágenes fotográficas como no lo somos ante los hechos reales. Esa vulnerabilidad es parte de la característica pasividad de alguien que es espectador por segunda vez, espectador de acontecimientos ya formados, primero por los participantes y luego por el productor de imágenes.

Susan Sontag (2006, 236)

Las implicaciones, ex/posiciones y representaciones del cuerpo en las artes contemporáneas de una u otra manera han estado acotadas por el lugar que va ocupando el cuerpo real en los diferentes contextos culturales y en las escenas de la vida. Hace cinco años inicié una investigación¹ en torno al cuerpo, el arte y el duelo en contextos de violencia, abordando también el modo en que las escenas de la violencia cotidiana despliegan dispositivos teatrales y performativos.

Acotada por la 'cronotopía', quiero hablar de las escenas que inciden en mi mirada, pensar el lugar desde el cual puedo mirar el cuerpo, sus representaciones y teatralidades; irremediabilmente contaminada por el lugar que tiene el cuerpo hoy en el territorio donde vivo. La disposición de los restos corporales en espacios públicos de ciudades y

¹ Se trata de una investigación sobre el cuerpo roto y las alegorías del duelo que fundamentalmente abarca contextos mexicanos y colombianos. Por razones de extensión, el presente texto sólo aborda las teatralidades del cuerpo violentado en las escenas de la realidad y su transposición fotográfica. Los resultados completos de la investigación aparecen en mi reciente libro *Cuerpos sin duelo*. Córdoba, Argentina, Ediciones Documenta/Escénicas, 2013.

poblados mexicanos —particularmente a partir de la guerra desarrollada durante el llamado “sexenio de la muerte”² encabezado por Felipe Calderón— busca hacer hablar a los cuerpos para representar y comunicar mensajes punitivos. Estos acontecimientos, expuestos a la mirada de otros devienen escenas en las que se expresa un ‘necropoder’.³ La realidad de esas escenas ha sido el punto de partida para abordar estas representaciones como ‘*necroteatro*’.

La noción de necropoder puede disparar percepciones complejas respecto al modo en que los poderes de la muerte se han desplegado en México. Inmediatamente pensaríamos en las tácticas para la ejecución y diseminación de la muerte que la llamada narcoviolencia ha puesto en circulación, de manera extrema, a partir del enfrentamiento a la política estatal de “combate al narcotráfico”. Pero es imprescindible considerar el despliegue del sistema de defensa de un país en función no de la protección de la vida, sino de la inserción violenta en espacios sociales para garantizar el poder de perseguir, apresar y ejecutar al enemigo, sin importar el costo de vidas que tal decisión implique.

La diseminación de la muerte y su exposición punitiva ha impulsado las más terroríficas formas de representación. Son esas escenificaciones las que proponemos leer como el despliegue de un necroteatro, esencialmente vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un necropoder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem* con propósitos aleccionadores. La escena a mostrar es configurada a la manera de una “naturaleza muerta” donde las disposiciones de las partes definen el discurso; una escena que actúa como punitivo *memento mori*.

En los teatros de la muerte o necroteatro, lo escénico toma forma no sólo por los restos corporales expuestos. Se produce toda una construcción espectacular del acto mismo de dar muerte, buscando producir efectos aterradores. No sólo se inscribe en el cuerpo un relato de horror, sino que en la puesta en espacio de sus fragmentos o “*mise en scène* del acto violento” —como ha reflexionado Elsa Blair (2005, XVII)— también

² Este apelativo es de conocimiento y uso público. En 2012 el semanario *Proceso* publicó una edición especial titulada precisamente “El Sexenio de la Muerte. Memoria gráfica del horror”.

³ Tomo el término de Achille Mbembe (2006), quien parte de las nociones de soberanía y biopoder desarrolladas por Michel Foucault para repensar el actual despliegue soberano de los poderes de la muerte, introduciendo la noción de necropoder como manifestación específica del terror actual.

se escribe un relato. Forman parte importante de esta puesta los mensajes escritos sobre cartulinas o mantas, en los cuales se expresa una desafiante soberanía y omnipotencia.⁴

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. Pienso en la teatralidad como aquella voluntad de poner ante los ojos convocando ciertos imaginarios en estos casos —imaginarios del horror—, apropiándose del recurso mnemotécnico para coaccionar y aleccionar. Se trata de representaciones de un orden fuera de todo sistema natural que implica la invención de otro orden, otra anatomía, otra gramática corporal, otras mitologías del miedo: teatralidades distópicas que espejean una realidad altamente dislocada. Retomo la posibilidad de pensar la teatralidad como mirada que enuncia prácticas producidas en espacios absolutamente demarcados del arte.⁵

Las diversas estrategias de representación que se han impuesto en la vida cotidiana de distintas ciudades de México abarcan procedimientos en los que se pone en práctica una *tecné*, se implican dispositivos y tácticas ‘instalacionistas’ o de intervención urbana, se toman espacios para exponer teatralidades y performatividades de una espectacularidad neobarroca: ciudades dislocadas 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, o incluso desmembrados y desollados y expuestos en el espacio público. Por el despliegue escénico de los poderes de la muerte que en tales representaciones se implican, las abordo como necroteatro. Si bien estas representaciones alcanzan un estatus visual y *espectatorial*, especialmente a través de la imagen mediática, importa destacar que tales

⁴ Para pensar la dimensión omnipotente que aparece en ciertos mensajes, pueden considerarse los enviados por La Familia Michoacana, un cartel que los utilizó para cohesionar a sus integrantes o para justificar sus acciones desde lo que ellos han considerado una “justicia divina”. Uno de los mensajes fundadores de la ola de violencia desatada en México fue colocado por este grupo junto con cinco cabezas en un bar de Uruapan en septiembre de 2006: “*La Familia’ no mata por paga, no mata mujeres, no mata inocentes, sólo muere quien debe morir. Sépalo toda la gente; esto es justicia divina*”.

⁵ En investigaciones anteriores Diéguez (2009) he indagado la posibilidad de pensar una teatralidad fuera del teatro, siguiendo propuestas como las de Nicolás Evreinov, Víctor Turner y Georges Balandier.

escenas han sido originalmente construidas para impactar la dinámica cotidiana, para trascender en la sociedad a manera de un *memento mori* aleccionador que busca imponer una cultura del miedo. Realizadas como *tecné*, estas escenas no generan una *poiesis* pero sí connotan lo expuesto como algo más que una corporeidad mortal. Son el resultado de un propósito que no es sólo matar, sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia y advertencia. 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”, metonímica o sinecdóquicamente, sin mediación poética.

Mis actuales percepciones sobre 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 vivimos, 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 (ésta que se define en el “aquí se extiende”, “aquí yace”).⁶ 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, las apariciones de fosas comunes, la acumulación creciente de NNs (*nomen nescio*, sin nombre), son desde hace seis años la nueva representación de nuestra corporalidad, casi una especie de cínica fantasía anatómica.

Ante esta realidad me pregunto cómo se puede representar la ausencia, la borradura total de los cuerpos. Considerando la propuesta de imaginar, como lo hace Nancy (2003, 44), “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”, me pregunto 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 ni siquiera tienen un nombre, los NN, los espectros.

⁶ En referencia al ensayo *Corpus*, de Jean-Luc Nancy (2003, 44).



© Tumba de NN “escogida” en el Cementerio de Puerto Berrío, Magdalena Medio, Colombia. Octubre de 2008. Fotografía de Ileana Diéguez.

Pero la realidad ha ido aportando imaginarios ilimitados que amplifican la sorpresa y el reto. Las reinenciones 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 asesinados como parte de la ola de violencia por el tráfico de estupefacientes en Puerto Rico; prácticas que popularmente se conocen con el nombre de “el muerto parao”. Estas imágenes que aportan escenas de una perturbadora teatralidad, recuerdan las fotografías *post mortem* que se comenzaron a realizar en Europa a finales del siglo XIX. En aquellas imágenes decimonónicas se impuso la costumbre de retratar a los difuntos no sólo sobre la cama o dentro del ataúd, sino en posiciones como sentados o parados, en las cuales simulaban estar vivos.



© Cadáver de David N. Morales Colón, a quien llamaban “El Matatán”. *Primera Hora*, Guaynabo, Puerto Rico. Fotografía de Vanessa Serra. 28 abril de 2010.

Me interesa el registro iconográfico del cuerpo roto y post/sufriente, ése 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 el martirio del cuerpo. Me interesa lo que Javier Moscoso (2011, 15) ha definido como “la materialización u objetivación de la experiencia lesiva” de los cuerpos-cadáveres expuestos en registro representacional en espacios no artísticos, y que son utilizados para producir un mensaje de terror. También hace parte de esta investigación la representación alegórica de estos cuerpos en los marcos del arte. Indago el doble registro del cuerpo: como objeto de representación artística 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 (2006)— a la huella de una experiencia antropológica, que en los casos que abordo son sobre todo la huella de un acontecimiento violento inscripto en los cuerpos.

La antropología colombiana ha aportado importantes estudios sobre el tema, particularmente el realizado por Elsa Blair (2005), en torno a las teatralizaciones del exceso y las maneras de ejecutar y representar las muertes violentas. Interesada por reconstruir las “tramas de significación”⁷ en la manera de representar la muerte violenta —más allá del acto mismo de ejecución— Blair señala la ejecución como un “primer acto” efectuado en un único instante y lo distingue de las 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). En este segundo acto, Elsa Blair observa

⁷ Concepto de Clifford Geertz desarrollado por Elsa Blair en el texto anteriormente citado.

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 y, c) la *ritualización*, a través de las formas rituales empleadas en la sociedad para afrontarla (Blair 2005, XXV).

Los análisis de Blair se han ocupado, fundamentalmente, de 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 llamado “combate al narcotráfico” declarado por el presidente Felipe Calderón (2006-2012)—, 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 que necesariamente fue incorporando los escandalosos casos de muertes masivas y la aparición de grupos mayores de cuerpos masacrados y lanzados al espacio público,⁸ hasta las apariciones de las fosas de San Fernando, Tamaulipas (agosto de 2010 y abril de 2011) y todas las que se han seguido encontrando en diversos territorios del país. En la mayoría de los casos quedan sin esclarecer las condiciones en que se producen las ejecuciones. Los cuerpos que aparecen son asesinados de distintas maneras y en distintos lugares, para luego, reunidos, ser lanzados a otros espacios.

Si la masacre, según María Victoria Uribe, es “la muerte colectiva de hombres, mujeres y niños, provocada por una cuadrilla de individuos, caracterizada por una determinada secuencia de acciones” y 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 un poblado o de una ciudad pueden reunir cuerpos ejecutados en más de una masacre. Tales escenas dan cuenta de la acelerada expansión del terror en el territorio mexicano, donde el cuerpo ha devenido un territorio

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 (ver artículos relacionados con el evento en la revista *Proceso* núm. 1821, septiembre 2011).

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.

resignificado para que a través de él hable determinado poder.

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 corporal 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 violentado,¹¹ me ha interesado reconocer el lugar y los usos del cuerpo en 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” como una “semiotécnica de los castigos” productora de “una nueva anatomía en la que el cuerpo, de nuevo —pero de forma inédita— será el personaje principal” (1976, 107). El castigo extremo ejercido desde la tortura se expresa, como nos recuerda Foucault (99), a manera de representaciones; de allí que el uso espectacular del cuerpo después de haberlo sometido al máximo sufrimiento es el que interesa en los despliegues de técnicas punitivas. El cuerpo devine 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”.

Elsa Blair (2010) retoma la noción de *violence extrême* propuesto por la antropóloga francesa Veronique Nahoum-Grappe para estudiar las formas extremas de crueldad ejercida sobre los cuerpos. Esta noción fue introducida por Nahoum desde 1993, en sus reflexiones sobre las guerras yugoslavas de secesión. Interesada en indagar los usos políticos de la crueldad en las sociedades contemporáneas, diferenciándola de la

¹⁰ Destaco la frase citada por Blair: “El muerto no dice nada, es puesto a hablar a través de su descuartizamiento” (Castillejo 2000, 24).

¹¹ Particularmente los textos producidos por los antropólogos colombianos, algunos de ellos aquí referenciados. El estudio de estas problemáticas en el contexto mexicano ha sido abordado más ampliamente por periodistas y escritores. Creo que aún están por aparecer las reflexiones que desde la antropología pueden hacerse sobre el tema, como ha sucedido en el caso de Colombia.

violencia política de las guerras, retoma el término en un artículo (Nahoum-Grappe 2002) para abordar los crímenes que desbordan las violencias históricas. La violencia está irremediamente vinculada al sufrimiento, como especifica la autora, y como también retoma Blair, pero “la crueldad agrega una intención de hacer sufrir todavía más, y ese ‘más’ agrega un coeficiente de envilecimiento al dolor” (Blair 2010, 47).¹²

Ésta es también la práctica que se desarrolla sobre los cuerpos en la guerra librada desde el 2007 entre el Estado mexicano y los cárteles que se disputan el control territorial. Dadas las insidiosas prácticas de mutilación y profanación de los cuerpos, considero importante destacar las relaciones planteadas por Nahoum entre cuerpo-sacralidad y crimen-violación-profanación; de manera que mutilar, violar lo más sagrado de lo humano (el cuerpo), implica su profanación, no sólo su destrucción. Al otro, al enemigo, no sólo se le quita la vida. Como si el propósito fuera borrarle su identidad, al cuerpo se le descabeza y se le hace aparecer siempre de manera separada;¹³ o incluso se le intenta degradar su condición sexual, cortándole los genitales. O se busca su desaparición lanzándolo a fosas comunes; o su disolución total, sumergiéndolo en ácidos. Pero los usos del cuerpo rematado, mutilado o desfigurado sirven para otros propósitos, más allá de rematar o desaparecer al enemigo: buscan exponer su degradación a la vista de otros y darle a ello un sentido, utilizando la disposición de esos fragmentos para hacerlos hablar y producir un mensaje corporal que expanda el terror.

Al analizar las masacres y las mutilaciones en Colombia, Elsa Blair retoma la triple función que estos eventos cumplen, partiendo de las consideraciones integradas por Gonzalo Sánchez en el Informe de la Comisión de Memoria Histórica sobre la masacre de Trujillo. Esa triple función

es preventiva (garantiza el control de poblaciones, rutas y territorios); es punitiva (castiga ejemplarmente a quien desafíe la hegemonía o el equilibrio; y es simbólica (muestra que se pueden romper todas las barreras éticas y normativas, incluidas las religiosas)” (citado por Blair 2010, 58).

¹² Cito las ideas de Nahoum en la traducción realizada por Elsa Blair y utilizada en el texto de 2010 referenciado en la bibliografía.

¹³ Más allá de las noticias diariamente publicadas en los distintos medio de prensa en México, puede consultarse la información “Decapitaciones, técnica propagandística del narco”, *El Universal* – domingo 28 de octubre 2012. En <http://www.eluniversal.com.mx/nacion/201338.html>

Y esa triple función observada en los acontecimientos de violencia extrema desarrollada en Colombia es también aplicable a los propósitos que parecen perseguir los acontecimientos de extrema violencia en México, donde la muerte se multiplica mediante los actos de encarnizamiento sobre el cuerpo, o por lo que Foucault llamó —aplicado a otros contextos y acontecimientos— “el aparato teatral del sufrimiento” (1976, 22).

En las primeras páginas de *Vigilar y castigar*, Michael Foucault dispone una relación de escenas en las que el suplicio corporal se ofrecía como espectáculo. La muerte de los condenados en los sistemas penales y punitivos del siglo XVIII estaba ferozmente atada al arte de hacer sufrir. Mucho después de la llamada “era de la sobriedad punitiva” (22), marcada por la decadencia y prohibición de las representaciones de la pena tortuosa de muerte en la Europa de las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX —particularmente en Francia—, regresamos a las exhibiciones de la violencia punitiva: podemos decir que el “poder de castigar” se ha impuesto como ‘teatro’ en México durante el llamado sexenio de la muerte.

El suplicio, en palabras de Foucault, es una técnica destinada a producir un sufrimiento extremo y cuyo fin es mucho más que producir la muerte de una persona: “La muerte es un suplicio en la medida en que no es simplemente privación del derecho a vivir, sino que es la ocasión y el término de una gradación calculada de sufrimientos [...] La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor” (1976, 39).

Los rituales de sufrimiento producen marcas y transforman los cuerpos; implican la producción de representaciones que transforman lo expuesto en algo más que una corporeidad mortal, evidenciando un propósito que no es sólo matar sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora; un necroteatro capaz de hacer expandir la cultura del miedo. Dada la construcción metonímica que la caracteriza, estas escenas —restos en contigüidad— son precisamente la constatación 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, de lo real vinculado al síntoma social (Žižek 2005), 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 si no...”), un mensaje corporal a otro cuerpo y el modelo de lo que está por aparecer o suceder (*memento mori*).

Pero este necroteatro busca siempre ser multiplicado, para poder cumplir ampliamente su propósito de advertencia y punición. Y si bien podemos ocasionalmente llegar a ser espectadores directos de tales escenificaciones, es mayormente a través de la imagen fotográfica y mediática que tales acontecimientos son expandidos. De ninguna manera quiero decir con ello que las fotografías de este necroteatro sean la amplificación de un estado de cosas. Pienso que son sobre todo un testimonio, una evidencia, un documento de la violencia extrema que vivimos. Son sin duda imágenes punitivas que buscan degradar más allá de la muerte a los sujetos implicados en ellas, especies de *immagini infamanti* y sus formas radicales de *executio in effigie* como las practicadas en la Edad Media italiana (Gubern 2004, 95). Pero tales imágenes cumplen una doble función punitiva: además del castigo sufrido por los cuerpos expuestos, la punición también apunta hacia quienes se dirigen los mensajes como advertencia del horror que puede caer sobre sus propios cuerpos.

Esas imágenes nos instalan en un escenario fúnebre de alta espectacularidad. Se trata de escenas construidas con restos corporales que evidencian las marcas de las crueldades ejercidas sobre el cuerpo. A diferencia de la teatralidad de las fotografías *post mortem* que comenzaron a realizarse desde finales del siglo XIX, estas fotografías de la muerte violenta no permiten reconstruir identidades ni afectos. Las fotos *post mortem* popularizadas en Europa a partir del surgimiento de la fotografía eran tomadas como recordatorio familiar y por ello eran encargadas a determinados fotógrafos que debían trasladarse hasta el lugar del funeral para tomar la foto (Riera 2006). Es decir, las fotografías se tomaban durante el ritual funerario de despedida a los muertos, y como demuestran las imágenes, en ocasiones eran escenas de una elaborada teatralidad en la que los familiares posaban junto al muerto o simulaban una escena cotidiana de la vida en familia. En todo caso, tales fotos *post mortem* eran recordatorios que mostraban el entorno familiar y afectivo del difunto.

Las fotografías *post mortem* son aquellas que se realizan tras un fallecimiento, pudiendo tratarse de retratos directos del fallecido en su lecho,

generalmente entre sábanas, o posteriormente ya preparado para el funeral, vestido en su ataúd y rodeado de flores y crespones, pero también ataviado de las más diversas maneras o en posturas asemejando seguir vivos, incluso mirándonos con los ojos abiertos. Obviamente las imágenes más frecuentes son del cuerpo tumbado, pero no son tampoco infrecuentes en actitud sentada junto a algún familiar e incluso de pie, para lo que se diseñaron sujeciones específicas con este fin. Toda la parafernalia que puede rodear a un velatorio puede ser también objeto de la fotografía, incluidos los allegados y acompañantes en formación circumspecta rodeando al finado o dando el último adiós en el cementerio. También se imprimían recordatorios de todo tipo, incluyendo retratos manipulados junto a motivos florales y religiosos o accesorios evocadores de su dedicación mundana (“Fotografías post-mortem”. *Imágenes de la psiquiatría*. 30 de octubre 2008. <http://www.psiquifotos.com/2008/09/fotografas-post-mortem.html>).

La fotografía siempre nos instala frente a un ‘teatro de la muerte’ en el sentido de que a través de ella hacemos culto a los muertos. Para Susan Sontag, “todas las fotografías son *memento mori*” (2006, 32). Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, y mutabilidad de una persona o cosa. “Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo” (2006, 32).



Para Roland Barthes, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (1989, 29). Lo fotografiado o el *spectrum* es un simulacro del referente y está vinculado al espectáculo y a “algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto” (35-36). Incluso, antes que a la pintura, la fotografía se ha vinculado al teatro, al “teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz” (64) que

© Padre con su hijo muerto. Foto de J. Rodrigo. Archivo Municipal de Granada, España, 1870. “Fotografías post-mortem”. *Imágenes de la Psiquiatría*, 30 octubre 2008.

Daguerre explotaba en la Plaza del Château. Pero el vínculo real entre fotografía y teatro, según Barthes, está en la muerte (64-65). Aproximación ésta que, en el escenario filosófico de Tadeusz Kantor, nos adentra en la paradoja que también determinó su obra: “la noción de vida no puede ser reivindicada en arte más que por la ausencia de vida” (2004, 267).

Las fotografías *post mortem* que dan cuenta del martirio que pesa sobre los cuerpos violentados en México desde hace siete años, son la más cruda imagen de un necroteatro. Pero, a diferencia de aquellas imágenes solicitadas a los fotógrafos como recordatorio familiar en las despedidas fúnebres, las actuales imágenes que muestran una doble punición están más cercanas por su conformación residual a las naturalezas muertas que desde las *vanitas* barrocas tenían la función de ser *memento mori*; extrañamente cercanas a las imágenes realizadas por Joel Peter Witkin utilizando restos de morgues dispuestos en otra escena, a manera de un teatro que evoca imaginarios y relatos.¹⁴ Los restos que muestran las fotografías de la violencia punitiva en México, también son dispuestos en escenas para que comuniquen, para que teatralicen y hablen. Hacer hablar a los muertos por sus restos; ellos hablarán el relato del necropoder construido con sus cuerpos, para que sean leídos por otros.

La extraña relación entre las imágenes de Witkin y las actuales imágenes de la violencia que vivimos en México, fue premonitoriamente atada en una fotografía realizada por el fotógrafo norteamericano en una morgue de la Ciudad de México: *Cabeza de hombre*, en 1990. ¿Una imagen que devino “objeto profético”?; según la noción que desarrolla Didi-Huberman (2009, 260) en su estudio sobre las imágenes desde la visión warburgiana. En su 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 códigos que exponen la celebración ‘iconofílica’ de una cultura,

© Cabeza encontrada por un trabajador del cementerio Jardines del Humaya, en la ciudad de Culiacán. “Ponen cabeza humana en la tumba de Arturo Beltrán Leyva”. *Zacatecas online*. Domingo, 17 de enero de 2010.



¹⁴ A menudo las fotografías de Witkin recrean escenas bíblicas o de la historia del arte.

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.

Una buena parte de los cuerpos de la violencia actual en México podría contarse 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. Y 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.

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.

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 20 mil los cuerpos acéfalos producidos en Francia bajo el Terror) y reiteradamente representada por los artistas franceses. Las cabezas ensartadas en *tzompantli* y representadas 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 —o cientos de miles— de personas. Y en muchas representaciones del arte contemporáneo, la cabeza —en lugar de aquellas calaveras que alimentaba las Vanitas barrocas, observadas por Walter Benjamin (2007) como alegorías de la historia y el devenir humano— es el icono por excelencia.

En circunstancias donde los excesos determinan otro estado de la corporalidad, dadas 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 —como diría Benjamin (2007)—, del verdugo que martiriza para producir atrocidades que implican una firma de poder. Los decapitados, las fantasmales cobijas, los cuerpos desmembrados aportan el registro iconográfico del cuerpo roto por el cual será reconstruido el sufrimiento y el pulso de este tiempo; un tiempo que está marcado por extrañas escenas fúnebres que han dislocado los ritos de duelo.

Hablo de un cuerpo roto dadas las evidencias expuestas a la mira-

© De la serie *Naturaleza muerta* (óleo sobre tela, 2010) de Gustavo Monroy, Ciudad de México. Cortesía del artista. La amplísima 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.



da pública: la prolifera aparición de cuerpos visiblemente fragmentados, mutilados, deshechos o desmontados de su anatomía tradicional; restos de lo que ya es un cuerpo a/gramatical. 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 dobles de otra corporalidad. Parto de la noción de *pathosformel* propuesta por Aby Warburg y retomada por Didi-Huberman para preguntarse: “¿cuáles son las formas corporales del tiempo superviviente?” (2009, 173). Y la desplazo hacia los escenarios actuales donde son otros los cuerpos y los martirios, para preguntarme: ¿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?

Mirar o enfrentarse a las escenas fotográficas de los cuerpos rotos implica exponerse a ser contaminado por su *pathos*. Nos regresa a un terrible necroteatro, máxima expresión del contemporáneo matadero — ya enunciado por Bataille (2001)— 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 por la materia indefinida que tanto perturba. El amontonamiento de restos y órganos sometidos, caídos, rompiendo todos los límites de significación.

Cualquier reflexión sobre el cuerpo roto o ausente y las estrategias de su desfiguración, sugieren experiencias de dolor y nos confrontan con los territorios del padecimiento, y de la violencia propia de la representación. Y nos regresan a la realidad donde vivimos, contaminados por el miedo a no saber si será posible preservar nuestros afectos, nuestra propia integridad psíquica y anatómica ¿Quién puede estar seguro hoy de la posibilidad de conservar su anatomía?

En la tensión que hoy libran por un lado la estatuaría, la construcción escultórica de la presencia, y por el otro las prácticas de despedazamiento emblemático, no he dejado de preguntarme: ¿cómo se ha conmocionado o contaminado una práctica como la escénica que durante siglos ha hecho tributo y monumento al cuerpo? ¿Cómo dialoga el arte escénico con este estado del cuerpo? ¿Cómo se ha contaminado la práctica teatral con esta rotura y disolución corporal?

Bibliografía

- Barthes, Roland. 1989. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, Georges. 2001. “El arte, ejercicio de crueldad”. *La felicidad, el erotismo y la literatura*. Ensayos 1944-1961. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 117-125.
- 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 Antioquía.
- _____. 2010. “La política punitiva del cuerpo: “economía del castigo” o mecánica del sufrimiento en Colombia”. *Estudios Políticos* 36: 39-66.
- Castillejo, Alejandro. 2000. *Poética de lo otro. Antropología de la guerra, la soledad y el exilio interno en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura –ICANH.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- “Dejan cabeza cercenada y una flor en la tumba de El jefe de jefes, en Sinaloa”. *La Jornada*. Lunes 18 de enero de 2010, p. 11.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Diéguez, Ileana (2009). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. “Escenarios del exceso. Texturas y teatralidades del cuerpo roto”. *Revista Paso de Gato* 38.7: 60-63.
- _____. 2011. “Neobarroco violento. Performatividades del exceso”. *Aletria-Revista de Estudios de Literatura e Performance* 21.1: 77-88.
- _____. 2012. “Teatralidades de la violencia. Alegorías neobarrocas”. *Gestos. Revista de teoría y práctica de teatro hispánico* 53.27: 49-60.
- Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*. México: FCE.

“Fotografías post-mortem”. *Imágenes de la psiquiatría*. 30 de octubre 2008
Página: <http://www.psiquifotos.com/2008/09/fotografas-post-mortem.html>. (Consultado 30 de agosto 2011).

Foucault, Michel. 1976. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

Gubern, Román. 2004. *Patologías de la imagen*. Barcelona: Anagrama.

Kantor, Tadeusz. 2004. *El teatro de la muerte*. Cuarta edición. Buenos Aires: La Flor.

Koury, Mauro Guilherme Pinheiro. 2004. “Fotografía e interdito”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 19.54: 129-141.

Mbembe, Achille. “Nécropolitique”. *Raisons politiques*, 2006/1 no 21, p. 29-60.
DOI: 10.3917/rai.021.0029.

Moscoso, Javier. 2011. *Historia cultural del dolor*. Madrid: Santillana.

Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nahoum-Grappe, Véronique. 2002. “Anthropologie de la violence extrême: le crime de profanation”. *Revue Internationale des Sciences Sociales* [en línea], RISS 4-174: 601-609. Recuperado en noviembre del 2012 de <http://www.cairn.info/revue-internationale-des-sciences-sociales-2002-4-page-601.htm>.

“Ponen cabeza humana en la tumba de Arturo Beltrán Leyva”. *Zacatecas online*. Domingo, 17 de enero de 2010. <http://www.zacatecasonline.com.mx/noticias/nacional/2269-ponen-cabeza-humana-en-la-tumba-de-arturo-beltran-leyva-.html> (consultado 20 de enero de 2010)

Riera, Alberto. 2006. *Introducción a la Fotografía Post Mortem* [en línea]. Recuperado el 30 octubre del 2012 de <http://101room.wordpress.com/2006/03/21/introduccion-a-la-fotografia-post-mortem/> com/content/view/574/142/.

Ruby, Jay. 2001. “Retratando os mortos”. *Imagem e memória: ensaios em antropologia visual*. Ed. M. G. P. Koury. Rio de Janeiro: Garamond, pp. 95-111.

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

Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Santillana Ediciones Generales.

Serra, Vanessa. Fotografía del Cadáver de David N. Morales Colón, a quien llamaban “El Matatán”. *Primera Hora*, Guaynabo, Puerto Rico. 28 abril 2010. <http://www.primerahora.com/entierrotradicionalparaelhombrequevelaronensumotora-383683.html> (Consultado 15 de octubre de 2010).

Uribe, María Victoria. 1996. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*. Bogotá: CINEP.

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

Warburg, Aby. 2010. *Atlas Mnemosyne* (Edición de Martin Warnke y Fernando Checa). Madrid: Akal.

Žižek, Slavoj. 2005. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.

Fecha de recepción del artículo: 15 de diciembre de 2012
Fecha de recepción de la versión revisada: 22 de mayo de 2013