

Trabajos de la Memoria

Constelación necropoética

Daniela Fajardo Botache



UNIVERSIDAD
PEDAGÓGICA
NACIONAL

Constelación necropoética

Colección Trabajos de la Memoria

Constelación necropoética

Daniela Fajardo Botache



Catalogación en la fuente – Biblioteca Central de la Universidad Pedagógica Nacional

Fajardo Botache, Daniela
Constelación necropoética / Daniela Fajardo Botache. --
Primera edición. – Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2026
100 páginas. Libro ilustrado.

Incluye: Referencias bibliográficas.

ISBN impreso: 978-628-7851-36-8

ISBN PDF: 978-628-7851-34-4

ISBN EPUB: 978-628-7851-35-1

1. Violencia en el Arte. 2. Antropología Cultural. 3. Ética Política. 4. Violencia en Colombia – Poesía. 5. Muerte – Arte. 6. Necropolítica. 7. Mbembe, Joseph-Achille, 1957 – Crítica e Interpretación. I. Tit.

700.42 21.ed

Constelación necropoética

ISBN impreso: 978-628-7851-36-8

ISBN PDF: 978-628-7851-34-4

ISBN EPUB: 978-628-7851-35-1

Primera impresión, 2026

Autor

Daniela Fajardo Botache

© Universidad Pedagógica Nacional

Helberth Augusto Choachí González

Rector

Paola Acosta Sierra

Vicerrectora de Investigación, Extensión y Proyección Social

Víctor Espinosa Galán

Vicerrector Académico

Yaneth Romero Coca

Vicerrectora Administrativa y Financiera

Gina Marcela Duarte Fonseca

Secretaria General

Preparación Editorial

Grupo Interno de Trabajo Editorial

Universidad Pedagógica Nacional

Calle 72 n.º 12-77

editorial.upn.edu.co

Tel: (601) 347 1190 - (601) 594 1894

Bogotá, Colombia

Alba Lucía Bernal Cerquera

Coordinación

Maritza Ramírez Ramos

Edición

Guillermo Casanova Delgado

Corrección de estilo

Paula Andrea Cubillos Gómez

Diagramación y diseño de cubierta

Juan Manuel Echavarría

Fotografías de portadillas y guardas

Serie: *Corte de florero*

Carvajal Soluciones de Comunicaciones S. A. S.

Impresión

Impreso y hecho en

Bogotá, Colombia

Hecho el depósito legal que ordena la Ley 44 de 1993 y decreto reglamentario 460 de 1995.

Fechas de evaluación: 21-10-2024 / 31-10-2024

Fecha de aprobación: 18-12-2024



Esta publicación puede ser distribuida, copiada y exhibida por terceros si se mencionan los créditos correspondientes. No se puede obtener ningún beneficio comercial. No se pueden realizar obras derivadas.



*A Lucía Botache Conde y Bruno Yaguara Tique,
mis bisabuelos.*

A Emiliana Yaguara Botache, mi abuela.

*A sus memorias que en este acontecimiento de
investigación-creación fisuran un tiempo homogéneo,
mortífero y catastrófico, que continúa negando la
vida y la dignidad humana.*

La cabeza se desprende del cuerpo sin que sea necesario decapitarlo. La cabeza está desprendida de ella misma, cercenada. El cuerpo es un conjunto, se articula y se compone, se organiza. La cabeza no está hecha más que de agujeros cuyo centro vacío representa muy bien el espíritu, el punto, la infinita concentración en sí. Pupilas, fosas nasales, boca, orejas, son agujeros, evasiones cavadas fuera del cuerpo. Puestos a un lado los otros agujeros, los de abajo, esta concentración de orificios está unida al cuerpo por un delgado y frágil canal, el cuello atravesado por la médula y algunos vasos dispuestos a hincharse o a romperse. Un delgado ligamento que comunica doblando el cuerpo complejo a la cabeza simple. Ningún músculo en ella, sólo tendones y huesos con sustancia blanda y gris, circuitos, sinapsis.

JEAN-LUC NANCY, *Corpus*

El deseo de tener una muerte propia es cada vez más raro. Dentro de poco será tan raro como una vida personal.

RAINER MARIA RILKE, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*

Destruir al hombre es difícil, casi tanto como crearlo: no ha sido fácil, no ha sido breve, pero lo han conseguido.

PRIMO LEVI, *Si esto es un hombre*

Contenido

Prólogo	
La necropoética de Daniela Fajardo y la deuda	15
Pre-texto	19
Capítulo I.	
Necropoética	25
Economía de la violencia: producción de la <i>nuda vida</i>	25
Apuntes sobre necropolítica	29
Cadáver - poética	37
Capítulo II.	
Alegoría de la carne	47
La Violencia con mayúsculas	53
Representación de los cuerpos rematados	64
El escudo de Perseo	71
Capítulo III.	
<i>Memento mori</i> : cuerpo mapeado	79
Escena 1	79
Escena 2	80
Escena 3	81
Escena 4	82
Escena 5	83
Escena 6	85

Escena 7	87
Escena 8	87
Escena 9	88
Escena 10	90
Escena 11	91
Referencias	95



Radix Insatiabilis

Radix insatiabilis
Serie *Corte de florero*
Echavarría, 1997
50x40 cm / 20x16 in
Archival pigment print
(Datos de la obra original)

Prólogo

La necropoética de Daniela Fajardo y la deuda

¿Cómo confrontarse con la muerte del prójimo/próximo? Y, además, ¿cómo ese *otro* deviene prójimo/próximo en la muerte? ¿Qué maneras encuentran la literatura y el arte para responder al horror? Theodor Adorno decía que parecía impensable escribir poesía después de Auschwitz. Sin embargo, lo que resulta inconcebible hoy, frente a los horrores que atestiguamos a diario, es dejar de hacerlo, porque quizá la poesía es lo único que el horror no puede ni podrá nunca arrojar a la mudez y a la indiferencia.

Con su libro sobre las *Políticas de la amistad*, en el que se refiere a esa dimensión del hacerse cargo del otro en su diferencia radical, y de su supervivencia, Jacques Derrida nos sugiere una manera posible de aproximarnos a la lectura del texto que aquí nos entrega Daniela Fajardo. La implicación subjetiva del trabajo de investigación y escritura que pulsa entre sus páginas es honda; además, ello habla de un más allá afectivo y afectado respecto de las violencias que atraviesan lo personal y lo colectivo en los países de esta América nuestra, que insisten problemáticamente en la singularidad de sus procesos históricos, sociales y políticos, aun en esta época *diaspórica*, en que parecen desvanecerse todas las identidades nacionales. Desde esta perspectiva, la necropoética de la joven autora, es decir, esa suerte de respuesta conceptual y subjetiva, visual y literaria: estética, contra los poderes hipertrofiados del presente y del pasado reciente en Colombia, hurga entre los textos teóricos y poéticos incorporados en su recorrido hacia la emergencia del fragmento dramático final, donde algo del orden de la deuda parece saldarse con Colombia, por supuesto; pero, al mismo tiempo, con la familia desposeída en la Colombia rural devastada entre las múltiples atrocidades de la guerrilla y el narcotráfico, así como la indiferencia cómplice del Estado.

El presente libro está integrado por tres grandes capítulos. En el primero, “Necropoética”, Fajardo realiza una exhaustiva revisión teórica sobre la noción de *necropolítica*, acuñada por el sudafricano Achile Mbembe, para referirse a ese estadio posterior de la biopolítica en que ya no se trata de la administración política de la vida, según la definió Michel Foucault, sino de la decisión acerca de quién puede vivir y quién debe morir. La necropoética sería, según la autora, la respuesta estético-política insubordinada y resistente a la lógica smithiana del amigo y el enemigo político, y a las máquinas de guerra que en ella encuentran su fundamento.

Como segundo momento del recorrido, a través de las esferas concéntricas que componen este volumen, en “Alegoría de la carne”, Fajardo se detiene al análisis del trabajo visual del artista colombiano Juan Manuel Echavarría, *Corte de florero*, en el cual los restos óseos del cuerpo humano devienen materia y objeto de una elaboración necropoética del horror, a todas luces documental y contestataria —estética y política.

Finalmente, *necropolítica* y *necropoética*, en sus sentidos contrarios —si la *necropolítica* supone el comportamiento de los poderes excedidos de la contemporaneidad, la *necropoética* es su registro y su denuncia estética—, constituyen la antesala del tercer y último capítulo del texto: la pieza dramática “*Memento mori: cuerpo mapeado*”. En esta escritura intensa e incisiva, Fajardo recupera los restos de su propia historia familiar desintegrada, herida por la violencia en la Colombia rural, como si los salvara de la hoguera. Su madre y su abuela marcan una suerte de hilo entre las generaciones de mujeres que pierden su cuerpo y su casa a manos del opresor. La escritura repara y salda, al reunir los trozos de anécdotas, de documentos y de canciones que juntos arman la tela del reconocimiento y de la memoria.

Eso hace, y eso dice Daniela Fajardo en este libro, que fundamentalmente reclama una escucha atenta por parte del lector, para que se arriesgue a recorrerlo. Esa escucha, para la autora, es múltiple: se construye en un tránsito de la teoría a la escritura, y viceversa, cuando pasa también por identificar en el otro texto poético lo que de él es también una respuesta.

Eleonora Cróquer Pedrón

17, Instituto de Estudios Críticos.

Ciudad de México, México.



Orquís Negrilensis

Orquis negrilensis
Serie *Corte de florero*
Echavarría, 1997
50x40 cm / 20x16 in
Archival pigment print
(Datos de la obra original)

Pre-texto

Ante esta realidad sobrecogedora que a través de todo el tiempo humano debió de parecer una utopía, los inventores de fábulas que todo lo creemos, nos sentimos con el derecho de creer que todavía no es demasiado tarde para emprender la creación de la utopía contraria. Una nueva y arrasadora utopía de la vida, donde nadie pueda decidir por otros hasta la forma de morir, donde de veras sea cierto el amor y sea posible la felicidad, y donde las estirpes condenadas a cien años de soledad tengan por fin y para siempre una segunda oportunidad sobre la tierra.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura*.

Este libro recorre la indagación, el análisis y la creación, a partir de la identificación de la vida y el cuerpo, como instrumentos subyugados al *necropoder* circundante en Colombia. La aceptación y naturalización de la muerte en este país ha derivado en no solo decidir quién merece vivir o morir, se ha extendido al campo del luto, cuando se determina quiénes reciben los procesos de duelo y de esta manera se justifica el asesinato. Mientras escribía este texto, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP)¹ adelantó diferentes audiencias a las que acudieron miembros retirados del Ejército Nacional de Colombia, paramilitares y guerrilleros que cometieron delitos de lesa humanidad en el marco del conflicto armado en Colombia, quienes comparecieron y develaron información relacionada con desapariciones forzadas, ejecuciones extrajudiciales y demás crímenes de guerra.

Ante una realidad sociopolítica que desintegra la existencia, la vida se presenta como un milagro en medio de la confrontación de poderes mortíferos que desde

1 “La Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) es el componente de justicia del Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y no Repetición, creado por el Acuerdo de Paz entre el Gobierno Nacional y las FARC-EP. La JEP tiene la función de administrar justicia transicional y conocer de los delitos cometidos en el marco del conflicto armado que se hubieran cometido antes del 1 de diciembre de 2016” (JEP, 2024, s. p.).

el autoritarismo dominan y segregan poblaciones; la respuesta es la muerte en contextos de desigualdad social, precariedad económica y laboral. El despliegue violento por quienes detentan el poder soberano —más allá de la estructura gubernamental— niega la posibilidad de existir si no es bajo las condiciones de sus disposiciones de dominación. Desde antes de la gestación de Colombia como una nación, ya se perciben las prácticas de autoridad, homogeneidad, desobjetivación del otro y muerte en el territorio latinoamericano. Por supuesto, en la contemporaneidad del país, el necropoder se manifiesta en una geopolítica que primigenia el capital por encima de la condición de vida, al manufacturar no solo productos para exportación, también cadáveres.

Por ello, en el título de libro *Constelación necropoética*, se encuentra el interés por emplear la metáfora de la interconexión de los astros para aludir a la relación entre dos elementos: la obra plástica *Corte de florero*, del artista colombiano Juan Manuel Echavarría, y la escritura dramática de las memorias de mi abuela; ambos casos se encuentran en la excepcionalidad que caracteriza el necropoder y la barbarie en un periodo histórico conocido en el país como La Violencia. La pregunta por el lugar del arte y la estética frente a contextos históricos necropolíticos es el motor de indagación, la melancolía circundante en el país conlleva a que algunos artistas exploren las dimensiones simbólicas del campo artístico, para representar los cuerpos y las afectaciones que deja la conjugación entre violencia, poder y crueldad. En ese sentido, la catástrofe inmanente de la realidad propicia una praxis poética que presenta la urgencia de la creación. Respecto al exceso de la muerte, la necropoética es la respuesta estética, ética y política, en la cual la concepción de vida se encuentra en crisis.

El lector trazará un recorrido por tres capítulos. El primero, denominado “Necropoética” aborda la relación entre política, poder soberano y vida, la cual deriva en la producción de *nuda vida* con el aniquilamiento biológico y político de sujetos enajenados. Lo anterior evidencia la acumulación de vidas precarias en un escenario determinado por la excepcionalidad que expone a los cuerpos a distintas violencias. Al considerar esto, se ahonda en el concepto de *necropolítica* de Achille Mbembe, para referir el ejercicio soberano aunado al estado de excepción y al estado de sitio para decidir sobre el derecho de vida y muerte de otros seres humanos. Con esta afirmación, se señala la justificación de la violencia y los cuerpos que, a modo de desechos, responden a la voluntad del poder soberano

que decide quiénes merecen vivir o morir. Si bien es cierto, en la necropolítica circundante en países tercermundistas los cuerpos se encuentran ampliamente expuestos, en este capítulo también se señala la política visceral de Mbembe, para hacer hincapié en la exposición de las corporalidades, en términos de emancipación y resistencia creativa-colectiva ante el necropoder.

El segundo capítulo, titulado “Alegoría de la carne”, presenta el análisis de la obra *Corte de florero* de Juan Manuel Echavarría, la cual hace referencia al tiempo histórico conocido como *La Violencia* y las prácticas de evisceración que allí se practicaron. Para abordar la obra, se parte de los conceptos *alegoría*, de Walter Benjamín, y *necropoética*, en aras de identificar cómo la estética de Echavarría simboliza la ritualización de la muerte más allá del tiempo histórico al que alude *Corte de florero*; en esa línea, la pieza señala el fallecimiento por causas políticas y la transfiguración de los cuerpos como una constante en el territorio colombiano, incluso antes de su gestación como nación. A su vez, la obra se entiende en términos de un espejo que interpela al espectador, le interroga sobre la naturalización de la vida, devenida en cadáver, y rompe con el *efecto de anestesiamiento* de las imágenes que presentan cuerpos atravesados por el dolor.

El último capítulo, “*Memento mori*: cuerpo mapeado”, es la construcción dramática basada en el testimonio de mi abuela materna, quien fue víctima, junto con sus padres y hermanos, de *La Violencia*. Este apartado responde a una necesidad visceral de hacer justicia poética a un fragmento de la historia familiar que me ha sido transmitido desde pequeña, el cual proviene de la memoria privada, el recuerdo heredado y la pulsión por poner en el mapa un relato compartido a hijos y nietos. En efecto, la trascendencia del necropoder en Colombia ha puesto sobre diferentes generaciones memorias de dolor, despojo y aniquilación; pareciera que la herida de la vida sacrificada no logra suturarse, se encuentra en carne viva. El interés por abordar el concepto de *necropoética*, a partir de la *necropolítica* de Achille Mbembe, deviene de esta incisión que no ha sido cerrada.



Anthurium Putridum

Anthurium putridum
Serie *Corte de florero*
Echavarría, 1997
50x40 cm / 20x16 in
Archival pigment print
(Datos de la obra original)

Capítulo I. Necropoética¹

En la muerte, el futuro se desvanece en el presente.

JOSEPH-ACHILLE MBEMBE, "Necropolítica"

Economía de la violencia: producción de la *nuda vida*

La historia reciente de Colombia ha evidenciado que el cuerpo es territorio donde se anida el poder. La corporeidad es uno de los medios para controlar a las comunidades y, con ello, el tejido social. Ahora bien, esta regulación no hace referencia solo a los cuerpos, también alude a las vidas. Michel Foucault (1980) trae a colación el concepto de *biopolítica*, entendido como un ejercicio de vigilancia y control mediado por mecanismos tendientes a disponer de quienes hacen parte del cuerpo social. En consecuencia, la biopolítica no es más que la administración política de la vida por medio de dispositivos de seguridad, con el fin de moldear a los sujetos a la voluntad soberana. Este tipo de poder está dirigido al constante registro, control y vigilancia de los ciudadanos, mientras opera en las distintas esferas de la subjetividad, en los deseos, las conductas, los afectos y las experiencias de los sujetos.

1 Este concepto se propone a partir de la conjugación gramática entre *necro* 'cadáver' y *poética*, al tener en perspectiva la urgencia de elaborar estéticas en condiciones de alta mortandad en un contexto necropolítico. El término evoca la intersección entre el arte, la estética y el campo de lo político en un escenario que niega la condición de vida. Respecto a la naturalización de la muerte cruel, la necropoética permite, al igual que el escudo de Perseo, observar el horror sin ser petrificado, solo de esta manera es posible observar la catástrofe de un tiempo histórico no resuelto.

Lo anterior vislumbra el nexo entre política y vida. Sobre ello, el filósofo italiano Giorgio Agamben (1998), en *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, identifica la *nuda vida* —vida desnuda— como una articulación de la política moderna, a partir de los postulados de Foucault sobre biopolítica y las disertaciones de Hannah Arendt, respecto al *Homo laborans* y su vida biológica, como lugar central de la política moderna, en especial en la organización de Estados totalitarios. Este autor trae a colación la figura del *Homo sacer* concerniente al antiguo derecho romano, para referir que en la modernidad hay vidas excluidas del sistema jurídico y político; en ese sentido, carecen de protección por el orden sociopolítico y son susceptibles de ser aniquilados, puesto que su sacrificio no representa una acción condenable. Por lo tanto, el poder político incide sobre la vida, al mostrar que la relación entre las leyes y el poder soberano puede sustraer vidas.

Tener presente que en la modernidad la figura del *Homo sacer* continúa vigente, significa identificar aquellos escenarios donde la vida es abandonada, donde el fin del *Homo sacer* es morir desprotegido de toda norma y política. En el contexto latinoamericano, esta figura ha estado presente en medio del estado de excepción² permanente, al que refiere Agamben (1998). En ese sentido, lo notable es cuestionar las políticas públicas que engendran y producen la *nuda vida*, en las que la muerte ocurre de manera masiva, indiferente e indigna. Tener en perspectiva que la biopolítica se relaciona con la muerte violenta permite identificar cuáles son las estrategias que ejerce el poder soberano para regular las vidas y los cuerpos de los ciudadanos. A su vez, es necesario aludir al derecho como sostén de la muerte no por causas biológicas, sino políticas.

En una de las primeras páginas de *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Agamben (2001) escribe “la vida en el estado de naturaleza se define sólo por el hecho de estar incondicionalmente expuesta a una amenaza de muerte (el derecho ilimitado de todos sobre todo) y la vida política” (p. 15); es decir, la vida se encuentra en permanente exposición al poder soberano y su voluntad política.

2 Es la suspensión momentánea de la norma constitucional por voluntad del soberano, “quien decide sobre el estado de excepción [...]. A él corresponde que su definición no pueda conectarse al caso normal, sino al caso límite. De lo que se sigue se verá que aquí por ‘estado de excepción’ se entenderá un concepto general de la doctrina del Estado, no un decreto de necesidad cualquiera o un estado de sitio. Una razón sistemática lógico-jurídica hace del estado de excepción en sentido eminente la definición jurídica de la soberanía. Pues la decisión sobre la excepción es decisión en sentido eminente” [Schmitt, 2009, p. 13].

Al considerar este argumento, el filósofo italiano retoma las ideas de Foucault (1980) sobre biopolítica y el vínculo entre Estado-soberanía, para afirmar que la *nuda vida* politizada constituye el centro del ejercicio del poder, mientras identifica que el poder soberano se fundamentó desde los griegos en la escisión entre la vida biológica —*zoé*— y la vida política —*bíos*—, con la que emerge la *nuda vida* expulsada por la política y a su vez es capturada —incluida— por el poder soberano. Esta inclusión/exclusión expone la *zoé* a la amenaza de la muerte, sometida al derecho de vivir o morir a manos del soberano o la ley (Agamben, 2001).

Con esto, Agamben (2001) devela que la inclusión/exclusión ha estado presente en la política en Occidente, y la vida biológica ha formado parte del ámbito de las leyes y del poder. La cuestión es que no es un elemento constitutivo exclusivo de los griegos, en tanto se presenta en la contemporaneidad “de forma cotidiana y masiva por medio de las representaciones pseudocientíficas del cuerpo, de la enfermedad y de la salud, y de la ‘medicalización’ de esferas cada vez más amplias de la vida y de la imaginación individual” (Agamben, 2001, p. 17).

La *nuda vida* en el contexto latinoamericano, en particular en su violencia exacerbada, deviene en la masificación de la sangre y los cadáveres como equivalente a la reproducción del capital. En consecuencia, se presenta una economía de la muerte en medio de un capitalismo globalizado. La relación tripartita entre violencia, ley y soberanía se manifiesta en un estado de excepción permanente que deriva en las diferentes guerras en América Latina. Lejos de percibir la violencia soberana como un ejercicio anómalo, la acumulación de vidas precarizadas —aludidas a lógica de la acumulación de capital— es una regla y no una excepción, la cual, en la región, se debe a “la escenificación de formas globales de la violencia” (Villalobos-Ruminott, 2016, p. 138), que responden a la instauración de una geopolítica sustentada en el libre mercado más allá de las fronteras. En pocas palabras, la violencia generalizada en Latinoamérica responde a una *gubernamentalidad neoliberal*.

Sergio Villalobos-Ruminott (2016) señala que el patrón de acumulación capitalista en Latinoamérica ha hecho presencia desde el descubrimiento, las revoluciones independentistas, la consolidación de los Estados-nación, los enfrentamientos a inicios del siglo xx, las revoluciones gestadas en Cuba o Nicaragua, hasta en las guerras sucias. Lo anterior se debe a una acumulación primitiva articulada con el capitalismo y la conformación imperialista de Estados Unidos.

En esa línea, Paola Helena Acosta Sierra (2019) halla dos antecedentes históricos respecto de la violencia extendida por los países latinoamericanos:

En una primera instancia, las contradicciones que se dan al enfrentar la creación del Estado-nación con el legado político y social derivado del sistema republicano [...]; y en una segunda instancia, la implementación de modelos de desarrollo capitalistas aunados a economías neoliberales. (p. 32)

A partir de lo anterior, se entiende que, desde el siglo xv, las disputas bélicas libradas en el territorio latinoamericano obedecen a unas estrategias imperialistas, en principio por Europa y, después de la Segunda Guerra Mundial, por el imperialismo estadounidense. La historia de los pueblos latinoamericanos está signada desde su *descubrimiento* a un sistema moderno, imbuido en un capitalismo europeo naciente con estructuras jerarquizadas/binomiales, como conquistadores/conquistados, europeo/no europeo; posterior a ello, con el surgimiento de Estados Unidos, como una potencia que instituye su soberanía sobre América Latina en medio de la Guerra Fría. En consecuencia, la guerra, en la historia moderna latinoamericana, no debe ser percibida como una violencia excepcional; todo lo contrario, ha sido recurrente en los procesos históricos de la región (Villalobos-Ruminott, 2016).

La politóloga Pilar Calveiro (2012), en *Violencias de estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, menciona que las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki fueron acontecimientos que definieron la finalización de la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento de la Guerra Fría, mientras que pusieron de manifiesto la vida subordinada a los intereses políticos y económicos de los Estados, en este caso, de la soberanía de Estados Unidos por encima de la vida de los japoneses. El anterior hecho evidenció el “ataque contra civiles inermes” (Calveiro, 2012, p. 35). Bajo esta misma premisa, Elsa Blair (2010), en su artículo, “La política punitiva del cuerpo: ‘economía del castigo’ o mecánica del sufrimiento en Colombia”, se refiere a los aportes de Herfried Münkler, quien advierte la transformación de las guerras en la contemporaneidad. Para él, en la actualidad, las guerras no son entre iguales, ya no suceden en un campo de batalla, ocurren contra la población civil, los objetivos militares son los no combatientes.

Para alcanzar el nuevo orden en el planeta, en términos políticos y económicos, fue necesario que los Estados dejaran de lado la protección de las vidas de sus ciudadanos para ejercer una violencia estatal, la cual estaba fundamentada desde la relación entre soberanía y ley. No obstante, el ejercicio de un poder soberano en América Latina no se encuentra exclusivamente en los Estados. La *vida*, percibida como desecho, también es tomada por actores al margen de los Estados-nación, entendidos por Sayak Valencia (2010) como los *endriagos*, quienes se encuentran en situación de precariedad, pero que buscan escalar por medio de la violencia, “creando un poder paralelo al Estado sin suscribirse plenamente a él, al mismo tiempo que le disputan su poder de oprimir” (p. 143).

El neoliberalismo actual saca a la luz el cuerpo devenido en mercancía. Es más rentable la vida amenazada por la muerte que su protección o cuidado, como si conservar el acto de vivir fuera más difícil que encontrarse de cara con las múltiples formas de morir. La *nuda vida* deviene en un trozo de carne, en tanto que hay una persistencia de la *zoé* respecto a una excepcionalidad, que tiene por objetivo proteger el capital, lo cual implica la existencia de diferentes *nudas vidas* y una constante exposición de los cuerpos a diferentes violencias para salvaguardar la lógica mercantil del capitalismo. A partir de lo expuesto, se afirma que el orden económico y el poder se cimentan en el abandono de la vida y la precarización social. En ese sentido, es imposible separar la violencia de la economía; la primera se emplea a modo de instrumento desde un lugar de poder, en virtud de conservar un orden privilegiado que responde a un interés segmentado y privado.

Apuntes sobre necropolítica

Ya ni siquiera podemos decir “me quiero morir”, sino que otros deciden el momento y la forma macabra de dar muerte.

ILEANA DIÉGUEZ, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*

El capitalismo neoliberal existente se encuentra aunado al ejercicio de poder. Los sectores privilegiados desde esta relación movilizan políticas socioeconómicas que terminan por segregar a las personas y hacer más extensivas las brechas de desigualdad. No es arbitrario que este sistema sea el que produzca vidas ubicadas

al margen del mito del progreso y del desarrollo. Según Clara Valverde Gefaell (2015), “el neoliberalismo no necesita armas para matar a los excluidos. Por medio de sus políticas, los excluidos viven muertos en vida o se les deja morir porque no son rentables” (pp. 15-16). En efecto, en distintos países, en particular del Tercer Mundo, se promulgan políticas estatales que gobiernan la manera para acelerar la muerte de aquellos sujetos que son precarizados. Sin embargo, “Sin darse cuenta ni proponérselo, los excluidos y los precarios ponen en evidencia, como cuerpos resonantes, como altavoces, todas las injusticias del neoliberalismo” (p. 16).

En un panorama amplio, en Colombia, las personas que habitan en las periferias —tanto de las grandes ciudades como del centro del país— mueren por causas sociales, políticas, económicas y de salud. Hay niños, por ejemplo, en los departamentos del Chocó, Guajira, Amazonas, Valle del Cauca, Cauca y demás, que nacen en condiciones indignas, y su vida se presenta como un milagro en un sistema que los condena a morir de desnutrición. Este es un modelo de la administración gubernamental de la muerte, en el que se deja morir:

A los no-rentables (dependientes, enfermos crónicos, ancianos, personas de hecho) y se les culpa de su propia situación, de ser una carga para la sociedad y de no ser “emprendedores”. Lo que López Petit llama “la gestión de la exclusión”. (Valverde Gefaell, 2015, pp. 22-23)

No obstante, la regularización de quiénes viven y quiénes mueren está latente en el país desde el surgimiento del Estado-nación y su tradición relacionada con la violencia. En la historia reciente, esto se vincula con el *conflicto armado*.

Ahora bien, para elaborar el sustrato teórico sobre qué se comprende por *necropoética*, es imprescindible iniciar por el ensayo “Necropolítica”, del filósofo camerunés Joseph-Achille Mbembe (2011), una propuesta inscrita en los estudios poscoloniales. En este documento, el autor hace una relación entre el colonialismo en África y las distintas formas de opresión y discriminación que allí coexisten. Por ello, se centra en el ejercicio soberano que circunda el derecho a decidir sobre la vida o la muerte de las personas. Mbembe (2011) inicia su exposición de esta manera: “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituyen, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos” (pp. 19-20). Con ello se evidencia la lógica contemporánea de la política y el poder,

en la cual no solo se verifica la administración sobre las condiciones de vida de las poblaciones, sino que también se ejerce el derecho a matar, lo cual implica que hay una politización de la vida.

Su crítica se enfoca en la naturalización y hegemonía de la muerte en la contemporaneidad, en particular, en contextos del Tercer y el Cuarto Mundo. No obstante, la genealogía de la inserción de la vida biológica en las prácticas del poder soberano encuentra su corazón en el colonialismo, cuando ciertas vidas eran susceptibles de ser desechadas en las plantaciones. De acuerdo con el autor, “la colonia representa el lugar en el que la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley (*ab legibus solutus*) y donde la ‘paz’ suele tener el rostro de una ‘guerra sin fin’” (p. 37). Por ello, en la colonia se aprecia una *necropolítica* plena, toda vez que es el modelo por excelencia en el que hay una suspensión del andamiaje judicial, cuando hace que la violencia se justifique como un estado de excepción necesario para garantizar el bienestar del progreso y el desarrollo civilizatorio. En la colonia se explotan los recursos y los cuerpos de aquellos que se conquistan, quienes son deshumanizados y reducidos bajo el calificativo de salvajes:

La ciudad del colonizado, o al menos la ciudad indígena, la ciudad negra, la “medina” o barrio árabe, la reserva es un lugar de mala fama, poblado por hombres con mala fama. Allí se nace en cualquier parte, de cualquier manera. Se muere en cualquier parte, de cualquier cosa. Es un mundo sin intervalos, los hombres están unos sobre otros, las casuchas unas sobre otras. La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz. La ciudad del colonizado es una ciudad agachada, una ciudad de rodillas, una ciudad revolcada en el fango. (Fanon, citado por Mbembe, 2011, p. 45)

Naím Valerio Yáñez Alonso (2020) refiere que el concepto de *necropolítica* tiene una raíz etimológica: “procede del griego antiguo νεκρο (neko) y este a su vez de νεκρός (nekrós), que significa ‘muerto’ o ‘cadáver’; y de πόλις (pólis), que significa ‘ciudad’ o ‘Estado’, aunque su adjetivo, πολιτικός (politikós) significa ‘de los ciudadanos’ o ‘del Estado’” (p. 25). Por lo tanto, la *necropolítica* alude a la administración de la muerte y al ejercicio de la violencia como mecanismos políticos, para controlar y dominar ciertos grupos sociales. También se entiende de esta manera:

La cosificación del ser humano propia del capitalismo, que explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y redifican el cuerpo: se estudia de qué manera este se convierte en una mercancía más, susceptible de ser desechada, contribuyendo a aniquilar la integridad moral de las poblaciones. (Mbembe, 2011, pp. 14-15)

Al capitalismo neoliberal le resultan útiles los cuerpos rentables. Aquellos que no consumen o no son generadores de capital son susceptibles de ser prescindibles. Los cuerpos son reducidos a la carne; la corporalidad y la vida están supeditadas a una economía de la muerte, en la cual se emplean diversas maneras de aniquilación y sustitución —el necropoder—. En este orden de ideas, Ariadna Estévez (2013), apunta que “En las sociedades hiperconsumistas los cuerpos se convierten en una mercancía, y su cuidado, conservación, libertad e integridad son productos relacionados. Como mercancía cada vez es más valorada, la vida es más valiosa si es amenazada, secuestrada y torturada” (pp. 231-232). El dolor infligido en la piel es un signo de destrucción y regulación de la existencia misma; la vulneración de la carne, las cicatrices y las laceraciones se hallan en el campo de disputa del poder.

A diferencia de Foucault o Agamben, quienes elaboraron disertaciones sobre la gestión de la vida humana y el totalitarismo europeo a raíz de la empresa nazi, Mbembe (2011) se pregunta por las formas de destrucción de los cuerpos y el poder de dar muerte a través de diversas tecnologías de explotación. El *biopoder* es un punto de partida fundamental en la *necropolítica*, en función de vislumbrar que, en diversas partes del planeta, resulta insuficiente el término foucaultiano respecto a las estrategias mortíferas no solo del Estado, sino de otras instancias que subordinan la vida al servicio del poder de dar muerte. Sobre lo anterior, Mbembe (2011) se interroga: “¿La noción de biopoder acaso da cuenta de la forma en que la política hace hoy del asesinato de su enemigo su objetivo primero y absoluto, con el pretexto de la guerra, de la resistencia o de la lucha contra el terror?” (p. 20).

En consecuencia, el filósofo africano devela una política de muerte en ciertas regiones y contextos singulares, cuando habla de la existencia de seres humanos destinados a morir prematuramente y ser desechados. Esto demuestra el argumento de la inexistencia de una política de la vida —tal como la entiende

Foucault (1980)— en ciertos países o escenarios sociopolíticos. Si el *biopoder* busca el bienestar de la población, a través del dominio del poder sobre la vida, la *necropolítica* no cuida a la población, ni su regulación corporal y sanitaria; por el contrario, hace vivir y deja morir, elige aquellos que viven y mueren.

Mbembe (2011) afirma que Foucault señaló el derecho soberano de matar, así como los dispositivos del *biopoder* inscritos en el funcionamiento de los Estados modernos. Este punto es crucial en la formulación del concepto de *necropolítica*, centrado en las prácticas de muerte aunadas al término foucaultiano mencionado, sumado a las concepciones de *estado de excepción* y *estado de sitio*. Además, el *biopoder* es distintivo de los Estados modernos, en tanto que a partir de él es posible segregar a los sujetos que deben morir de aquellos que continúan con vida en un sentido biológico. Este es un mecanismo que posibilita la separación y la distancia ética frente al *otro*, al subdividir a la población en grupos y, a su vez, en razas, tal como lo señaló Foucault (1980). Dicha segregación expone más a unos cuerpos que a otros a la indistinción violenta. A su vez, instaura el binomio amigo/enemigo,³ la existencia de ese otro es percibida como “un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad” (Mbembe, 2011, p. 24).

Sumado a lo anterior, el autor expone, a propósito del caso de las plantaciones en la colonia, la legitimación de la violencia extrema sobre los sujetos colonizados, debido al establecimiento del *estado de excepción*, que tiene por fin erradicar al otro percibido como enemigo, el cual amenaza la vida en el sentido de poder hegemónico: “En estas situaciones, el poder (que no es necesariamente un poder estatal) hace referencia continua e invoca la excepción, la urgencia y una noción

3 Carl Schmitt (1984), en *El concepto de lo político*, sostiene que la política es un ámbito en el que ocurren relaciones de antagonismo: “La diferenciación entre amigos y enemigos tiene el sentido de expresar el máximo grado de intensidad de un vínculo o de una separación, una asociación o una disociación” (p. 16). El enemigo no debe implicar una noción moral de maldad, al contrario, se percibe como un opositor que está en desacuerdo con los intereses de una comunidad política. Sin embargo, su postura es debatida porque la relación adversaria entre amigo/enemigo se puede interpretar como justificación para promover acciones de guerra o confrontación, que anulan al adversario y sobreponen una comunidad política encima de otra, en la medida que considera “cada uno de ellos sólo por sí mismo puede decidir si la forma de ser diferente del extraño representa, en el caso concreto del conflicto existente, la negación de la forma existencial propia y debe, por ello, ser rechazada o combatida a fin de preservar la propia, existencial, especie de vida” (p. 16).

‘ficcionalizada’ del enemigo. Trabaja también para producir esta misma excepción, urgencia y enemigos ficcionalizados” (p. 21). Al tener esto en cuenta, el poder se articula a través de las maneras en que se ejerce, incluso si son inconcebibles en medio de la excepcionalidad. A su vez, hay una confrontación bélica en cuanto a las relaciones sociopolíticas, puesto que, al percibir que el otro es enemigo, se da lugar a un enfrentamiento constante, en que alguno vencerá sobre el otro y vulnerará sus derechos individuales como sujeto político.

La creación ficcionalizada del otro, percibido a modo de enemigo, evidencia el lugar que ocupa el ejercicio del poder soberano respecto de las condiciones que permiten el libre derecho a asesinar para detentar el poder. La violencia pierde su carácter reprochable para adquirir estatuto legal. Por ende, en la *necropolítica*, el poder —el cual no solo cae en la estructura del Estado, como se afirmó— decide quiénes son *amigos* y quiénes son *enemigos*, para precisar las vidas y cuerpos sobre los cuales recae la violencia y la crueldad extrema.

Por otro lado, Mbembe (2011) encuentra en la conceptualización de la *necropolítica* el *estado de sitio*, como una institución militar: “Las modalidades de crimen que éste implica no hacen distinciones entre enemigo interno y externo. Poblaciones enteras son el blanco del soberano. Los pueblos y ciudades sitiados se ven cercados y amputados por el mundo” (p. 53). El estado de sitio, por lo tanto, es un componente del estado de excepción, en tanto el primero, al posibilitar la conformación de una barrera que impide la interacción con el campo exterior, implica la construcción de espacios donde el derramamiento de sangre se integra a la economía y a las mercancías. El territorio, al encontrarse en asedio y regulación, deviene no solo en “control, vigilancia y separación, sino también es sinónimo de aislamiento” (p. 49). En Latinoamérica no es gratuito que las poblaciones más pobres sean las que están segregadas en las periferias de los barrios o comunas de las grandes ciudades; tampoco es arbitrario que las vidas de las personas que están en las márgenes sean las sacrificadas, y que sus cuerpos estén expuestos a una violencia que los pone como blanco. Sobre esto, Estévez (2021), en el prólogo de *Necropolítica en América Latina: algunos debates alrededor de las políticas de control y muerte en la región*, menciona:

Hay tres especificidades de la necropolítica latinoamericana producidas en su historia política de dominación, autoritarismo colonial y de desprecio por

las minorías étnicas y los pobres: 1) un poder político que produce muerte sin diferencia de ideologías (necropoder político); desechabilidad de las vidas de los pobres, los indígenas, los afrodescendientes (incluyendo migrantes); y creación de espacios naturales y urbanos de muerte. (p. 5)

Si bien es cierto que la necropolítica está afianzada en Latinoamérica por el hecho de que sus países comparten una historia común en términos de la colonización, sumada al poder soberano-económico que manufactura muertes como si fueran mercancías, los mecanismos, las estrategias y las herramientas oscilan según el contexto situado de cada país, tal es el caso expuesto por Valencia (2010), quien estudia la necropolítica en el contexto geopolítico del México contemporáneo —en particular en la región de Tijuana—, en su libro *Capitalismo gore*, cuando aborda la relación entre necropolítica y narcotráfico.

Por su parte, Estévez (2021) afirma que “la necropolítica tiene variaciones ontológicas dependiendo de las geografías” (p. 4); no obstante, de manera generalizada, ocurren la violencia urbana, el autoritarismo, el genocidio, la muerte de migrantes por su condición liminal de no-ciudadanos, la guerra contra las drogas, la estigmatización de la protesta social, el ecocidio, el asesinato de indígenas o afrodescendientes y demás escenarios en que el cuerpo es violado y la vida es negada.

Los anteriores factores sitúan a Latinoamérica en un cultivo de muerte, sin embargo, pese a un poder hegemónico mortífero basado en el privilegio o las armas, hay una resistencia frente a este y sus políticas aniquiladoras: “la lucha puede nacer y fortalecerse. La lucha también es visceral, también nace de las mismas entrañas ensangrentadas, pero palpita viva. Son reacciones de por vida” (Alves, 2021, p. 125). Lo anterior es delimitado por Mbembe, en su videoconferencia “Frantz Fanon and the Politics of Viscerality” (en Duke Franklin Humanities Institute, 2016), como la *política de la visceralidad*, la cual proviene de la exposición del cuerpo como fuerza de emancipación, como acto de resistencia frente al poder soberano, que tiene una producción de muerte, ausencia, silencio y dolor. Ante la necropolítica, que toma la corporeidad a modo de cadáver, el ejercicio político emancipatorio emerge de la organicidad del cuerpo. No deviene del vacío el hecho de que en los últimos años en la región hayan proliferado distintas

revueltas, huelgas, protestas sociales y paros nacionales; acciones en las cuales los cuerpos expuestos en las calles fueron violentados por los Estados,⁴ tampoco es incongruente que en el 2022 ganaran Gustavo Petro y Francia Márquez la presidencia y vicepresidencia de Colombia bajo el lema de campaña “Colombia potencia mundial de la vida”, nombre con el cual también fue titulado el Plan Nacional de Desarrollo 2022-2026 en este país.

Además del cuerpo, Mbembe (en Duke Franklin Humanities Institute, 2016) señala las acciones simbólicas y las prácticas artísticas como formas viscerales de hacer frente a la violencia, al olvido, al silenciamiento. La *política visceral* es un acto político realizado por quienes sufren el necropoder y que, desde la dignidad y la resistencia, agencian reclamos frente a las políticas que privilegian la muerte por encima de la vida. La visceralidad nace orgánicamente por los vulnerados. Es una respuesta política configurada por un entramado que conjuga dolor, sufrimiento, indignación, miedo y enojo. La acción visceral tiene una “resonancia emocional con el dolor de los otros; abre espacios para tocar la historia de cuerpos que han sido humillados, perseguidos y exterminados” (Bello-Ramírez y Pereira-Vianna, 2021, p. 36).

4 Tal es el caso del Paro Nacional 2021, ocurrido entre abril y julio en Colombia, cuando miembros de la sociedad civil salieron a las calles de las ciudades y los pueblos del país para protestar en contra de las reformas de la salud, la pensión y el trabajo propuestas por el entonces presidente Iván Duque. Es importante resaltar que, en una gran parte de las concentraciones, la presencia con mayor número fue la de los jóvenes, quienes conformaron las *primeras líneas* para hacerle frente, con escudos improvisados —hechos con canecas de basura—, cascos de bicicleta, gafas, tubos de PVC, tapabocas y guantes, a la violencia y represión del Escuadrón Móvil de Antidisturbios (Esmad), el Ejército y la Policía Militar, que tenían balas de fuego, tanquetas, gases lacrimógenos, balas de goma. El Gobierno de Duque respondió con total crudeza y crueldad a los reclamos de los ciudadanos que hicieron visceral su indignación, al llenar las calles con sus cuerpos y sus gritos de protesta. La Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas (2021) indicó que en el marco de estas jornadas de movilización se cometieron graves violaciones de los Derechos Humanos, como “privaciones arbitrarias de la vida y violaciones a la integridad y seguridad personal [...]; detenciones arbitrarias; violencia sexual y de género; y actos de discriminación y racismo” (p. 3).

Cadáver - poética

Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia deviene visceral.

JOSEPH-ACHILLE MBEMBE⁵

Una sociedad también se define, en términos culturales, por su relación con la muerte. Cómo ocurre, se recibe y se simboliza. En síntesis, por la manera de ejecutarla y representarla.

ELSA BLAIR, *Muertes violentas. La teatralización del exceso*

De acuerdo con Blair (2010), el poder no se sostiene solo en la institucionalidad, lo hace en otros ámbitos en los que las relaciones de dominación se integran en la sociedad. Uno de esos microescenarios es el cuerpo, espacio o territorio específico en el cual el poder se anida y se transmite. Bajo este planteamiento, Jean-Luc Nancy (2003) define el *cuerpo* como el “producto más tardío, el más largamente decantado, refinado, desmontado y vuelto a montar de nuestra vieja cultura. Si Occidente es una caída, como pretende su nombre, el cuerpo es el último peso” (p. 11). La legitimación de la muerte correlacionada con un necropoder o con la necropolítica sitúa el lugar de la corporeidad devenida en cadáver, en desecho. En los contextos del Tercer y Cuarto Mundo se manufacturan despojos de carne y huesos, fragmentos de una corporalidad martirizada; se evidencia allí una sistemática reproducción de cuerpos mutilados por una represión que conjuga violencia, poder y excepción.

A partir del concepto de *necropolítica*, hay un hincapié en el lugar que ocupa el cuerpo y la vida al servicio de las guerras contemporáneas, las políticas de la muerte, el poder y la violencia. En contextos públicos donde el necropoder ocurre de forma recurrente, existe la visibilización de la barbarie y la muerte violenta se muestra ante los ojos de todos, se exhibe el cuerpo roto. Ileana Diéguez (2013) delimita como *necroteatro* a la puesta en escena de los fragmentos o restos de los cadáveres en la arena pública, con el fin de dejar un mensaje aleccionador a la comunidad circundante. Gracias a los planteamientos de Mbembe, Diéguez (2013) formula este concepto de la siguiente manera:

5 En entrevista realizada por Amador Fernández-Savater (2016).

Este necroteatro está vinculado al propósito de poner ante los ojos la evidencia espectacular del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem* 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*. Se trata de representaciones de un orden fuera de todo sistema natural que implica la invención de otro orden, otra anatomía, otras mitologías del miedo: teatralidades distópicas que espejean una realidad altamente dislocada. (pp. 78-79)

De manera que el *necroteatro* alude a las prácticas violentas del necropoder inscritas en el cuerpo, las cuales conjugan el miedo y el terror a través de las corporalidades. En esa lógica, los cuerpos reorganizados, masacrados y expuestos no son más que instrumentos del poder, medios pedagógicos para dar un mensaje que genere temor. El necropoder necesita hacerse visible, revelar toda su maquinaria de aniquilación, por lo que una de las maneras para lograrlo es la *espectacularización* de la muerte. No es casual que el deceso violento sea una estrategia crucial en el despliegue de este poder.

El antropólogo Michael Taussig (2002), en *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, dedica el primer capítulo del libro al espacio de la muerte y a la economía del terror. Sobre esta última, menciona que el terror “es el mediador por excelencia de la hegemonía colonial: el espacio de la muerte donde los indios, africanos y blancos vieron nacer el Nuevo Mundo” (p. 27). Además, propone el concepto de *espacios de muerte*, los cuales existen por la cultura del terror, que no solo es un estado fisiológico, sino también social, puesto que cimienta la hegemonía colonial. Hablar de necropoder y necropolítica implica señalar la agencia del terror; el horror y el miedo deben operar como aliados para implantar el silencio y, con ello, una verdad generalizada por el poder. La instauración del silencio deviene en la ruptura del tejido social en las comunidades afectadas. Ahora bien, el antropólogo identifica en los espacios de la muerte una separación entre el significante y el significado, una fragmentación en la relación entre signo y cosa, puesto que en la cultura del terror se presenta el exceso de la crueldad como un sinsentido (Taussig, 2002).

Por ello, es imposible separar el necropoder o la necropolítica de la crueldad. Los efectos que esta *última* causa en las comunidades subordina a los sujetos para asimilarlos a los intereses que el poder tiene; también posibilita la aniquilación de aquellos que ejercen resistencia frente a las ideas de progreso. No es gratuito que la crueldad haya acompañado el proceso de conquista de América, funcionó para hacer de la barbarie una herramienta de sometimiento de indígenas y africanos en bienestar del proyecto colonial. En este sentido, es relevante la presentación de los restos corporales, la muestra pública del dolor y de la carne. El necropoder requiere los cuerpos dislocados como significantes de terror, en aras de producir miedo en cuanto a la afirmación de la pulsión de vida frente a una muerte atroz.

En el siguiente capítulo, se abordará el lugar del cuerpo en escenarios donde se gestan prácticas o estrategias, cuyo objetivo es eliminar la vida de diversas maneras. Por ahora se hará énfasis en las acciones realizadas desde los márgenes de la necropolítica, ejercicios poéticos de resistencia, tejido social y comunitario ante una violencia y un poder que controla vidas, cuerpos y territorios.

Saidiya Hartman (1997), en *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*, señala la historia de la esclavización, el racismo, la violencia y el terror en el siglo XIX en Estados Unidos. Al respecto, explora las formas de subordinación en las vidas y los cuerpos negros, los cuales fueron regulados por los blancos, toda vez que “los derechos y privilegios de los ciudadanos blancos, sostenidos por la sujeción de los negros, definían, a su vez, el significado de la sujeción a través de su disfrute” (p. 25). En suma, la ensayista advierte cómo los blancos radicados en Estados Unidos, durante el siglo XIX, sustentaban sus privilegios, goces y placeres con base en la esclavización de los cuerpos afroamericanos.

A propósito de este planteamiento, es posible recordar lo que ya enunciaba Walter Benjamin (2008), en sus tesis sobre filosofía de la historia, al afirmar que quienes se hicieron con la victoria son los triunfadores y los dominadores, pues la historia ha sido escrita sobre los hombros de los vencidos, los pueblos dominados a manera de columnas sostienen el discurso lineal y oficial sobre lo acontecido. En su pensamiento es central la figura del vencido, más allá de la relación oprimida que denota ante el vencedor, en tanto que, ante el *continuum* histórico de los opresores, lo notable en los vencidos es la esperanza de romper con ese sistema homogeneizador. En la tesis 12, el filósofo alemán (2008) escribe:

Y se ha complacido en asignarle a la clase obrera el papel de mera redentora de generaciones *futuras*. Con ello cortó el tendón donde se apoya la mejor de las fuerzas. Ahí, en esa escuela, la clase desaprende por igual el odio y la voluntad de sacrificio. Porque ambas se nutren de la imagen fiel de los ancestros que habían sido esclavizados, y no del ideal de los liberados descendientes. (p. 314)

Según Benjamin (2008), el opresor es un sujeto que participa activamente de la idea de progreso histórico; concepción que justifica la violencia que moviliza, los muertos que siembra y los sujetos que margina en virtud de una idea que aspira hacia un mundo mejor desde una mirada privilegiada. A su vez, Hartman (1997) refiere a las performatividades creadas por estas personas esclavizadas para conservar un sentido de comunidad e identidad en un contexto de violencia y muerte. Cabe destacar que, en medio de la colonización estadounidense, los escenarios de recreación y entretenimiento de los esclavos también fueron espacios de disputa: “El esclavo bailando un *reel* en la casa grande o moviéndose con energía en la cuerda de esclavos transformaba de manera similar la subyugación en un espectáculo placentero para el amo” (p. 42); no obstante, ante los esfuerzos colonizadores por extirpar cualquier símbolo de tradición aunado a la cosmovisión africana, hubo un esfuerzo pedagógico por parte de estas personas esclavizadas por acordarse de las canciones, los rituales, los bailes, los cuentos y demás prácticas relacionadas al autonombramiento y la identidad afro:

Si la negritud se produce a través de formas específicas de utilizar el cuerpo, es importante considerar esta “acción sobre el cuerpo” no solo en términos de cómo el poder lo emplea, sino también en términos del placer. El placer es central en los mecanismos de identificación y reconocimiento, que no solo desacreditan las afirmaciones de dolor, sino que también generan un sentido de posibilidad: reparación, emancipación, transformación y redes de afiliación bajo las presiones de la dominación y la absoluta falta de autonomía. (Hartman, 1997, p. 58)

El placer o el goce en los afroamericanos esclavizados se presenta, entonces, a modo de acciones de resistencia, con el fin de hallar una libertad existencial respecto de un poder colonial que controlaba los aspectos más ínfimos de su vida. Según Hartman (1997), por medio de los lenguajes simbólicos —canciones,

bailes, cuentos y rituales—, los esclavos se formaban a sí mismos alrededor de la identidad y la cosmología africana, enlazadas a una pertenencia comunitaria. Es necesario hacer énfasis en las *prácticas cosmoartísticas* y culturales que los esclavos practicaban en el contexto del siglo XIX en Estados Unidos, ante una cotidianidad en la que la violencia exacerbada era una regla: el miedo, el terror y la ignominia se hacían presentes.

Lo expuesto instala una serie de preguntas. ¿Cómo se entienden la violencia y la crueldad endémica? ¿Cuál es el lugar de la creación en escenarios de despolitización de la vida? ¿Cómo pueden ser representados el necropoder y la necropolítica? El filósofo francés Gilles Deleuze (2008), en “¿Qué es el acto de creación?”, aborda el fenómeno de creación en diferentes discursos como el cine, la ciencia o la filosofía. El autor encuentra como punto en común la urgencia de la creación:

Un creador no hace más que aquello de lo que tiene una necesidad absoluta. Solo hace falta que esta necesidad —que, cuando existe, es algo muy complejo— haga que el filósofo (y en este punto sé de qué se ocupa) se proponga inventar, crear conceptos. (p. 282)

Según Deleuze (2008), el acto de creación es una necesidad vinculada con la resistencia —entendida como voluntad— frente a las sociedades de control. En este sentido, a diferencia de la creación en una sociedad de control, la comunicación permite divulgar una información dominante que se pretende sea aceptada. La creación, por el contrario, no apunta a ser información, busca escapar del gesto irreductible de ser parte del control social. En sus palabras:

La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, en sentido estricto, la menor dosis de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. (p. 288)

En el caso expuesto por Hartman (1997), el arte emerge desde un lugar de resistencia por la necesidad de reactivar nuevas formas colectivas de pensamiento, emoción, creación y acción respecto de una precariedad que suprimía la dignidad humana de los negros y los disponía en un escenario de supervivencia. Las prácticas artísticas elaboradas por los afroamericanos esclavizados subvierten la información hegemónica de los grupos blancos; son ejercicios que abogan por

la liberación del cuerpo y la vida, más allá de la posición que los percibe como instrumentos, mercancías y objetos. En otras palabras, rompen con la información propagada por el poder.

En el argumento de Hartman (1997) llama la atención el término *comunidad*. Esta palabra evoca una red de colaboración entre personas con la finalidad de congregarse y tejer lazos en espacios comunes. Resulta imperioso emplear este concepto en lugar de *Pueblo*. Agamben (2001) afirma que, al interior de este último, habitan dos polos que lo tensionan, lo articulan y lo desarticulan mediante una oscilación constante:

Pueblo como cuerpo político integral [y el *pueblo* comprendido como] multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos; en el primer caso una exclusión que pretende no dejar nada fuera, en el segundo una exclusión que se sabe sin esperanzas. (p. 32)

El concepto presenta una aporía al vislumbrar una inclusión/excluyente: el corazón de esta contradicción se encuentra en el *Homo sacer*, cuya existencia deviene en una *nuda vida* o vida desnuda desprovista de cualquier valor político o ético. En esa configuración de pueblo acontece la segregación de sujetos consagrados a la muerte, a través del estado de excepción y el poder soberano.

El antropólogo Victor Turner (1988), en el capítulo "Liminalidad y comunidades" del libro *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, referencia el término *communitas*, definido en una primera instancia como una *antiestructura*, "una relación entre individuos concretos, históricos y con una idiosincrasia determinada, que no están segmentados en roles y *status*, sino enfrentados entre sí, un poco a la manera del 'Yo y Tú'" (p. 138). La *communitas* está conformada por personas que ocupan un rol liminal en las sociedades. Así, quienes habitan este cuerpo social son el *pueblo* excluido al que Agamben (2001) se refiere. Desde una perspectiva ontológica, el concepto apunta al encuentro, al ser junto con otros, esto da cuenta de una verdadera existencia compartida. Quienes forman parte de una *communitas* son aquellas personas unidas por una deuda que no ha sido resuelta en un sentido ético-político. De acuerdo con el filósofo Roberto Esposito (2003), corresponde al "Conjunto de personas unidas no por un 'más', sino por un 'menos', una falta, un límite que se configura como un gravamen, o incluso una modalidad carencial" (p. 30).

En este orden de ideas, Nancy (2006), en *Ser singular plural*, plantea una ontología del ser-en-común. Esto implica un espacio intermedio que propicia la relación de cada ser particular, puesto que cada ser presenta una singularidad, pero, a su vez, su existencia está marcada por una apertura, la existencia no está encerrada sobre sí. En el ser singular plural, el *con* es determinante, hay una peculiaridad que existe estando expuesta. Bajo esa premisa, la comunidad no aparece como una esencia común totalizante, sino como una relación con otros. No es un conjunto uniforme y tampoco un sujeto colectivo, es la relación de distintas singularidades que se exponen una frente a otra.

Desde esta perspectiva, las personas esclavizadas referenciadas por Hartman (1997) conformaron una comunidad basada en la desrealización de la subjetividad humana. Este grupo se integraba por sujetos que se hallaban al margen de las leyes del siglo XIX en Estados Unidos; sus cuerpos afro estaban desprovistos de una vida biológica y política, factor que conllevó a la realización conjunta de la búsqueda por rescatar —a pesar del poder colonial— las prácticas culturales y la cosmogonía africana.

Hasta aquí se presentaron algunos indicios de lo que, en este texto, se concibe como *necropoética*. En una primera instancia se percibe la elaboración de escenarios simbólicos por parte de sujetos subordinados por el necropoder o la necropolítica, quienes forman parte de una comunidad integrada por *vencidos*, en un sentido benjaminiano del término. Es notable que en estos grupos coexiste una organización sustentada en la heterogeneidad y multiplicidad de singularidades, en la que ocurre una descentralización de las categorías o jerarquías de poder, para devenir en un cuerpo colectivo-creativo que ejerce actos de creación como resistencia. En una segunda instancia, en la necropoética, la creación ocupa un lugar de fuga ante dinámicas asfixiantes y mortíferas: el poder, la política, la muerte, la excepcionalidad y la violencia. Se opone, por ende, a la lógica hegemónica y homogénea del horror y el miedo, para dar forma a otras maneras de sentir, pensar y ver. La necropoética fisura el silenciamiento de la manufactura de cadáveres; crea lenguajes, símbolos y sensaciones para encarnar un acto de resistencia ante una cultura del terror y la precariedad de la vida; se reafirma desde la opresión para apelar a la *communitas* de Turner, al *ser singular plural* de Nancy, al *pueblo* de Agamben.

¿Por qué o para qué es importante el arte en tiempos de violencia? ¿Qué haría el arte ante una realidad siniestra? Estas preguntas son cuestiones recurrentes cuando se trata de abordar la relación arte/violencia; el arte latinoamericano en escenarios de extrema crueldad se constituye por la *política visceral* (Mbembe, 2011). La necropoética debe estar atravesada por emociones como la indignación, la sublevación, la melancolía o el amor: reacciones y sensaciones que invaden el cuerpo, tanto individual como colectivo, de quienes son violentados por un necropoder. Esta *política visceral* en el campo del arte rompe las barreras de lo íntimo y lo privado irrumpe en el campo hegemónico para poner en diálogo con otros-comunes los dolores, las indignaciones, los reclamos y lo indigerible que es la realidad carcomida por la muerte atroz.

La ruptura mencionada se relaciona con los planteamientos de Georges Yúdice (2002), en *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, cuando habla del sujeto que ejerce su libertad e identidad desde las mismas fuerzas del poder disciplinario y jurídico. Esto implica preguntarse por los márgenes que deja la gestión y la industria cultural homogénea, en las que lo enunciativo —agenciamiento— adquiere una fuerza simbólica y performativa que subvierte la norma política-cultural. La visceralidad aparece en términos de dicho acto político-simbólico, al encontrar los puntos de ruptura.



Dracula Nosferatu

Dracula nosferatu
Serie *Corte de florero*
Echavarría, 1997
50x40 cm / 20x16 in
Archival pigment print
(Datos de la obra original)

Capítulo II. Alegoría de la carne

Los espectros, lo mismo que las alegorías profundamente significativas, son fenómenos procedentes del reino del luto; surgen atraídos por el entristecido, que rumia sobre los signos del futuro.

WALTER BENJAMIN, "El origen del 'Trauerspiel' alemán"

La *necropoética* es un acto político cuya pulsión proviene de las emociones y los afectos, al devenir desde la resistencia visceral. Esta acción se comprende en términos de cualquier actividad indispensable y fundamental para el desarrollo humano; en este caso, del cuerpo histórico, social, cultural y ético que se articula a un marco común. A su vez, la necropoética, entendida bajo la premisa de acto de creación, se gesta en escenarios particulares, las obras de arte germinan en condiciones específicas de un capitalismo detentado por determinados sectores, segregación de la población desfavorecida por los Estados, desprotección de la vida, exposición a la muerte, crueldad y barbarie excesivas; en pocas palabras, en lugares de alta mortandad donde opera un necropoder y una necropolítica.

En este punto, son relevantes las disertaciones de Walter Benjamin (2006) en "El origen del 'Trauerspiel' alemán", cuando el filósofo estudia el desarrollo de la representación trágica alemana en el Barroco, al diferenciarla de la tragedia griega. A diferencia del tiempo mítico de los griegos, cuando el destino de los héroes estaba supeditado a la voluntad de los dioses, el *Trauerspiel*¹ se sustentaría desde otro lugar, estaría cimentado en un tiempo histórico determinado por los

1 *Trauerspiel* significa "Drama de luto o lutiludio: *trauer*, tristeza, luto o duelo; *spiel*, juego, pieza, drama, espectáculo, representación teatral" [Diéguez, 2013, p. 191].

acontecimientos dados por los estados de excepción y las acciones del soberano. Por lo tanto, un elemento distintivo del drama barroco es su componente de acontecimiento histórico aunado a la fuerza del gobernante; en ese sentido, es necesario considerar la concepción de la historia en el Barroco a modo de caducidad y decadencia colectiva.

Lo anterior presenta una segunda diferenciación. Según Benjamin (2006), en la tragedia griega, el héroe asume su destino y su deceso de manera individual; sin embargo, su sacrificio deviene en salvación —trascendencia—, puesto que “La muerte trágica tiene el doble significado de desvigorizar el derecho antiguo de los olímpicos y de ofrendar al dios desconocido el héroe en cuanto primicia de nueva cosecha humana” (p. 316). Por su parte, en el drama barroco, la fatalidad es aceptada y la idea de salvación desaparece, la catástrofe se hace inmanente y se cae en un estado de melancolía:

El Trauerspiel alemán se sume por completo en el desconsuelo de la condición terrena. Si admite posibilidad de redención, dicha posibilidad reside en lo profundo de esa misma fatalidad, más que en el cumplimiento de un plan divino de salvación. (Benjamin, 2006, p. 66)

La decadencia histórica se hace presente en el Trauerspiel con la alegoría, Benjamin (2006) la comprende como una expresión que tiene en su interior muerte y destrucción. En un sentido estético, en el Barroco,² la alegoría es empleada en clave de melancolía y duelo, por lo cual representa la fragilidad humana en medio de los acontecimientos históricos. La alegoría benjaminiana presenta una relación tiempo-historia en la cual hay fragmentación, y el transcurrir temporal no denota progreso, sino desintegración (Buck-Morss, 1989). Este argumento vislumbra cómo esta expresión rompe el ámbito del arte para interpelar el campo de la política.

La *alegoría* es, entonces, una metáfora luctuosa plagada de tristeza. Aunque el interés del filósofo por ella trasciende de su recurso estético, es lo fragmentario y la petrificación fugaz de lo decadente del *continuum* aquello que le interesó. La alegoría, concebida como ruina, posibilita la comprensión de una totalidad,

2 Según Benjamin (2006), en el Barroco se usó la alegoría porque la sociedad, en ese momento, se encontraba desgarrada. El sufrimiento humano, la ruina y la muerte se hacían presentes en la experiencia histórica.

es un montaje de restos que devela la dispersión de la historia. En palabras de Diéguez (2013), “A partir de Benjamin la alegoría alude a una fragmentación cósmica que no reconoce unidad, sino ‘dispersión y unión’, acumulación de trozos [...]. Lo alegórico hace sentido en la reunión de lo fragmentario y lo metonímico” (p. 198). Ante una historia transitoria el filósofo destaca en la alegoría el detritus, lo cadavérico y el sentimiento de melancolía que provoca la existencia misma en un escenario donde la realidad se desmorona poco a poco. En ese mismo sentido, Benjamin (2006) escribe:

En la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad “simbólica” de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Este es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo; y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer. A mayor significado, mayor sujeción a la muerte, pues sin duda es la muerte la que excava más profundamente la dentada línea de demarcación entre la *physis* y el significado. (p. 383)

Al tener en cuenta la concepción benjaminiana de la alegoría como una expresión que permite acceder al conocimiento histórico, desde una concepción distanciada de un tiempo lineal y progresivo, la necropoética debe entenderse en términos alegóricos, en tanto que la estética construye una metáfora política en la cual diferentes temporalidades e historicidades confluyen, mientras develan la construcción de una hegemonía sostenida sobre los muertos o los vencidos. Frente a la necropolítica, la necropoética se erige no solo como un recurso estético, sino también político, por lo que la alegoría es capaz de representar el devenir decadente de un poder mortífero, las *espectralidades* que fueron reducidas a desechos, las ruinas de una realidad en la que la vida es abandonada y la permanencia de la existencia condenada a la voluntad de otros hombres.

La necropoética vuelve la mirada a la realidad. En consecuencia, la alegoría en su interior debe contener el luto y la melancolía que produce el necropoder, devela al espectador el exceso de muerte en un tiempo histórico particular, es consciencia de los fragmentos que deja un positivismo y un progreso. En la necropolítica, el silencio, la violencia, la pérdida de vidas y la exposición de los cadáveres reconfigurados aparecen de forma recurrente, ante ello, la alegoría en la necropoética presenta la desolación que dejan los restos, evoca a los muertos, señala la separación entre vida —entendida a modo de organicidad— y cadáver como materia susceptible a transfiguraciones. Lo cadavérico aquí es crucial respecto a la visibilización de la decadencia histórica, porque es alegoría de la catástrofe. En esa línea, la poética se hace urgente en una realidad donde la aniquilación violenta está presente; el arte, en consecuencia, aparece como una cuestión de vida y muerte, en tanto que, en la necropoética, habitan los muertos y, a su vez, los vivos. Se abren paso, en el presente, las ruinas de un pasado edificado sobre los caídos. En este capítulo, se analizará la obra *Corte de florero* desde una perspectiva necropoética y, por ende, en clave alegórica de un momento histórico caracterizado por ser necropolítico.

Corte de florero es una de las obras plásticas de Juan Manuel Echavarría,³ creada en 1997, conformada por 32 fotografías a blanco y negro de 50 × 40 cm,⁴ cada lámina cuenta con su respectivo nombre en latín. A primera vista, parecen dibujos de flores que harían alusión a la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada,⁵ sin embargo, al observar cada imagen con detalle, el espectador identifica huesos humanos organizados deliberadamente en forma de arreglos florales.⁶ El nombre de la obra refiere a las prácticas de evisceración y modificación de los cadáveres en la época conocida como *La Violencia*⁷ en Colombia. El artista

3 Escritor, fotógrafo y artista plástico colombiano. Nació en Medellín en 1947. En 1996, realizó su primera serie fotográfica titulada *Retratos*, en la que registró maniqués usados, cuyos cuerpos aparecen en un estado lacerado o roto. A partir de su obra *La María* (2000), Echavarría empezaría a recorrer el territorio colombiano, a escuchar los testimonios de quienes han padecido la violencia de manera directa. Sus obras abordan temas como la desaparición, el reclutamiento y el desplazamiento forzado.

4 Aunque en el sitio web del artista se aprecian 15 fotografías de la serie, en diversas entrevistas Echavarría ha mencionado que esta obra se conforma por 32 imágenes. Véase la página web donde se aloja esta obra: <https://jmechavarría.com/es/work/corte-de-florero/>

5 Realizada por el español José Celestino Mutis en el Virreinato de Nueva Granada.

6 En una entrevista, el artista mencionó que obtuvo los huesos por parte de algunos médicos.

7 Comprendida como una guerra civil entre miembros de los partidos políticos Liberal y Conservador.

se interesó por investigar sobre este fenómeno, los rituales y las deformaciones que sufría el cuerpo en este tiempo, debido a que, de niño, en su ciudad oía sobre las múltiples mutilaciones corporales en los años cincuenta. En esa búsqueda leyó sobre el corte de florero, el cual no conocía, “Fue este primer recuerdo de la violencia política en mi país el que me movió, en 1997, a trabajar con huesos humanos y a recomponerlos en ‘flores’, una metáfora de estos ‘cortes’” (Echavarría, 1997, s. p.).

En el año 1998, *Corte de florero* fue exhibida en la B&B International Gallery, en la ciudad de Nueva York, Estados Unidos. También se expuso en el Centro de Arte Emison de la Universidad DePauw, en Indiana. Diez años más tarde, la serie fue presentada en Las Palmas de Gran Canaria, España, en la exposición *¡Viva la muerte!*, la cual reunió piezas artísticas de creadores latinoamericanos y españoles que representaban el vínculo entre muerte, arte y violencia. *Corte de florero* presenta el lugar de descomposición de la vida y del cuerpo en escenarios necropolíticos, caracterizados por ser siniestros y crueles con la unidad corpórea.

A lo largo de este libro, el lector podrá identificar que cada fotografía de la serie *Corte de florero* está titulada en la parte inferior, como ocurre con los nombres latinos empleados en las ilustraciones de flores y plantas de las expediciones botánicas del siglo XVIII. El espectador se encontrará con nombres como *Orquidis lugubris*, *Passiflora purpurea*, *Dionaea viscosa* u *Orquis mordaz*. Con lo anterior, se identifica cómo los títulos de los registros fotográficos tienen dos elementos: por un lado, la primera palabra evoca los nombres en latín asignados por los botánicos a las diferentes especies de la biología —en particular, a las plantas—; por el otro, le acompaña un componente transgresor que alude en latín a la crueldad extrema y la mutilación del cuerpo durante La Violencia. La propuesta heterogénea del artista, en cada título de las piezas, permite ver que la imagen por sí sola no es suficiente para comprender el sentido simbólico del cuerpo dislocado, es preciso leer cada denominación, hacer la sutura entre el nombre *Radix insatiabilis* —raíz insaciable— y la flor de los huesos del antebrazo. Al respecto, el siguiente fragmento de Taussig (2010) resulta revelador:

El nombre es crucial, porque dudo que al mirar el cuerpo mutilado sin el nombre, un observador “lo agarrara” —como decimos de los chistes— si el nombre no estuviera ahí. El observador apenas vería una sangrienta pila de miembros amontonados y un tronco desmembrado [...]. La mutilación estaría

incompleta, y con esto quiero decir que le faltaría el sentido que destruye el sentido. Yo no entiendo esto. Quizá no estoy hecho para entenderlo. Pero lo que sí sé es que lo que registra la mutilación, lo que registra cualquier mutilación, es esta ola, este movimiento continuo ondulante del auto-sacrificio del sentido realizado y luego disipado por la conjunción del nombre y del cadáver como obra de arte. Creo que funciona así: al aparejarle un nombre banal a un acto transgresivo, de alguna manera el acto se cumple, se dignifica mediante un sentido, podríamos decir, sólo para hacer trizas dicho nombre y dicho sentido. (p. 227)

Resulta llamativo que el artista ocupe despojos óseos para recrear flores, tallos u hojas. Al respecto, Taussig (2010) expresa lo siguiente: “Como reacción a la tremenda violencia existente en su país, Echavarría humanizó flores fotografiándolas como especímenes botánicos, [...] con lo que se ve son huesos humanos” (p. 226). Sobre esto, el artista, en una entrevista realizada por Calvin Reid (2000), afirma:

Mi propósito era crear algo tan hermoso que la gente se sintiera atraída por ello. Que el espectador se acercara, lo mirara y, luego, al darse cuenta de que no era una flor como parecía, sino una flor hecha de huesos humanos, algo hiciera clic en su cabeza o en su corazón, eso espero. (s. p.)

No pasa desapercibida la decisión de Echavarría por crear flores-despojos. Colombia es el segundo país con mayor diversidad del planeta, es conocido en diferentes naciones no solo por su café o esmeraldas, también lo es por sus flores. No deviene del vacío que la *Cattleya trianae* sea la flor nacional, puesto que hay una gran variedad de especies por el territorio; tampoco es extraño que el país sea uno de los mayores exportadores de flores a nivel mundial. Sin embargo, en palabras de Elkin Rubiano (2018), Echavarría, con su obra, sugiere “que la flor nacional no es la *Cattleya trianae*, [...] sino la cosecha de muerte que se confunde de manera siniestra con el paisaje, la *Cattleya cruenta* o el *Anthurium mutilatum*” (p. 73). Por supuesto, hay una relación entre la cantidad de floriculturas y la producción de cadáveres. La manufacturación de rosas, pompones, orquídeas, claveles, alstroemerias o crisantemos refiere a la masificación de las vidas que

han sido aniquiladas, de los cuerpos que han sido martirizados con el transcurrir de los siglos.

Es notable que, en la estética de *Corte de florero*, la sustitución simbólica de los cadáveres por imágenes-restos que simulan ser flores, el arte barroco se distingue por apartarse de la mimesis. En ese sentido, la alegoría en Echavarría adquiere un significado crucial en términos de representación, en tanto que ocupa un significante distinto —flores— para insinuar los cuerpos dislocados —cadáveres—. A propósito de ello, Severo Sarduy (2011) aborda la sustitución en la poética barroca, cuando la define como un movimiento en el nivel del signo, en que el significante “ha sido escamoteado y sustituido por otro, totalmente alejado semánticamente de él” (p. 171). En su obra, los huesos son adecuados y moldeados para ubicarse en un segundo plano y, así, abrir paso a la simbolización de las distintas flores. Este desplazamiento semántico es una alegoría de la reconfiguración de los cadáveres producto de La Violencia en Colombia.

La Violencia con mayúsculas

No matarás. El primer mandamiento de la democracia colombiana.
COMISIÓN DE LA VERDAD, *Hay futuro si hay verdad. Informe final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*

En un país como Colombia, donde la vida aparece y se reafirma constantemente desde su negación, algunos artistas vuelcan su mirada a la barbarie, al contexto inmediato, desesperanzador, violento y necropolítico de una nación que ha visto desde su origen la anulación y desubjetivación del otro. Juan Manuel Echavarría no es la excepción; en un principio, su trabajo artístico se centró en la escritura de novelas;⁸ sin embargo, a partir de *Retratos*, su primera serie fotográfica en 1996,

8 Entre sus obras literarias se encuentra *La gran catarata* (1981), en la que explora la tradición oral, la mitología y las metáforas del pueblo que habita la isla Barú en la costa del Caribe colombiano. En 1991, escribió un libro de cuentos titulado *Moros en la costa*, resultado de sus investigaciones en el Archivo de Indias de Sevilla y de sus lecturas de las crónicas sobre los viajes por las Indias. En 1995, el artista entra en una crisis creativa respecto a la escritura, es allí cuando sus amigas Ana Tiscornia y Liliana Porter le sugieren cambiar la pluma por una cámara fotográfica (Echavarría, s. f.).

aborda metáforas que representan la violencia colombiana, así como su normalización. En esta obra compuesta por diez fotografías en blanco y negro:

Echavarría fotografía una serie de maniqués rotos que encuentra en la vereda a las puertas de almacenes de ropa. Curiosamente los maniqués son usados para exhibir y hacer propaganda de las prendas en venta sin reparar siquiera en su estado. El cuerpo lacerado, roto, maltratado, pasa desapercibido en Colombia. (Tiscornia, 1998, p. 2)

Retratos es un antecedente crucial en la cristalización de *Corte de florero*. Al explorar la representación de una corporalidad dislocada en los maniqués, el artista manifiesta los cuerpos lacerados, que terminarían por resonar con la barbarie que mina el territorio colombiano. En sus palabras “estos maniqués fueron la piedra que cayó en mis aguas quietas. Al fotografiarlos entendí la dirección que mi trabajo debía tomar: explorar la violencia a través de la metáfora” (Echavarría, 1996, s. p.). En efecto, en sus siguientes obras registraría con su lente el rastro que deja la violencia armada: ya sea en los pizarrones o tableros de escuelas rurales abandonadas, —debido al control territorial por parte de los actores armados—; en los rostros de quienes fueron sobrevivientes de algunas masacres; en las marcas de un árbol de tamarindo usado para torturar a doce campesinos; en los objetos abandonados en campamentos guerrilleros de las FARC, antes de ser bombardeados por el Ejército; o en los huesos organizados, alegoría de la crueldad en los tiempos de La Violencia. Para comprender la dimensión necropoética de *Corte de florero*, es preciso iniciar con la siguiente descripción realizada por Echavarría:

Nací en 1947. No hemos tenido un solo año de paz desde entonces. Ha habido una guerra civil continua en Colombia. En los años cincuenta, hubo un conflicto político entre los conservadores y los liberales en la Colombia rural. La Iglesia también estuvo muy involucrada en el conflicto. Los sacerdotes estaban del lado del partido conservador y predicaban desde sus púlpitos que los liberales eran hijos del diablo, justificando así las masacres. Muchas de las fuerzas guerrilleras y paramilitares provienen de familias que fueron víctimas de esa violencia. El punto es que este ciclo repetitivo, este círculo vicioso de violencia, se ha normalizado. La gente crece con él: los niños ven, leen y escuchan sobre la violencia. Han vivido la violencia, la violencia política en sus propios hogares. (citado por Reid, 2000, s. p.)

Un antecedente relevante en la consolidación de la obra es el tiempo histórico conocido bajo el término *La Violencia*: una confrontación armada bipartidista entre campesinos liberales⁹ y conservadores,¹⁰ con dimensiones políticas, económicas y sociales, gestada en el siglo xx y considerada una guerra civil no declarada. Hay diversas lecturas respecto del inicio de este periodo en la historiografía colombiana, algunos historiadores señalan su origen en 1930, 1946 o 1948, cuando toman por referencia el Bogotazo;¹¹ sin embargo, confluyen en señalar la finalización de este tiempo histórico en 1958, con el pacto político del Frente Nacional.¹²

En el siglo xix se llevaron a cabo cerca de catorce guerras independentistas, que finalizaron el 7 de agosto de 1819 con la Batalla de Boyacá,¹³ la cual consistió en el enfrentamiento entre el ejército realista de la Corona española y el ejército patriota. Lo anterior marcó la consolidación de Colombia como una *patria* o un Estado. De acuerdo con Javier Ocampo (1989), fue “una pugna civil [...], quienes actuaban como miembros de una misma comunidad: los realistas en su lucha por la unidad del Imperio español; y los patriotas en su lucha por la independencia de la metrópoli española” (p. 13). Este planteamiento da luces sobre la violencia político-social que ha persistido por décadas en el país —incluso en la contemporaneidad—. Al afirmar que la Batalla de Boyacá fue una guerra civil, devela la confrontación armada como un artefacto empleado de manera regular al momento de ocurrir diferencias políticas.

9 Partido político fundado el 16 de julio de 1848 por el político e ideólogo José Ezequiel Rojas. Es distinguido por la bandera de color rojo y la letra L de color blanco en el centro. Sobre este símbolo, en el Estatuto, se lee “El color rojo, como interpretación del amor, la fraternidad y la tolerancia, es el distintivo del Partido Liberal Colombiano y se acompañará con su símbolo actual y el de la Internacional Socialista, a la cual se encuentra afiliado” (Partido Liberal Colombiano, 2011).

10 Partido político constituido el 4 de octubre de 1849 por Mariano Ospina Rodríguez, político, abogado y periodista, y por José Eusebio Caro, poeta, filósofo y escritor. Este partido político se distingue por su bandera de color azul y una C de color blanco en el centro.

11 Sucesos ocurridos el viernes 9 de abril de 1948, fecha que marca un hito en la historia de Colombia, la muerte del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán retumbó no solo en Bogotá, sino en el país. En el centro de la capital, hubo muertos, edificios desmoronados y hombres enfrentados por el conflicto bipartidista.

12 Acuerdo político entre los partidos Liberal y Conservador, el cual se extendió entre 1958 y 1974, basado en alternar el poder para dar solución al enfrenamiento armado que se estaba dando desde hacía décadas, también fue una manera de encontrar una *transición* en medio de la dictadura del general Rojas Pinilla.

13 En la historia de Colombia, es una de las fechas más relevantes, porque es un punto definitivo en la Independencia del Nuevo Reino de Granada de la monarquía española.

Sumado a lo anterior, después de la consolidación de Colombia como un Estado-nación, se gestaron diferentes guerras civiles: la guerra de 1830, la Guerra de los Supremos entre 1839 y 1841, las guerras de 1852, 1854, 1859 hasta 1862, 1976-1877, 1895, las cuales culminaron con la Guerra de los Mil Días, en 1902. Estas disputas armadas emergieron debido a tres factores: “la definición del sujeto político, las guerras en torno a la definición del régimen político y las guerras contra la exclusión” (Alonso Espinal, 2014, p. 170).

Con relación al segundo factor, que dio origen a las guerras civiles, se sitúan dos perspectivas políticas que circundaban a la sociedad decimonónica colombiana; por un lado, el clero, los militares, los esclavistas, los terratenientes y los burócratas propendían por conservar una tradición que les permitiera continuar bajo las dinámicas sociales, económicas y políticas que persistían en esa época; por el otro, los indígenas, las personas esclavizadas, los artesanos y los comerciantes preferían un cambio político cimentado en la igualdad y la libertad (Radio Nacional de Colombia, 2016). Las anteriores perspectivas políticas sembraron la fundación de los partidos políticos tradicionales con mayor trayectoria en el país: Conservador y Liberal. Al finalizar el siglo XIX hasta mediados del siglo XX, miembros de estos partidos políticos llevaron a cabo acciones desde la violencia para dirimir las disputas por el poder y el control del andamiaje estatal. Las dos visiones de organización de Estado llegaron a las armas al no tener un consenso; esto significa que La Violencia está caracterizada por un asunto de poder político sumado a un carácter económico respecto a la posesión sobre las tierras.

En el siglo XX comenzó una disputa sobre la lucha por la tierra, en particular en territorios indígenas —paeces y pijaos—, ubicados en los departamentos del Tolima y Quindío. El historiador Alfredo Molano, en su libro *A lomo de mula: viajes al corazón de las FARC* (2017), menciona que, en la segunda mitad del siglo XVI, la Corona española creó los resguardos indígenas para evitar el tratamiento como esclavos y, a su vez, obligarlos a pagar los recaudos tributarios; no obstante, una vez la República fue constituida, los indígenas adquirieron el rol de *hombres libres*, lo que conllevó a que fueran expropiados de sus tierras y obligados a pagar por labrarlas.

Es crucial el conflicto por la tierra, en tanto, durante La Violencia, sería un factor en el recrudescimiento del enfrentamiento bipartidista, además de ser una de las causas estructurales que dieron origen al actual conflicto armado:

Las caracterizaciones de los primeros decenios del siglo xx presentan un panorama de tensiones generadas por la monopolización de la propiedad, el desorden de las formas de apropiación de las tierras baldías y la ausencia de legitimidad de la propiedad. (LeGrand y Palacios, citados por Fajardo, 2014, p. 8)

A ello se suma la precarización laboral que se reflejaría con huelgas de trabajadores¹⁴ y conflictos en la representación política. Por lo tanto, a grandes rasgos, el conflicto bipartidista emerge por el control sobre el Estado y la tierra.

El uso del término La Violencia con mayúsculas fue necesario para distinguir este acontecimiento histórico de los conflictos del siglo xix en el territorio. Este periodo se caracterizó por la crueldad extrema —decapitación, desmembramiento, violaciones y masacres, entre otras—. Se reducía al opositor del partido político a un saco de huesos. No bastaba con ritualizar la muerte y transfigurar el cuerpo; también se exponía el cadáver ante los ojos de la comunidad, para servir de lección a quienes integraban el partido político de la víctima. El binomio amigo/enemigo ha estado presente desde el mito fundacional del país —realistas/patriotas, centralistas/federalistas, conservador/liberal—. Esta percepción externa del otro, concebido como un peligro, otorga el poder para decidir si este enemigo *imaginario* merece vivir o morir.

Lo anterior es una herencia de la estructura colonial que se hizo espacio en un escenario considerado *democrático*, sin embargo, da cuenta del ejercicio de poder que pretendía la superposición de una corriente política en el Estado, el control agrario y las clases populares. Aquí, el poder soberano no estaba determinado solo por el Gobierno, sino también por quienes decidieron tomar las armas para

14 Los trabajadores de la multinacional estadounidense United Fruit Company hicieron una huelga durante cerca de un mes, con la que exigieron mejores condiciones laborales por medio de un pliego de peticiones; sin embargo, el 5 y 6 de diciembre de 1928 los huelguistas fueron cruelmente reprimidos por el Ejército Nacional de Colombia, quienes dispararon a los trabajadores por orden del presidente conservador Miguel Abadía Méndez, con el fin de proteger los intereses de la multinacional. Este acontecimiento es conocido como la Masacre de las Bananeras, referida por Gabriel García Márquez (1984) en su novela *Cien años de soledad*: "Durante el día los militares andaban, con los pantalones enrollados a media pierna, jugando a los naufragios con los niños. En la noche, después del toque de queda, derribaban puertas a culatazos, sacaban a los sospechosos de sus camas y se los llevaban a un viaje sin regreso. Era todavía la búsqueda y el exterminio de los malhechores, asesinos, incendiarios y revoltosos del Decreto Número Cuatro, pero los militares lo negaban a los propios parientes de sus víctimas, que desbordaban la oficina de los comandantes en busca de noticias, 'Seguro que fue un sueño', insistían los oficiales. 'En Macondo no ha pasado nada, ni está pasando ni pasará nunca. Este es un pueblo feliz'. Así consumaron el exterminio de los jefes sindicales" (p. 428).

confrontar y aniquilar a un opositor. En ese sentido, La Violencia es una manifestación del necropoder, cuando se empleó el dispositivo de la muerte, con el fin de instaurar una hegemonía política. Esto implica que, en Colombia, el *estado de excepción* se manifestó de manera permanente, se naturalizó el ejercicio de administrar la vida y el aniquilamiento del otro percibido diferente en términos políticos. Es importante señalar el carácter rural de la violencia en esta época, porque la barbarie se extendió en el territorio y afectó a los campesinos de alguno de los dos partidos políticos, por lo que fueron el blanco a destruir. Sobre esto, el Grupo de Memoria Histórica (2013), en su informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, menciona:

La Violencia se expresó, entre otras formas, en la ola represiva contra los movimientos agrarios, obreros y populares urbanos aglutinados en torno a los ideales del gaitanismo, y alcanzó su máximo nivel de radicalización política tras el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, suceso que desató protestas populares y fue conocido como El Bogotazo. Como sello distintivo de la década de 1950, la violencia se libró entre los ciudadanos adscritos a ambas colectividades políticas mediante el ataque a los militantes del partido contrario o a sus territorios de influencia. Dentro de los partidos políticos se constituyeron agrupaciones armadas con diferentes niveles de organización: de un lado, la policía *chulavita* y *Los pájaros* (asesinos a sueldo), al servicio del Gobierno Conservador; del otro, las guerrillas liberales y las autodefensas comunistas. (p. 112)

En ese momento histórico se gestaron prácticas o gramáticas de la muerte,¹⁵ porque no solo se acababa con la vida de alguien, se buscaba rematar su cuerpo, desconfigurarlo, convertirlo en residuos. A propósito de esto, en *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social*, monseñor Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña (2016) señalan:

15 Desde la perspectiva de Jacques Derrida, en *De la gramatología* (2008), la tradición filosófica ha privilegiado la voz por encima del *gramma*. En el pensamiento derridiano, la escritura no remite a interpretaciones o significados fijos y unívocos, por el contrario, está impregnada de diferencias y signos que se relacionan entre sí. Por tanto, la gramática en la subversión de una unidad corporal está mediada por la inscripción de la crueldad en la superficie del cuerpo, cuyos signos se leen e interpretan como una cadena de significaciones. La cabeza decapitada, la piel desgarrada, los ojos extirpados, en este sentido, son huellas/inscripciones que forman una red de interpretaciones derivadas en dolor, cuerpo roto, anulación de la subjetividad, decapitación, barbarie.

Emasculan, profanan cadáveres, queman vivos a agentes previamente rociados con gasolina, como en La Aurora (Cunday). Los órganos cercenados los colocan en la boca de la víctima; las mujeres son violentadas y asesinadas y cuando se piensa que la cruenta orgía sexual ha alcanzado límite, irrumpe la tanatomanía que hace del crimen colombiano un caso aparte, insular, casi único en la historia del delito. (p. 226)

El enfrentamiento bipartidista se caracterizó por la multiplicidad de métodos de transfiguración de los cuerpos y los cadáveres. Como lo mencionan estos autores, un conocimiento anatómico preciso operó para torturar, mutilar o dar muerte desde la atrocidad y la rabia por eliminar al *enemigo*.¹⁶ No bastaba con asesinarlos, había que rematarlos, “la venganza de la sangre forma parte del tejido social de lealtades primarias que sustentan la identificación del campesino con su partido político” (Uribe, 1990, p. 31). Este tiempo histórico fue emblemático por la reorganización violenta de los cuerpos, cuyo abanico de procedimientos tuvo la denominación de *cortes*; su variedad se debe a la manera en la cual los campesinos le otorgaron al cuerpo humano una terminología asociada a la denominación corporal de la distribución de un animal. La antropóloga e historiadora María Victoria Uribe (1990), con relación a ello, dice que “el campesino tolimense mestizo concibe su propio cuerpo como si se tratara de una estructura muy similar a la del cerdo y la gallina” (p. 169); entonces partes del cuerpo, como la cabeza, los ojos, el cuello y el estómago, reciben las siguientes denominaciones: el tuste, las vistas, el guargüero, el buche.

La denominación que empleaban los campesinos para referirse al cuerpo es vital para decodificar los procedimientos de desmembración o los *cortes*. Primero, se encuentra la herramienta empleada tanto en el sacrificio de gallinas, cerdos o vacas como en la mutilación de un cuerpo humano en La Violencia: “El arma utilizada por los campesinos tanto para despresar los animales que consume como

16 Es imprescindible mencionar que la apropiación de alguno de los dos partidos políticos se daba desde el nacimiento de la persona, se nacía liberal o conservador, de acuerdo con la tradición política familiar. Según Uribe [1978], el sentido de pertenencia partidista de los sectores rurales se comprende desde dos conceptos: la subcultura de Pecaut y la comunidad de Weber. Desde la perspectiva de Pecaut, los partidos Liberal y Conservador son subculturas que formulan concepciones opuestas del orden social, están fundamentadas en memorias familiares y territoriales, cuyos orígenes datan de las guerras civiles del siglo XIX. La comunidad en Weber es una relación social en la que ocurren acciones basadas en un sentimiento subjetivo —afectivo y tradicional— por cada participante, con el fin de fundamentar un todo.

para desmembrar los cuerpos en el proceso de las masacres, es preferencialmente el machete, ocasionalmente el cuchillo y en algunas ocasiones el hacha” (Uribe, 1990, p. 173). Las armas cortopunzantes son los instrumentos para someter los cuerpos a diferentes transformaciones:

Las transformaciones violentas del cuerpo y su puesta en escena durante La Violencia de los años cincuenta ofrecían un amplio repertorio: —ojos fuera de sus cuencas —orejas cortadas —senos amputados —testículos cortados y puestos en la boca —lengua afuera por debajo del mentón (*corte corbata*) —cabeza cortada y dispuesta entre las manos en el pubis (*corte de mica*) —corte de tendones y músculos y cabeza hacia atrás (*corte de franela*) —cortes en la espalda (bocachiñar) —brazos y piernas dentro del tronco (*corte de florero*) —vísceras afuera —empalamiento —asesinato de niños (*no dejar ni la semilla*) —despojar del cuero cabelludo a víctima viva (*corte francés*) —descuartizamiento (*picar para tamal*). (Guzmán *et al.*, citados por Restrepo, 2006, p. 19)

A través de la prensa circulaba la alteración de los cadáveres por medio de los diferentes cortes, en los periódicos se publicaban fotografías de esta época, “como el de corbata, el de franela, el de mica, la decapitación, la castración y otros más. Sin embargo, del corte de florero no conocemos ni una sola imagen, lo que podría indicar que fue resultado de la imaginación popular” (Uribe, 2015, pp. 131-132). Este corte en particular es conocido debido a los testimonios de los campesinos, quienes al verlo lo transmitieron a diferentes personas. Lo cierto es que no hay referencias en la prensa nacional de esta desorganización del cuerpo.

Lo notable del enfrenamiento bipartidista es el conocimiento anatómico y metódico al momento de subvertir el orden natural de un cuerpo. Se evidencia una estructura lógica cuando se trata de eviscerar, mientras hay un accionar desmedido en esa reorganización de una unidad corporal. El artista, curador y teórico colombiano José Alejandro Restrepo (2006) aborda la violencia ejercida sobre los cuerpos y la escritura grabada en ellos. Analiza la corporeidad configurada en palimpsesto en este contexto, porque la piel y la carne son materias dispuestas para ser grabadas, dislocadas y rotas de múltiples maneras. El autor también estudia el terror inscrito en el cuerpo, en la crueldad con la que los cadáveres son abiertos y expuestos; identifica que las corporeidades en el marco de la violencia en este país son documentos capaces de ser leídos, son gramáticas anatómico-políticas de la barbarie.

Llama la atención que el sustantivo que acompaña de forma nominal el corte sea *florero*, puesto que evoca al conocido florero de Llorente¹⁷ y los sucesos ocurridos el 20 de julio de 1810, en lo que hoy es la Plaza de Bolívar en la ciudad de Bogotá —antes la Plaza Mayor de Santafé, capital del Virreinato de Nueva Granada—. Diversos historiadores mencionan que todo lo ocurrido alrededor del florero del comerciante español fue un pretexto para reunir a una población en particular; en este caso, a hijos nacidos en tierras americanas, en función del imaginario de nación. El florero, como objeto representante de una colectividad que buscaba la independencia, es esencial para comprender por qué se volvería un significativo después de un siglo, en particular en las prácticas de evisceración en La Violencia, si en su momento el florero de Llorente y la negación de su préstamo fue una excusa para tener un gobierno autónomo de los españoles. Las banderas, sea la roja del Partido Liberal o la azul del Partido Conservador, tienen una carga simbólica significativa, porque los emblemas son distintivos de comunidades o manifestaciones sociales.

No es extraño encontrar el símbolo del florero en la reconfiguración de los cuerpos y los cadáveres en esta época histórica. Las piernas y los brazos son las ramas, los pies y las manos son las flores y el torso se presenta a modo de ramilleteo que los contendría. En ese orden de ideas, que se aplicara a alguna persona que simpatizara con la bandera azul o roja implica que no se trata solo de una muerte biológica, sino que también tiene una dimensión de muerte política.

Si se tiene en cuenta que Juan Manuel Echavarría nació en 1947, su infancia transcurrió en tiempos de la agudización del enfrentamiento bipartidista. En su sitio web escribe:

17 Después de que Fernando VII abdicó de la Corona española y fue puesto preso por Napoleón, en Santafé, se organizó una junta de gobierno para proteger la soberanía de España; sin embargo, esta contó con una mayor participación de españoles y no de americanos. En reuniones discretas, americanos distinguidos acordaron organizar un enfrentamiento que les permitiera perturbar el orden público y tomarse el poder. Dicha desavenencia ocurrió el 20 de julio de 1810, en la casa del comerciante español José González Llorente, cuando los hermanos Morales decidieron pedirle prestado un florero para decorar la mesa en el banquete que se celebraría en honor a Antonio Villavicencio, pero González Llorente les dio una negativa. Ante su respuesta, los hermanos Morales junto a los americanos que acordaron el plan, incitaron una revuelta en la Plaza Mayor al convocar una junta de gobierno independiente de la autoridad española, acontecimiento que derivó en la firma del Acta de Independencia. Por ello, el 20 de julio de 1810 se señala como el Día de la Independencia de Colombia.

Fue de niño en Medellín, Colombia, cuando oí por primera vez hablar sobre esos ‘cortes’ [...] —mutilaciones que se le hacían al cuerpo humano y que yo algunas veces escuchaba por la radio o entre las conversaciones de mi familia. (Echavarría, s. f.)

Desde la realización de *Retratos*, el artista decidió ahondar en la violencia del país y hacer de sus obras de arte la visibilización de la tragedia y el terror que deja la guerra. Al investigar sobre La Violencia, leyó el libro *Matar, rematar y contramatar* de Uribe (1990), en el que reconoció el corte de florero y decidió realizar una pieza artística que simbolizara dichos cortes.

Adriana Rojas Espitia (2013), en su artículo “El arte como memoria visual. Expresiones simbólicas y metafóricas en la obra fotográfica de Juan Manuel Echavarría”, entiende que en *Corte de florero* el artista “señala que la guerra actual tiene raíces profundas, engendradas mucho antes de la violencia bipartidista de los años cincuenta” (p. 103). En efecto, el enfrentamiento entre liberales y conservadores deviene de una necropolítica instaurada en el territorio americano desde su conquista; por ello, no es nada extraordinario encontrar cómo los símbolos de una época colonial retornan en la gramática de la muerte de la historia de Colombia. Sumado a lo anterior, en el imaginario colectivo, hay muertos que son buenos y muertos que son malos, como una constante al interior de la política y la vida de los ciudadanos colombianos. No obstante, esto ha cruzado los límites del poder y el ámbito de la política para verse instaurado en el pensamiento colectivo; es decir, hay personas que relativizan el dolor al creer que hay muertos que merecen más luto que otros, incluso piensan que unos cuantos merecen morir.

Es relevante, en esta obra, la composición de huesos que simulan ser arreglos florales; puesto que, en contraposición del cadáver exhibido en el espacio público o el necroteatro, la estética de Echavarría propende por distanciarse de la puesta en escena de la barbarie y la justificación de la muerte. Lejos de replicar en el escenario artístico la *espectacularización* del martirio, el artista:

Usa la belleza para seducir al espectador e introducirlo en su mundo. Sin embargo, su definición de belleza incluye el saber que en el centro de todo lo bello se encuentra lo incómodo e incluso lo feo. La deformidad que subyace el arte de Echavarría es la violencia que habita en el corazón de Colombia. En *Retratos*, el artista explora lo mundano de esta violencia. Lo horrible pasa

desapercibido cuando hace parte de la vida diaria. En *Corte de florero* el artista examina la macabra ritualización que acompaña al asesinato en Colombia. Al mutilar los cuerpos de los muertos, el asesino parecería no sentir culpa, y lo que es peor, no sentir terror. Se vuelve entonces responsabilidad del espectador el atravesar la máscara de belleza que rodea al arte de Echavarría para llegar a la verdad que está enterrada en el fondo. (Reuter, s. f., p. 1)

A partir de lo mencionado, es posible situar a Echavarría como un artista contemporáneo que es interpelado por la oscuridad de su propio tiempo. Agamben (2011) escribe sobre este asunto: "Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente" (p. 21). En efecto, un sujeto contemporáneo es aquel que percibe las sombras del presente, es aludido por el tiempo, lee su época, agencia intempestiva y anacrónicamente. Desde esa afirmación, Echavarría es un sujeto-artista contemporáneo, en tanto que "percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo" (Agamben, 2011, p. 22). Esto se aprecia desde el momento en que decide dedicarse a la fotografía y explorar metáforas de la violencia en el país. Asimismo, se suma la relación singular que le conecta con las múltiples aristas de la muerte excesiva que minan el territorio, donde la barbarie y su exceso le interpelaron. Por supuesto, el conflicto bipartidista y sus dinámicas cruentas no fueron la excepción.

Resulta notable que dicha interpelación en Echavarría no sucede solo en un plano estético o artístico, también resuena en el escenario ético. Las tinieblas del tiempo lo llevaron a tener una relación directa con la realidad: lo que acontecía en el país lo interpeló al punto de construir imágenes simbólicas que posibilitan en el espectador la percepción del horror. Si algo caracteriza su estética es su carácter inquietante, el cual oscila entre la belleza y la interpelación de la muerte violenta, la visibilización del terror que se ha inscrito en todas las dimensiones de la cotidianidad colombiana.

Representación de los cuerpos rematados

Si tú y yo fuéramos en este momento a una expedición botánica a Colombia, lo que encontraríamos serían cuerpos muertos.

JUAN MANUEL ECHAVARRÍA¹⁸

En tiempos de violencia y guerra los cuerpos devienen en cadáveres; son residuos/imágenes, emblemas de la descarga del poder sobre la vulnerabilidad de una unidad corpórea. Homero presentó la ruptura del orden sagrado del cuerpo y del duelo en la *Ilíada* (1991), cuando, una vez que Aquiles se enteró del asesinato de Patroclo a manos de Héctor, estalló de ira y se dirigió a las murallas de Troya para enfrentarse en combate con el asesino de su amigo querido. Aquiles venció sobre el príncipe troyano, aunque no bastó con acabar con su vida. Ante la presencia de Andrómaca, Hécuba y Príamo —esposa y padres de Héctor—, despojó al cadáver de la armadura, rompió los tendones de ambos pies y de allí amarró una cuerda de piel que sujetó a su carro, después lo arrastró dejando que el rostro del príncipe fuera desfigurado por las piedras, luego se dirigió al campo aqueo y dejó el cadáver desnudo expuesto a las aves carroñeras.

Con este ejemplo, situado desde el mito y la literatura, se evidencia que el exceso de crueldad deviene en imágenes. En la violencia, es necesario fabricar representaciones del poder soberano, emblemas que den cuenta del ejercicio del dominio sobre la vida y el cadáver de los otros; en este caso, la imagen de Aquiles que rompe los tendones de los pies de Héctor y ata una cuerda, con la cual arrastró su cadáver enfrente de las murallas de Troya. Pareciera que la demasía de la atrocidad requiere manifestaciones, representaciones, signos. Por ello, en *La Violencia*, se hacen visibles las marcas que den cuenta de la supremacía del poder sobre el otro, entonces el necropoder requiere imágenes que sustenten su fuerza y dominio sobre la vida.

Foucault (1975), en *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, señala el cuerpo como el lugar donde las relaciones de poder y las técnicas de disciplina se expresan y se anidan; los cuerpos no son solo objetos de castigo, también se moldean por medio de controles disciplinarios y de instituciones, con el fin de preservar el contrato social. A propósito de esto, el filósofo inicia su libro con la descripción de

18 En entrevista realizada por Calvin Reid (2000).

la tortura y ejecución de Damians, a partir de lo cual, se evidencia que los castigos no son expresamente una represalia punitiva que se efectuaba en espacios públicos a criminales que trasgredían la ley; son rituales políticos, en aras de mostrar la maquinaria del poder soberano, en este caso, el rey. Por tanto, las escenas de tortura y dolor puestas ante los ojos de los demás eran manifestaciones excesivas de la reafirmación de la ley y el poder, es decir, del rey en sí.

En ese contexto, en el que el cuerpo es exhibido al escarnio público, se aprecia su transfiguración al perder la condición de sujeto para devenir en un objeto que se marca, mutila, corta, quema, ahoga. Acerca del despliegue punitivo, Diéguez (2013) considera que “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’” (p. 122). Los argumentos de Foucault (1975) y Diéguez (2013) son relevantes en el ámbito sociopolítico en el que el artista se inspira para crear *Corte de florero*. Con La Violencia, la ritualización de la muerte puede leerse en términos de significantes del poder. Sobre esto, Restrepo (2006), en *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*, advierte sobre los rituales y el repertorio de incisiones sobre el cuerpo en la violencia en Colombia, incluso, a partir de Uribe, habla de una serie de “habilidades físico-técnicas [...] y frías convenciones alegóricas” (p. 19) al momento de redistribuir violentamente cada parte de la unidad corporal. Uribe (1990) identificó que en el conflicto bipartidista:

A las víctimas generalmente se las mataba de un tiro, el cual producía la muerte biológica por anemia aguda. Acto seguido se las contramataba decapitándolas, para terminar rematándolas, efectuándole al cadáver una serie de cortes *post mortem* que terminaban por desmembrar el cuerpo. (pp. 167-168)

En consecuencia, no bastaba con acabar con la vida de alguien; era necesario matarlo y contramatarlo, asegurarse del fin de su existencia. Ahora bien, el necropoder no terminaba con la desconfiguración corpórea de la víctima. La importancia de la imagen de un cadáver en estado de transfiguración, puesto ante los ojos de los demás, adquiere una fuerza semiótica cuando permite identificar que el poder no solo decide quién vive y quién muere, sino que también elige la *desritualización* del deceso y la manera bajo la cual se escenifica.

En concordancia con esto, la filósofa Michela Marzano (2010) se pregunta: “¿qué ocurre cuando una imagen muestra la realidad sin ninguna forma de

mediación [...]? ¿Cómo puede el espectador contrabalancear la ‘fascinación’ frente a la violencia y la muerte, cuando la crueldad se expone en estado bruto?” (p. 69). El espectador que se enfrenta a una imagen del horror entra en un estado de perturbación, debido a que está expuesto al “vértigo de la crueldad más feroz. El que mira no puede ni distanciar sus emociones ni esclarecer sus juicios” (p. 69).

Aristóteles (1974), en *La poética*, advierte sobre la importancia de la catarsis en la tragedia griega. En el acontecimiento teatral, el personaje trágico transita por distintas acciones que lo llevan a sentir dolor o sufrimiento; desde su lugar, el espectador se siente identificado con el personaje y sus circunstancias, por lo que tiene emociones de piedad y temor. Dicha afectación es conocida como *catarsis*, proceso mediante el cual ocurre la purificación de las emociones y el pensamiento en el público. Sin embargo, ¿qué sucede cuando no hay un efecto de depuración ante la presencia de imágenes de la crueldad? Marzano (2010) identificó el doble fracaso de la catarsis en lo que denomina la *realidad-horror*,¹⁹ cuyo desmoronamiento se encuentra en la mirada y el pensamiento. En el primero, el espectador está en la imposibilidad de comprender y procesar en términos emocionales lo que percibe; no encuentra un significado o un sentido a lo que ve. En el segundo, quien observa no tiene los elementos para sublimar las emociones y reflexionar sobre lo que presencia; carece de los componentes para elaborar algún juicio respecto a la imagen que tiene frente a sí.

Los planteamientos de Marzano (2010) son relevantes en cuanto a la *espectacularización* de la muerte cruel y sangrienta, en tanto que se identifica la afectación emocional y racional de quien ve con sus ojos un cuerpo transfigurado. La imposibilidad de la catarsis hace que la experiencia sensorial en quien observa sea perturbadora, a su vez, deja en evidencia el goce de causar sufrimiento por quienes elaboran una escenificación de la *realidad-horror* o un necroteatro, en términos de Diéguez (2013). Hasta aquí, se vislumbra una estética de la crueldad

19 Difusión de imágenes y videos en internet que contienen una crueldad excesiva y producen indiferencia entre las personas que consumen este tipo de *información*, al no tener la capacidad de sentir compasión por el sufrimiento humano que presencian desde sus computadoras o celulares. Marzano (2010) ahonda en la exposición directa de la muerte sin ningún tipo de *fictionalización*, cuando realiza un paralelismo entre los espectadores que asistían al coliseo en la Antigua Roma y los espectadores que observan videos en la contemporaneidad. En ambos casos, hay placer y diversión al presenciar la barbarie y el derramamiento de sangre de otros seres humanos; esto evidencia la falta de empatía y el desprecio por la humanidad en sí.

que tiene representaciones visuales dadas por la alteración de los cadáveres y su puesta en escena en el espacio público.

La escenificación del cuerpo atravesado por el dolor es una característica crucial de La Violencia. Blair (2005) y Uribe (1990) señalan la ritualización al momento de asesinar y transfigurar un cadáver en esta época. Uribe (1990) distingue tres momentos del ritual:

1. *La fase preliminar*: consiste en amenazas y señalamientos a las víctimas.
2. *La fase liminar*: “inicia con la irrupción de los victimarios en el patio de la casa de las víctimas. Esta conforma el espacio sacrificial. Las víctimas eran sacadas de la casa y ubicadas en el patio donde eran sacrificadas” (p. 163).
3. *La fase posliminar o fase final*: seguida de la masacre, es la escena que ven los familiares, vecinos o las autoridades. “Esta varía desde algo absolutamente caótico y desordenado, donde los cadáveres se encuentran desmembrados —diseminados o apilados— por todo el lugar” (p. 168).

Por su parte, la antropóloga Blair (2005) destaca los cuatro elementos que integran la ritualización de la muerte:

1. *El espacio escénico*: lugar donde es llevado a cabo el asesinato y la evisceración.
2. *La estructura temporal*: el acto se desarrolla con etapas precisas.
3. *Los actores con un rol específico*: hay seres humanos, algunos de ellos investidos de un carácter terrenal y otros que asumen una función de poder-divinidad.
4. *La organización de los símbolos*: quienes detentan el poder exhiben de una manera en particular los elementos en bienestar del mensaje que quieren comunicar.

El cadáver adquiere una dimensión relevante en cuanto es vehículo de representación, es signo y significante del necropoder. La reconfiguración corporal se lee e interpreta, es imagen legible para los ojos que observan. Por ello, no es arbitraria la existencia de la variedad de cortes en la guerra entre liberales y conservadores. Al contrario, son formas de evisceración que presentan una profunda significación.

El cadáver atravesado por el dolor —comprendido a manera de imagen— encuentra un punto de conexión con el concepto de *cuerpo gramatical* de Restrepo (2006), quien sostiene que la piel, la sangre, la cabeza, la carne, los ojos, los miembros y los huesos son espacios de inscripción y resguardan un sinnúmero de signos y mensajes de un poder que se ejerce a través de la violencia. Ahora bien, si el cadáver dislocado es entendido en clave de imagen-representación,

—que se inscribe en los ojos de quien la observa y en su memoria, en tanto que la unidad desmembrada, como significación de crueldad, terror y necropoder, solo adquiere sentido si se exhibe frente a otros—, este planteamiento, sin duda, resuena con la espectacularización de las imágenes del barroco, en especial con las iconografías cristianas de cuerpos atravesados por el sufrimiento en un estado sublimado.

Pareciera que las modificaciones *post mortem*, en el contexto del conflicto bipartidista, tienen relación con las alegorías barrocas y la referencialidad teológica al sacrificio. Restrepo (2006), desde la perspectiva de Benjamin sobre la alegoría, dice:

El cuerpo humano completo no puede formar un ícono simbólico, pero las partes del cuerpo independientes se prestan bien para ello. En determinados casos, como en el desmembramiento, el cuerpo puede adquirir funciones de “heráldica”, como un sistema de comunicación ideográfico, directo y codificado, de fácil e inmediata interpretación. (p. 23)

Si el cuerpo es comprendido como una unidad orgánica, debe ser despedazado para que sus fragmentos tengan un significado. De nuevo, romper un cadáver y reorganizarlo de una manera particular no es un acto arbitrario; se trata de alegorías cargadas de significación destinadas a producir terror en quienes las observan. Según Restrepo (2006), “La alegoría es escritura porque fija un signo y fija una imagen. Se trata de una escritura basada en imágenes y no cualesquiera: es importante que sorprendan o atemoricen” (p. 23). En tiempos de violencia, los cuerpos son fragmentos, vehículos de representación, documentos de la barbarie, alegorías del necropoder y objetos de un sinfín de significaciones que funcionan a modo de instrumento.

Por su parte, Diéguez (2013) habla sobre un doble registro del cuerpo roto. Por un lado, es objeto de representación artística, en tanto que hay una performatividad y una escenificación, tal como lo advirtieron Blair y Uribe respecto a los momentos y las características que encierran la ritualización de la muerte. Por el otro, es emblema sobre el cual se graba la narrativa del poder: el cadáver es entendido como documento del poder, superficie de inscripción de diferentes signos, es decir, deriva en alegoría.

Corte de florero se puede leer en términos alegóricos, si el contexto histórico del que parte Echavarría está plagado de representaciones-imágenes de cuerpos dislocados. En ese sentido, el artista reorganiza huesos y les otorga un nombre

particular en función de crear alegorías que son constelaciones de metáforas del repertorio de mutilaciones durante La Violencia. Esto es crucial porque Echavarría no hace una apología explícita al corte de florero; al contrario, evoca la crueldad que circunda la historia del país, una barbarie que desde la denominación de esta obra referencia el devenir del necropoder en una nación que, desde antes de su nacimiento, ha visto natural la producción de la muerte violenta.

A su vez, esta obra es alegoría del necropoder circundante en el siglo xx en el país, el cual no se reduce a manipular la vida de los otros, en este caso los enemigos. Se expande al punto de intervenir los cadáveres y subvertir el orden natural, al anular cualquier resquicio de humanidad. Sin duda, no se debe mencionar la época bipartidista sin asociarla a las imágenes de terror que instauró, pero se podría indicar que hay una iconografía particular en este tiempo histórico. Por ello, no es extraño que Echavarría alegorizara la taxonomía de la crueldad y su gramática de la muerte. Sobre esto, el artista dice:

En los campos de Colombia, durante esta lucha entre liberales y conservadores, los *campesinos* dejaron atrás una representación del lenguaje de la violencia: distintas formas de mutilación y reordenamiento del cadáver de la víctima. Lo perturbador es que les dieron nombres a estos cortes. El “Corte de florero” tiene, en sí mismo, una estética. Y, sin embargo, ¿hay un acto estético más doméstico que hacer un arreglo floral? (citado por Reid, 2000)

Por su parte, La Violencia —así como el transcurrir de la historia en sí misma en el país— se caracteriza por la masificación de sujetos sacrificados, cuando sus corporalidades evocan las iconografías de santos o mártires, mientras el dolor sublimado se hace presente por medio de las gestualidades o las posturas de los cuerpos. En el arte religioso barroco se exponen imágenes que presentan la dialéctica entre sufrimiento/placer, con el fin de “persuadir por la vista, recurriendo a la conmoción que despierta una imagen” (Diéguez, 2013, p. 146), en aras de provocar piedad y veneración en los creyentes. En la época bipartidista, la concepción del mártir o el santo regresa de manera simbolizada a través de los cadáveres intervenidos en medio de la disputa armada. Las alegorías de los cuerpos martirizados parecen resonar con la iconografía barroca; en ambos aspectos se aprecian corporalidades atravesadas por el dolor y el sufrimiento. El campesino decapitado evoca la pintura *Salomé con la cabeza de Juan Bautista*, de Caravaggio.

La diferencia entre el campesino y el santo es que el cuerpo del primero es un sacrificio que no tiene una trascendencia redentora y, mucho menos, religiosa.

Llama la atención que Colombia sea un país con una larga tradición católica, misma que fue instaurada desde la época de la Conquista y que en su territorio el sacrificio se presente de manera amplia sin ningún pretexto de subsanación mítica. De acuerdo con la teología cristiana, Jesús es “El Cordero de Dios que quita el pecado del mundo”, quien es el salvador de los hombres y, gracias a su crucifixión, redime el pecado de la humanidad. En ese sentido, la inmolación del hijo de Dios tiene un carácter de redención, lo cual hace que su muerte tenga sentido en la medida en que salva a los seres humanos. Sin embargo, ¿qué sucede cuando el martirio se hace presente de manera recurrente y no libera ninguna culpa? ¿Cuál es el lugar de estos cadáveres en una historia que se desvinculó del mito?

En efecto, las mutilaciones en La Violencia no redimieron nada; el sacrificio allí no se presentó en un orden mítico: la sangre corrió sin justificación alguna. Hay “Historia ya sin conexiones míticas, crueldad sin connotaciones sacrificiales, crimen sin mediación ni divinidad, violencia ni curativa ni preventiva, rituales impuros que nada purifican, que no expulsan la violencia sino que perpetúan la venganza” (Restrepo, 2006, p. 56). La muerte en el necropoder ocurre sin redención, sea en la época bipartidista o en la contemporaneidad. Las personas son asesinadas, pero su deceso no restaura ningún orden, es una mediación en que la muerte no restituye nada; al contrario, abre heridas profundas.

En *Corte de florero*, el artista alegoriza el sinsentido de estas muertes y la sobre-dosis negativa de estos sacrificios. Su estética convoca el exceso del martirio y los cadáveres que se extienden por el territorio. Según esa lógica, su obra trasciende el conflicto bipartidista para señalar dos aspectos: el primero, en el conflicto armado también hay un sinnúmero de muertos kilómetros tras kilómetros; el segundo, a pesar de que hayan transcurrido más de cincuenta años de La Violencia, la ritualización del deceso manifestada en los cortes, la disposición y escenificación de los cadáveres retorna con constancia en la historia reciente del país. La obra se entiende en términos de una alegoría del lugar que ocupa la muerte en lo que ha sido Colombia antes y después de su Independencia: una tierra donde brotan cuerpos sacrificados que son emblemas del poder.

La obra puede interpretarse en términos de un escenario luctuoso. Aunque se observan huesos dispuestos, que simulan ser flores, no son arreglos florales que evocan las rosas o crisantemos, al contrario, son lúgubres, no presentan un color

llamativo, parecen ofrendas a los muertos. Si en el ámbito colectivo hay dolor y luto, la iconografía propuesta por Echavarría parece naturaleza muerta. Las fotografías de las flores hechas de huesos producen una sensación de melancolía; la mirada se vuelca hacia lo siniestro para observar desgarros en los huesos que devienen en arreglos florales. Si la muerte violenta, injusta y prematura circunda por el territorio colombiano, el artista hace de su obra de arte un escenario donde confluyen los muertos de manera simbólica, cuya estética es mortuoria al estar conformada por vestigios de un tiempo fúnebre; por eso hay oscuridad en sus imágenes, no se aprecian huesos hechos flores que funcionen como algún fármaco para apartar la mirada o naturalizar la administración de la vida y la muerte.

Por otra parte, la obra en su completitud está desgarrada. En una imagen se aprecia el almacén de la mano; en otra, un fragmento de la columna vertebral; en una más, un fémur. En suma, se trata de una gran estructura ósea. No es extraño que cada fotografía sea un resquicio de un cuerpo, puesto que, si en el campo real los cadáveres son abiertos para ser destrozados, en un sentido estético Echavarría apunta a dicho desgarramiento, alegoriza estas incisiones desde un montaje compuesto por restos humanos. De acuerdo con ello, *Corte de florero* señala el quiebre en el *ethos* de la sociedad colombiana. El ciclo repetitivo de la violencia en el país ha erosionado el extrañamiento a la muerte cruenta y el derecho a la vida como un valor fundamental en cualquier entramado cultural, por lo cual, desde la representación de lo siniestro, la obra advierte sobre la crisis del *ethos* en el plano real del contexto colombiano.

El escudo de Perseo

Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece demasiado a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos.

GEORGE DIDI-HUBERMAN, "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre libertad estética"

De acuerdo con la mitología griega, Medusa, hija de Forcis y Ceto, junto a sus hermanas Esteno y Euríale conforman las tres gorgonas. A diferencia de ellas,

Medusa contaba con mortalidad y belleza, además era sacerdotisa del templo de Atenea, diosa de la sabiduría. Poseidón, dios de los mares, quedó fascinado con la sacerdotisa y la violó en el templo. Ante esta profanación, Atenea convierte a la gorgona en la apariencia física de sus hermanas, como castigo, transformó su cabello en serpientes y sus ojos petrificarían a quien la mirase, por lo que, con esta transmutación, tuvo el calificativo de *monstruo*.

Perseo, hijo de Zeus, dios del Olimpo, y de Dánae, princesa de Argos, es conocido en la literatura y en la mitología como el héroe que decapitó a Medusa gracias a su escudo. Según el mito, la diosa de la sabiduría le pidió a Perseo asesinar a la gorgona. Para ello, ocupó unas sandalias aladas del dios Hermes, un casco de invisibilidad del dios Hades, un escudo espejado y una espada. El héroe se protegió de la mirada petrificante de la gorgona gracias al reflejo de su escudo, el cual le ayudó a cortar su cabeza sin quedar convertido en piedra. Este mito es empleado a modo de metáfora en el campo del arte, el escudo de Perseo se toma como alegoría para observar el horror sin enfrentarse a él y Medusa representa la aberración y el terror. En consecuencia, el arte sería el reflejo que vislumbra la barbarie sin petrificarse.

En esa misma línea, Juan Manuel Echavarría, en la entrevista que le realizó Matthieu de Nanteuil (2011), comprende que “el arte es como el escudo de Perseo en el cual sí, podemos mirar el rostro de la Medusa” (p. 9). Esto es relevante en cuanto que la estética de la obra *Corte de florero*, al igual que el escudo de Perseo, posibilita ver la catástrofe sin petrificarnos. Las láminas de huesos organizados, que aparentan ser flores, se sitúan desde un lugar distanciado a la reproducción masiva de los medios de comunicación; en la obra, no se aprecian cuerpos zanjados o rostros de dolor. A diferencia de dichas imágenes, tomadas de forma directa de la realidad sin ningún tipo de elaboración poética, en la estética de Echavarría la interpretación de sus representaciones no se agota al hecho fáctico, sino a su potencia en el despertar de la conciencia colectiva.

Es imprescindible hacer el símil entre *Corte de florero* y el escudo de Perseo, porque el artista ha señalado el *anestesiamiento colectivo* provocado por la reproducción constante de fotografías de la violencia política. En la entrevista con De Nanteuil (2011), él afirma: “hay tanta repetición de las noticias en los medios de comunicación, tantos reportajes e imágenes, que la violencia es nuestro pan de cada día. Y eso nos anestesia” (p. 3). En efecto, la reproducción de fotografías

atrocies hace que la crueldad se integre al paisaje, se naturalicen las noticias que reportan las masacres en diferentes partes del país; forma parte de la cotidianidad escuchar o leer que hay desaparecidos, secuestrados, asesinados. Las iconografías de cuerpos rotos se difunden en medios de comunicación, se sitúa una mercantilización y, por qué no, una *fetichización* de estas imágenes que se consumen y no provocan sensibilización con el sufrimiento de los dolientes. Se toma una distancia significativa con la particularidad de cada registro fotográfico y la historicidad que encierra, para seguir contando cadáveres. ¿Es posible que existiera una anestesia colectiva frente a las consecuencias que deja la confrontación armada? ¿Los medios de comunicación contribuyeron a ese adormecimiento común?

La filósofa y directora de cine Susan Sontag (2003), en *Ante el dolor de los demás*, estudia la pertinencia del registro fotográfico en medio de conflictos bélicos, al traer a colación la censura y la manipulación de las imágenes violentas, que son reproducidas repetidamente. Esto deviene en una reiteración, una sobreexposición de registros que disminuyen nuestra sensibilidad ante el dolor de los otros. Aunque Sontag (2003) no desconoce la importancia de las imágenes catastróficas para que tomemos conciencia, seamos testigos y nos informemos sobre lo que ocurre, rechaza la sobreestimulación que genera este tipo de fotografías reproducidas con frecuencia. Esto permite instaurar un interrogante: ¿cuál es el carácter de una imagen para que rompa con la cotidianidad de la sobreexposición a la que se está acostumbrado? ¿Cuál es la imagen que tiene relación con el hecho acontecido sin caer en el relato hegemónico difundido a través de medios de comunicación?

En ese mismo sentido, George Didi-Huberman (2008), en "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre libertad estética", menciona dos polos: la demasía de las imágenes, con su censura, así como la reiteración de la mirada a los registros de la crueldad y el no mirar nada. Ante ello, surge la pregunta: ¿cómo el arte disloca la mirada y la interpela con aquellos acontecimientos que nos involucran? Sobre esto, Jacques Rancière (2008) señala que "Los críticos y los artistas deben entonces frustrar nuestros hábitos voyeristas, reduciendo totalmente, cuando no suprimiendo, esas imágenes que nos anestesian" (p. 70). El planteamiento de Didi-Huberman (2008) advierte sobre el imperativo de las imágenes, la relación que suscita entre ver e identificar la historia a contrapelo, entre anacronía y acontecimiento, así como la interpelación que exigen para ser vistas a pesar de que sean inimaginables.

En *Imágenes pese a todo. Memoria visual de la Shoah*,²⁰ Didi-Huberman (2004) debate sobre la pertinencia de las imágenes catastróficas y el acto político de presentarlas ante el mundo, difundirlas y hacerlas visibles. Cabe recordar que las cuatro fotografías a las que alude el autor fueron tomadas en agosto de 1944, en un campo de exterminio en Auschwitz-Birkenau, por miembros del *Sonderkommando*. En cada imagen, el encuadre y el detalle de la foto da cuenta del riesgo que significó registrar el exterminio nazi. Gracias a la descripción hecha por el autor, acerca de la secuencia de cómo fueron capturadas las imágenes, el lector comprende el acontecimiento y el acto temerario que significó retratar lo incomprensible.

El acto de fotografiar, pese al horror, la crueldad, el silencio y el relato que Alemania enunciaba ante el mundo bajo eufemismos de *solución final* o *tratamiento especial*, es la contrainformación al discurso y una maquinaria de muerte que pretendía negarse a sí misma. Estas fotografías tenían por finalidad romper el velo, hacer palpable ante el mundo lo inimaginable. Retratar implicó un acto de resistencia para imaginar lo que se pensaba que estaba fuera de toda intencionalidad e incluso de la imaginación. De acuerdo con Didi-Huberman (2004):

Las cuatro fotografías de agosto de 1944 no dicen “toda la verdad”, [...] minúsculas muestras en una realidad tan compleja, breves instantes en un *continuum* que ha durado cinco años [...] Pero son para nosotros —para nuestra mirada actual— la verdad en sí misma, es decir, su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda, visualmente, de Auschwitz. (p. 65)

Saber leer las cuatro imágenes registradas en Auschwitz-Birkenau implica ser sensible a la memoria que contienen, a los rastros de un tiempo histórico que interpela, a los múltiples significados que devela ante los olvidos y los discursos

20 En la traducción al español, el título es denominado *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Opto por realizar el cambio a la palabra hebrea *Shoá* que “significa ‘devastación, catástrofe’” (Agamben, 2005, p. 30), término empleado por los judíos para hablar del genocidio de su pueblo cometido por la Alemania nazi en la Segunda Guerra Mundial. En consecuencia, prescindo de la expresión *Holocausto*, cuya raíz etimológica proviene del latín “*holocaustum*, que, a su vez, traduce el término griego *holókaustus* {que es, empero, un adjetivo, y significa literalmente ‘todo quemado’} [...] La historia semántica del término es esencialmente cristiana, porque los Padres de la Iglesia se sirvieron de él para traducir [...] la compleja doctrina sacrificial de la Biblia” (Agamben, 2005, p. 28). Referir a los judíos asesinados como ofrendas sacrificadas a Dios termina por justificar el exterminio nazi, en palabras de Agamben [2005]: “No solo el término contiene una equiparación inaceptable entre hornos crematorios y altares, sino que recoge una herencia semántica que tiene desde el inicio una coloración antijudía” (p. 31).

hegemónicos. Aunque las fotografías sean fragmentos de tiempo, ellas trascienden del instante para dar visibilidad a aquello que antes no fue visto, ni mucho menos imaginado; rompen con la linealidad de la historia construida desde un lugar totalitario para darse lugar en el presente.

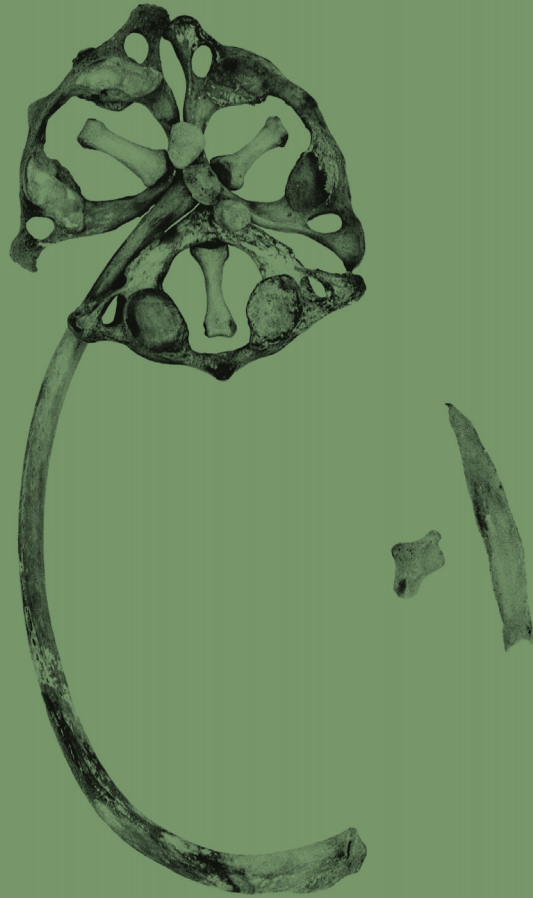
El arte colombiano, con sus múltiples registros, ha sido esencial en las últimas décadas debido a la representación del necropoder, la guerra y la muerte, cuyos procesos de simbolización se enmarcan a partir de la realidad cruel y dolorosa que no permite apartar la mirada. Aunque enfrentarse de cara ante la violencia y las atrocidades que se cometen en ella no implica necesariamente tomar conciencia sobre el deceso arbitrario de la vida desnuda. Por ello, es crucial el arte que simboliza la muerte indigna, prematura y hostil, en tanto facilita el acercamiento a hechos violentos que escapan de nuestro entendimiento por su crudeza.

Por esta razón, la obra de Echavarría ocupa un escenario significativo en cuanto a la afectación sensorial, ética y política de los sujetos que se aproximan a sus imágenes de *arreglos florares*. En ese sentido, la propuesta estética del artista quiebra no solo la representación de los hechos, sino también su interpretación en el tejido social. La elaboración necropoética de *Corte de florero* irrumpe para poner en perspectiva unos cuerpos fragmentados que no caen en la lógica de la (re)producción de la guerra bipartidista; por el contrario, se filtran en el presente para traer a colación la muerte indiscriminada; rompen con el discurso visual que, a través de los medios de comunicación, se propaga y adormece frente a una realidad cíclica y siniestra.

Echavarría propone una estética necropoética consecuente con la masiva producción de cadáveres en la historia del país. Su discurso artístico se aproxima al ámbito político y social para posibilitar la representación del horror. El espectador se acerca y observa *Corte de florero* sin petrificarse o caer en el estado de anestesiamiento. También la obra se interpreta como un campo de ruinas que conjuga diferentes temporalidades y evoca distintos acontecimientos de la historia en Colombia. El artista hizo de *Corte de florero* un montaje en que confluye la anacronía que posibilita el cruce entre tiempo/historia. Quien se enfrenta con la obra halla la barbarie, su gramática de la muerte, pero, a la vez, es interpelado en un sentido ético: no puede existir la pasividad cuando se observan huesos bellamente dispuestos que simulan ser flores. Ahí se identifica

la repetición de la crueldad y la deshumanización como una constante en lo que ha sido la historia del país.

Algo crucial en *Corte de florero* es el señalamiento inmanente del necropoder en el transcurrir del tiempo y la historia en Colombia. Por ello, la obra puede leerse en términos de interpelación respecto de diferentes épocas históricas, pues habitan en ella las huellas dejadas por un poder cimentado en la potestad de decidir quién vive y quién muere. Echavarría da cuenta de la fragilidad de la vida en el país, el sinsentido de la muerte indiscriminada. Además, sitúa en el escenario público el contraste entre el *continuum* del necropoder y los cadáveres que deja en función del progreso. Abre el presente para traer a colación un pasado que no ha sido consumado; pero que, al contrario, retorna de manera constante. Por esta razón, *Corte de florero* ofrece una imagen dialéctica, en un sentido benjaminiano, en tanto que, en las flores/despojos, hay una alegoría a la muerte y el sufrimiento en medio de un territorio convulso que ha normalizado, desde hace siglos, la negación de la vida; al tiempo que fisura la linealidad hegemónica, en aras de interpelar —en sentido ético-político— a quien observa la obra, hace visible la masificación de cadáveres y sus mecanismos anatómico-políticos de aniquilación.



Dionaea Severa

Dionaea severa
Serie *Corte de florero*
Echavarría, 1997
50x40 cm / 20x16 in
Archival pigment print
(Datos de la obra original)

Capítulo III. **Memento mori: cuerpo mapeado**

Personajes

Figura que en apariencia no se puede determinar si es mujer u hombre

Mujer de 60 años

Coro de actores

Escena 1

Espacio vacío con un telón negro para proyectar desde un video beam la fecha “16 de octubre de 1948”. Mientras suena el siguiente audio, un hombre vestido de campesino corre rápido y de manera desesperada sobre el mismo eje. Una vez finaliza la voz en off y se escucha el sonido del galope de caballos, se tira al piso, gira y se aleja del punto donde estaba corriendo y se cubre la cabeza con las manos.

VOZ EN OFF DE UNA MUJER: Cuidé lo que dice.

No hable de polí...

Ande siempre por los caminos, no se desvíe a menos de que...

No diga que somos libera...

Va al pueblo y se regresa rapidito.

Mijo, cuídese.

Sonido de galope de caballos. Se escucha la voz de un hombre decir: “Traigan a ese perro”. Suena un disparo.

Escena 2

En el suelo del espacio hay montañas hechas con ollas de aluminio y sillas de madera; ambas materialidades están viejas, gastadas, rotas, quemadas. Al escenario entra una figura que en apariencia no se puede determinar si es mujer u hombre. Lleva un vestido del cual se desprenden hilos, cabezas y extremidades de muñecos de juguete. Camina entre las montañas de ollas y sillas resquebrajadas.

FIGURA QUE EN APARIENCIA NO SE PUEDE DETERMINAR SI ES MUJER U HOMBRE: La pregunta ontológica por el ser humano se sustenta en la existencia, la vida. Sin embargo, he habitado una región en particular donde dicha ontología se encuentra en crisis. Sean bienvenidos a este, mi campo en ruinas. He manipulado los hilos para que la decadencia, los desechos y la precariedad coexistan en un vasto territorio permeado por la ruptura y la repetición de la destrucción.

He venido construyendo un terreno edificado a base de sus propios despojos. *(Toma una de las ollas del suelo, dirige el texto hacia el objeto).* En mi arquitectura, sus cuerpos se añaden a una gran distribución. Sus músculos, huesos, tendones, articulaciones, órganos y fluidos son los cimientos de un proyecto que pretende anular la condición de humanidad de unos cuantos. Ya saben, muchos son los llamados, pero pocos son los escogidos. *(Se ríe).* Claro, son pocos los elegidos. *(Arroja la olla al suelo, dejando que golpee con los objetos que se encuentran en una montaña).*

Me voy a detener en los fluidos, cada uno de ustedes produce saliva, sudor, bilis, orina, en algunos cuerpos leche materna y uno de mis favoritos: la

SAN

GRE

Tan roja y llamativa que a menos de dos metros se ve su espectáculo. Algunas personas se espantan al observar que es viscosa y fluctuante, otras se desmayan, y están los que piden auxilio para ayudar al que se desangra. Se preguntarán: ¿qué hay de especial en las gotas de color rubí que recorren sus venas y arterias? He

caminado por la historia de este lugar dejando en cada montaña, río o calle kilómetros de ese líquido ardiente que es bombeado por su corazón.

Suena un fragmento de la pieza Lacrimosa del Réquiem de Mozart (00:00 - 1:22).

BEBO → SABOREO → SUCCIONO → DEVORO
NUNCA ME HASTÍO DE ESTE NÉCTAR QUE
SEPARA LA VIDA Y LA MUERTE
LOS SACRIFICIOS YA NO SON PARA LOS DIOS

La luz se va desvaneciendo poco a poco.

Escena 3

5:30 a. m. (*Se proyecta la hora desde un video beam al iniciar la escena*).

Al escenario entra una mujer de unos 60 años, vestida en pijama, su cabello es corto y con destellos de canas. Se dirige a una mesa que tiene dispuesto un molino, maíz y un tazón. Mientras desgrana el maíz, canta un fragmento de la canción "Los guaduales" de Jaime Villamil.

MUJER DE 60 AÑOS: Lloran, lloran los guaduales
porque también tienen alma;
y los he visto llorando,
y los he visto llorando
cuando en las tardes
los estremece el viento en los valles.
También los he visto alegres
entrelazados mirarse al río;
danzar al agreste canto
que dan las mirlas y las cigarras.
Envueltos en polvaredas
que se levantan en los caminos;
caminos que azota el viento

al paso alegre del campesino. (bis)

Lloran, lloran los guaduales

porque también tienen alma...

(Vierte en la tolva del molino los granos de maíz y empieza a moler de manera pausada). Nací el 04 de marzo de 1943 a 234,6 km de la capital del país, en el seno de una familia campesina liberal. Soy la quinta de once hermanos y descendiente de indígenas pijaos. Mi piel y fisionomía son símbolo del devenir de los ancestros que fueron asesinados o *pacificados*.

(Aumenta el ritmo en la acción de moler). Me bañé en las corrientes serpenteantes del río Magdalena, sembré en la tierra y coseché, observé el azul sereno del cielo y las nubes blancas que parecían algodones. Crecí en la región donde se bailan guabinas, bundes, sanjuaneros y bambucos. Donde se come lechona, tamal, viudo de pescado, insulsos y achiras. Vengo del paisaje verde y rocoso. Vengo del sur del Tolima, de la vereda Acevedo y Gómez, municipio de Natagaima, lugar de la cosecha del plátano, el arroz, el maíz, el café y el algodón.

(Aumenta el ritmo en la acción de moler hasta que su cuerpo queda agotado). Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo. Vengo del campo. Soy del campo.

Escena 4

En el escenario están las montañas de ollas y sillas resquebrajadas. Desde un video beam se proyecta en un fondo negro la fecha: "09 de abril de 1948". Suena de fondo el siguiente texto a modo de grabación:

GRABACIÓN OFF: A los colombianos en el exterior. ¡Aló, aló, colombianos en el exterior! ¡Aló, aló, colombianos en el exterior!

A la 1 y 30 minutos del día 9 de abril de 1948, 9 de abril de 1948 a las 13:15 fue asesinado el doctor Jorge Eliécer Gaitán.

El doctor Jorge Eliécer Gaitán recibió cuatro balazos por la espalda al salir de su oficina, en la calle 13 con carrera séptima a la 1 y 15 minutos.

Mientras suena el audio, la figura que en apariencia no se puede determinar si es mujer u hombre está en el escenario. En la cima de una de las montañas está bebiendo y celebrando la noticia con una copa de vino en la mano.

FIGURA QUE EN APARIENCIA NO SE PUEDE DETERMINAR SI ES MUJER U HOMBRE: *(Riendo)*. Ya los dados fueron lanzados, inicia la carrera para acabar con los dados de los rojos y los azules. ¡Que comiencen los juegos! He preparado por décadas este momento, ustedes creen que llevan el destino de sus propias vidas, cuando no son más que peones en el gran tablero de este, mi poder. *(Afuera el sonido de una masacre ensordecedora. Luego se oyen llantos de niños que paulatinamente van cesando)*. Son instrumentos de un enfrentamiento, ustedes en mi sinfonía de luto, destrucción y llamas son los medios para sembrar miedo, desolación, tristeza y venganza.

Escena 5

7:00 a. m. *(Se proyecta la hora desde un video beam al iniciar la escena)*.

La mujer de 60 años se encuentra de rodillas en el suelo. Al frente de ella, hay tres platones grandes de aluminio, uno contiene agua, otro tiene ropa en su interior y el último tiene un jabón. De fondo el sonido del río.

MUJER DE 60 AÑOS: *(Toma una camisa de hombre y la sumerge en el platón que tiene agua, saca la prenda que escurre aguas y le unta jabón)*. Antes del 9 de abril del 48, recuerdo que correteaba pollos, recogía maíz, acompañaba a mi mamá a lavar ropa al río y aprendía a saber la hora por la posición del sol. *(Refriega la prenda usando sus manos y apoyándose en el platón vacío)*. En la finca no había radio y los periódicos se podían comprar de vez en cuando, pero la noticia de la muerte de Gaitán se

regó como pólvora en la vereda y, en el pueblo, decían que Bogotá estaba hecha llamas.

Después de ese día la violencia arreció. (*Empieza a refregar la camisa usando más fuerza y con un ritmo súbito*). Los liberales querían la sangre de los conservadores, habían asesinado la esperanza de un cambio y organizaron grupos revolucionarios; mi mamá nunca dejó que mi papá participara en alguno de ellos y él tampoco era de esos. En respuesta, los conservadores también montaron sus cuadrillas. (*Deja de restregar, su cuerpo está agotado, observa un punto vacío en medio del público*). De repente, se veía humo a lo lejos, era la casa quemada de alguna familia azul o roja. A veces estaban los niños y los papás adentro. Morían quemados.

(*Vuelve en sí*). Tenía cinco años cuando eso. (*Sumerge la prenda en el agua. Enjuaga sus manos y la camisa de manera lenta, procurando quitar todo el jabón*). A esa edad conocí el olor fétido de la muerte. A mis cinco años entendí varias cosas, los seres humanos nos destruíamos entre nosotros, había niños que quedaban huérfanos, morían bebés en gestación, muchos dejaron sus tierras abandonadas para sobrevivir y familias enteras eran asesinadas. Tuve miedo, no quería que mi familia fuera una de ellas.

(*Saca la camisa*). La mayoría de las personas creen que es nuevo ver cadáveres viajando por los ríos, si supieran que eso ya existía antes de los años cincuenta. (*Abre la prenda, deja ver que escurre aguas. Se proyecta la imagen de un río, dejando que una parte de la proyección se refleje en el cuerpo de la mujer*). Un campesino, ya sea liberal o conservador, es amarrado de pies y manos, arrojado al caudal del río Magdalena, (*retuerce la camisa*) su cuerpo al entrar al contacto con el agua lucha por no morir ahogado, trata de desatar los nudos y no puede, la fuerza del río hace que se golpee contra las rocas. Después de unos minutos que se sienten eternos, el campesino es engullido por el agua.

(*Deja de torcer. Se apaga la proyección del video beam*). Mi papá se salvó de morir así, lo amenazaron con arrojarlo al Magdalena. (*Abre la camisa y la extiende dentro del platón que tiene agua, dejando ver cómo*

flota). Magdalena... Un nombre particular para un río que desde hace décadas escucha los lamentos de personas buscando o llorando a sus seres queridos. Es una corriente fluvial que no solo transporta embarcaciones, sino también lutos. Los cementerios no son los únicos lugares donde descansan los muertos.

Escena 6

La figura que en apariencia no se puede determinar si es mujer u hombre está en medio de las montañas hechas con ollas y sillas. A su alrededor, actores forman un coro dispuesto en el sentido de los puntos cardinales y están orando a modo de letanía la Consagración a la Virgen.

CORO DE ACTORES: ¡Oh, Señora mía! ¡Oh, Madre mía!,
yo me ofrezco enteramente a Vos y,
en prueba de mi filial afecto,
os consagro en este día mis ojos,
mis oídos, mi lengua, mi corazón.
En una palabra, todo mi ser.
Ya que soy todo vuestro,
¡Oh, Madre de bondad!,
guardadme y protegedme
como cosa y posesión vuestra.
Amén.

A medida que la figura va diciendo el siguiente texto, pareciera que controla con sus hilos las acciones y los movimientos de las cuatro personas. De fondo el sonido de una tambora que va in crescendo.

FIGURA QUE EN APARIENCIA NO SE PUEDE DETERMINAR SI ES MUJER U HOMBRE: De norte a sur y de occidente a oriente, he emprendido una empresa que se cristaliza con la negación de la vida y la dignidad humana, al igual que en la naturaleza, solo sobreviven los más fuertes. Sí, sé que sus

cuerpos no tienen garras, cuernos o colmillos, su fuerza radica en el dinero, el poder y las armas.

Manifiesto anulación de la condición de dignidad humana.

1. *Siembra de la discordia*: confrontación entre seres humanos bajo la dialéctica amigo/enemigo, verán al otro como un blanco a destruir, ya sea argumentativamente o..., bueno, ya se lo imaginan (*rié*).
2. *Tortura*: la materialización de la violencia desatada sobre el enemigo son los órganos reorganizados, la piel abierta, la sangre derramada. Cuello, mandíbula y extremidades rotas. Cuerpo, desnudez, carne, ojos fuera de sus cuencas, lenguas cortadas.
3. *Instauración del terror*: nada mejor que el deceso violento para controlar acciones, pensamientos y palabras. Poco a poco se carcome la voluntad de la persona y esta desconfía hasta de su propia sombra.
4. *Desgarro familiar*: la anulación de la vida en tiempos de violencia no debe distinguir a padres o madres, hijos o abuelos. No importa quién seas, el objetivo es destruir, deshacer tus lazos familiares y el tejido social al que te encuentras conectado.
5. *Desconfianza*: no basta con romper tu tejido familiar, hay que romper desde adentro la comunidad, instaurar la desconfianza y minar el diálogo entre vecinos y amigos.
6. *Reino del silencio*: el mejor aliado para la administración de la muerte y la vida es el silencio infundado, permite que el miedo se anide en los corazones y la imposibilidad de hacer justicia.
7. *Cicatrices*: aunque pasen años de tu supervivencia, en tu historia y tu corazón tendrás la huella de un tiempo oscuro y catastrófico, lo ocurrido regresará a tu memoria y contarás lo que viste a tus hijos y nietos.
8. *Venganza*: puede que algunos de ustedes encuentren resiliencia, aunque es más que entendible si no la hallan. Sembraré rabia e indignación en quienes fueron víctimas, los incitaré a tomar justicia por mano propia, a cobrar con sangre el dolor que les causé.
9. *Olvido*: en el gran relato de la Historia ingresan las narrativas y memorias de aquellos que glorifican mi perpetuación. Los

perseguidos, asesinados, desaparecidos, violados, torturados serán conocidos en mi relato como los olvidados.

Escena 7

En el escenario se encuentra el coro de actores. Desde un video beam se proyecta en un fondo negro las siguientes palabras, cada una aparece paulatinamente a medida que los actores avanzan en la coreografía de danza contemporánea “La muerte del cisne”.¹

TEXTO EN PANTALLA: Disparos a quemarropa

Mutilaciones

Violación a mujeres

Torturas

Saqueos

Masacres

Amenazas

Incendios de viviendas

Asesinatos de fetos

Emboscadas

Robos

Desplazamientos forzados

Cuerpos arrojados a los ríos

Escena 8

8:25 a. m. (*Se proyecta la hora desde un video beam al iniciar la escena*).

La mujer de 60 años se encuentra en escena, hay una silla de madera y un perchero. En este hay un bolso colgando, faldas, blusas y sacos. Al lado del perchero hay unos tacones bajitos.

¹ Una muestra de esta pieza fue interpretada por el bailarín Ángel Garnica (2021), la cual se puede apreciar en el siguiente enlace: <https://tinyurl.com/28kc64ev>

MUJER DE 60 AÑOS: *(Se viste con una falda y se pone los tacones, a medida que va diciendo el texto)*. Ya habían ocurrido dos asaltos en la casa, los bandoleros apuntaban con sus armas a mi mamá y a mi papá, siempre llegaban pidiendo el dinero de las cosechas, rompían las vasijas y las ollas de barro, escarbaban lo que encontraban. Cualquier ruido, grito o sombra era señal para correr y esconderse en el monte, esa era la instrucción de mis papás. En febrero de 1949, hubo algo distinto, esa vez no había dinero de las cosechas y no hubo tiempo para escondernos. *(Acuesta la silla en el piso, toma una de las blusas, junto con ella y la silla hace un pequeño fuerte donde se esconde)*. Es de noche, se escucha a los perros ladrar. Comienzan a gritar, las voces de unos hombres nos maldicen. Entran a la habitación en la que dormimos, levantan a mi papá, le apuntan con una pistola, le preguntan por el dinero. Él responde que no hay. Lo sacan, lo amarran a un árbol y siguen apuntándole. A mi mamá también le apuntan, la arrastran a la cocina para que esculque entre las ollas, le gritan por el dinero, ella insiste que no hay, la vuelven a traer a la habitación, ven a una de mis hermanas, los hombres la toman por la fuerza, mis hermanos y yo vemos toda la escena, mi mamá llora y suplica que paren, mi papá grita desde afuera, mi hermana sufre. Siento el corazón acelerado como si fuera un tambor, la garganta cerrada, la voz atrapada y un hueco en el estómago. El miedo se apodera de mi cuerpo, escucho palabras soeces. Termina la tortura, al fin se van los bandoleros. *(Sale del fuerte, acomoda la silla a la posición inicial)*.
¿Pueden entender la angustia de mi mamá al saber que, en cualquier momento, sin importar si era de día o de noche, podrían volver a la finca, tomar de nuevo a alguna de sus hijas y arrancarnos la vida sin piedad? *(Se detiene la acción)*.

Escena 9

En escena hay cúmulo de cuerpos amontonados. Entre ellos sale la figura que en apariencia no se puede determinar si es mujer u hombre, hace movimientos lentos y controlados cerca a los cuerpos, pero sin tocarlos. El coro enunciará el siguiente texto.

CORO DE ACTORES: Caín y Abel, hijos de Adán y Eva. Dos hermanos. El primero asesinó al segundo, porque Dios eligió el sacrificio de su hermano, se llenó de celos y lo asesinó. El primer fratricidio que ocurre en el Génesis, un homicidio cometido con una piedra.
Crimen contra la misma sangre.
Crimen contra otro ser humano.
Crimen contra otro ser humano.
Crimen contra otro ser humano.
Crimen contra otro ser humano.
Quinto mandamiento de la ley de Dios: No matarás.
Caín asesinó a Abel con una piedra.
Mujeres fueron quemadas en hogueras en la Edad Media.
Cientos de pueblos aborígenes de América fueron aniquilados por países europeos.
Más de seis millones de judíos asesinados en campos de concentración.
Estados Unidos arrojó dos bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.
Refugiados palestinos asesinados por el Estado de Israel en la Franja de Gaza.
No matarás.
No matarás.
No matarás.
NO MATARÁS.
Vida negada. Vida desnuda.
Cuerpos despojados.
Incisiones en la piel, los brazos, las piernas, el dorso.
Organicidad violada.
Lo de adentro puesto hacia fuera.
Dos hermanos.
Caín y Abel.
La sangre de Abel tiñendo cada rincón de la tierra.
Sangre bañando los Andes.
Cadáveres sembrados en las tres cordilleras del país cafetero.

El mito de Caín y Abel retorna.
Escenario luctuoso de la vida desgarrada.

Escena 10

8:32 a. m. (*Se proyecta la hora desde un video beam al iniciar la escena*).

MUJER DE 60 AÑOS: Tuvimos que dejar la finca. Atrás quedaron las cosechas, los pollitos, los cerdos, las vacas y el toro. (*Se viste con la blusa*). Escasamente nos llevamos la poca ropa que teníamos, las ollas, los dos caballos, las esteras y un par de gallinas. (*Se cuelga el bolso, empieza a doblar la ropa que está en el perchero*). Mi papá no quería abandonar su tierra, el terruño que tanto le costó tener. No quería irse. Mi mamá le advirtió que entonces ella se iría sola con sus muchachos, no dejaría que volviera a pasar lo que ocurrió y mucho menos que nos mataran, mi papá terminó por aceptar que nos fuéramos, a regañadientes. Nos fuimos para el pueblo a pagar una piecita, pasamos a ser forasteros, mi mamá tuvo que montar un puesto de comidas en la plaza del pueblo, mi papá no pudo volver a su finca por unos años. Tuvimos que hacer nuestra vida en el pueblo. Éramos campesinos sin tierra para cosechar, errantes en un lugar donde nada nos pertenecía. (*Guarda la ropa en su bolso*). Nunca regresamos a vivir a la vereda, la finca no volvió a ser habitada por nosotros.

Toma la silla, la carga sobre uno de sus hombros y canta un fragmento de la canción "Las acacias" de Jorge Molina Cano.

MUJER DE 60 AÑOS: Ya no vive nadie en ella,
a la orilla del camino
silenciosa está la casa.
Se diría que sus puertas
se cerraron para siempre,
se cerraron para siempre sus ventanas (bis).

La mujer sale de escena con la silla en su hombro y de una mano lleva el perchero.

Escena 11

Una luz ilumina poco a poco a la figura que en apariencia no se sabe si es mujer u hombre, que se encuentra en medio del público en una silla. De fondo suena un fragmento de la pieza "Lacrimosa" del Réquiem de Mozart (00:00 - 00:24).

FIGURA QUE EN APARIENCIA NO SE PUEDE DETERMINAR SI ES MUJER U HOMBRE: Se preguntarán quién soy. Mi presencia aquí está inscrita desde antes de la historia de su país. Estoy en las montañas, los pueblos y los caminos desde los susurros de la conquista. He danzado y celebrado cada conflicto que cause dolor, sueños rotos y vidas que se apagan igual que velas. No, no soy la violencia, ella es la simple manifestación de mi poder. Tampoco soy la muerte. Ambas son la derivación de una estructura, mi estructura que gestiona quiénes merecen vivir y quiénes merecen morir. Soy un "dios" contemporáneo sin altares, ritos, palabras sagradas y profetas. Soy el necropoder, destino de los desfavorecidos, luto para los desposeídos, muerte para los vencidos. Gracias a mí en más de quinientos años han coexistido con la atrocidad, la barbarie y la crueldad. Me he deleitado con la agonía, las lágrimas y los lamentos de seres queridos. He privilegiado a unos pocos sobre los muchos. Sobre el destino de los enajenados dispongo lápidas, es una carrera contra el tiempo y el dinero. Si tienen suerte sobreviven. El capital es el boleto que abre las brechas de una desigualdad profunda, en la que el poder se entrelaza y la vida vale por los billetes y las monedas.

Entra el coro de actores a escena, cada uno lleva un crisantemo, uno de los coristas enunciará el siguiente texto.

CORISTA: Las flores también lloran cuando las almas son arrancadas de los cuerpos, despojadas como si fueran hojas removidas por la fuerza del viento.

Los ríos, testigos involuntarios y mudos, viajan con los muertos. El tiempo se desgarrar y el espacio se quiebra, la vida no es la misma de ayer. Las memorias recorren por las aguas y los suelos en un gran espacio mnemónico, en donde las Antígonas; madres, hijas, esposas y nietas buscan los ecos de sus amores. Las flores también lloran, pero su llanto está acompañado del recuerdo.

El coro canta al unísono un fragmento de la canción "No hubo tiempo para la tristeza" de Sonido Sereno.

CORO DE ACTORES: Déjame llorar, préstame tus alas
Escucha mi dolor, riega mi jardín
Regálame unas horas, acompáñame a soñar
Que cuidamos rosas, del mismo jardín.

Se proyecta desde un video beam en un fondo negro el siguiente texto:

TEXTO EN PANTALLA: La humanidad que hace siglos, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en un espectáculo para sí misma. Su autoalineación ha alcanzado tal grado que se permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.

Walter Benjamin

Apagón.



Orquis Mordax

Orquis mordax
Serie *Corte de florero*
Echavarría, 1997
50x40 cm / 20x16 in
Archival pigment print
(Datos de la obra original)

Referencias

- Acosta Sierra, P. H. (2019). *Justicia [poética] y memoria [inquietante]*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo Homo Sacer III* [traducción de A. Gimeno Cuspinera]. Pre-Textos.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* [traducción de C. Sardoy] (pp. 17-29). Adriana Hidalgo Editora.
- Alonso Espinal, M. A. (2014). Ensamblajes institucionales y guerras civiles en la Colombia del siglo XIX. *Co-Herencia*, 11(21), 169-190. <https://doi.org/10.17230/coherencia.11.21.7>
- Alves, J. (2021). Necropolítica en América Latina: algunos debates alrededor de las políticas de control y muerte en la región. En L. S. Acosta Varón y A. Lara Merchán (Eds.), *Necropolítica en América Latina: algunos debates alrededor de las políticas de control y muerte en la región* (pp. 123-130). Programa de Investigación de Política Exterior Colombiana.
- Aristóteles (1974). *La poética*. Editorial Gredos.
- Bello-Ramírez, A. y Pereira-Vianna, C. (2021). Profesoras en medio de la violencia armada: una pedagogía visceral desde las favelas de Rio de Janeiro. *Revista cs*, (33), 11-40. <https://doi.org/10.18046/recs.i33.4106>
- Benjamin, W. (2006). El origen del 'Trauerspiel' alemán. En *Obras. Libro 1 [vol. 1]* (pp. 217-459). Editorial Abada.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras. Libro 1 [vol. 2]* (pp. 305-318). Editorial Abada.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Editorial Universidad de Antioquia.

- Blair, E. (2010). La política punitiva del cuerpo: 'economía del castigo' o mecánica del sufrimiento en Colombia. *Estudios Políticos*, (36), 39-66.
- Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* [traducción de N. Rabotnikof]. La Balsa de la Medusa.
- Calveiro, P. (2012). *Violencias de estado: la guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo Veintiuno Editores.
- Caravaggio, M. M. (c. 1609). *Salomé con la cabeza de Juan Bautista* [pintura]. Galería Nacional, Palacio Barberini.
- Comisión de la Verdad (2022). *Hay futuro si hay verdad. Informe final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición*. Comisión de la Verdad.
- de Nanteuil, M. (2011). *La política de lo visible. Arte y violencia de masa. Diálogo con Juan Manuel Echavarría*. Centre de Recherches Interdisciplinaires. https://dial.uclouvain.be/downloader/downloader.php?pid=boreal:128007&datastream=P DF_01 [Enlace roto, accedido el 18 de agosto de 2023].
- Deleuze, G. (2008). ¿Qué es el acto de creación? En D. Lapoujade (Ed.), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)* (pp. 281-289). Pre-Textos.
- Derrida, J. (2008). *De la gramatología* [traducción de O. del Barco y C. Ceretti]. Siglo Veintiuno Editores.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual de la Shoah*. Ediciones Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre libertad estética. En A. Valdés (Ed.), *Alfredo Jaar: la política de las imágenes* (pp. 39-67). Metales Pesados.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Duke Franklin Humanities Institute (2016, 27 de abril). *Achille Mbembe - Frantz Fanon and the Politics of Viscerality* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=lg_BEodNaEA
- Echavarría, J. M. (1981). *La gran catarata*. Litografía Arco.
- Echavarría, J. M. (1991). *Moros en la costa*. El Ancora Editores.
- Echavarría, J. M. (1996). *Retratos*. Juan Manuel Echavarría. <https://jmechavarria.com/es/work/retratos/>
- Echavarría, J. M. (1997). *Corte de florero*. Juan Manuel Echavarría. <https://jmechavarria.com/es/work/corte-de-florero/>

- Echavarría, J. M. (2000). *La María*. Juan Manuel Echavarría. <https://jmechavarria.com/es/work/la-maria/>
- Echavarría, J. M. (s. f.). *Info*. <https://jmechavarria.com/es/info/>
- Estévez, A. (2013). Capitalismo gore. Sayak Valencia [reseña bibliográfica]. *Frontera Norte*, 25(50), 229-233.
- Estévez, A. (2021). Prólogo. En L. S. Acosta Varón y A. Lara Merchán (Eds.), *Necropolítica en América Latina: algunos debates alrededor de las políticas de control y muerte en la región* (pp. 4-6). Programa de Investigación de Política Exterior Colombiana.
- Fajardo, D. (2014). *Estudio sobre los orígenes del conflicto social armado, razones de su persistencia y sus efectos más profundos en la sociedad colombiana*. Espacio Crítico.
- Fernández-Savater, A., Lapuente, P. y Varela, A. (2016, 17 de junio). Achille Mbembe: 'Cuando el poder brutaliza el cuerpo, la resistencia asume una forma visceral'. *elDiario.es*. <https://tinyurl.com/29eengo6>
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (1980). Curso del 14 de enero de 1976. En J. Varela y F. Álvarez-Uría (Eds.), *Microfísica del poder* [2.a ed.] (pp. 139-152). Ediciones de La Piqueta.
- García Márquez, G. (1984). *Cien años de soledad*. Cátedra Letras Hispánicas.
- Garnica, A. (2021, 7 de junio). *La muerte del cisne (danza contemporánea) – Ángel Garnica* [video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=iDna0rYHT3s&ab_channel=AngelGarnica
- Grupo de Memoria Histórica (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- Guzmán, G., Fals Borda, O. y Umaña Lara, E. (2016). *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* [tomo I]. Ediciones LAVP.
- Hartman, S. (1997). *Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press.
- Homero (1991). *Ilíada*. Editorial Gredos.
- Jurisdicción Especial para la Paz [JEP] (2024, 29 de julio). *Jurisdicción Especial para la Paz. Sistema Integral para la Paz*. <https://tinyurl.com/y4v8ykfb>
- Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en internet y sus implicaciones* [traducción de N. Viver Barri]. Tusquets Editores México.
- Mbembe, A. (2011). Necropolítica. En E. Falomir Archambault (Ed.), *Necropolítica, seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* (pp. 17-75). Editorial Melusina.
- Molano, A. (2017). *A lomo de mula: viajes al corazón de las FARC*. Aguilar.

- Nancy, J. L. (2003). *Corpus* [traducción de P. Bulnes]. Arena Libros.
- Nancy, J. L. (2006). *Ser singular plural* [traducción de A. Tudela Sancho]. Arena Libros.
- Ocampo, J. (1989). El proceso político, militar y social de la Independencia. En J. Jaramillo Uribe (Ed.), *Nueva historia de Colombia* [tomo II] (pp. 9-64). Editorial Planeta.
- Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas (2021). *El Paro Nacional 2021: lecciones aprendidas para el ejercicio del derecho de reunión pacífica en Colombia* [informe]. Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos de las Naciones Unidas. <https://tinyurl.com/22j7fyjx>
- Partido Liberal Colombiano (2011). *Estatutos 2002 - Ley 1475 del 2011*. <https://tinyurl.com/27r47jo7>
- Radio Nacional de Colombia (2016, 12 de septiembre). Se funda el Partido Liberal en Colombia. *Radio Nacional de Colombia*. <https://tinyurl.com/29pwjmb9>
- Rancière, J. (2008). El teatro de imágenes. En A. Valdés (Ed.), *Alfredo Jaar: la política de las imágenes* (pp. 69-89). Metales Pesados.
- Reid, C. (2000, 1.º de enero). Juan Manuel Echavarría. *BOMB Magazine*. <https://tinyurl.com/2bl7mbl2>
- Restrepo, J. A. (2006). *Cuerpo gramatical: cuerpo, arte y violencia*. Ediciones Uniandes.
- Reuter, L. (s. f.). *Réquiem por un país*. José Manuel Echevarría. https://jmechavarria.com/wp-content/uploads/2019/05/requiem-country_sp.pdf
- Rojas Espitia, A. (2013). El arte como memoria visual. Expresiones simbólicas y metafóricas en la obra fotográfica de Juan Manuel Echavarría. *Revista Universidad de Antioquia*, (312), 103-105.
- Rubiano, E. (2018). 'La guerra que no hemos visto' y la activación del habla. *Estudios de Filosofía*, (58), 65-98. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a04>
- Sarduy, S. (2011). *Barroco y neobarroco*. El Cuenco de Plata.
- Schmitt, C. (1984). *El concepto de lo político*. Folos Ediciones.
- Schmitt, C. (2009). *Teología política*. Trotta.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Taussig, M. (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación* [traducción de H. Valencia]. Grupo Editorial Norma.
- Taussig, M. (2010). El lenguaje de las flores. *Universitas Humanística*, (70), 225-252.
- Tiscornia, A. (1998). *Juan Manuel Echavarría*. Juan Manuel Echavarría. https://jmechavarria.com/wp-content/uploads/2019/05/tiscornia_sp.pdf

- Turner, V. (1988). Liminalidad y *communitas*. En *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (pp. 101-136). Alfaguara.
- Uribe, M. (1990). Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima 1948-1964. *Revista Controversia*, 159(60), 27-203.
- Uribe, M. (2015). Presentación y representación de la violencia en el arte colombiano. *ERRATA*, 13(13), 120-136.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Editorial Melusina.
- Valverde Gefaell, C. (2015). *De la necropolítica neoliberal a la empatía radical. Violencia discreta, cuerpos excluidos y repolitización*. Icaria Editorial.
- Villalobos-Ruminott, S. (2016). *Heterografías de la violencia: historia, nihilismo, destrucción*. Ediciones La Cebra.
- Yáñez Alonso, N. V. (2020). *El presente mortal. La propuesta de la Necropolítica de Achille Mbembe* [trabajo de grado inédito]. Universidad de la Laguna.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa.

Este libro fue editado por la Universidad Pedagógica
Nacional y se imprimió en los talleres de Carvajal
Soluciones de Comunicaciones S. A. S.,
con un tiraje inicial de 50 ejemplares.

Como astros que se enlazan en la inmensidad —metáfora que da vida a este libro—, dos obras distintas pero afines: *Corte de florero*, de Juan Manuel Echavarría, y la escritura dramaturgica de las memorias de una abuela marcada por el dolor, forman una constelación que ilumina un periodo decisivo de la historia colombiana: *La Violencia*.

Desde este cruce, la autora indaga por el papel del arte en contextos modelados por el *necropoder*, donde la muerte opera como régimen y la barbarie se vuelve paisaje cotidiano. En ese escenario emerge una praxis poética que busca nombrar, representar y resistir.

La *necropoética* se propone así como una respuesta estética, ética y política frente al exceso de muerte: una forma de interrogar cuerpos, ausencias y las huellas que deja la conjunción entre violencia, poder y crueldad.

ISBN: 978-628-7851-36-8



9 786287 851368