

NEOBARROCO VIOLENTO

performatividades del exceso

Ileana Diéguez*
UAM-C

RESUMEN

La violencia que se ha desatado en México desde hace más de cuatro años ha ido generando una excesiva espectacularidad que se manifiesta en las mutilaciones corporales y en la exhibición aleccionadora y atemorizante de los mismos. En este estudio abordamos tales manifestaciones como producciones de una gramática neobarroca y como configuraciones de teatralidades y performatividades fuera de las disciplinas del arte.

PALABRAS CLAVES

Performatividad, teatralidad, violencia

En los estudios culturales contemporáneos se ha utilizado el término *neobarroco* para dar cuenta de una época o de una cultura tendiente a experimentar los excesos. Cuando se habla de “caso-límite” o de “exceso de maldad” se manifiesta la tensión o la superación del límite de un sistema de normas sociales y culturales, y las acciones que llevan a situaciones de tensión son tales que ponen en crisis el sistema.¹ Los estados de exceso indican la rotura de los límites y el quiebre desestabilizador de un determinado sistema. En relación con los fenómenos endógenos de los barrocos, Omar Calabrese observa que la cultura contemporánea está viviendo fenómenos de excesos endógenos que abarcan, además del arte, los comportamientos políticos y sociales. Esta cultura del exceso, de lo hiperbólico y lo excéntrico, incide decisivamente en las formas de representación; de manera que el exceso puede estar “representado como contenido”, o puede modificar la “estructura de representación”,² sus dispositivos, apuntando sobre todo a la desmesura, a lo demasiado, e indicando también tipos de comportamientos y conductas (excesivas) que se salen de los límites conocidos o aceptados. Si como se plantea, esta época de excesos neobarrocos se manifiesta tanto en los contenidos como en las formas y estructuras discursivas y se extiende hasta las políticas de recepción y

* *insular5@yahoo.com*

¹ CALABRESE. *La era neobarroca*, p. 66.

² CALABRESE. *La era neobarroca*, p. 75.

aceptación, es importante también reflexionar que se ha ido condicionando algo así como un *pathos* cultural del exceso que llega a instalarse como nueva “normalidad”. Y cuando tal estado de excesos se enmarca en un contexto de violencia, esta nueva “normalidad” puede registrarse como síntoma, como fractura. Aplicado al caso mexicano pienso en la posibilidad de reconocer una violencia barroca por los signos de su manifestación; o intento pensar el reconocimiento de una gramática neobarroca de la violencia.

Desde hace más de cuatro años los escenarios cotidianos de México han sido marcados por un creciente *exceso*. Desde que el presidente de la República, Felipe Calderón, declarara la guerra al narcotráfico y se iniciara una campaña de militarización de algunas ciudades del país,³ especialmente las de la frontera norte, los medios informativos hablan de una cifra actual de más de cuarenta mil muertos. Otra dimensión de la corporalidad se ha ido imponiendo, más allá de la verticalidad que define nuestra condición activa, más allá incluso de la horizontalidad que alude a un cuerpo en descanso, enfermedad o muerte y a un lugar para el “aquí yace”. Los cuerpos desmembrados, son desde hace cuatro años, la nueva representación de una degradada condición humana. El cuerpo ex/puesto es apenas reconocible, la reducción a un montón de carne.

Esta corporalidad diseminada, despedazada, ha ido implicando la emergencia de performatividades y teatralidades (lo que hay para ver) determinadas por el exceso (ir más allá, del latín: *ex-cedere*) y la hiperbolización del horror.

Pienso en dispositivos discursivos y no en disciplinas: *teatralidad* y no Teatro; *performatividad*, más que la invocación de cualquier manifestación de *performance art*. La *performatividad*, como la *teatralidad*, apuntan a un tejido de diseminaciones que atraviesan las nociones disciplinares de teatro o *performance art* y se instalan en un espacio de travesías e hibridaciones donde se cruzan y se interrogan los recursos de la representación y de lo político. No evoco la palabra *teatralidad* como sinónimo de teatro, sino como noción que busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales, la resignificación de prácticas representacionales en el espacio cotidiano, mirada que también se asienta en la observación de Artaud⁴ cuando describía el “espectáculo total” de una escena de la calle. Pienso en la *teatralidad* como la capacidad que tiene todo ser humano para producir la transformación de un “ambiente” y la creación de otro diferente al cotidiano, subvirtiéndolo y transformando el flujo de la vida, tal y como lo sugería el teatrasta ruso Nicolás Evreinov. Al considerar que “el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad”⁵ invirtió los vínculos que subordinan la teatralidad al teatro y expuso con numerosos ejemplos “la incesante teatralización de la vida”,⁶ a partir de la constitución de roles sociales y de las disposiciones escénicas que adquieren

³ El 6 de diciembre de 2006, al asumir las funciones de Jefe de Estado, Felipe Calderón declaró la guerra al narcotráfico. Declaración avalada inmeditamente con el envío de tropas militares al Estado de Michoacán. Muchos han visto en el inicio de esta guerra fallida, que ya ha costado más de cuarenta mil muertos, un proceso de legitimación ante las reñidas y fraudulentas condiciones en que asumió la Presidencia del país en el 2006.

⁴ ARTAUD. *El teatro y su doble*, p. 5.

⁵ EVREINOV. *El teatro en la vida*, p. 50.

⁶ EVREINOV. *El teatro en la vida*, p. 72.

las ciudades. La idea de *teatralidad* deviene también de la posibilidad de poder configurar un espacio escénico inmediato en el que se suspende el flujo cotidiano y se producen representaciones para ser miradas por otros.

Performatividad, entonces, como discursividad vinculada a la noción de *performance* sistematizada por Víctor Turner:⁷ una secuencia de actos simbólicos que buscan nuevos significados mediante las acciones públicas. Idea que nos invita a reconocer la *performance* como un campo de acción que abarca lo socio-estético y que permite al ser humano la expresión de significados y el conocimiento de sí mismo. En el ámbito de los actuales estudios culturales, la *performatividad* ha sido problematizada como “el modo en que se practica cada vez más lo social”,⁸ como puesta en ejecución de normas sociales, pero también como contestación y rechazo a las mismas. Desde las problematizaciones de Erving Goffman en torno a la representación y la actuación en la vida cotidiana, lo performativo se configura en la “presentación del sí mismo”.⁹ Es esta capacidad reveladora y auto-reveladora de las conductas performativas del ser humano en general – y no del artista en particular –, la que me interesa considerar para entender las construcciones simbólicas de los distintos grupos sociales que determinan un estado de cosas en una comunidad. Creo que en toda *performance* social se expresa un comportamiento cultural. El uso de la noción de *performatividad* en la reflexión que aquí planteo busca problematizar los sistemas de representación que se configuran a través de los comportamientos performativos de determinados grupos de poder que hacen del cuerpo la plataforma principal de operaciones, y de la exposición pública de sus fragmentos el dispositivo escritural para la producción de iconografías del miedo.

En los teatros del exceso que hoy nos circundan – aquellos que emergen durante y después del acontecimiento violento de cualquier calle, especialmente en las ciudades del norte de México – lo escénico toma forma no sólo por las corporalidades expuestas. Lo emblemático opera no únicamente por medio de fragmentos corporales, sino que se produce toda una construcción espectacular de la muerte violenta para producir efectos aterradores. “Teatralizaciones del exceso”, las ha nominado Elsa Blair,¹⁰ o actos de ritualismos “emparentados con el teatro como desbordamiento y contemplación” las ha considerado José Alejandro Restrepo.¹¹ Aquí la *teatralidad* está vinculada al propósito de poner ante los ojos la *evidencia espectacular* del sufrimiento, la escena aterradora de un discurso de poder que aniquila el cuerpo humano en vida y *post mortem*. De modo que no sólo sobre el cuerpo se está escribiendo un relato de horror sino que en la *puesta en espacio* de los fragmentos o “*mise-en-scène* del acto violento” también se escribe un texto. El acto violento que cancela la vida trasciende el momento mismo de su realización y se planea como una puesta en escena. La escena a mostrar es configurada como *naturaleza muerta* donde las disposiciones de las partes definen un cuadro que habla a través de las

⁷ TURNER. *Antropología del ritual*, p. 107.

⁸ YÚDICE. *El recurso de la cultura*. Usos de la cultura en la era global, p. 43.

⁹ GOFFMAN. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, p. 27.

¹⁰ BLAIR. *Muertes violentas*. La teatralización del exceso, p. xxvii.

¹¹ RESTREPO. *Cuerpo gramatical*. Cuerpo, arte y violencia, p. 21.

imágenes: una escena que insiste en recordarnos la inevitable temporalidad de la *physis* – *memento mori*–, exhibiendo la fragilidad del cuerpo humano ante la violencia.

Los entretreídos entre cultura y violencia han sido sistemáticamente abordados por la filosofía y la antropología contemporáneas. Particularmente destaco a Wolfgang Sofsky,¹² de quien ahora retomo algunas ideas: La violencia física es la demostración más intensa del poder, pues afecta directamente el centro de nuestra existencia: el cuerpo; de allí que sea tan eficazmente persuasivo el lenguaje del terror y tan eficazmente aglutinante para cualquier Estado bajo el síntoma del miedo y la promesa de protección. La violencia es inherente a la cultura, consecuencia de nuestro afán de trascendencia; es esta ilusión de permanencia la que mueve a las formas culturales, como al progreso en la tecnología de las armas. Los “trabajadores de la violencia” son “formados en los oficios de las artes militares”.¹³ El desencadenamiento de la misma no es una regresión a un estado primitivo del alma o una recaída en la barbarie; son los hombres y su cultura los que permiten dar forma y estructura a esa potencialidad. Las grandes matanzas de la humanidad no son un privilegio de épocas primitivas. Tales declaraciones, producidas en la última década del siglo veinte, hacen retornable la filosofía del mal, ese estado de niebla “formada a partir de los vapores del miedo” – para decirlo con una metáfora de Bauman¹⁴ – que se vuelve inefable, inexplicable, insoportable.

Ese exceso, identificable en cualquier escenario determinado por la violencia, está directamente asociado a la brutalidad desenfrenada, a la libre permisión donde, como señala Sofsky, “todas las leyes de la economía de la acción están derogadas”.¹⁵ Y como consecuencia se exceden todas las formas de representación. El derroche es consecuente con la demostración de poder; todos los límites son derogados para dar lugar a la orgía de la sangre.¹⁶ Ese “todo está permitido” y “todo es posible” que caracteriza los escenarios de la violencia es una forma de “realizar de manera estable la excepción”. En un análisis contemporáneo de los estados de excepción constituidos hoy, más allá de los reconocidos en las catástrofes sociopolíticas del siglo veinte, Giorgio Agamben llama la atención sobre las situaciones límites que se instauran “cuando el estado de excepción empieza a convertirse en regla”.¹⁷

Cuando las fuerzas de la violencia y las fuerzas de la legalidad están enmascaradas y los ejecutores de la violencia son también los soldados del orden – cualquier orden que sea –; emerge una situación de *excepción* que subrepticamente se va instalando hasta permear nuestra vida cotidiana y volverse una manifestación de lo *normal*. Lo *unheimlich* se ha vuelto *heimlich*, mostrando familiar – o en este caso normal – lo amenazante.

¹² SOFSKY. *Tratado sobre la violencia*, p. 21

¹³ SOFSKY. *Tratado sobre la violencia*, p. 21.

¹⁴ BAUMAN. *Miedo líquido*. La sociedad contemporánea y sus temores, p. 95.

¹⁵ SOFSKY. *Tratado sobre la violencia*, p. 180.

¹⁶ El Semanario *Proceso* (16 de agosto de 2010) publicó un artículo titulado “Nuevo Laredo: El show de la sangre”, donde refiere el espectáculo cotidiano y el baño de sangre que caracteriza a los enfrentamientos entre soldados o marines con sicarios del crimen organizado.

¹⁷ AGAMBEN. *Medios sin fin*. Notas sobre la política, p. 38.

Los escenarios de la violencia revelan comportamientos representacionales. La violencia es por naturaleza instrumental, como ya ha reflexionado Hannah Arendt,¹⁸ se ejerce y desarrolla para determinado fin, y si bien nunca puede ser legítima se construye como justificable por los grupos de poder que la detentan. Al asociarse a un determinado poder el ejercicio de la misma está vinculado a la demostración de una superioridad. De manera que las representaciones producidas por los grupos dominantes en semejantes escenarios buscan una demostración de poder.

Históricamente el cuerpo ha sido plataforma o instrumento para las representaciones de las culturas. Los *teatros* de los poderes imponen modos de comportamiento y representación. Los teatros de la violencia registran la hiperbolización de los medios que sustentan los fines; exhibiendo el martirio de la carne. El repertorio es hoy altamente demostrativo: cabezas embandejadas, cuerpos decapitados, senos, lenguas y manos mutiladas, ojos ensartados. Retornan los martirios de San Dionisio, San Juan Bautista, Santa Águeda, Santa Bárbara o Santa Lucía... Sólo que estos iconos de antiguas violencias sagradas tienen hoy un estatus público. El cuerpo roto parece ser el icono por excelencia de estos espacios y de este tiempo.

Las reiteradas manipulaciones del cuerpo y el cadáver operan a manera de signos y cumplen una explícita función aleccionadora. La necesidad de escenificar, representar y disponer en un espacio para desplegar imaginarios que suscriben o comunican determinados propósitos, se ha vuelto una estrategia recurrente en el despliegue de guerras sucias y estados de excepción que legitiman las más diversas formas y ejercicios de la violencia, llegando a crear una cultura visual determinada por un sistema de representaciones que pone en discusión las formas consensuadas.

Es en este orden de representaciones asentadas en los detritus corporales y los excesos, donde parece reinstalarse una gramática neobarroca de la violencia. No se trata de una violencia sutil sino excesiva, de una visibilidad espectacular con construcciones hiperbólicas que subvierten todos los valores, y que tiene un alto valor instrumental, aleccionador. Lo que estos signos corporales han instaurado por excelencia es una “pedagogía” del horror, el imperio del miedo.

Las diversas estrategias de representación que se han impuesto en la vida cotidiana de distintas ciudades de México abarcan procedimientos que podrían vincularse a dispositivos de una tecné, a ciertas estrategias empleadas en las producciones de instalaciones y naturalezas muertas, a tácticas de intervención urbana, o al despliegue de *teatralidades* y *performatividades* de una espectacularidad *neobarroca*: una ciudad dislocada por súbitos cortes de la vía pública que ejecutan grupos armados utilizando los vehículos que arrebatan a los propios habitantes; o la disposición escénica de los cuerpos colgados de puentes viales, o incluso desmembrados y desollados que son expuestos en el espacio público.¹⁹ Si bien estas representaciones alcanzan un estatus visual y espectral también a través de la imagen mediática publicada por la prensa, es importante destacar que tales escenas han sido originalmente construidas para impactar la dinámica cotidiana,

¹⁸ ARENDT. *Sobre la violencia*.

¹⁹ Para datos más precisos puede verse el artículo “2010, año sangriento en México”, publicado en la Revista *Proceso en Línea*, 31 de diciembre de 2010. (<proceso.com.mx>.).

para trascender en la sociedad a manera de un *memento mori* aleccionador: *recuerda que morirás de tal manera si ...*; para imponernos una cultura del miedo.

Retorna el drama barroco de los cuerpos desmembrados en las exposiciones públicas de los cercenamientos o linchamientos, implicando la construcción de un discurso donde los objetos de representación, las partes o pedazos corporales, son desmontados, separados de su orden natural y social.²⁰ Una amplia reflexión sobre una época que hizo de los fragmentos corporales su objeto de representación fue desarrollada por Walter Benjamin en sus estudios sobre el Barroco al enfatizar el “desmembramiento emblemático” como dispositivo fundamental para representar las escenas de martirio cristiano: “Entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo se presta a la constitución de dicho icono”.²¹ De tal manera fueron sublimados los fragmentos corporales desde el Barroco- y se trata de una práctica que con distintos matices trascendió hasta el siglo veinte- que los mismos fueron convertidos en reliquias para ser veneradas. Una amplia relación de órganos y miembros corporales registrados en México en distintas épocas y espacios puede servir como ejemplo:

El corazón y la lengua del Padre Ignacio Parra, depositados en un nicho del coro de Santa Mónica en Puebla; el corazón del Obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, ubicado en el mismo coro; las vísceras incorruptas del Obispo de Michoacán, Juan Joseph de Escalona y Calatayud, encontradas en el piso de la Catedral de Valladolid en 1744; la decapitación *post mortem* de los insurgentes y la exposición de sus cabezas en Guanajuato; (...) el corazón de Melchor Ocampo donado al Colegio de San Nicolás; los ojos del General Barragán depositados en un nicho de la Iglesia de la Ciudad del Maíz; el corazón de Francisco Pablo Vázquez, Obispo de Puebla, depositado también en el coro de Santa Clara en 1847; el cadáver embalsamado de Maximiliano y su constante exposición a la cámara fotográfica; la exposición pública del cadáver de Zapata; la exposición pública del brazo de Obregón como reliquia central de todo un monumento.²²

De manera general, las idolatrías de lo cadavérico han estado atravesadas por las ideas sobre la corrupción e incorruptibilidad del cuerpo muerto, pero en México, como afirma el recién citado autor, a pesar de los cambios, “el cadáver sigue representando una metáfora, y si bien ya no asombra su incorruptibilidad, no deja de ser una manera de mirarnos al espejo”.²³ Más allá de ser una práctica religiosa apegada a una determinada doctrina o ideología, la adoración de las partes del cuerpo muerto y/o del cadáver están vinculadas a prácticas ritualistas y fetichistas que denotan una imaginación desbordante.²⁴

²⁰ En *Cuerpo Gramatical*, el artista colombiano José Alejandro Restrepo expone una amplia investigación dirigida a destacar los vínculos entre el poder político religioso desplegado en la iconografía barroca y la violencia desatada en Colombia desde la mitad del siglo XX hasta la fecha.

²¹ BENJAMIN. *El origen del drama barroco alemán*, p. 212.

²² RUIZ. *El cuerpo, la muerte y lo sagrado en la Nueva España del siglo XVII: un caso inconcluso en Pátzcuaro, 1631*, p. 121-122.

²³ RUIZ. *El cuerpo, la muerte y lo sagrado en la Nueva España del siglo XVII: un caso inconcluso en Pátzcuaro, 1631*, p. 122.

²⁴ “Más que un pueblo de católicos somos un pueblo de ritualistas”, expresaba Alonso Moncada al referirse a la violencia en Colombia durante los años cincuenta. Cit. por J. A. Restrepo en *Cuerpo Gramatical*, p. 17.

La calavera que alimentaba las *vanitas* barrocas, observada por Benjamin como una alegoría por excelencia de la historia y el devenir humano, es en la cultura mexicana una compleja metáfora que reaparece con cargas semánticas muy diversas.

El gusto por exhibir la dimensión representacional de lo real, recurriendo al dispositivo de “poner en escena” o poner ante los ojos, es parte de lo que se ha llamado el “efecto neobarroco” ya considerado por Severo Sarduy, en el que particularmente se ha reconocido el predominio de lo visual.²⁵ Aplicado al campo cultural en general, más allá de lo artístico y lo literario, el neobarroco ha sido pensado como “un *aire del tiempo* que invade a muchos fenómenos culturales de hoy”,²⁶ configurándose como una “estética social”²⁷ o un modo de definir cierta actualidad epocal. Me interesa particularmente la propuesta de Gustavo Buntinx al plantear el neobarroco como “una traumática situación de época” en una “especificidad situacional de rasgos dramáticos”,²⁸ acotado por las experiencias de guerra civil y dictadura que vivió el Perú entre 1980 y 2000. Es ésta la pulsión que busco retomar al invocar el concepto de lo neobarroco, más como efecto cultural que como concepto teórico-artístico. En todo caso, como un concepto trasladado al campo de las estéticas sociales y cotidianas marcadas por un “desborde sensorial” que impone la visión –y no la contemplación– de las atrocidades practicadas sobre los cuerpos y que va condicionando “una sensibilidad que emerge de entre los estragos de la violencia”²⁹ capaz de contaminar el arte.

El cuerpo mutilado ha ocupado un lugar visible en el arte moderno y contemporáneo, con muy distintas acentuaciones o connotaciones. Desde las esculturas de Rodin donde la figura humana está mutilada y muestra la marcas de la intervención violenta a propósito de la propia modelación de la carne escultórica (*L'homme qui marche* y *Femme asisse, entre otras*), hasta los estudios de Francis Bacon distorsionando la figura humana y explorando conexiones entre los mataderos y la crucifixión (*Three studies for figures at the base of a crucifixion*, 1944 y *Three studies for a crucifixion*, 1962, entre otras), las fotografías de Ambra Polidori (*Fragmentum*) registrando fragmentos de antiguas esculturas; o los dibujos de Alejandro Montoya (*Acuchillado*, 1984; *Cadáver*, 1985; *Apunte post mortem*, 1985; *Doble apunte de un decapitado*, s/f; entre muchos otros) realizados muchas veces como apuntes nocturnos en las morgues y salas de urgencia de distintos hospitales de la Ciudad de México, goyescos registros del dolor y la muerte. El arte del siglo veinte – y los ejemplos son numerosos – explora y representa las diversas dimensiones simbólicas del cuerpo fragmentado y/o mutilado.³⁰

²⁵ ROJAS. Sobre el concepto de neobarroco, [s.p.].

²⁶ CALABRESE. *La era Neobarroca*, p. 12.

²⁷ CALABRESE. *La era Neobarroca*, p. 14.

²⁸ BUNTINX. *Lo impuro y lo contaminado*. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”), p. 26 y 25.

²⁹ BUNTINX. *Lo impuro y lo contaminado*. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO (“al fondo hay sitio”), p. 26.

³⁰ A propósito de este tema es obligatoria la referencia al libro *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*, de José Miguel Cortés.



FIGURA 1 - *Estudios de cabezas muertas para máscaras de muerte*, Alejandro Montoya. México, 1990. Tinta/papel. Del catálogo de la exposición *Dibujos de Alejandro Montoya*, Museo de Arte Moderno, marzo-abril de 1990, Ciudad de México.

Sin embargo, no son las prácticas artísticas las que ahora nos ocupan, sino las catastróficas representaciones de una guerra maquillada bajo el nombre oficial de “combate al narcotráfico” y su secuela de enfrentamientos entre los grupos en disputa, con las consecuentes ejecuciones que en casi cinco años han robado la vida de más de cuarenta mil personas – cifra que sobrepasa el número de pérdidas humanas ocurridas durante la última dictadura argentina –, con un incalculable saldo de desaparecidos de manera impune y silenciosa.³¹ Si la figura del desaparecido inauguró las terminologías de las guerras sucias y las dictaduras latinoamericanas en los años setenta, hace varios años la figura del desmembrado se ha impuesto desde la violencia colombiana y ha penetrado los actuales escenarios mexicanos. El propósito no es sólo matar sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora. Y la visión de un cuerpo mutilado o reducido a pedazos es aterradora porque amenaza la integridad e indivisibilidad del ser, y expone la fragilidad de la materia humana.

Lo que Severo Sarduy³² llamó “efecto barroco” estaba vinculado a aquello que se deformaba o se cercenaba hasta el exceso por una voluntad furiosa de enseñar, de convencer, de hacer ver a fuerza de lecciones “teatrales” o de dispositivos escénicos.

³¹ Remito al texto “Desapariciones masivas... y silenciosas”, publicado por la Revista *Proceso* en línea, 7 de enero de 2011, proceso.com.mx. Reproduzco un fragmento: “La información que ha recogido Fundec [Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos y Desaparecidas en Coahuila] establece que la mayoría de las desapariciones en grupo son perpetradas por civiles armados. Hasta el momento, apenas en cinco casos se ha indiciado por hechos de este tipo a policías o militares. A bordo de lujosas camionetas de modelo reciente, los comandos establecen perímetros donde, con una coordinada precisión, operan a sus anchas en frenéticas cacerías para enseguida desaparecer con sus víctimas.”

³² Pueden consultarse los textos de Sarduy, “Barroco” y “El barroco y el neobarroco”.

Fuera de un contexto artístico, regresan aquellas constantes para producir también un efecto de neobarroquismo colérico, parafraseando a Sarduy, excesivo y arrasador en los escenarios cotidianos. Tales representaciones parecen conservar del carácter barroco la alta dimensión hiperbólica, espectacular y escénica, el mensaje aleccionador a través de la teatralidad, y el tratamiento martirizado del cuerpo para que opere como un alegórico *memento mori*.

Cuando pienso en la *teatralidad* de las representaciones de la violencia me estoy refiriendo a las escenificaciones que comunican un relato y buscan transmitir un significado desde una construcción icónica y corporal. Realizadas como *tecné* no generan una *poiesis* pero sí producen la representación de otros relatos que constituyen lo expuesto en algo más que la corporeidad mortal que son. En su construcción metonímica son precisamente la extensión de una realidad, una representación que no opera por sustitución metafórica, sino por la representación de “una parte de”, metonímica o sinecdóquicamente, sin mediación poética, pero sin duda construyéndose como escenificaciones o teatralidades de lo real; de lo real vinculado al síntoma social, a la manera de Žižek, exponiendo esa parte que aún está por ser razonada, nuestra parte más siniestra que escapa a toda explicación en el orden del lenguaje.

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

Reitero que cuando hablo de *teatralidad* en estos campos, pienso en una voluntad de poner ante los ojos convocando ciertos imaginarios (en estos casos imaginarios del horror), y apropiándose del recurso nemotécnico: *recuerda que morirás*, el uso de las imágenes como *memento mori*, como relato de la muerte por venir. Pero a diferencia del barroco no se refiere a la muerte como destino natural, sino como amenaza, también castigo, en lo que se igualan de cierto modo los poderes omnipotentes. Son representaciones alegóricas de un orden fuera de todo sistema natural que implican la invención de otro orden, otra anatomía, otra gramática corporal, otras mitologías del miedo: *teatralidades* distópicas que espejean una realidad altamente dislocada.

Las antiguas descripciones de dolores y martirios corporales en los dramas de Séneca, autoridad en la “dramaturgia del horror”, donde “las partes singulares de los cuerpos se van enumerando en disección anatómica, con complacencia equívoca y cruel”,³³ vienen a nuestro presente no en las elaboraciones de ningún drama artístico, sino en la *tecné* puesta en juego por quienes hacen del cuerpo una nueva gramática del horror que convierte el cadáver en “el principal accesorio emblemático”.³⁴

Si lo pensáramos desde un punto de vista dramático, ciertos personajes de estas escenas de neobarroquismo colérico, son otra versión de la “bruma fantasmática” que

³³ STACHEL citado por BENJAMIN. *El origen del drama barroco alemán*, p. 440.

³⁴ BENJAMIN. *El origen del drama barroco alemán*, p. 440.

hace siglo y medio anunciara Marx. Tienen una alta capacidad de camuflaje y una densidad lo suficientemente viscosa como para pensar la figura lotmiana³⁵ del “personaje múltiple” que reaparece con máscaras y vestuarios diferentes, pero que representa una misma esencia. Estos personajes suelen *aparecer* enmascarados por sus alias, o nombrados según los roles que juegan: los desmontadores o desarmadores – el decapitador, el descuartizador, el pozolero...–; y los desmontados, los desestructurados, los desarmados – el descabezado –; también los colgados, los desollados, los desencarnados, los abiertos. Figuras de la abyección. Nuevas mitologías del gran teatro del cuerpo.

El arte del enmascaramiento supone una transformación, una borradura de identidad, una dualidad o multiplicidad de rostros que dificultan cualquier identificación.³⁶ Supone sobre todo, una capacidad performativa y teatral para ejecutar y hacer imaginar, ficcionar, mundos posibles. Me he preguntado sobre el enmascaramiento como estrategia allí donde las propias fuerzas llamadas a ordenar y proteger una sociedad se transforman bajo el manto del camuflaje. En los estudios sobre la violencia en Colombia, María Victoria Uribe reflexiona sobre “ciertas estructuras miméticas que comparten los grupos armados”³⁷ y utiliza la figura del enmascarado para reflexionar en torno a los diferentes personajes emergidos en aquellos escenarios.

Si estas son las circunstancias que definen el estado de excepción y violencia de las guerras encubiertas así como a todos sus agentes o performers, queda difícil la posibilidad de reducir un término que identifique ciertas representaciones características de estos escenarios en relación a un prefijo que estigmatice una sola forma de violencia, como por ejemplo la llamada narcoviencia o sus derivaciones representacionales enunciadas como “narcoperformances”. Me resulta difícil restringir los orígenes y productores del exceso tratándose de un contexto donde todo parece funcionar y decidirse desde la opción “para”, similar, enmascarada, duplicada, clonada. Las cabezas y brazos de la violencia son varias, pero su cuerpo parece anunciar una morfología siniestra, nunca es lo que parece y toda posibilidad de reconocimiento dentro de la lógica y el sentido común se vuelve extraña. Se trata más bien de un cuerpo mixto con un mismo vestuario. Un sistema de dobles tras el cual debemos imaginar la *mise en abyme* de múltiples *paracuerpos*.

Recurro entonces al término *paraperformances* para referirme a las diversas instalaciones y representaciones con fragmentos de cuerpos, que a manera de naturalezas muertas evocan la función del *memento mori* en situaciones y contextos dominados por la cultura de la violencia. Insisto en que recurro al prefijo sin ninguna descalificación del

³⁵ En referencia al teórico ruso Iuri Lotman y a sus estudios sobre semiótica de la cultura y el texto en *La semiosfera I*.

³⁶ En la prensa mexicana es común leer noticias en las que se informa sobre las acciones de grupos de encapuchados: “Gómez Palacio, Dgo. Un grupo de 60 encapuchados atacó a fines de diciembre un pequeño poblado indígena de Durango, quemó la mayor parte de las casas, así como 27 vehículos y dio muerte a un vecino del lugar, informó este miércoles la procuraduría en un comunicado. El ataque ocurrió el 28 de diciembre, pero los habitantes reportaron la agresión el martes debido a la remota ubicación del poblado, explicó a la Afp una fuente de la dependencia”. “Encapuchados queman casas y autos en poblado indígena de Durango”, publicado en *La Jornada* en internet, Miércoles 12 de enero de 2011, <<http://www.jornada.unam.mx>>.

³⁷ URIBE. *Antropología de la inhumanidad*. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia, p. 105.

término retomado, *performance*. Aquí lo “para” no precisamente implica la marginalidad de ninguna disciplina modélica. Su tesitura es cultural y social. Más que una *paramorfología* artística intento sugerir un *corpus* espectral. La propia etimología del prefijo *para* suscita tanto lo opuesto como lo paralelo: contraestructura o estructura paralela.

Si los cuerpos abiertos, rotos, esos que muestran la desnudez de la carne, son figuras recurrentes en los *paraperformances* y en las ex/posiciones del exceso, especialmente lo es el cuerpo des/montado, ese que exhibe una evidente “crueldad estructural”, exponiendo su desfiguración, su desarmonía: el cuerpo ha sido radicalmente desestructurado allí donde era más visible su frágil extensión. Desde todos los tiempos los seres fantasmáticos e informes emergen bajo la imagen del descabezado.

En *El hombre sin cabeza*, Sergio González Rodríguez advierte que “los cuerpos decapitados son la clave de una declaración que tiende a dejar atrás códigos o entendimientos implícitos de respeto mutuo. Una entrada al territorio de la crueldad ilimitada”³⁸ en una cultura donde esta figura es mucho más que productora de inquietantes imaginarios. Es ésta una *figura* que gana fuerte presencia en los escenarios cotidianos y cuya lectura es relativa, cambiante. Las decapitaciones convocan las teatralidades corporales, disparan los flujos del cuerpo en una incontenible espectacularidad; implican un acontecimiento capaz de transformar irreversiblemente la disposición corporal anulando de inmediato la vida y generando un objeto que más allá de ser un resto metonímico particular es también metáfora del des/montaje de otro *corpus*: “Decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror”,³⁹ nos recuerda Sergio González. Pero ello es también metáfora de un des/montaje a mayor escala.



RESUMO

A violência que eclodiu no México há mais de quatro anos tem gerado uma excessiva teatralidade manifesta especialmente nas mutilações do corpo e sua exposição assustadora. Este estudo aborda estas manifestações como produções de uma gramática e uma teatralidade neobarroca e como configurações de performatividade, fora das disciplinas de arte.

PALAVRAS-CHAVE

Performatividade, teatralidade, violência

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Notas sobre la política. Trad. Antonio Gimeno Cuspiner. Valencia: Pre-Textos, 2001.

ARENDDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Trad. Guillermo Solana. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 144p.

³⁸ GONZÁLEZ. *El hombre sin cabeza*, p. 60.

³⁹ GONZÁLEZ. *El hombre sin cabeza*, p. 60.

- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Trad. Virgilio Piñera. La Habana: Instituto del Libro, 1969. 261p.
- BAUMAN, Zygmunt. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós, 2007. 228p.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1990. 235 p.
- BLAIR, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2004. 221p.
- BUNTINX, Gustavo. *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo)barrocas en las rutas de MICROMUSEO ("al fondo hay sitio")*. Lima: MICROMUSEO, 2007. 67p.
- CALABRESE, Omar. *La era Neobarroca*. 3. ed. Madrid: Cátedra, 1994. 212p.
- CORTÉS, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el arte)*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1996. 268p.
- EVREINOV, Nicolás. *El teatro en la vida*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936. 250 p.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006. 273p.
- GONZÁLEZ Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2009. 186 p.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra, 1996.
- RESTREPO, José Alejandro. *Cuerpo Gramatical. Cuerpo, arte y violencia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Fac. de Artes y Humanidades, Dep. de Arte, Ediciones Uniandes, 2006. 143 p.
- ROJAS, Sergio. Sobre el concepto de neobarroco. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <<http://www.philosophia.cl>>. Acceso en: 14 dic. 2010.
- RUIZ Guadalajara, Juan Carlos (1631). El cuerpo, la muerte y lo sagrado en la Nueva España del siglo XVII: un caso inconcluso en Pátzcuaro. *Relaciones – Revista de El Colegio de Michoacán, Zamora, México, primavera*, v. 24, n. 94, p. 93-124, 2003.
- SARDUY, Severo. Barroco. In: _____. *Obra completa*. Madrid: ALLCA XX, 1999. Tomo II. p. 1.195-1.261.
- SARDUY, Severo. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972. p. 157-184.
- SOFSKY, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Abada, 2006. 226 p.
- TURNER, Victor. *Antropología del ritual*. Comp. y trad. Ingrid Geist. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002. 188 p.
- URIBE, María Victoria. *Antropología de la inhumanidad. Un ensayo interpretativo sobre el terror en Colombia*. Bogotá: Norma, 2004. 151 p.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Trad. Gabriela Ventureira. Barcelona: Gedisa, 2002. 475 p.