

AGUILUZ-IBARGÜEN, Maya. "Contrastar los medios: Memoria y compasión en el lenguaje de dos paisajes representados de México y Colombia". *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v. 15, n. 43, p. 189-207, abril de 2016. ISSN: 1676-8965.

**DOSSIÊ**

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>

## Contrastar los medios Memoria y compasión en el lenguaje de dos paisajes representados de México y Colombia

Contrastar as Mídias: Memória e compaixão na linguagem de duas paisagens representadas de México e Colômbia

Contrasting Media: Memory and Mercy in the Language of Two Represented Landscapes from Mexico and Colombia

*Maya Aguiluz-Ibargüen*

**Resumo:** Neste trabalho parte-se do contraste entre duas visitas às paisagens da morte, em duas localidades, Colômbia e México. A partir de modalidades de multimídias que oferecem objetos e espaços definidos, em parte, por um artista colombiano em sua travessia pelas margens do Rio Magdalena, na Colômbia e, em parte, pelo "book-trailer" de uma novela de um escritor de Cidade Juárez, México. Ao focar nossa atenção sobre os objetos destes dois criadores, busca-se, primeiro, seguir uma linha expressiva destas linguagens artísticas para, em seguida, dar-se conta de uma sorte de línguas ocultas da vida das plantas – como pensaram figuras da biologia no começo do passado século XX – quando uma flor híbrida, metade humana-metade vegetal, aparece reagindo, desde sua forma violentada, aos abusos de seu mundo circundante e humano. Ou, quando em um desfile por bestiário local de uma cidade fronteiriça, em um resto animal surge a única força vital para trazer de volta a compaixão perdida. Este texto se dá conta das ficções necessárias para centrar o olhar naquilo ocultado pela violência extrema. **Palavras-chave:** memória pública, México e Colômbia, linguagens criativas, corpos virtuais, compaixão

### Introducción<sup>1</sup>

En un largo tiempo de exposición a violencias encarnizadas en el México contemporáneo, una imagen de país hecha

<sup>1</sup>Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que bajo el título "Los sentidos sociales de la vida y la muerte y las categorías de los estudios del cuerpo (vivos, muertos, espectral y redivivos)," ha desarrollado entre septiembre de 2013 y septiembre de 2016. Una primera versión de este texto se presentó en el XXXIII Congreso de Latin American Studies Association (LASA), San Juan, Puerto Rico, el 29 de mayo de 2015.

de muchos trozos y fracturas pasadas, se ha tornado en correlato de los confines poco claros de la política general que a nombre y en razón del Estado lleva consigo el deber de la existencia social, si consideramos que ésta comprende – además de un garante de la vida de su población– un conjunto de prácticas orientadas por un cuerpo genérico constituido por lo vivo, lo muerto y lo no nacido, tres referentes que signan los mundos de existencias más allá de los lindes solamente humanos. Este horizonte

de deber político avizorado en la figura de los misterios del poder terrenal en una lectura postcomunidad imaginada del historiador Benedict Anderson (ANDERSON, 1999) permite situar en principio las dificultades para aproximar un México representado, vaya aquél también soñado por los imaginarios colectivos, y el otro país realmente vivido en experiencias fragmentarias que sustentan los ánimos caldeados y esperanzados de poblaciones inmersas en sus tareas por sobrellevar la vida diaria.

En este texto busco introducir un mecanismo operante en el orden cotidiano de manufacturación de los minúsculos entornos subjetivos que es posible seguir en ciertos registros de imágenes y objetos visuales cuando éstos son susceptibles de ser atendidos y percibidos a partir de su poder cognitivo y el calado emocional de sus lenguajes. Ocuparse de tales medios se asemeja al principio metodológico que Anderson atribuyó al componente de la imaginación para delimitar un constructo ideográfico, cultural como el de la nación que empezó a constituirse en las relaciones sostenidas entre clases y grupos sociales durante el largo ciclo de nacionalismos del siglo XIX en que estaba implicado la expansión del capitalismo de imprenta, la organización de jerarquías y lenguas sobre un horizonte de visibilidad espacial, y temporal. Pero, con distancias autoevidentes, procura detenerse en la fuerza de la imagen, que es un medio de relacionamiento entre mundos y personas diversas, pero, precisamente, en esta segunda característica de mediación subjetiva el contacto con las imágenes conlleva sensaciones, respuestas valorativas, impresiones y elementos de juicio por parte de sus espectadores con relativa independencia de la duración y frecuencia de ese contacto en las redes y circuitos digitales. Este artículo no estriba en un

análisis comunicacional de tales redes sociales ni se ocupa de las relaciones mensurables y concretas del impacto emocional de convivir culturalmente con los hechos violentos y extremos que espacializaron al país reciente, lo cual constituye una actividad de gobernanza al estudiar y medir, por ejemplo, el impacto de la « inseguridad », tal como oficialmente se refirió el discurso público y técnico a la violencia durante el periodo comprendido aproximadamente entre el año 2000 al pasado 2015, eje temporal sobre el cual se mueve el presente trabajo cuyo objetivo, en cambio, se resume en atender los lenguajes de dos obras artísticas que hablan valiéndose del relato visual, de la metáfora y de sus rasgo indicial con la situación o el mundo circundante al que alude, nombra o representa.

En un distinto orden de aparición en adelante me ocupó de un « *booktrailer* » homónimo de la novela *Música para perros* que publicó en el año 2013 el escritor y periodista mexicano, Alejandro Paéz Varela (Ciudad Juárez, 1968). Como obra audiovisual, sostenida sobre un guión recreado en un despliegue narrativo de figuras y formas bicolors que se movilizan en un fondo de destellantes efectos sonoros, este *booktrailer* de Alejandro Magallanes (Ciudad de México, 1971), un conocido diseñador e ilustrador de la misma generación de Paéz Varela, salta a la escena de este artículo en su calidad de una imagen inmemorial de esas historias lejanas de ciudades sitiadas por calamidades y variopintas formas del mal, en México, lugares que evocan el recuerdo inmediato de esos cuerpos espectrales que no vienen del pasado ni se proyectan en futuros aterradores sino que habitan los mundos y experiencias del presente social. En una conversación sin previa preparación una académico

mexicoestadounidense me decía hace unos meses que en un universo de relatos con aires de familia las fincas y casas de campo de viejas y asentados apellidos de sectores medios del norte formaban parte de las abandonados corredores que atraviesan parte de los estados de Nuevo León, Chihuahua y Tamaulipas. Hace dos semanas la historia de las voces y sollozos de jóvenes desaparecidas entre los poblados fronterizos de las riveras del Río Bravo en el valle de Juárez no pueden enmarcar fantasmalmente lo que ya ha quedado grabado en el desierto (esas ondas sonoras que nunca se extinguen para confundirse con sonidos inmemoriales). Ver y repetir una historia escrita a través de su producto derivado, ese video de cuatro secuencias que duran sólo 3 ó 4 minutos, resulta casi un testimonio paradójico de la novela *Música para perros*, el video no da cuenta cabal de esa narrativa escrita pero, quizá, cimbra las emociones más inmediatas de sus veedoras/es. Ahí, justamente en este momento descansa una de las líneas hipotéticas de estas páginas acerca de la fuerza compasiva de semejante relato visual.

El segundo registro de imágenes provino de un provocador artículo del antropólogo Michel Taussig publicado al comenzar la década 2000, en una prestigiada revista académica *Critical Inquiry* (TAUSSIG, 2003) y en donde aparecía una entreverada genealogía del título de su ensayo “El lenguaje de las flores” remontando a la escena del frente común de la sociología, la antropología simbólica y el surrealismo animado por el grupo de Georges Bataille, Roger Callois, Carl Einstein, entre otros, asiduos a la revista *Documents* (1929-1930) y posteriormente la no menos famosa *Acéphale*, publicada en 1936. En aquel artículo Taussig acompañaba la iconografía compañero del texto de Taussig pertenecía a la obra de Juan

Manuel Echavarría (Medellín, 1947), un artista colombiano que en 1997 había conmovido al público dentro y fuera de su país con la exposición de integrada por poco más de tres decenas de imágenes tomadas a un grupo de cuerpos híbridos, creados también por el artista a partir de restos de osamentas humanas con los que logró la aparición de flores vertebradas, que evocaban la confusión entre lo humano y lo vegetal que amalgama el paso del tiempo al ras de la tierra, o debajo de su superficie. Conocida como *Corte de Florero* la obra Echavarría<sup>2</sup> empleó el nombre de de la no menos famosa taxonomía las técnicas postmortem sistematizada por la investigación de la antropóloga María Victoria Uribe (1990) en la región colombiana donde prevaleció la aplicación de estas técnicas por parte de los mismos victimarios sobre los cadáveres de sus victimados durante los años de “La violencia” (1948 – 1964) o violencia clásica. Las enigmáticas flores que ilustraban el texto de la revista no simulaban un vínculo histórico entre las expediciones científicas, los dibujos y grabados de artistas del rico mundo vegetal y los nombres en latín a pie de imagen que servían a la taxonomía botánica. Los latinazgos que nombran cada ejemplar de la serie vegetal-humana de Echavarría hacían referencia a denominaciones de criaturas grotescos como: *Dionaea Viscosa*, *Passiflora Foetida*, *Orquis Mordax*, *Maxillaria Vorax*, *Radix Insatiabilis*, *Drácula Nosferatu* (HENAO, 2013: en línea) que surgieron del sustrato de una violencia encarnizada donde las naturalezas metaforizan la fuerza del desmembramiento del cuerpo social en su conjunto.

<sup>2</sup>*Corte de Florero / Flower Cut Vase*, es una serie de 33 fotografías de 1997, que ha sido instalada en varias exposiciones internacionales y nacionales (ECHAVARRÍA, 1997/2007).

Con avezadas técnicas del montaje usadas por el biólogo Karl Blossfeldt para descomponer o recomponer visualmente especies de flores sólo visibles en su estructura y detalle mediante “la ampliación fotográfica de lo vegetal” que el sabio alemán dio a conocer en 1928 en su libro “Formas originarias del arte” (*Urformen der Kunst*) con la colección de ciento veinte fotos de plantas colocadas en un primer plano (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 195 y 196). Ese trabajo técnico y científico había concitado la reflexión de Walter Benjamin poniéndolo de manifiesto en un ensayo en ese mismo año, “La novedad de las flores” (1928), y poco después, centró un escrito de George Bataille: “El lenguaje de las flores” (1929), originalmente aparecido en la revista *Documents*, que reunió en un frente común el movimiento fundacional de la sociología francesa, la antropología simbólica y el influjo político y estético del surrealismo, en la corta existencia de la publicación periódica (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 199 y 203) convocaban la percepción no habitual dado el efecto amplificador del dispositivo y la consecuente presentación de las figuras florales enormes y desproporcionadas. En Echavarría la serie de raras especies y subespecies híbridas sustituye una reconstrucción de lo acontecido pero, sin duda, remite a los acontecimientos que desmantelaron sus lugares rompiendo los criterios y referentes que les identificaban; por el contrario, son hibridaciones hechas cuerpo las que aparecen en la forma de un objeto visualizable mucho después de los eventos. Pero si las obras son los objetos reescenificadores del pasado, el estado de los cuerpos sociales (las vidas colectivas) no pueden contar con una imagen sin que los registros y soportes empleados actúen como mediaciones. Sin estos medios una memoria de lo ocurrido no tendría el efecto de cimbrar otros cuerpos ni alertar

otras conciencias tampoco podrían reponer de materialidad a un momento de verdad que sino sería sólo y siempre un mero impulso de la voluntad.

Ambas obras debaten su propiedad expresiva sobre su soporte visual que les permite presentarse con un mayor o menor contenido textual, con un juego de referencias cruzadas que se entretajan de manera gruesa, o, finamente, con sus respectivas externalidades y entornos. No obstante, el interés que las dos revisten estriba en las complementariedades y tensiones que entre la dimensión discursiva del espacio político y el campo más difuso del pensar/hacer con las emociones y afectos que vienen adosadas en los lenguajes de las imágenes en cuestión. Una pretensión central en adelante será ceder lugar a un entendimiento del valor contenido en las formas de aparición de los objetos de la creatividad social que aquí nos ocupan; se trataría de una valoración respecto del mundo circundante del objeto y su potencial espectador que para el segundo surge en y durante un trance emotivo propiciador específicamente de compasión. Para llegar a este punto primero se define el antes citado poder cognitivo de la imagen al tomar partido por la formulación antropológica que sitúa al ser humano como *el lugar de las imágenes*. En un siguiente apartado relativo a los *lenguajes secretos en México y Colombia* se pone de relieve un sentido de lenguaje que se despliega en los anteriormente mencionados registros de imágenes, objetos de este artículo, por un lado, la serie de fotografías de osarios florales de *Cortes de florero* (ECHAVARRÍA, 1997/2007), y por otro, el booktrailer diseñado por Alejandro Magallanes para lanzar *Música para Perros* (2013), de Alejandro Páez Varela. La secrecía alude a un dispositivo guardado por lenguajes tectónicos que aparece señalando tanto el acontecer del

mundo que no es del todo controlable como los infortunios que padecen seres en su existencia social. Son lenguajes de la similitud y el parecido que pueden trocar en ejercicios de la existencia fundados en la compasión, como juicio valorativo del mundo circuntante (NUSSBAUM, 2008, p. 354-355). Enseguida en un tercer apartado se abre un intervalo para la reflexión sobre *el prójimo animal*, específicamente recobrando la animalidad que regresa en la fábula animada para seguir la novela Páez Varela y que figuran como entidades sin capacidad de articular un decir, que aluda a un reflexivo juego de vínculos yo-tú-nosotros (DERRIDA, 2008, p. 10); en su lugar el *booktrailer* ilumina desde el fondo narrativo ese tipo de operativos de roturación mediante los que cada existencia sobrevive en su mundo inmediato y circundante. Concluye este artículo con una suerte de retorno a *lenguajes de la existencia*, esta vez a aquel que ha echado raíces en los ejercicios de la existencia, y que trayendo a cuenta al personaje de una joven mujer para marcar en la aparición fugaz de una falta afectiva en esa estropeada y breve vida real que al final se trata de una ausencia entre las criaturas de compasión que comparten el mismo mundo.

### 1. El lugar de las imágenes.

La propensión a verse en imagen, y ver sus relaciones imaginalmente, hace de los seres humanos un « lugar de imágenes » (BELTING, 2007, p. 14) no sólo por un motivo antropocéntrico (o sea, ese reconocimiento exclusivo y excluyente que sitúa al humano como creador de significados simbólicos) sino también porque la interrogación « ¿qué es una imagen ? » conlleva a preguntar, inclusive de manera implícita, por el *medio* por el cual una imagen se coloca como tal y el medio que la convirtió en imagen (2007, p. 15) Esta condición medial de la gesta-

ción de visualidad contemporánea planteada, al mismo tiempo, desde un punto de vista de la antropología de la imagen por Hans Belting, entre otros, sirvió de impulso a una crítica elemental de la imagen del México contemporáneo que dejando en suspenso cuestiones relativas a una idea de la nación/país imaginario e imaginado se aproximara a una condición de época, a saber : esa exuberante circulación de imágenes técnicas disponibles que representaron la violencia extrema con detalle en el acontecimiento de sangre, las formas de matar y las prácticas de eliminación de víctimas elegidas o colaterales conformando tanto una memoria visual como un complejo asidero del « conocimiento envenenado » constituido por la imagen de muerte que atraviesa y confunde las prácticas y saberes respecto de asuntos como la constitución de las relaciones Estado-márgenes paralegales con la gobernanza en sus diferentes niveles (nacional, estatal y municipal) ; la ambivalente actividad de la ciudadanía con el desdibujamiento de los derechos humanos ; las lógicas de los biopoderes y la instalación de ambientes y atmósferas de riesgos incontrolables con un sostenido discurso público vaciado de los eventos de desinstitucionalización e impunidad a los que habría de remitir. De este horizonte se desprende la inminente necesidad de dar cabida a un conjunto de lenguajes, cuya fuerza explicativa provenga de su capacidad de comprender los rasgos salientes de la existencia social mexicana. Se trata de lenguajes hechos de minúsculos indicios, de significados aún poco articulados dentro narrativas bien organizadas ; de formulas expresivas inscriptas en soportes y registros, es decir, enunciaciones sobre acontecimientos de mundos inmediatos y circundantes que dependen de la intervención de medios para aparecer en la superficie de la sociedad que es vista, lei-

da, percibida, y sentida. Cuando ha tocado hablar de asuntos dolorosos, traumáticos e inimaginables, la palabra se empobrece, no alcanza, mejor calla y de esta actitud silente que reconoció la propia dificultad de articulación del habla, surge un giro de los lenguajes, incluso los técnicos, para incorporar una lengua «lagunaria» que habla justo cuando ya empezó su desaparición (CANGI, 2011, p. 166) para entonces ocupar (se) los rastros de los pasados, no tanto por evocar vividamente lo vivido como por con una voz fijada en algún cuerpo o en sus restos. En un juego de espejos entre la bóveda celeste y la superficie terrestre, el argentino Adrián Cangí localiza en "Nostalgia de la luz," el documental del 2010, realizado por el chileno Patricio Guzmán sobre memoria y olvido en Chile, el poderoso resonar de voces de las mujeres al pisar la arena del Atacama, recobrar pedacitos de hueso (CANGI, 2011, p. 164) y trazar la ruta de una evacuación repetida no se sabe cuántas veces: los muertos que por años fueron transportados de varios sitios del país hasta ser lanzados al mar o al desierto que, sin embargo, nada borra. Cabría responder por el lenguaje de ese medio visual que documenta la desaparición forzada en su tenaz metodología mientras cada minúscula pieza hallada es una suerte de grito sordo que no cesará en ningún mañana.

Los sistemas de signos, los lenguajes y sus media, no corresponden a discursos proferidos sin ambajes. Un astrónomo ante su telescopio mira los nacimientos y la muerte de las estrellas; las que andan sobre aquel desierto encuentran una corporeidad, muerta, solamente restituida como parte de una vida colectivamente mediante la memoria, por eso dice Cangí: las voces de esas mujeres chilenas «señalan aquello que bordea el fantasma» pues en su insistencia de reconocer los huesos, restauran en un acto ético

la identidad social (CANGI, 2011, p. 165) que fue resquebrajada por causas y fuerzas que insistieron guardarse en un secreto enterrado en el pasado.

Al dejar signado el efecto predador de la violencia extrema quedan pocas coordenadas para evaluar el estado del cuerpo social. No obstante la lectura que hizo girar Achile Mbembe desde el eje de las biopolíticas hacia la gestión de lo muerto y la regulación de las formas de morir, que comprende e incluyen las formulaciones que limitaron dentro del grupo humano la acción de matar sustentada por los tabúes originarios. Lo que planteó Mbembe en su trabajo *On Postcoloniality* (2001) corresponde a este giro para pensar la historia del presente social que se debate en el terreno de las existencias volviendo así a postular la vida como el sustrato básico de la experiencia social. Y si vida, en su enunciación biológica elemental consiste en una resistencia a la muerte que ya no cifra sin más un límite absoluto de la vida que al franquearse señala el final de la misma, tal como consideró el hecho de muerte la mirada médica hace más de doscientos años (FOUCAULT, 1980/1963, p. 200) En su enunciación moderna, a partir de Xavier Maria Bichat, la muerte es "múltiple" y "dispersa en el tiempo" (1980/1963, p. 204) y aparece en la línea vertical que une y desune, cortando, signos y síntomas de las dolencias y enfermedades del cuerpo viviente tornando el morir en un curso de gradaciones y en momentos en que la vida y la muerte logran sus arreglos y mutuos traspasos. Siguiendo esta pauta Giorgio Agamben (2006/2002) trasladó esa estructura de sucesiones de muertes en un solo viviente al plano de la investidura legal de la muerte, que supera aquel límite cuando la medicalización interviene un cuerpo postergando el último aliento o el último signo de subjetividad al acontecer la muerte cerebral. E

inclusive, cuando postergar significa prácticamente mantener un sujeto en estado vegetativo.

De esa matriz clásica de las "interacciones entre la vida y la muerte" (AGUILUZ, 2015) se desgrana no sólo un variopinto horizonte de las formas de morir que atraviesa, y, a veces encara, un organismo vivo y complejo. También se inscribe en la disposición que guardan las prácticas materiales, las fabulaciones y relatos ficcionales, pero también las afeciones y los credos más comunes y ordinarios, asentados en la imaginación y el sentido común; una tensión dialéctica entre las formas muertas y vivas que inquietaron a historiadores de la emergencia moderna de la experiencia visual: momento en que una imagen figura dentro de una "encrucijada sensible" de la crisis del tiempo que la convierte en su síntoma (DIDI-HUBERMAN, 2011/2000, p. 296). En su amplitud y variedad estos "lenguajes de la vida" confieren en las sociedades contemporáneas "su marca, su excentricidad, su vocabulario" (MBEMBE, 2001, p. 15): más que devenir en prácticas sociales pues insinúan una elemental estructura, los lenguajes son imbricaciones de experiencias con afectos que comienzan por anudar cosas más o menos familiares, más o menos extrañas, como toda clase de objetos y artefactos, con las maneras en que los humanos y vivientes viven, y con los modos en que tales vidas confrontan sus formas de muerte. (MBEMBE, 2001, p. 15)

Más que sistemas lingüísticos, estos lenguajes detentan una fuerza expresiva con relativa independencia a los referentes que nombra y califica pues comunican desde el exceso mismo de sus signos y síntomas dando lugar a un léxico diferencial en las ocasiones de su presentación: la imagen puede quedar suspendida en cuanto representación y deslizarse desde condición de objeto visual hacia el

de instancia poética, quinesésica, gustativa. Por su forma y traza, las imágenes están en posibilidad de producir una experiencia consensual desde los muchos sentidos que alberga -y de los que dispone- el cuerpo, y a este encuentro sensible es capaz de determinar una relación cualitativamente distinta con el mundo. Es a este componente epistémico el que aparece en los debates relativos a la ontología de la imagen cuando parte de su decir no lingüístico cuando una imagen se muestra en una mismidad no-dicha, o dicha bajo otra modalidad pero que no es una mismidad índice de la identificación o de la significación (NANCY, 2002, p. 16). Así, el célebre cuadro de Magritte: « esto no es una pipa » que se juega entre la imagen del objeto pipa y la leyenda que da nombre a la pintura para tensar el problema de la representación, aunque la contrariedad también consista en la facultad mimética de la imagen que « dice (muda): soy esa cosa » (NANCY, 2002, p. 16).

## **2. Lenguajes secretos en México y Colombia.**

Aún solemos insinuar que la devastación de la violencia extrema procede de ámbitos vaciados de contenidos humanos a causa de la instrumentación de las relaciones sociales o, todavía más, del predominio de la ley del soberano, del patriarca, el gran Otro, sobre el lugar social. Frente a un proceso de constante dislocación del significante México, que anteriormente cobraba sentidos en paisajes trazados con el sabor y color local, y que han sido ocupados por huellas de sangre, casquillos de balas y cadáveres, quiero ocuparme de representaciones visuales de la muerte que logrando capturar "lo dicho" en la puesta en discurso de la violencia extrema, puesto que se trata de imágenes que al ser vistas llegan a ocupar el campo visual en que aparecen y, sin

embargo, siendo cautivas del instante de la muerte, no debilitan su capacidad de generar significados simbólicos incluso dependiendo de contextos sociales depositarios de devastación.

Cabe hacer una advertencia de carácter metodológica. Siguiendo una sugerencia de un hacer-situado con el que la antropología crítica ha participado en la producción de conocimiento, enseguida se delimita la manera en que son vistas y analizadas las obras de Juan Manuel Echavarría, en especial la creación de flores híbridas y sus imágenes fotográficas, así como el audiovisual animado que adelanta y resume la novela de Alejandro Páez Varela. Se trata, en primer lugar, de objetos que se desplazan desde sus contextos de producción material y artístico y de sus significancias humanocéntricas para abrir un nuevo intervalo de sentido dominado con el lenguaje de mundos suspendidos o extintos por la ley de la violencia, como concluía Taussig al desvelar el misterio de la serie de flores muertas del artista colombiano: el misterio de la imagen se resolvió al responder cómo lo poderoso se convierte en derecho (TAUSSIG, 2003: 131) haciendo posible hablar de esto mediante el lenguaje de figuras humanizadas sólo a partir de la evidencia física de la desaparición de lo humano.

En segundo lugar, tanto la historia que cuenta ese objeto de la cultura visual que es el *booktrailer* de Alejandro Magallanes para *Música para perros* (2013) rescatando la figura de un joven de Juárez cuya falta de futuro se dirime sobre suelo de una ciudad habitado por la fauna de un bestiario local, y, aunque el relato transcurre el tiempo del lugar parece detenido o limitado en extremo al juego bivalente del rojo del lugar y un negro sin luz, las dos intensidades que pintan los personajes, las cosas y el telón de fondo que cobra forma en el video de esas láminas so-

bre las cuales aparecen y se deshacen las rotundas palabras que sostienen la historia (Véase Figs. 2 y 4).

Bajo el sello de la editorial Alfaguara, la novela *Música para perros* (2013) cierra una trilogía narrativa del escritor de Ciudad Juárez, conformada por *Corazón de Kaláshnikov* (Planeta, 2009), y *El reino de las moscas* (2010) también publicada por editorial Alfaguara, pero es entre ellas la primera que es trasladada a un género audiovisual que resume y acorta la narrativa más larga al formato condensado a manera de un cuento breve que se juega en la secuencia de su animación. Un *booktrailer* alimenta un expansivo circuito audiovisual con públicos que ven y después leen, o que gustan de ver videos al igual que disfrutan de una lectura de escritos que cuenten historias entremezclando antiguos géneros literarios con los recursos de la crónica, situación que de cualquier manera alientan las industrias culturales de las ediciones. Cabe reparar en los principios que cuadran a las imágenes dentro de sus modos de producción, pero también resulta central detenerse en el proceso del surgimiento de la imagen que depende de los aparatos y técnicas que han intervenido para obtenerla como insiste Belting en su antropología de la imagen: importa ubicar el medio por y a través del cual una imagen se coloca como tal y el medio que la convirtió en imagen (BELTING, 2007, p. 14 y 15). *Música para perros* es una síntesis argumental de un escrito mayor que ha sido traducido a una nueva condición objetiva (y objetual) desvaneciéndose los trazos y matices de la ciudad fronteriza anclada en el desierto fronterizo del estado de Chihuahua del México contemporáneo y favoreciendo la aparición del juego de símbolos y poderes animalizados en una imaginería en la que sobresalen una pareja de jóvenes enamorados y los perros que figuran menos como animales



domésticos que como los capaces de oír el sonido producido por un instrumento musical de viento.

Para centrar la atención en la batería de treinta y tres fotografías de flores que reunió la obra Echavarría cuyos referentes son las vertebraciones de flores pertenecientes a una imaginería de la descomposición y recomposición del mundo de la naturaleza con las naturaleza de un mundo social. Sus fotos remiten a una particular región del país sudamericano que testificó una atroz secuencia de masacres, que contaron alrededor de 250 acaecidas la región conocida como el Tolima, entre 1948 y 1964, el tiempo que en Colombia se dio en a esta espiral como "La violencia", para después se reconociera como "la violencia clásica", dadas las posteriores emergencias y escaladas de violencia intestina con la presencia de sujetos de la guerra con diferentes perfiles, precedencias y metodologías del mal (paramilitares, guerrillas y cárteles, además de víctimas civiles, desplazadas, desaparecidas) Ambas obras tratan con imágenes aun cuando no materializan la creatividad de Sáenz Varela ni la versatilidad visual de Echavarría que incluyen sus intervenciones sobre el lecho del río de la memoria solamente sino que toman posesión del cuerpo vulnerado bajo las condiciones de destructibilidad de la guerra. Echavarría visita las clasificaciones del cuerpo producidas por victimarios a base de la desorganización visual de los cadáveres para "que la gente que llegaba a la escena (del crimen) se aterrorizara". La antropóloga María Victoria Uribe había reditado en 1990, su libro clásico *Matar, Rematar y Contramatar* (URIBE, 1990), que guardan un registro en once de sus páginas sobre los procedimientos que los campesinos de la región emplearon para invertir las relaciones arriba-abajo, adentro- afuera: poniendo en el orificio en el vientre de una decapitada, su propia

cabeza que era de arriba, la lengua que es de adentro se sacaba para quedar exhibida como una corbata. (URIBE y VIDAL GARCES, 2012: en línea).

Los cuerpos informes de la violencia *postmortem* entronizaron con ese entendimiento que los discursos especializados entendían por aquel entonces como "animalización" de la víctima" en el supuesto de un imaginario que concibe algo tan horrible como la mutilación y recomposición de cadáveres sólo a través de la escala descendiente de lo viviente en la cual -con distingo a lo que hoy ya no podríamos afirmar-, los animales no corresponden a una subhumanidad sino a "una constante animal" que resulta de la relación fuertísima del campesino con su ambiente y los mundos de las especies que redundan en la percepción y administración de la realidad desde la pauta de su relación absorta con el medio. Sigo la explicación de la misma antropóloga:

"[Cuando] me puse a estudiar cómo los campesinos clasificaban su propio cuerpo y cómo lo nombraban (según expresiones tales como): el tuste, el guargüero, el guacharaco, el buche, las chocozuelas. (Todos) Nombres procedentes de animales domésticos para consumir: vacas, cerdos, gallinas. Y es allí donde hice el puente: campesinos analfabetas cuyos animales entraban y salían de las casas, estableciendo una familiaridad muy fuerte con unos dueños, que sabían cómo matarlos: degollándolos, torciéndoles el pescuezo, etc." (URIBE y VIDAL GARCES, 2012: en línea).

Pero las formas de matar a los animales responden a una creación de imágenes en el lugar del cuerpo. Una acción tal, como la mayor parte de las acciones humanas, no se encuentra distanciada de los movimientos e inflexiones corporales suficientes para atinar a asestar un golpe

mortal con la reducción del sufrimiento del animal doméstico que ha formado parte de la economía doméstica.

Los victimarios que estudió Uribe en la década de 1950 habían aprendido a odiar a sus enemigos pasando de matar animal al matar humanos que han perdido o nunca poseyeron las propiedades de congéneres, y en cambio la amplificación de la radio en la época, logró colocar las voces y consignas de los jefes políticos (colombianos) atizando la violencia con discursos incendiarios contra los otros, y eso iba tejiendo una polarización irremediable " (URIBE y VIDAL GARCÉS, 2012: en línea)

Visto así la estructura replicante del "poder hacer morir" que se instala como forma de subjetividad en los contextos de violentización solo serían mediados por las lógicas discursivas, por un lado, y las formas de experimentar dependiente de normativas ideológicas y culturales, y de procesos modernos de cosificación (esa falla estructural) en percibir a los otros como diferentes con igual dignidad.

Pero al ser productores de sus propias imágenes y quedar a merced de ellas, como suele suceder en la fase del espejo (en Lacan) cuando una se ve en la imagen del otro. Los sujetos de la violencia asesina pueden verse en las imágenes que crean sobre los cuerpos (matar animales, matar otros se resuelve en ese mecanismos elemental de identificación).

Para el artista de Medellín las imágenes incluso las más perturbadoras remiten a un poder visual que de acuerdo con la antropología de Belting, a la cual se aludió en la introducción, sitúa al ser humano en el lugar de imágenes. Consecuentemente deteniéndonos en la obra de Echavarría *Cortes de florero* (1997/2007), cabe preguntar la memoria de esa práctica sobre los muertos que no obstante registrados por la etnografía de Uribe, parecen

haber quedado en el olvido pues "este corte, del que se conoce por testimonios orales, es quizá producto de la imaginación, es decir, imagen producida a partir de la experiencia de haber visto o escuchado acerca de los cuerpos reorganizados" (GUERRERO, 2010: en línea). Sin embargo concediendo que la parte de olvido y silencio comporta un mecanismo de la memoria traumática, resulta que hay una economía de signos visuales de la violencia extrema, la figura un cuerpo entreverado y desmembrado con "los brazos y las piernas convertidos en ramas y los pies y manos, en flores, mientras que el torso (al ser vaciado el tronco) sería el florero que los contendría." (GUERRERO, 2010: en línea) reaparecen bajo la forma de cuerpos incrustados en los tambos entre desechos con los pies haciendo las veces de unas flores. (Véase DIÉGUEZ, 2013, p. 157)<sup>3</sup>

Hay más allá de la provocadora y multicitada serie de imágenes de Echavarría una remisión directa a lo que hemos venido mencionando como ambientes o mundos circundantes, mismos que aparecen como un capital de la memoria y, en nuestra perspectiva, un medio-ambiente fundido al acontecimiento pasado y a la posibilidad de habla y enunciación de los lenguajes vicarios de los ejercicios de la existencia (varios de ellos, por venir). De estos medios ambientes, Echavarría invita a un nuevo modo de espejeo subjetivo con corporeidades otras, para un caso, con el cuerpo fluvial de un río (el Magdalena) convertido en flujo de memoria<sup>4</sup> cuando el artista registra en un

<sup>3</sup>La investigadora Ileana Diéguez reprodujo una fotografía no menos emblemática de una mujer entmabada, tomada por el fotoperiodista Marco Antonio Cruz, en Ciudad Juárez y publicada originalmente en el semanario *Proceso*, en junio de 2011.

<sup>4</sup>Véase el texto que la antropóloga María Victoria Uribe publicó en 2005 para acompañar la exposi-

video de 15 minutos, las voces y rostros de sobrevivientes en otro de sus trabajos: *Bocas de ceniza / Mouths of Ash* (2005). Ésta es también una narración silente cuando aparecen los cuerpos de animales sobre las riveras del Río Magdalena como permitiendo a esa animalidad emerger en su calidad de testigo de los muertos sin nombre, apenas algunos sólo restos que navegaron en ese río hasta que lograron una sepultura en manos de los campesinos y la gente del lugar (Fig. 1) Sobre esos cadáveres o sus restos pesaba la doble marca de carecer de identidad y nombre (a los cuales se signa como « los NN », no nombrados; en inglés *No names*) a lo que se agregó su condición de insepultos<sup>5</sup>. Y en un gesto compasivo fueron las poblaciones de Puerto Berrío de la ladera del río, y las circunvecinas, quienes dieron nombre y lugar a esos muertos mediante el renombramiento de nichos y tumbas en su cementario, sobre las cuales se inscribieron palabras como « escogido », añadiendo además un apellido al muerto y transformando cada sepultura simbólica en un lugar para el ruego de los vivos (DIEGUEZ, 2013: 165) para aliviar la pesadez de su mundo, que, con la fir-

ción *Mouths of Ash/ Bocas de ceniza*, de Echavarría en el North Dakota Museum of Art, que cito al final en el apartado de fuentes y referencias.

<sup>5</sup>El documental *Réquiem NN* (accesible en línea) registra las tumbas del cementerio de Puerto Berrío, donde Echavarría ha trabajado desde 2006. En 2013 publicó material videograbado en este trabajo del cual se destaca el medio geográfico, el Río Magdalena, como ambiente sobre el cual se compone una vida signada por la memoria y los rituales de duelo que unen a las comunidades con su entorno. Puerto Berrío entonces ha pasado a constituir un lugar de la imagen porque la gente recuerda a las personas no identificadas a través de la práctica del renombramiento de un NN con el apellido de de familias que se harán cargo en adelante del rito del duelo (Véase, DIEGUEZ, 2013: 165 y ss). Pero en cada recuerdo emerge la última imagen sea de una tumba o del testigo.

meza de la creencia colectiva está en cada NN conceder en reciprocidad por los cuidados recibidos.

Ese pueblo de testigos y de dignos sepultureros sigue alimentando el imaginario de la condolencia en Echavarría al poder ver la hondura de un testimonio de lo acontecido grabado en la corporeidad animal que testifica también por el testigo.

### 3. El prójimo animal

Por la brevedad y direccionalidad de las notas y columnas, y el dinamismo de su público ávido a la reacción desde sus dispositivos personales, los blogs y cuentas de facebook de periodistas, pero principalmente, las coberturas de noticias y acontecimientos que ofrecen los diarios digitales mexicanos, tanto los que se subieron a las plataformas de la red, como los que surgieron en el formato virtual, suman a la celeridad de la violencia instalada en el país la intensificación de las acciones viralizadas que vuelven a la opinión pública en un poder luminicente medido por el número de consultas de usuarios, sus respuestas mediante los « emoticones » de facebook, y los espacios de comentarios de cada plataforma digital.



Figura 1 - ©Juan Manuel Echavarría. 2013. De la serie *Silencios. Testigo la esperanza*. 40x60in (101x152cm). Digital C-Print. Disponible en: [http://www.jmechavarría.com/gallery\\_lostestigos.html](http://www.jmechavarría.com/gallery_lostestigos.html)

Desde septiembre de 2013 dar cuenta del México contemporánea se transformó en un objeto sensible que podría cobrar forma en una *imagen-de-país*, desde mi punto de vista, ésta podría

adquirir volumen y peso, y dimensionalidades, conforme agregará alguno de ellos a la información provista por las noticias y notas diarias de los medios digitales. Dentro del círculo de lectores/as de las columnas breves de periodistas y escritoras/es del diario [Sinembargo.mx](http://Sinembargo.mx), un referente mediático de sesgo crítico que ofrece un abanico de personalidades de las letras y las culturas mexicanas, es factible perfilar una generación que nació y ha vivido su adolescencia en el ciclo de reformas políticas en el país, emprendidas en 1976, que concluyeron con una supuesta cifra del giro democrático en el país: la alternancia del gobierno en el 2000 cuando el Partido Revolucionario Institucional, PRI (gobernante por setenta años) cedió la investidura presidencial a un hombre de extracción empresarial y regional, apoyado por el conservador Partido de Acción Nacional, PAN, para gobernar bajo estas nuevas siglas hasta el año 2012. Aunque lo anterior es un mero contexto de la gobernanza política, sirva de corolario para indicar el lapso en que la institucionalización de la forma democrática devinó en relativo poco tiempo en un marco de acción política representativa de la que se narra menos cada día porque se conoce más del suceso diario discurre en los territorios "donde la gracia y el perdón intentan florecer en las marcas de la supervivencia" (PÁEZ VARELA, 2013: en línea). Entre una larga lista de cronistas mexicanos, Alejandro Páez Varela prefiere el relato que un hombre de medio siglo puede enunciar recordando los mundos vividos (él "... recuerda mucho") donde convivían encantadores de perros, narcotraficantes, una fauna que albergaba otrora un zoológico en una realidad fantasmagórica "casi rulfiana." (PÁEZ VARELA, 2013: en línea)

Como prolongación de su novela, y, con seguridad, en extensión a la eficacia de una memoria de la cual Páez

Varela se declara replicante remitiendo tal vez a los cambios y coordenadas simbólicas y políticas del México reciente, el *book trailer* producido casi a la par de la edición de *Música para perros*, dispone de la atención y expectación de sus potenciales públicos al dosificar su aparición en una secuencia de cuatro fragmentos audiovisuales. Descargables desde la plataforma de *YouTube* la serie introduce la pequeña historia cruzada de un joven sicario, que aprendió a usar la flauta para encantar perros; y una anciana, que cría a este joven (véanse MAGALLANES, 2013: cortos 1 y 2); el tiempo de encuentro de una pareja de enamorados (MAGALLANES, 2013: corto 3), y la incorporación de un elenco del bestiario: un grupo de cebras, y un hambriento león, y la renqueante presencia de un viejo sabio, que se encuentran girando en un club de varones animado por muchachas allegadas a ese paso del norte, Ciudad Juárez. (MAGALLANES, 2013: corto 4)

¿Qué se habla en esta comunidad viviente? El decir del lugar es aquella parte narrativa que ha sido suspendido del audiovisual, pero al servirnos de su "mostración" en la escena de la ciudad del feminicidio, podemos anticipar la corriente intensiva de fuerzas de la vida, la muerte, el mundo y la historia que se debaten en un total atmosfera de perturbación. Como en los derroteros discursivos de la biopolítica, *El animal*, se da en el relato de manera como suele hacerlo un perro vagabundo, rescatado del seno de una muerte segura. *Stricto sensu* un ladrido (una voz animal) no equivale al sonido hablante de otra especie de acuerdo con la terminología *zoon logon echon* (hablante), la figura animal que reingresa en la fábula animada por Páez Varela no es capaz de articular un decir que aluda a la personalización de pronombres como yo-tú-nosotros (DERRI-

DA, 2008, p. 10), pero la secuencia en la que descansa el *booktrailer* forma parte de esa vida donde ha sido instalado un operativo de roturación de sus entornos: en esos mundos circundantes cada existencia se encara con *lo real*, con la más pura y dura consistencia cultural de la violencia (simbólica, estructural y encarnizada), que no provee otro horizonte sino el suceder crudo de la supervivencia en ambientes faltos de asideros simbólicos, de cargas afectivas y lazos incondicionales, cuando no sean a través de los mecanismos de deseos y fantasías con los que llegar a una identificación momentánea con los signos, y los íconos del prestigio y el poder-hacer. Los mecanismos operadores del consumo cultural – léanse al modo de ese operar proceden de lo que fuera catalogado como un básico procedimiento cultural- remiten a una regresión arcaica donde de lo crudo no se sigue la cocción y preparación de la ingesta cultural sino, por el contrario, lo cocido es el procedimiento que materializa cada cosa, instrumento u objeto de la externalidad del entorno. Por eso la vía de inscripción del cuerpo de mujeres jóvenes en este *booktrailer* se realiza poniendo el cuerpo en una lógica de supervivencia, que, todavía puede producir un sonido discordante con la ley del lugar. Las mujeres en situación de pres-tadoras de servicios sexuales en el relato visual se manifiestan disconformes con la función fálica (representada por un tubo con el que se tuercen y se exhiben sus cuerpos). La mujer lóngeva de esta historia, sobrevive al desprecio operante de la violencia, quizá, muy probablemente porque esa anciana y madre sustituta aprendió de tiempos remotos la única moraleja de esa fábula con sus bestiarios: "el dinero no compra el amor."

#### 4. El lenguaje de las existencias

El anteriormente citado artículo de Michel Taussig, « The language of flowers » (El lenguaje de las flores) (2003; también 2010) pasó a formar parte de libro *Walter Benjamin's Grave* [La tumba de Walter Benjamin] que el antro-pólogo de origen australiano y por largo tiempo asentado en Colombia, dio a co-nocer en 2006. En su texto se da continuidad a una creencia que en los siglos XVIII y XIX atribuía a las plantas la capacidad de expresar un lenguaje secreto asido a su forma de vida íntima-mente vinculado con el medio. A pesar de las conexiones de Taussig con una lejana obsesión de la ciencia por hacer hablar a las plantas como rezara un viejo adaggio en un libro de 1867: "dime flor, lo que dios te ha dicho que me cuentes" (TAUSSIG, 2003, p. 117) y haber remitido a las naturalezas muertas arte de las flores del artista colombiano, como ha sido mencionado recientemente, Taussig no llega a interpretar el objeto de las formas artificiales recreadas por Echavarría que busca colocar en primera instancia las metáforas de las prácticas de "desmembramiento y la mutilación" conocidas de modo singular en Colombia y trasladadas como formas encarnizadas de matar y rematar a los circuitos de violencia en México

En los dibujos y la plástica de la acuarela que dominaron el arte de la ilustración científica del siglo XVIII<sup>6</sup> hubo tanta creación estética como necesidad de información visual del botánico, y, con inequívoca semejanza, el emplazamiento de simetrías y diferencias entre especies,

---

<sup>6</sup>Remite a la labor de José Celestino Mutis, quien capturó durante el s. XVIII la perfección de la diversidad biobotánica de Colombia dando origen a un catalogo floral, de indiscutible valor estético aun cuando fuera producido por la necesidad de información visual de un botánico (TAUSSIG, 2003, p. 18).

como los huesos con partes vegetales del artista en cuestión, sirvió ya en los 1930 de modelo de interpretación de las culturas -como en aludido Georges Bataille o en el discípulo de Emile Durkheim, Robert Hertz, prematuramente desaparecido en 1918. Entonces como mucho después en la antropología de la violencia de Uribe, el cuerpo humano cumplía las veces de coordenada de lo social.

Lo que muestran de manera aleccionadora por un lado, un *booktrailer* zoomorfo, como al cual nos referimos en estas páginas, así como la serie floral hecha de cuerpos mitad humano mitad vegetal del artista colombiano es que contrariamente a la búsqueda de afinidades y diferencias entre especies vivientes, estas obras abren desde la visualidad un espacio de contacto múltiple con sus espectadores, quienes perciben la absoluta suspensión de la vida digna en lugares de referencia, en los tiempos más oscuros vividos entre 2009 y 2012 en Ciudad Juárez o el lejano reverberar del Río Magdalena convertido en corriente para la desaparición en los años que atravesaron los 1950, podrían discernir probablemente que ambos registros visuales no suman a una necrocultura cuyos productos no lleguen a remover éticamente a nadie. En contraposición, como el mismo creador de las flores hechas de huesos humanos llegó a afirmar durante una entrevista: un momento de contemplación no removerá la cabeza, o el corazón de nadie (ECHARRÍA, 2000, cit por TAUSSIG, 2003, p. 99), sin embargo la fuerza de repetición que reina en un "ejercicio de la existencia", por la mera hazaña de repetir(se), descansa poder asemejar los lenguajes secretos que guardan el mundo vegetal con la capacidad de elaborar universos de compasión ante el sufrimiento producido por las violencias. Para Aristóteles las plantas contactaban con alma, para las narrativas científicas sus capacidades sensi-

tivas todavía no resultan del todo inteligibles dentro de los marcos de las racionalidades contemporáneas, quizá porque estamos apenas cruzando un umbral por donde hacer ingresar la potencia cognitiva de las imágenes y el lenguaje por aprender de la fuerza de condolencia de otras existencias paralelas a la humana.

Para concluir. Cuando debía terminar la primera presentación del presente artículo volvieron las palabras casi en verso que recita una voz *en off* en el *booktrailer* de Alejandro Magallanes para *Música para perros* (PAEZ VARELA, 2013), finalmente, una breve y corta historia

"[...] de un niño  
que creció entre perros  
que aprende solo a tocar la flauta  
y a recoger cariño con una cuchara  
Que un día se entera que el amor,  
si se le abraza,  
espina."  
(MAGALLANES, 2013: corto 1, en línea)



Fig. 3. ©Juan Manuel Echavarría. *Orquis Negrilensis*. Serie Corte de Florero/Flower Cut Vase, 1997. Tomada de Nihisen-timentalgia.com (2013) en: <http://nihisentimentalgia.com/2013/07/19/%D9%A0-the-language-of-mutilated-flowers-%D9%A0/>

Los únicos personajes que en este video animado conservan forma humana corresponden a una abuela, un viejo sa-

bio, a un joven flautista, y a la joven que baila en un club de caballeros de Juárez para arraigar en ninguna otra parte. Ella no responde por las desaparecidas de aquella ciudad y otras partes en México que constituyen las historias que se salen del marco del lenguaje ficcionalizado de la literatura aunque refieran a la realidad. En ese momento cuando la lengua parece desaparecer con la destrucción del entorno como antes era conocido, podrán replicar más lenguajes paródicos, reminiscentes o testimonios erráticos y desvencijados, como el de una biografía hecha trizas de una joven quien contó cómo ingresó al "sicario:" porque no había de otra.

"No. (Entré) por dinero" -dice Yaretzi, una de las llamadas "Chicas Kaláshnikov" (título de otra crónica de Almazán, personificadas en varias narrativas contemporáneas, como en la mencionada *Corazón Kaláshnikov* de Páez Varela) que hace pocos años, entonces todavía viva, reveló una diferencia con respecto a los "hombres que *sicarean* por diversión, porque les divierte matar" y mujeres, como ella, que no andan "en este jale por amor (que) es una mamada." Muy joven ingresó al mercado de lo real: "Al principio *trapiaba*, limpiaba vómito y sangre. Luego fui mandadera y de ahí pasé a *cóndor* — el que ubica a los contras —. Después fui *lince* — el que levanta y tortura — y de ahí me pusieron a *sicariar*. Así estuvo el rollo, bato. Desde entonces me puse a matar." (YARETZI, cit. por ALMAZÁN, 2011: en línea)

Para Yaretzi no hubo manera de sobrevivir al desastre. Cuenta en su crónica que le dedicó el periodista Alejandro Almazán en el 2011, tras entre-vistarla. Yaretzi nunca recibió una visita de la "(m)amá", abandonada al cumplimiento de los dictados de una ley del soberano (de lo simbólico) hasta el día que la mataron a su treintena de años. Cuando ella

habló lo hizo de otro modo como reviviendo el eslabón perdido en la lejana experiencia, casi olvidada, de recibir un abrazo maternal. Yaretzi habló de amor, no de sexo, dos reinos de la naturaleza que los humanos mezclamos bajo las técnicas de la belleza, como en las esculturas florales que en uso de su lenguaje en inapropiables como inmemoriales el poder del amor, de la compasión "que no compra el dinero" y subyace junto a otros restos de vida que son un sustrato y cimiento para vigorizar un cuerpo social desarticulado.

### Referencias

AGAMBEN, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Trads. Antonio Gimeno Cuspintera), Valencia, Pre-textos, 2006/2002. (Hay edición del año 2005, Buenos Aires: Adriana Hidalgo)

AGUILUZ-IBARGÜEN, Maya, "Interacciones de vida y muerte en la saga de las biopolíticas" en Luis E. Gómez, coord., *Michel Foucault. De la arqueología a la biopolítica*, México DF: UNAM-Ediciones del Lirio, 2015, pp. 389 - 415

ALMAZAN, Alejandro. "Carta desde La Laguna", *Gatopardo*, marzo, 2013. En línea: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=185> Último acceso: 29 de marzo de 2015.

ALMAZAN, Alejandro. "Chicas Kaláshnikov. Un recorrido por los relatos de mujeres que dejaron una vida común para dedicarse a ser sicarias en Ciudad Juárez", *Gatopardo*, febrero, 2011. En línea: <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=51> Último acceso: 29 de marzo de 2015.

BELTING, Hans. "Medio-imagen- cuerpo. Introducción al tema", *Antropología de la Imagen*, trads. Gonzalo María Velez, Buenos Aires: Katz, p. 13 – 49, 2007.

BENJAMIN, Walter. "El narrador" en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, trad. Roberto J. Blatt Weinstein, Madrid: Taurus, p. 111-134, 1998.

CANGI, Gabriel 2011. Poéticas de la luz, políticas del gesto. *Nomadías*, No. 16 (Santiago, Universidad de Chile), p. 157-169, 2011.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*, Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013, eEchavarría Juan Manuel. *Corte de Florero / Flower Cut Vase* (Serie de 33 fotografías). Instalación realizada en Santa Fe Art Institute, Santa Fe, NM, 2007/1997. En [http://www.jmechavarría.com/gallery\\_florero.html](http://www.jmechavarría.com/gallery_florero.html) Último acceso: 26 de julio de 2014.

DERRIDA, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*, trads. Vristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel, Madrid: Trotta, 2008.

DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

ELIAS Canetti, "El superviviente", *Masa y poder*, trad. Horst Vogel, Barcelona: Muchnik, p. 223-273, 1981.

GREGG, Melissa. "The Break-up: Hardt and Negri's Politics of Love", en Jack Z. Bratich (ed.), *Journal of Communication Inquiry* Special Issue on Autonomism and Communication, v. 35, n. 4, p. 395-402, 2011.

GUERRERO, Juan Carlos. "Los cuerpos en dolor (I): emblemática del régimen ético de la violencia", *Revista de Estudios Sociales*, num. 35 (Bogotá : Universidad de los Andes), abril, 2010, pp. 123-137. En <http://res.uniandes.edu.co/view.php/638/view.php/> Último acceso: 18 de octubre de 2014.

HENAO, Andrés Fabián. *La gramática de las flores: Michael Taussig*, La Toya, Juan Manuel Echavarría y Amador, *palabrasalmargen.com* (semanario digital, Colombia), n. 21, 15/11/2013. En <http://palabrasalmargen.com/index.php/articulos/internacional/item/la-gramatica-de-las-flores-michael-taussig-la-toya-juan-manuel-echavarría-y-amador> Último acceso: 26 de julio de 2014.

FOUCAULT, Michel, *El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada*, México: Siglo XXI editores, 7a. ed., 1980.

LAZZARATO, Mauricio. "Del biopoder a la biopolítica", en Luis E. Gómez, coord., *Michel Foucault. De la arqueología a la biopolítica*, México: UNAM-Del Lirio, 2015.

NANCY, Jean- Luc, "La imagen - lo distinto" Trad. Moisés Barroso Ramos, *Revista La Laguna*, No. 11, septiembre, 2002, pp. 9 – 22. En <http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20LAGUNA/11%20-%202002/01%20%28Jean-Luc%20Nancy%29.pdf>. Último acceso: 20 de diciembre de 2015.

NUSSBAUM, Martha. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*, trad. Araceli Maira, Barcelona: Paidós, 2008.

MBEMBE, Achile. *On Postcoloniality. Studies on the History of Society and Culture*, Berkeley: University of California Press, 2001.

MBEMBE, Achile. "Necropolítica. Una revisión crítica", en *Estética y violencia, Necropolítica y militarización de vidas lloradas*, México: Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) - UNAM, 2010.

PAEZ VARELA, Alejandro. "Soy un hombre que recuerda mucho". Reportaje sobre autor de la novela "Música para perros", *Sinembargo.mx*, diario digital (México), 12 de octubre, 2013. En línea: <http://www.sinembargo.mx/12-10-2013/781470>. Último acceso: 18 de octubre de 2013.

TAUSSIG, Michel. *Walter Benjamin's Grave*, Chicago: University of Chicago Press. 2006.

TAUSSIG, Michel. "The Language of Flowers", *Critical Inquiry*, n. 30, p. 98- 131, 2003. Edición en español: "El lenguaje de las flores", trad. Mónica María del Valle Idárraga, *Universitas Humanísticas*, núm. 70 (Bogotá), julio-diciembre, p. 222- 252, 2010. También en línea: [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0120-48072010000200013&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48072010000200013&lng=es&nrm=iso&tlng=es). Último acceso: 3 de mayo de 2015.



URIBE, María Victoria. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948 - 1964*, Bogotá: CINEP, 1990.

URIBE, María Victoria. "Facing the vacuity of Violence: The Photographic and Visual Work of Colombian Artist Juan Manuel Echavarría". *Mouths of Ash* (Bocas de Ceniza), North Dakota Museum of Art; Milán: Edizioni Charta, 2005.

URIBE, María Victoria y VIDAL GARCÉS, María. "Me interesa la frontera entre la vida y la muerte: historiadora colombiana", entrevista, *El país.com.co*, noviembre 4, 2002. Disponible en <http://www.elpais.com.co/el-pais/cultura/noticias/me-interesa-frontera-entre-vida-y-muerte-historiadora-colombiana>. Último acceso : 15 de abril de 2014.

### Fuentes en video

MAGALLANES, Alejandro, 2013. Booktrailer de *MÚSICA PARA PERROS. Corto 1*.

Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=wduUiYXLjwc> Último acceso: 13 de octubre de 2015

MAGALLANES, Alejandro, 2013. Booktrailer de *MÚSICA PARA PERROS. Corto 2*. Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=DUTj1uEMApw> Último acceso: 13 de octubre de 2015.

MAGALLANES, Alejandro, 2013. Booktrailer de *MÚSICA PARA PERROS. Corto 3*. Disponible en Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=mzHJKkVyCEc>. Último acceso: 13 de octubre de 2015.

MAGALLANES, Alejandro, 2013. Booktrailer de *MÚSICA PARA PERROS. Corto 4*. Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=mzHJKkVyCEc>. Último acceso : 13 de octubre de 2015.

**Resumen:** En este trabajo se parte del contraste entre dos visitas a los paisajes de la muerte en dos localidades de Colombia y México, a partir de modalidades mediales que se han provisto objetos y espacios definidos por una parte, por un artista colombiano en su travesía por las riberas del Río Magdalena en Colombia, y por otra, por el "book-trailer" de de una novela de un escritor de Ciudad Juárez, en México. Al enfocar nuestra atención sobre los objetos de estos dos creadores, se busca primero seguir una línea expresiva de estos lenguajes artísticos para enseguida dar cuenta de una suerte de lengua oculta de la vida de las plantas, como pensaron figuras de la biología al comenzar el pasado siglo XX, cuando una flor híbrida mitad humana-mitad vegetal aparece reaccionando desde su forma violentada a los abusos de su mundo circundante y humano. O, cuando en un desfile por bestiario local de una ciudad fronteriza, en un resto animal surge la única fuerza vital para traer de vuelta un poco de la compasión perdida. Este texto da cuenta de las ficciones necesarias para centrar la mirada en lo que queda tras la violencia extrema. **Palabras clave:** Memoria pública, México y Colombia; lenguajes creativos; cuerpos virtuales; compasión.

**Abstract:** This article takes as a starting point the contrast between two visits to landscapes of death in two localities in Mexico and Colombia, through medial modalities that have provided objects and spaces defined in one part by a Colombian artist in her journeys along the banks of the Magdalena River in Colombia, and in another by the book-trailer for the novel of a writer from Ciudad Juárez, Mexico. By focusing our attention on the objects of these two creators, we seek first to follow the expressive line of these artistic languages in order to account for a kind of hidden language in the life of plants, just as figures in biology imagined it at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, when a hybrid flower – half-human, half-vegetable – appeared, reacting by its very shape to the abuses of its surrounding human world. Or, when, in a parade of the local bestiary of a border city, from the remains of an animal emerges the only vital force that can bring back a bit of the compassion that has been lost. This text accounts for the fictions necessary to

focus the gaze on that which remains after extreme violence. **Keywords:** Public memory; Mexico and Colombia; creative languages; virtual bodies; mercy

### Anexos Figura 2 e Figura 4



Fig. 2. Fotogramas de parte de la secuencia del *booktrailer* para *Música para perros* (2013) de Alejandro Páez Varela, con el diseño y animación del mexicano Alejandro Magallanes.



Fig. 4. Fotogramas de parte de la secuencia del *booktrailer* para *Música para perros* (2013) de Alejandro Páez Varela, con el diseño y animación del mexicano Alejandro Magallanes.

