



Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología

ISSN: 1900-5407

ISSN: 2011-4273

Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias  
Sociales, Universidad de los Andes

Restrepo, José Alejandro

Del homicidio como dibujo\*

Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología,  
núm. 29, 2017, Septiembre-Diciembre, pp. 218-231

Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes

DOI: <https://doi.org/10.7440/antipoda29.2017.10>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81453582011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc  
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso  
abierto

# Del homicidio como dibujo\*

José Alejandro Restrepo\*\*

Artista plástico independiente, Colombia

DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.10>

**Cómo citar este artículo:** Restrepo, José Alejandro. 2017. "Del homicidio como dibujo". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 29: 218-231. Doi: <https://dx.doi.org/10.7440/antipoda29.2017.10>

*¿Hay que recordar todavía que hay culturas de la muerte?,  
y que, de una cultura a otra, en el pasar las fronteras,  
la muerte cambia de rostro, de sentido, de lengua, e incluso de cuerpo?*

Jacques Derrida (1998, 77)

El Laboratorio de Fuentes Históricas de la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín) guarda una serie de archivos de gran importancia patrimonial. Entre ellos hay uno que reviste gran interés por su carácter documental pero a la vez artístico: los expedientes judiciales provenientes de los despachos de los juzgados del Tribunal Superior de Medellín de las primeras décadas del siglo XX.

Llaman poderosamente la atención la calidad y originalidad del dibujo, el preciosismo de la ejecución, la caligrafía esmerada, la composición y el diseño, la dedicación y el tiempo invertidos, la visión y el detalle, dulzura y crueldad, observación

\* En 2011, la profesora Adriana Escobar (QEPD) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional sede Medellín, generosamente me mostró la existencia de este archivo. Mi interés ha sido abordarlo desde la perspectiva del arte, así como exponerlo y divulgarlo. Este archivo se expuso parcialmente en el Museo de Antioquia (*Historias locales/prácticas globales*, 2015) y de manera más integral en Bogotá (Artbo 2016). Este texto surge de la observación de los materiales del archivo (dibujos y fotografías), así como de ser observado por las presencias, las voces y los murmullos que allí habitan. Agradezco a la Universidad Nacional sede Medellín, en particular a la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, por todo su apoyo y por autorizar la reproducción de las imágenes que acompañan este número de *Antípoda*.

\*\* Artista independiente. Su campo de acción abarca videoarte, videoperformance y videoinstalación. Su actividad incluye la investigación y la docencia. Algunas de sus últimas participaciones incluyen: Bienal de La Habana (1994 y 2000); 23 Bienal Internacional de São Paulo (1996); *The Sense of Place*. Centro de Arte Reina Sofía (1998); *Tempo*. The Museum of Modern Art, MOMA, Nueva York (2002); *Entrelineas*, La Casa Encendida. Caja Madrid, (2002); *Big Sur*, The Project, Los Ángeles, (2002); *Botánica Política*, Sala Montcada, Fundación La Caixa. Barcelona (2002); *Memory Lessons*, Musée du Louvre, París, France (2002); *We Come in Peace... Histories of the Americas*. Museo de Arte Contemporáneo de Montreal (2002); *The Hours*. Irish Museum of Modern Art. Dublín, (2005); 52 Bienal de Venecia (2007); Bienal de Mercosul, Porto Alegre (2011); Bienal de Lyon (2011); Museo del Quai Branly, París (2013); *Contingent Beauty: contemporary Art from Latin America*, The Museum of Fine Arts, Houston, EE.UU. (2015); *Religión catódica*, Fundación OSDE, Buenos Aires (2017).

y abstracción. Las fotografías, por su parte, nos hablan de fenotipos y rostros, un universo de antropología criminal y mucha literatura en potencia.

*El problema del Mal* seguramente revuelve las tripas pero también la imaginación; moviliza, a la par, la moral y el arte; invita a la transfiguración de la crueldad en espiritualidad, como quería Nietzsche, y le devuelve al mito la posibilidad de irrumpir en el flujo de la historia.

## Archivos

Los archivos se visitan una y otra vez, se movilizan, se reinterpretan y nos reinterpretan a nosotros. No son sólo memoria acumulativa y capital cultural. El archivo tiene un carácter activo, como una máquina de pensamiento, de producción de sentidos y de temporalidades. Su proceder es idéntico al trabajo del editor o del montajista: acopio, selección, conexiones, interpretación y circulación.

La creatividad del archivo debe ir en consonancia con la naturaleza de los objetos archivados. El archivo no sólo proporciona información, sino que también invita y se motiva a sí mismo a dinamizarse, al desplazamiento de sus bloques (de búsqueda), a establecer conexiones inesperadas. El archivo no sólo conserva pasivamente asuntos del pasado. Como dice san Agustín en sus *Confesiones* con respecto al tiempo: el archivo tiene que ver con el presente del pasado, con el presente del presente, y también con el presente del futuro (1990). El archivo no sólo recibe y consigna sino que también produce conocimiento y nuevos materiales. Idealmente, en la esfera de lo público, debería permitir la interacción, el estudio y la movilización de sus acervos.

Sin embargo, hay que cuidarse del “mal de archivo”, como llama Derrida (1997)<sup>1</sup> a una especie de fiebre endémica por consignar, al instinto compulsivo y obsesivo por guardar *todo* y *para siempre*. Hay algo neurótico con esta fiebre de archivo, fiebre de la memoria acumulativa sin fin y sin procesamiento. Neurosis y angustia también. El archivo no puede escapar a las condiciones del capitalismo: acumulación, privatización y plusvalía. Por eso se habla de *banco* de imágenes, *banco* de datos, *banco* de sonidos...

El control y propiedad del archivo, su acceso, su estructuración interna y sus límites, son un poder político. Podría decirse que, de alguna manera, todo archivo es ideológico y que toda ideología preserva sus archivos (y si no los tiene, los inventa), archivos “probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles” (Sontag 2003, 100). Son también decisiones ideológicas y políticas: ¿dónde empieza y dónde termina un archivo?, ¿qué se conserva y qué sale?, ¿en qué compartimento ubicar los materiales?, ¿dentro de qué sistema de clasificación?... Todo tan

1 Jacques Derrida (1997) y otros pensadores y curadores como Hal Foster (2004), Okwui Enwezor (2008) y Suely Rolnik (2010) se aproximan al archivo como un problema central en la cultura y el arte contemporáneos. Mal, fiebre, furor, impulso, toda una sintomatología de la época frente a las políticas de la memoria. Por su parte, Jean-Luc Nancy propone los neologismos “archivida”, “archividad”, “archiviviente”, como variantes de la vida que engendran vida (Nancy 2013).

provisional, tan inestable. Una vez más, queda la sensación de que este poder político no reside en alguna racionalidad, en algún orden coherente, sino que está fundado sobre unas bases movedizas, sobre lo arbitrario, caprichoso y azaroso de las heterotopías. La angustia del enciclopedista chino de Borges es la misma del archivista.

## Dibujo

*Empezamos a darnos cuenta de que la composición de un buen asesinato exige algo más que un par de idiotas que matan o mueren, un cuchillo, una bolsa y un callejón oscuro. El diseño, señores, la disposición del grupo, la luz y la sombra, la poesía, el sentimiento, se consideran hoy indispensables en intentos de esta naturaleza.*

Thomas de Quincey (1981, 18)

El dibujo, tradicionalmente y en las prácticas más contemporáneas, es considerado como un medio de probidad y honestidad, como un instrumento eficaz de pensamiento, directo y sensible: “una versión en cámara lenta del pensamiento”, dice William Kentridge (2009, 203), gran dibujante sudafricano. Efectivamente, el dibujo *toma tiempo*.

220

■ En estos dibujos de técnicos periciales el tiempo invertido se traduce en una meditación sobre el crimen. Es decir, los dibujos encierran una duración que el ejecutante experimenta en su momento, y luego lo hace el observador. Meditación a través del trazo y del gesto. Fuera de la deformación profesional de la Academia de arte, todos ellos guardan (atesoran) una torpeza fascinante, de donde provienen su fuerza y su expresión. El perito dibujante (seguramente autodidacta) demuestra una extraordinaria manera de dibujar fuera de los cánones del “buen” dibujo académico, sin los afanes del reconocimiento o del hacer arte. Fuerza antes que forma, vida y temblor, que irrumpen sobre el papel. Su delicadeza y dedicación nunca se ven afectadas por la sordidez de la situación documentada. No hay toma de posición, ni juicio moral. Ante todo, el profesionalismo y el compromiso con el deber, el deber con la justicia y el documento probatorio, y el deber con el dibujo. Entonces, aquí es evidente lo que señala Barthes cuando escribe sobre el dibujante y pintor Cy Twombly (1994, 161): el artista no es moral pero involucra una moralidad en su arte.

Este antiacademicismo y la aparente inhabilidad son en realidad un trabajo no sólo de habilidad manual sino también de nervio, físico y corporal. Corporal, en el sentido en que estos dibujos buscan un cuerpo. Más nervio que músculo, más velocidad que fuerza. Si el dibujo es el medio, el dibujante es el médium. Como en el caso de los dibujos de Antonin Artaud, aquí estamos, no ante “la idea, sino el hecho del cuerpo [...], el barranco insondable de la faz, del inaccesible plano de la superficie por donde se muestra el cuerpo del barranco, el barranco cuerpo” (citado en Derrida 2011, 59).

## Croquis y cartografías

Los primeros mapas medievales, llamados *cosmografías*, mostraban de forma ideográfica recorridos, narrativas y operaciones históricos. A través de dibujos y alegorías,

el mapa servía de guía cualitativa de una marcha que, más que descriptiva, se presentaba como una geografía de la percepción, una “psicogeografía”<sup>2</sup>. Hacer un mapa era lo mismo que narrar. Una forma de representar que no distaba mucho de la del pintor chino de paisajes: si tienen un jardín, por pequeño que sea, se pasará por él trazando el sendero más largo posible. Luego pintará la experiencia de pasearse, la experiencia dinámica del recorrido, y no la visión estática renacentista del jardín visto a través de la ventana de la perspectiva.

A mediados del siglo XIX, en Colombia el geógrafo Agustín Codazzi ejecuta la gran tarea de “describir las relaciones físicas, morales y políticas” del país. Ciencia, moral y política aunadas en la invención del país y la formalización de sus formas de representación. El mapa recorta y delimita de manera quimérica: el geógrafo cree que el mapa es el territorio. Espacio bidimensional de la lucha de poderes por estriar lo liso, por geometrizar, demarcar y delimitar, por vencer al nomadismo y controlar las migraciones. Así, la geografía es *un arma para la guerra* (Lacoste 1977)<sup>3</sup>, una herramienta estratégica de primer orden.

Los croquis pertenecientes al archivo, en apariencia inocentes y poco diestros, en realidad saben muy bien que su función principal no es representar estáticamente (calcografía) sino permitir la inscripción de una performatividad de la narración y de los hechos mismos. Su cercanía con la experiencia les permite plasmar en simultaneidad (y no linealmente) la trama y el entramado del acontecimiento. Así, la historia se inscribe en la geografía, y las visiones subjetivas son tan valiosas como las mediciones. En palabras de Deleuze/Guattari, “Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. [...] Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación [...] Un mapa es un asunto de *performance*” (Deleuze y Guattari 1988, 17).

## El rostro del Mal

*Si por ejemplo, está predispuesto por causas atávicas, climáticas y sociológicas, a la realización de un delito, no se dice que fatalmente está predispuesto a cometer el delito, sino que dadas esas causas de orden antropológico y desarrollándose en el mismo ambiente que ha tenido para el de su morbo, dadas determinadas circunstancias, ese individuo llegará a la realización del delito.*

*Conviene recordar aquí que el pensamiento siempre lúcido de Enrico Ferri ha aportado el único medio eficaz y preciso para la investigación. Nos referimos a los actos preparatorios del delito. Diversa ha sido y será siempre la forma como pre-*

- 2 Parece que este término fue empleado por los nómadas cabileños, antes de que fuera acuñado en 1955 por Guy Debord y los *situacionistas* para referirse a los efectos de una determinada situación geográfica sobre el comportamiento de los individuos (1955).
- 3 En este libro, Lacoste señala la geografía y la geopolítica como evidencias de las relaciones de poder para ejercer proyectos económico-militares imperiales.

*para el delito el pasional, tempestivo, inorgánico, totalizador, de la manera como lo prepara el homicida nato, regulizador, coordinado, fraccionario, y del modo que lo realiza el habitual, matemático, ponderativo, previsor de lo que debe hacer en razón de lo que ha hecho en otras ocasiones, siempre en grado de perfección.*

Jorge Eliécer Gaitán (1927, 42)

*Los artistas de todos los tiempos tuvieron por guía la idea de que a la fealdad del alma debía corresponder la del cuerpo; y que la fisonomía del hombre delincuente, por consiguiente debía ser extraña, repugnante y capaz de inspirar desconfianza. [...] Las cabezas de delincuentes pintadas por artistas, presentan todos o varios de estos estigmas. De suerte que fue efectivamente el descubrimiento de Cesare Lombroso y descrito científicamente por la escuela antropológica italiana.*

Enrico Ferri (1990 [1897], 30)

*Encuentro en el cráneo del delincuente toda una serie de anomalías atávicas, sobre todo una enorme fosa occipital media y una hipertrofia del vermis análoga a la de los vertebrados inferiores. A la vista de estas extrañas anomalías, el problema de la naturaleza y el origen del criminal me pareció resuelto: los caracteres del hombre primitivo y de los animales inferiores se estarían reproduciendo en nuestro tiempo.*

*Así se explican las enormes mandíbulas, los pómulos salientes, los grandes arcos superciliares, las líneas solitarias de las palmas, el tamaño extremo de las órbitas, las orejas en asa que encontramos en los criminales, los salvajes y los simios.*

Cesare Lombroso (1876, citado en Clair 2010, 233)

Desde Aristóteles, una seudociencia busca establecer vínculos entre las características morfológicas del rostro y la cabeza, y el carácter y el comportamiento del hombre. Della Porta, en el siglo XVI, buscaba correspondencias entre las características de los animales y las humanas. Johann Caspar Lavater escribió en 1783 su muy influyente libro *El arte de conocer a los hombres por la fisionomía* (1806). Aquí explica cómo el carácter moral se dejaría leer en el rostro, como una superficie de jeroglíficos, superficie visible de lo invisible. Las características físicas son como huellas por descifrar según un vasto código y muchas tablas, pero siguen un principio básico: la virtud embellece, el vicio deslucen. Para Lavater, la vida moral se despliega particularmente en el rostro: ojos, frente, cejas, nariz, mentón, boca, orejas, cuello, cabello. Así, por ejemplo, los labios finos equivalen a avaricia; los carnosos pertenecen a individuos cambiantes; la frente perpendicular y abombada arriba denota susceptibilidad, frialdad y violencia; los ojos demasiado móviles responden a un carácter frívolo e inconstante; las cejas espesas hablan de firmeza y temperamento fuerte; el mentón retraído refleja cualidades morales muy dudosas...

En los comienzos de la fotografía, Nadar subraya que la parte técnica se aprende rápidamente, pero lo que exige tiempo y talento es acercarse a “la inteligencia moral” del sujeto. La fotografía criminalística nos confronta con el imaginario social

del rostro del criminal, del *malencarado*, del rostro del *mal*. Kierkegaard escribió en 1854: “Con el daguerrotipo todos podrán hacerse retratar, antes sólo lo hacían los notables; y al mismo tiempo se hace todo lo posible para que todos tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato” (Sontag 2006, 284-285). Este *solo retrato* es lo que intenta en 1880 sir Francis Galton (antropólogo, geógrafo, explorador, inventor, meteorólogo, estadístico, criminólogo, psicólogo y eugenista) al sobreponer diversos rostros de maleantes, en busca de la foto definitiva y arquetípica. La Policía se apoya en las ciencias criminológicas positivistas de Lombroso para desarrollar su antropología y antropometría, en busca de esa “inteligencia moral” del criminal, y para eso estandariza un procedimiento fotográfico eficaz. Es Alphonse Bertillon, oficial de la Policía de París, quien, en 1879, instaura el método fotográfico de la identificación judicial: de frente y de perfil.

En Italia, a finales del siglo XIX, Cesare Lombroso y su discípulo Enrico Ferri (quien fuera profesor de Jorge Eliécer Gaitán) desarrollan su influyente Antropología Criminal, que permitiría reconocer los “estigmas” visibles (en orejas, ojos, cabello, frente...) que develan al delincuente. En América Latina, las tesis de Lombroso hacen escuela, y los imaginarios sociales e iconografías del criminal se funden con naturalidad con las teorías fisionómicas y frenológicas, abriendo compuertas directas al racismo y la segregación, tal como argumenta Arcesio Aragón en sus *Elementos de criminología*:

La cuestión de las razas tiene especial importancia en el aspecto de la criminalidad de un país. Aquellas naciones constituidas a base de una unidad étnica tienen una ventaja inapreciable a este respecto sobre las que están formadas por variedad de razas y que carecen de aquella unidad consustancial en que radica el concepto de nación y patria. Y si esas razas son biológicamente inferiores a la que gobierna [...] la cuestión se complica enormemente, por cuanto esos núcleos son centros de resistencia al movimiento expansivo de la civilización (casi un peso muerto para ella), y suministran un contingente extraordinario a la criminalidad, especialmente en delitos atroces, lo que se explica por el predominio de salvajes instintos. Es una verdad biológicamente demostrada que, de todas las razas, la blanca o europea es la más apta para el progreso y para cimentar instituciones políticas duraderas. (Aragón 1934, 169)

La criminalística se quiere a sí misma como ciencia y disciplina. Es un pilar fundamental dentro de los proyectos ideológicos de fundar Nación, Estado e Identidad. Por este motivo, sus imaginarios son construcciones ideológicas que necesitan objetivar y señalar un enemigo público (interno o externo) con características claras y diferenciables: mestizo, negro, mulato, indio, pobre, homosexual, extranjero, etcétera. No es de extrañar, por lo tanto, que las tesis eugenésicas y evolucionistas tuvieran tanto eco dentro de este proyecto biopolítico. Biología, moral, demografía y criminalística configuran todo un programa coordinado de biopoder para cercar y minimizar (cuando no aniquilar) al extraño, no sólo como individuo sino incluso como colectividad.

En este esfuerzo por clasificar y tipificar sorprende encontrar, a comienzos del siglo XX, referencias directas a la teoría hipocrática de los humores y explicaciones derivadas del clima y las estaciones<sup>4</sup>. El *efecto criminógeno del clima*, como lo llama Aragón, es de carácter indirecto, es decir, que produce ciertos estados favorables a la delincuencia: “El clima frío produce perturbaciones cerebrales y psíquicas, lo mismo que alucinaciones e impulsos bruscos que según enseña la psicología criminal, puede ocasionar arranques criminales. El clima cálido intensifica las energías y la sensibilidad, pero produce un grado máximo de hiperestesia nerviosa y de irascibilidad. Todos estos fenómenos pueden dar origen a delitos afectivos o pasionales: venganzas, celos, atentados contra el pudor etc. El clima templado por lo general, apenas ejerce influencia sobre la criminalidad” (Aragón 1934, 175). Estas teorías protorracistas ya las había delineado en su momento Francisco José de Caldas, reinterpretando a su vez *El espíritu de las leyes* (de 1747) de Montesquieu. Caldas, en su obra *Del influjo del clima sobre los seres organizados* (de 1808), prefigura los comportamientos humanos según el clima, siendo el hombre “el juguete del calor y del frío: su posición geográfica decide de su suerte; diez grados más en un termómetro alteran su moral, lo hacen virtuoso o lo cubren de delitos” (Molinos 1994, 135).

224 ■ En Colombia se llega incluso a señalar una fatalidad criminal producto de los ancestros Caribes y sus costumbres atávicas de devorarse al enemigo. Componentes indígenas sin Dios ni Ley serían potenciados luego con mezclas de sangre africana irascible, en una peligrosa combustión sanguínea.

### **Vigilar y castigar (hasta perder la cabeza)**

En momentos distintos, Lombroso nos señala las características físicas del delincuente, y Bentham, cómo encerrarlo y vigilarlo. Muerto en 1832, Jeremy Bentham, el padre del panóptico, dona su cuerpo y su cabeza momificada (según las técnicas de los Maoríes<sup>5</sup>) al University College de Londres. Muerto en 1909, Lombroso donó su cabeza a su Museo de Antropología Criminal en Turín.

Ambos donan la cabeza después de muertos, ya que no en vida. Si pierden la cabeza es para instalarla en las urnas de la exposición pública, en el Alma Mater y el Museo. Dos instituciones de la legitimidad de la cultura, dos depositarias del conocimiento y la fe pública. Instituciones que atesoran y difunden el saber/poder. Más que poner las manos en el fuego, ambos personajes dan la cabeza por sus convicciones.

---

4 Hipócrates dividía los temperamentos en cuatro: sanguíneos (de humor variable), melancólicos (tristes y soñadores), coléricos (voluntariosos e impulsivos) y flemáticos (apáticos).

5 Las cabezas maoríes hablan (*Talking Heads*) y dan mucho de qué hablar. En 2010, la Asamblea Nacional de Francia discutió arduamente si cedía ante las pretensiones de restitución a Nueva Zelanda de dieciséis cabezas maoríes. Estas cabezas llegaron como saqueo colonial, y ahora quieren ser inhumadas y honradas con los ritos fúnebres en su tierra. El asunto preocupa mucho a los museos europeos, pues esto autorizaría la repatriación de miles de piezas humanas a sus países de origen, incluidas las momias egipcias. La institución argumenta asuntos de patrimonio e inalienabilidad, investigación y conservación para rechazar tales pretensiones. Las cabezas no sólo hablan, también van y vienen... Disponible en: [www.abc.es/20120123/cultura/abci-francia-devuelve-cabezas-maories-201201231703.html](http://www.abc.es/20120123/cultura/abci-francia-devuelve-cabezas-maories-201201231703.html)

Su legado sobre los imaginarios delincuenciales perdura. Sus cabezas-fantasma no descansan, siguen rondando, haciendo la ronda de la vigilancia y del castigo.

## Teatro de los acontecimientos

*“Teatro de los sucesos...”*

¿Todo acontecimiento tiene (demanda) su teatro? ¿Todo teatro encierra su acontecimiento? ¿En cuanto algo acontece, aparece también su teatro? El teatro como condición de visibilidad, de acotación, de inteligibilidad, de lugar. El acontecimiento *tiene lugar*, sucede en un lugar. Por eso es tan difícil determinar la veracidad de los acontecimientos que suceden en el *no-lugar* de la web o del ciberespacio.

Samuel Weber (2004) plantea que el teatro no es un medio, el medio es la *teatralidad*. La escena del *teatro jurídico* incluye: sala de audiencia, estrados, graderías para un coro silente, alegatos y parlamentos de los actores, togas reminiscentes de la antigua Roma para los actores principales... Toda una parafernalia teatral que se presta fácilmente a confusiones de género: cuando se implementó el sistema penal acusatorio en Colombia (2005), uno de los primeros detenidos, un delincuente callejero, comparece ante la majestad del juez con su toga negra, en los solemnes estrados judiciales con un crucifijo en la pared. Después de leerle sus derechos, pregunta el juez si entiende lo que se le ha dicho, a lo que el sindicado responde: “Sí, Padre”.

A pesar de la confusión en los roles y en las tipologías, siempre es importante controlar y delimitar el espacio escénico. Allí es posible re-presentar los acontecimientos una y otra vez. El espacio-tiempo de la acción puede ser aprehendido en la escena espacial y reactivado de nuevo. *Reconstrucción de la escena del crimen*: la escena del crimen es como el fragmento de una obra de teatro que sucede en un espacio escénico, y allí se re-construye cuantas veces sea necesario<sup>6</sup>.

Para Marx, la historia se representa como una escena (como tragedia primero, luego como farsa) en un teatro donde los espíritus del pasado toman prestados nombres, consignas y ropajes. Un eterno retorno de actores y dramaturgias. Benjamin complementa el dispositivo teatral barroco indicando que los cadáveres son elementos de utilería imprescindibles. En este teatro de acontecimientos, los cadáveres cumplen una función protagónica como alegorías didácticas y como espectros que sobrevuelan el escenario. Es por eso que los personajes “perecen, no para acceder a la inmortalidad, sino para acceder a la condición de cadáver” (Benjamin 1990, 214).

El padre asesinado de Hamlet es un cadáver (y actor) insigne. Aparece como fantasma y se empeña en revelar unas cuantas verdades incómodas. Es por esto que intentan acallar la perorata del muerto. Dice Eduardo Grüner refiriéndose a Hamlet (también a Antígona): “Cuando se retiran los cadáveres, empieza la política” (Grüner 2005, 115). *Retirar* significa sacar de la escena, esconder, confiscar, secuestrar... pero

6 Según especialistas en ciencias forenses, son tres las modalidades de reconstrucción de la escena: reconstrucción específica del incidente (accidente de tránsito, homicidio, bombardeo, etcétera); del evento (secuencia, dirección, condición, relación, identidad) y de la evidencia física (armas de fuego, sangre, vidrio, etcétera). <http://cienciaforense.com/Pages/EscenaCrimen/ReconstruccionEC.htm>

significa igualmente que los cadáveres *siguen allí*, ocultos tras las bambalinas del teatro de la política, del teatro del acontecimiento. Invisibles pero indefectiblemente *presentes*.

La tesis del dramaturgo Heiner Müller es que no se debe rendir culto a los muertos, ni glorificar las muertes heroicas. Otra cosa bien distinta es *la conjuración* de los muertos, para abolir su poder sobre los vivos y para que devuelvan la parte de porvenir que se llevaron consigo. Así le reclama la máquina-Hamlet a su padre asesinado: “Qué quieres de mí. No tienes bastante con un entierro nacional. Qué tengo que ver con tu cadáver” (Müller 1990, 174). Müller prefiere el canibalismo entre vivos al vampirismo con los muertos.

### Armas y cuerpo del delito

*La fatalidad no sólo se reparte entre los personajes, sino que opera en las cosas.*

Walter Benjamin (1990, 123)

En este archivo tenemos una larga serie de cuchillos, punzones, patas de cabra, puñales y machetes prolijamente descritos, muchos de ellos dibujados a escala 1:1 para observar bien los detalles, incluso las manchas de sangre recién vertida. La mayoría de las siluetas de las armas son calcos del original, para que no quepa duda sobre la rigurosidad del método.

■ El delito reclama un cuerpo. Las armas como *cuerpo* del delito. A este respecto, aclaran los jurisconsultos:

Cuando hablamos de cuerpo del delito, nos viene a la memoria la idea de algo preciso, objetivo, material, que podamos apreciar con el auxilio de nuestros sentidos. En la contemplación de los fenómenos que nos rodean, concebimos la existencia de un cuerpo como una substancia material en el mundo de relación. Cuerpo es todo aquello que tiene existencia y que es perceptible por nuestros sentidos. Los jurisconsultos romanos diferenciaron lo material de lo inmaterial, lo que constituye un cuerpo, como objeto físico, de lo que significa un derecho, que es una abstracción de pensamientos humanos. Cuerpo del delito es, en consecuencia, todo fenómeno en que interviene el ilícito penal, que se produce en el mundo de relación y que puede ser apreciado sensorialmente. O en otros términos: “es el conjunto de los elementos físicos, de los elementos materiales, ya sean principales, ya accesorios, de que se compone el delito”<sup>7</sup>.

Los objetos y los cuerpos hablan, no paran de hablar, aun mucho tiempo después del acto homicida. Este es el principio de las ciencias forenses (antropología forense, dactiloscopia forense, entomología forense, fisionomía forense, fotografía forense, genética forense, informática forense, odontología forense, patología forense, psicología forense, toxicología forense, etcétera), como lo señala su etimología: se

---

7 “La interpretación dogmática del cuerpo del delito y la probable responsabilidad penal”, disponible en: <http://bibliojuridicas.unam.mx/libros/6/2741/9.pdf>

trata de lo relativo al foro, lo que está frente al foro. Los objetos y los cuerpos aparecen ante el foro, rinden testimonio. Las huellas, los indicios y trazas dicen, hablan incansablemente. Esto lo sabe bien el detective Hamlet en busca del asesino de su padre: “pues el asesinato, aunque no tenga lengua, sabe hablar con un órgano milagroso” (Shakespeare 1994a, II, 2, 2, 41).

Como en la realidad, siempre hay un objeto fatal en el espacio escénico. Para Benjamin, estos objetos no sólo tienen vida sino que se manifiestan claramente como heraldos de la muerte. Más aún, estos objetos cortopunzantes o armas de fuego llegan a asumir las mismas pasiones que animan a los actores; por ejemplo, los celos y el puñal comparten características de filo y manipulación.

*El cuerpo del delito* es mucho más que un problema de detectives o de semiólogos. Borges lo sabe bien, y, así, escribe sobre el puñal en su obra *Evaristo Carriego* (Borges 1976, 99 y ss.): como logro de diseño y ergonomía, “es más que una estructura hecha de metales; los hombres lo pensaron y lo formaron para un fin muy preciso”; crímenes que suceden entre el azar y la premeditación, “la mano se apresura a apretar la empuñadura que la espera”, el puñal atraviesa indolente y eterno la historia y sus muertos, “es, de algún modo eterno, el puñal que anoche mató a un hombre en Tacuarembó y los puñales que mataron a César”; parecería imposible que escape a su destino voluntarioso, “quiere matar, quiere derramar brusca sangre”, puede reposar pero siempre está atento y vigilante, “sueña el puñal su sencillo sueño de tigre, y la mano se anima cuando lo rige porque el metal se anima”; de alguna forma, la herida precede a la agresión, el crimen precede al arma y al criminal, los efectos preceden a las causas, “el metal que presiente en cada contacto al homicida”.

Barthes es un semiólogo suspicaz. O mejor, como él mismo lo dice, el semiólogo da paso al sismólogo. La tarea sísmica consiste en agrietar el orden de las frases, romper estructuras de lenguaje, abrir fisuras y crear discontinuidades, separar los signos de sus efectos. Con respecto a los crímenes, la sismología debe desconfiar de la inocencia del objeto. Particularmente, dentro de la teatralidad barroca, los objetos son tan responsables como las personas, se desvían de su misión original y negocian con la muerte: “el objeto se oculta detrás de su inercia de cosa, pero en realidad ello es para mejor emitir una fuerza causal, que no se sabe si procede de sí mismo o si tiene otro origen” (Barthes 1983, 231). El cuerpo, por su parte, acude a la cita fatal, no puede escapar a su destino.

## Dar muerte

*“Cuchillo con el cual dio muerte...”*

*Dio* muerte, *dar* muerte, *dar* la muerte<sup>8</sup>. También es posible darse la muerte a sí mismo. Terrible performatividad del habla. *Dio muerte* es una forma gramatical para decir *matar* como si fuera un don, un don mortal. *Don* que también puede entenderse como obsequio, como *presente*. Dar un presente, el presente, en este caso, de una terrible

8 *Dar la muerte*, así se titula un libro de Derrida (2002).

presencia, de un obsequio mortal, “el presente del tiempo –el ahora– como el presente del don: las manos sosteniendo el regalo que presentan [...]” (Nancy 2008, 153).

*Dar muerte...* aquí aparecen las múltiples transgresiones violentas a la teoría del don de Marcel Mauss (1971). *Dar la muerte* es algo que se da unilateralmente, arbitrariamente, sin recibir nada a cambio, sólo compromete fatalmente al destinatario, ningún contradón (a no ser que se considere la venganza como el contradón, ejercido por otros y en tiempos dilatados). *Dar la muerte* no establece relaciones de solidaridad entre el que da y el que recibe. Recibir este don no es un acto de aceptación. Este don no entiende que hay cosas intercambiables y otras que son absolutamente *inintercambiables*, inalienables: la vida es una de ellas. Insacrificable. Inalienable.

Así se concibe el don desde los estudios antropológicos, como parte de una lógica y una economía que tienen fuertes conexiones y continuidades con el sacrificio. De esta manera, el sacrificio debería ajustarse también a las normativas del don, dice Marcel Mauss (2010): hay cosas que son intercambiables, y otras no; lo que no está sujeto al intercambio hace parte de la preservación y el cuidado de la cultura y la colectividad; las prestaciones y contraprestaciones sacrificiales son voluntarias; en el sacrificio se pasa de lo común a lo sacro, hay una transformación religiosa tanto para la víctima como para el sacrificante; el sacrificante y su colectividad reciben los beneficios del sacrificio, su *acción irradiante*.

Pero, ¿cómo hablar de sacrificio hoy en día?, ¿por qué utilizar la palabra “sacrificio”? ¿qué papel cumplen los cuerpos “sacrificados” en ese cruce entre mito e historia?, ¿todavía conserva el sacrificio alguna conexión con lo sagrado?, o ¿el gesto mítico del sacrificio dio pie a la matanza de nuestro tiempo? Como categoría religiosa-mítica en nuestro tiempo, el sacrificio está bajo sospecha<sup>9</sup>.

–Timochenko, comandante de las Farc-Ep: No podemos seguir llevando a nuestros hombres al sacrificio sin una justificación válida<sup>10</sup>.

–Otelo: Me haces llamarlo asesinato, cuando yo lo consideraba sacrificio (Shakespeare 1994b, V, 2, 321).

Diálogo de una tragedia transhistórica, en medio del teatro de la guerra. Ambos comandantes de ejércitos, son actores principales y desempeñan sus papeles en el Estado de Excepción que suspende la ética, en aras del “destino histórico”. Argumentan el crimen con salvaguardia sacrificial, el crimen con salvaguardia justiciera. La arrogancia de las armas combina sus formas de lucha con retóricas mortales. Discursos que sólo tratan de velar la ilegitimidad de la barbarie haciéndola pasar por violencia sagrada y expiación, que confunden la legitimidad de los fines con la arbitrariedad de los medios. Juegos semánticos en procura de la impunidad y la

9 La utilización ambigua del concepto *violencia mítica* lleva a Derrida (muy a su pesar) a cuestionar el empleo que hace Benjamin: desde una óptica seudomística, el nazismo quiso interpretarse a sí mismo como una encarnación de una tradición mítica, como una estetización de la política, como un proyecto iniciático y “purificador” (Derrida 2008, 143 y ss.).

10 “Los reproches de ‘Timochenko’ a sus hombres” (*El Espectador*, 20 de abril de 2014).

buena consciencia. Épicas y parlamentos de un teatro sanguinario donde la semántica mata: ¿asesinato o sacrificio?

Los discursos y las armas actúan de manera conjunta (combinación de las formas de lucha), y los significados son una victoria bélica. Barthes lo puntualiza muy bien: “Todo combate es semántico, todo sentido es guerrero” (Barthes 1994, 97)<sup>11</sup>. Así, en Colombia, durante las negociaciones de paz entre el Gobierno y las Farc en 2015, se acuerda la necesidad de desescalar las acciones bélicas y al mismo tiempo *desescalar el lenguaje*<sup>12</sup>. El combate semántico también ha sido cruento y prolongado: conflicto armado o terrorismo, delitos políticos o delitos comunes, secuestro o toma de rehenes, desplazados o migrantes internos, paramilitarismo o bandas criminales, bajas en combate o ejecuciones extrajudiciales, enemigos o adversarios, entregar o dejar las armas, restricción de la libertad o reclusión...

¿Cuál sería entonces “la justificación válida para el sacrificio”, según el comandante de las Farc? Marx utiliza repetidamente varias metáforas teológicas y también la palabra *sacrificio*: según él, la muerte de su pequeño hijo en la extrema pobreza fue un *sacrificio* al dios Moloch, símbolo de la sociedad burguesa despiadada, ávida de sangre fresca (Dussel 1993). ¿Cómo hablar de sacrificio hoy en día? ¿Por qué utilizar la palabra “sacrificio”? ¿Qué papel cumplen los cuerpos “sacrificados” en ese cruce entre mito e historia? ¿Todavía conserva el sacrificio alguna conexión con lo sagrado?, o ¿el gesto mítico del sacrificio dio pie a la matanza de nuestro tiempo?

## Puntuación

*“Facsímil del cuchillo que sirvió a Rodríguez para ultimar a Vásquez...”*

*Estado de coma* (suspensión, pausa en la frase), *a punto de morir* (en punta, cerca de morir), el *finado* (punto final). Una gramática y una puntuación de la muerte. *Estado de coma*, en vilo, a la espera del final de la frase de vida. La vida como una frase y vivir como fraseo. Del *coma inducido* al *ultracomatoso*, toda una escala de profundidad en la pausa, una cadencia en el *tempo* y la duración del intervalo. Variaciones del ritmo, arritmia, fibrilación o aleteo, de la métrica a la síncopa, y

11 Otro ejemplo de *semánticas que matan* durante el conflicto armado en Colombia: el 27 de marzo de 1998, cuatro ornitólogos norteamericanos sospechosos de pertenecer a la CIA o a la DEA fueron detenidos en un retén por las Farc. El comandante guerrillero alias *Romaña* concede una entrevista a la televisión:

–Si se comprueba que estas personas tienen vínculos de inteligencia, ¿qué pasaría con ellos?

–Probablemente se les aplicaría la justicia revolucionaria.

–¿Es decir?

–Asesinarlos.

disponible en: <http://www.bing.com/videos/search?q=alias+roma%C3%B1a+pescas+milagrosas&qpv=alias+roma%C3%B1a+pescas+milagrosas&FORM=VDRE#view=detail&mid=FD53D9838D8807EEB66CFD53D9838D8807EEB66C>

12 La directora de Derechos Humanos del Ministerio del Interior, María Paulina Riveros, dice sobre la descalificación y estigmatización del adversario: “se necesita a todo el mundo porque todos usamos la palabra. Los sectores que han estado en tensión durante años, los actores políticos de todos los colores, los movimientos ciudadanos, la academia y los medios de comunicación deben comprometerse con algo fundamental: refundar el lenguaje público en Colombia”. *Semana* (diciembre 6) 2015, 50.

súbitamente al síncope. *A punto de*, cerca del punto final, en punta. El *difunto*, etimológicamente, es el que ha cumplido, el que se ha retirado de sus funciones, el que ha pagado la deuda. La deuda del tiempo vivido. La deuda es el “tener sin tener”, tener la vida como posesión transitoria y provisional. Pero siempre salen a deber los familiares, los deudos, los deudos-deudores, los deudos codeudores. *El finado* es el que finaliza su vida o al que le finalizan y quitan, *finiquitan*, violentamente su vida, le ponen *fin*. *Ultimar*, concluir a la fuerza, por último, lo último, el último punto. *Ultimar* detalles, arreglar los últimos detalles. Dar fin. El fin de la línea de tiempo, de la línea de vida. Se cumple el último plazo, la fecha límite: el *deadline*.

## Referencias

1. Aragón, Arcesio. 1934. *Elementos de criminología*. Popayán: Imprenta del Departamento del Cauca.
2. Barthes, Roland. 1983. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
3. Barthes, Roland. 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
4. Benjamin, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus.
5. Borges, Jorge Luis. 1976. *Evaristo Carriego*. Madrid: Alianza.
6. Clair, Jean. 2010. *Crime et châtement. Catalogue d'exposition*. París: Musée d'Orsay y Gallimard.
7. De Quincey, Thomas. 1981. *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. Barcelona: Bruguera.
8. Debord, Guy. 1955. “Introduction to a Critique of Urban Geography”. En *Bureau of Public Secrets (blog)*, <http://www.bopsecrets.org/SI/urbgeog.htm>
9. Deleuze, Gilles y Felix Guattari. 1988. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
10. Derrida, Jacques. 1997. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
11. Derrida, Jacques. 1998. *Aporías: morir-esperarse (en) los límites de la verdad*. Barcelona: Paidós.
12. Derrida, Jacques. 2008. *Fuerza de ley, el fundamento místico de la autoridad*. Madrid: Tecnos.
13. Derrida Jacques. 2011. *Forcenar al subjetil*. Bogotá: Universidad Javeriana.
14. Derrida, Jacques. 2002. *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
15. Dussel, Enrique. 1993. *Las metáforas teológicas de Marx*. Navarra: Editorial Verbo Divino.
16. Enwezor, Okwui. 2008. “Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art”. En *International Center of Photography. Exhibition Catalogue. January 18 – May 4 2008*, 22. Nueva York: International Center of Photography, Steidl Publishers.
17. Ferri, Enrico. 1990 [1897]. *Los delincuentes en el arte*. Bogotá: Temis.
18. Foster, Hal. “An Archival Impulse”. *October* 110: 3-22.
19. Gaitán, Jorge Eliécer. 1927. “Criterio positivo de la premeditación”, tesis de jurisprudencia, Universidad de Roma, Italia.
20. Grüner, Eduardo. 2005. *La Cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós.
21. Kentridge, William. 2009. *Five Themes*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.
22. Lacoste, Yves. 1977. *La geografía: un arma para la guerra*. Barcelona: Editorial Anagrama.

23. Lavater, Johann Caspar. 1806 [1783]. *L'art de connaitre les hommes par la physionomie*. París: Chez L. Prudhomme.
24. Mauss, Marcel. 1971. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
25. Mauss, Marcel. 2010. *El sacrificio, magia, mito y razón*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
26. Molinos, Rosario (dir). 1994. *Francisco José de Caldas*. Bogotá: Molino Velásquez Editores.
27. Müller, Heiner. 1990. *Teatro escogido, Hamlet Machine*. Madrid: Primer Acto.
28. Nancy, Jean-Luc. 2008. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
29. Nancy, Jean-Luc. 2013. *Archivida. Del sintiente y del sentido*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
30. Rolnik, Suely. 2010. "Furor de archivo". *Revista electrónica Estudios Visuales* 7: 115- 129.
31. San Agustín, Obispo de Hipona. 1990. *Confesiones*. Madrid: Alianza Editorial.
32. Shakespeare, William. 1994a. "Hamlet". En *Shakespeare Tragedias*. Barcelona: RBA Editores.
33. Shakespeare, William. 1994b. "Otelo. El moro de Venecia". En *Shakespeare Tragedias*. Barcelona: RBA Editores.
34. Sontag, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Alfaguara.
35. Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
36. Twombly, Cy. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
37. Weber, Samuel. 2004. *Theatricality as Medium*. Nueva York: Fordham University Press.