



Revista de Estudios Sociales

ISSN: 0123-885X

res@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Guerrero, Juan Carlos

Los cuerpos en dolor (I): emblemática del régimen ético de la violencia

Revista de Estudios Sociales, núm. 35, abril, 2010, pp. 123-137

Universidad de Los Andes

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81515382011>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los cuerpos en dolor (I): emblemática del régimen ético de la violencia*

por **Juan Carlos Guerrero****

Fecha de recepción: 15 de julio de 2009

Fecha de aceptación: 18 de septiembre de 2009

Fecha de modificación: 4 de octubre de 2009

RESUMEN

Este artículo ofrece una reflexión sobre cómo el cuerpo masacrado ha sido configurado como imagen propia de una emblemática en la que tanto el cuerpo de las víctimas como el de los victimarios son inscritos en un régimen ético de acciones y prácticas con significativas implicaciones de orden político.

PALABRAS CLAVE:

Régimen ético, emblema, cuerpo, cortes, violencia.

The Bodies in Pain (I): Emblematic of the Ethical Regime of Violence

ABSTRACT

This paper offers a reflection on how massacred body has been configured as an image of an emblematic, in which both victims and killers' bodies are inscribed in an ethical regime of actions and practices with important implications of political order.

KEY WORDS:

Ethical regime, Emblem, Body, Cuts, Violence.

Os corpos em dor (I): emblemática do regime ética do violência

RESUMO

Este artigo oferece uma reflexão sobre como o corpo massacrado foi configurado como imagem própria de uma emblemática na qual tanto o corpo das vítimas quanto o dos vitimizadores são inscritos em um regime ético de ações e práticas com implicações significativas de ordem política.

PALAVRAS CHAVE:

Regime ético, emblema, corpo, cortes, violência.

* Nota: El presente artículo es resultado de una investigación independiente.

** Investigador en el área de Crítica, Estética y Filosofía del Arte Contemporáneo. Profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ingeniero y Magíster en Ingeniería Eléctrica, Universidad de los Andes. Actualmente está finalizando su Maestría en Filosofía en la Universidad Nacional de Colombia. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: El Museo como lugar de presentación de la Historia: donación, apropiación y testimonio en Estética, Fenomenología y Hermenéutica. En *I Congreso Colombiano de Filosofía. Memorias*. Volumen I, eds. Juan José Botero, Álvaro Corral y Carlos Eduardo Sanabria, 147-161, Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2008; Caricatura y performance en los diálogos interculturales. *Revista de Estudios Sociales* 30: 46-57, 2008; Correo electrónico: juguerr@yahoo.com, www.juanguerrero.co.cc.

La reflexión que se presenta a continuación es producto, en términos generales, de una investigación mayor que estoy realizando y que pretende pensar, desde la filosofía pero con ánimo interdisciplinario, fenómenos de arte contemporáneo en Colombia en vínculo con la violencia, el cuerpo y la memoria colectiva.¹ Particularmente, el presente artículo es la primera parte de un trabajo, que incluirá un segundo ensayo, y en el que se atiende a los cuerpos violentados mediante una lectura de la propuesta de Jacques Rancière acerca de los regímenes ético, representacional y estético. Con estos dos artículos se busca ofrecer elementos conceptuales que permitan pensar cómo podría desarrollarse un régimen estético en el que el testimonio de la experiencia del dolor cumpla un papel determinante para posibilitar la apertura de una esfera pública para los cuerpos que se duelen y hablan. Dicho esto, podemos indicar entonces que la tarea que se propone este primer artículo es mostrar cómo el cuerpo masacrado ha sido configurado como imagen propia de una emblemática en la que tanto el cuerpo de las víctimas como el de los victimarios son inscritos dentro de un régimen ético de acciones y prácticas que determinan modos de distribución de lo sensible, con implicaciones en la configuración de la esfera pública.

Uno de los referentes artísticos que más ha impactado esta investigación –en lo que se refiere a la exposición de motivos que impulsan y exigen la necesidad de pensar los emblemas y los cuerpos en conjunto– es el trabajo que el artista colombiano José Alejandro Restrepo ha realizado en los últimos años y que ha presentado en su libro *Cuerpo gramatical*, así como en su *performance*-instalación *Vidas ejemplares*, junto con el Colectivo Punto ORG (2008). En ellos, Restrepo nos ofrece una constelación de imágenes de santas y santos, cuerpos violentados y sacrificados, con la que busca, en un ánimo benjaminiano, propiciar un instante de cognoscibilidad de las “consonancias entre alegorías y rituales, entre representaciones y especializaciones gramaticales de las partes del cuerpo” (Restrepo 2006, 29). Restrepo plantea una idea que considero especialmente importante

para la presente reflexión: las mutilaciones y reorganizaciones de los cuerpos hechas en las masacres en la época de “La Violencia”² y, de nuevo, desde los años ochenta hasta la actualidad parecen imágenes emblemáticas producto de una alegoría barroca que fija un signo y una imagen.

Como espero mostrar en el presente texto, considero que esta idea de las imágenes emblemáticas es pertinente y acertada para comprender no sólo cómo el cuerpo masacrado ha sido signo y superficie de inscripción de la violencia, sino también cómo el cuerpo de las víctimas y el de los victimarios han sido reorganizados bajo una emblemática y puestos en una división de lo sensible, en las que se realiza el cierre de posibilidades significativas de la visibilidad del cuerpo que se duele y habla.

El artículo se organiza entonces del siguiente modo. En un primer momento se plantea en qué consiste el emblema barroco y lo que llamamos aquí imagen emblemática. La razón de ser de este primer momento es ofrecer los referentes conceptuales y de análisis que permitan mostrar, en un segundo momento, cómo los cuerpos reorganizados en las masacres son imágenes emblemáticas de la violencia inscritas dentro de un ámbito moral normativo. El tercer momento propone cómo estos emblemas de la violencia despliegan un régimen ético que excluye de la esfera pública no sólo a las víctimas sino también a los victimarios.

EL EMBLEMA BARROCO Y LA IMAGEN EMBLEMÁTICA

Los emblemas que emergen de la mano de Andrea Alciato estaban compuestos de tres elementos: el título, la imagen y el epigrama. El título (*titulus*, *motto*, *inscriptio*, *lemma*) es una sentencia o un dicho agudo y perspicaz, y, sin embargo, muchas veces críptico, escrito casi siempre en latín y, en algunos pocos casos, en griego, que retomaba expresiones y/o afirmaciones de los clásicos, de la Biblia o de los padres de la Iglesia. El título, que también recibió el nombre de “alma” del emblema, solía estar encima de la figura o en el interior del grabado, en cuyo caso estaba dentro de una

1 Entre otros resultados de esta investigación está la ponencia “Cuerpo y memoria colectiva: una reflexión [filosófica] con la obra fotográfica de Fernell Franco” (Guerrero 2008a).

2 Este período (entre 1948 y 1953, y para otros hasta 1957) se caracterizó por la explosión de guerras regionales, que tomó su forma más visible en términos de confrontaciones armadas entre los partidos Conservador y Liberal. “La Violencia” marcará al menos dos generaciones y muchos territorios, que tendrán un papel clave en la violencia que seguirá desarrollándose en los años posteriores e, incluso, en la actualidad. Véase, por ejemplo, Sánchez y Meertens (1985), Uribe (2004), Guzmán, Fals y Umaña (2005) y Sánchez (2006).

filacteria. Sólo en algunas pocas ocasiones aparece en la parte inferior, y, cuando lo hace, son en la mayoría de los casos versículos de la Biblia.

Por su parte, el epigrama (*epigrama, subscriptio, declaratio*) consistía en un texto con una enseñanza moral, que, durante el siglo XVI, casi siempre fue escrita en latín y sólo posteriormente comenzó a ser escrita en lengua vernácula, dependiendo de a quién estuviese dirigido el emblema. En muchos casos el epigrama estaba en verso (sonetos, octavas, coplas de redondillas, silvas, etc.) y en algunos casos menores, pero con significativo protagonismo en España, se extendía bajo la forma de una glosa en prosa que fácilmente ocupaba varias páginas y que tenía el papel de un sermón moralizante, además de mostrar la erudición del emblemista.

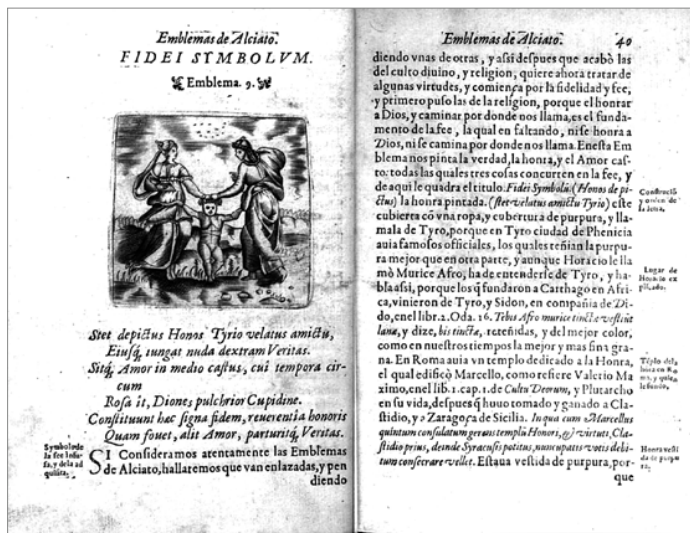


Figura 1. Andrea Alciato, Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrea Alciato*. Najera, 1615 (Archivo digital de la Glasgow University Emblem Website: GUL SM 1225 Rr4vo-Rr5ro). Nótese la larga glosa que caracterizó los libros españoles de emblemas.

Por último, está la imagen (*imago, pictura, icon, symbolon*), que usualmente era un grabado xilográfico o calicográfico, aunque también podía ser pintada, bordada o en taracea. Si bien la imagen ha sido lo que llama más la atención del emblema —y no por casualidad los historiadores de arte han dedicado principal atención a ella

dentro de los estudios de la emblemática—, no obstante, no fue el elemento principal. Al respecto, es importante resaltar que hubo libros de emblemas, sobre todo en España, que prescindieron de la imagen porque preferían que el lector se la imaginara a partir de una descripción literaria, ya que resultaba costosa la imagen, o bien, no siempre era posible encontrar algún grabador.

No por casualidad hay una discusión respecto a si en el *Emblematum Liber*, primer libro de emblemas, Andrea Alciato pretendía que hubiera o no imágenes. Aurora Elgido plantea que Alciato no buscó inventarse un nuevo modo de expresión artística y que el emblema como lo conocemos (con título, imagen y epigrama) apareció debido a que fueron los editores, y no Alciato, quienes añadieron los grabados. De modo similar, Claudie Balaivoine plantea que los humanistas como Alciato verían incompatibles la erudición con la ilustración, de modo que sería el éxito alcanzado por libros ilustrados como la *Biblia Pauperum* lo que habría empujado al editor a encargar un grabado para cada epigrama del *Emblematum Liber* (Buxó 1989, 1273).

Una posición distinta a las anteriores es presentada por José Pascual Buxó (1989), quien considera que Alciato sí estaba interesado en el uso de las imágenes. Para sustentar esta idea, Buxó nos remite a los primeros versos de la primera edición del *Emblematum Liber*, que corresponden al que es, a la vez, prefacio del libro y dedicatoria al humanista alemán Conrado Peutinger. Allí Alciato indica que —a diferencia de los niños que se entretienen con tonterías; de los jóvenes que juegan a los dados y de los hombres vulgares que llenan su tiempo de ocio con juegos de cartas— los humanistas como él y Peutinger se entretienen elaborando emblemas (hechos por distinguidas manos artesanas), así como cuando ponen adornos en su ropa e insignias en sus sombreros (Alciato 1531, A2r).³ Con ello, Alciato era consciente de que sus emblemas habrían de vincularse con imágenes. No en vano, insiste Buxó, hay epigramas de Alciato que dan indicaciones expresas de que se cuenta con las imágenes. Tal es el caso del epigrama del emblema IX, que inicia diciendo “Píntese el Honor de pie, vestido con un manto púrpura” (*Stet depictus Honos tyrio velatus*). Otro caso es el emblema IV, donde se dice: “Mira

3 “Dum pueros iuglans, iuvenes dum tessera fallit:/ Detinet, et segnes chartula picta viros./ Haec nos festivis Emblemata cudimus horis/ Artificum illustri signaque facta manu:/ Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas,/ Et valeat tacitis scribere quisque notis./ At tibi supremus pretiosa nomismata Caesar,/ Et veterum eximias donet habere manus,/ Ipse dabo vati chartacea munera vates,/ Quae, Chonrade, mei pignus amoris habe” (Alciato 1531, A2r)

cómo un famoso pintor hizo que el niño de Ilión fuera arrebatado por el ave de Jove por los altos cielos” (Alciato 1531, Ev6).

A partir de ello, Buxó considera que estas indicaciones sustentan la idea de que Alciato no sólo contaba con la presencia de imágenes, sino que, además, realizaba una “apelación expresa al lector para que se mantenga atento a la faz icónica del emblema y no se limite a la lectura del texto verbal” (Buxó 1989, 1275). Pero, a diferencia de lo que considera Buxó, creo que las indicaciones hechas por Alciato no implican la existencia de imágenes del emblema. Lo que implican es que la imagen del emblema debe comprenderse y producirse a partir del epigrama. Es decir, considero que Alciato no se ocupa de plantear simplemente la posible (pero no obligatoria) existencia de una imagen (hecha por el artesano) en el emblema, sino que ante todo le interesa que el emblema deba suscitar una imagen mental, empujar a la imaginación a producir una imagen. Más aún, es suscitando dicha imagen mental que el artesano realiza, por ejemplo, el grabado del emblema.

Esto no sólo significa que hay que comprender la imagen en un doble sentido como imagen realizada por el artesano y como imagen mental suscitada por el epigrama, sino que además hay una distinción entre la *labor* del artesano y la *creación* del erudito emblemista, y hay la afirmación de que dicha creación tiene su origen en la *eruditio*, es decir, en la enseñanza del saber antiguo y verdadero de los griegos, los padres de la Iglesia y/o los textos sagrados. De este modo, hay con el emblema de Alciato tanto una afirmación de la división de la producción (artesanal y creativa) como también una afirmación de que la imagen mental es verdadera (pues sigue el saber antiguo, lo verdadero) y tiene como destino la enseñanza.

Es por ello que no tiene sentido pensar la imagen del emblema como ilustración del epigrama, ni tampoco tiene sentido considerar el epigrama como descripción o como explicación de la imagen del emblema. Más bien la cuestión consiste en que el epigrama conmina al destinatario a mantenerse atento a vincular la imagen del emblema con la imagen suscitada por el epigrama y comprender que la imagen del emblema adquiere sentido dentro de los contenidos filosófico-morales presentes y afirmados por el epigrama. En esta dirección es que considero que hay que entender que Alciato hable de la imagen mental (y, con ella, de la imagen del emblema) como “tacita nota” (signo mudo) en la que hablan los valores morales planteados en el epigrama por el erudito emblemista. El epigrama es así una *declaratio* que demarca el ámbito moral en el que la imagen mental y la imagen del emblema habrían de ser

inscritas, mientras que el título es la *inscriptio* que dirige las imágenes hacia el ámbito moral del epigrama. Es decir, el título direcciona las imágenes (*i.e.*, les da sentido) hacia el ámbito de significación delimitado por el epigrama.

En particular, este carácter mudo de la imagen del emblema es claramente importante para comprender cuál es la lectura que se busca del emblema, pero además es primordial para entender cómo es que el barroco de la Contrarreforma se apropia de la imagen del emblema e invita a su lectura. Para ello, hagamos el ejercicio de acercarnos a pinturas o esculturas barrocas de santas y santos cristianos de la Contrarreforma, como *El martirio de san Felipe* de José de Ribera (1639) y *El éxtasis de santa Teresa* de Gian Lorenzo Bernini (1652). Incluso, pensemos en las imágenes del viacrucis católico, que, dentro de la arquitectura barroca, también fueron desarrolladas como imágenes de emblemas, en claro seguimiento de una tradición renacentista. Desconozcamos, por el momento, el ámbito moral en que están inscritos la imagen pictórica y escultórica y el título de la misma, como si nos acercáramos inocentemente a ellos. Veremos entonces tal dramatismo y teatralidad que sospechamos que, como el ideograma de un jeroglífico, la imagen era una unidad de sentido que permanece indeterminada o que, como lo veían los renacentistas, era un carácter real de un lenguaje universal perdido (Raybould 2005, 170).



Figura 2. *El martirio de san Felipe*. José de Ribera (1639)⁴

4 Esta fotografía, originalmente en color, fue realizada por Pablo Alberto Salguero Quiles en el Museo del Prado. La copia y distribución de esta imagen están cobijadas por la Licencia de documentación libre GNU. El original puede obtenerse en URL: <http://es.wikipedia.org/>

Pero si ahora nos acercamos a esas imágenes pictóricas y escultóricas barrocas teniendo en cuenta el título (v.g., *El martirio de san Felipe*), podemos identificar ciertos elementos del drama, y veremos que esta imagen dramática es ahora gestual, “ex-stática”: se ofrece ya no como signo mudo sino como signo que tartamudea, pretendiendo, al parecer, decir algo que aún no se entiende, haciéndonos preguntar cómo comprender juntas la imagen que vemos con la imagen mental que ésta nos suscita, como si necesitáramos de un ámbito determinado dentro del cual situarlas. Es allí donde el discurso moral y religioso acoge estas obras como imágenes emblemáticas. Y en la medida que se sepa ese contexto moral dentro del cual dichas imágenes están insertas –por medio de la instrucción que, por ejemplo, acompañaba la presentación de estas imágenes–, experimentamos que las imágenes emblemáticas lo reafirman.

Es importante subrayar e insistir en que esto último no significa que estas imágenes barrocas expliquen ese discurso o que ellas sean sin más modos de ilustrarlo. Más bien –y es aquí donde el barroco contrarreformista ofrece elementos que le son particulares– se busca que, como lo dice el conocido emblemista español del siglo XVII Diego de Saavedra Fajardo en su *Idea de un príncipe político cristiano*, los súbditos “tengan [como los creyentes] por mayor santidad y reverencia creer que saber las cosas de Dios” (Maydeu 1999, 20). Y eso logra la Contrarreforma (especialmente la española), al vincular su apropiación de la estructura de los emblemas con las *compositio loci* ignacianas, en pro de lo propuesto en la sesión XXV del Concilio de Trento⁵. De esta forma, las dramáticas imágenes emblemáticas del barroco no sólo potencian los sentidos e impulsan la *vista imaginativa* –consistente en una mirada que produce imágenes mentales desde las que, particularmente, el artesano o artista produce imágenes plásticas como las de las pinturas y esculturas indicadas–, sino que además impulsan una meditación imaginativa y silenciosa en la que, en vez de un razonamiento, hay un “teatro interior” (como lo denomina Fernando de la Flor) que propicia una empatía próxima al vértigo de la fe (Maydeu 1999, 44). Es decir,

el dramatismo de las pinturas y esculturas barrocas promueve una meditación silenciosa que se figura un teatro interior en el que se comprendan juntas la imagen que vemos (y que nos afecta sensiblemente) y la imagen mental que ésta nos suscita, reafirmando el ámbito moral en que ambas se sitúan. En este sentido, se ha de entender que la imagen emblemática, especialmente en el barroco, no se interpreta sino que se aprehende, y su “visibilidad” radica en el interés instructivo del discurso moral. Es así como se podría predicar con los ojos, como quería el Concilio de Trento.

Lo que se busca con las anteriores indicaciones en torno al emblema renacentista y su apropiación contrarreformista es plantear que el emblema barroco nos ofrece: 1) una estructura en donde la imagen es puesta dentro de un ámbito y un discurso moral, 2) una lectura que va (en dirección inversa a la propuesta educativa humanista) desde la dramática imagen del emblema barroco hacia el discurso moral que se pretende instruir, 3) una división entre el artesano que produce la imagen del emblema y aquel que crea e impulsa la imagen mental (por ejemplo, Calderón de la Barca en sus obras teológicas) y 4) la consideración de que esta creación tiene su origen en un saber antiguo y verdadero, es decir, en un dogma que debe ser tomado por verdadero en un acto de fe, y no mediante estudio y discusión.

EL CUERPO REORGANIZADO COMO IMAGEN EMBLEMÁTICA

Pasemos ahora a los cortes realizados durante la época de La Violencia y los últimos 20 años. Por razones de espacio nos detendremos tan sólo en cuatro de ellos, para mostrar cómo dichos cortes obedecen a prácticas e imágenes colectivas (de las que víctima y victimario no son necesaria ni completamente conscientes) que posibilitan que éstos sean significativos y puedan comprenderse como imágenes emblemáticas barrocas. Desde allí, en el tercer momento de esta reflexión, plantearemos cómo estos cortes tienen como fondo un régimen ético y unas implicaciones políticas no siempre expresas.

Comencemos por el “corte de franela”, que fue uno de los más repetidos durante *La Violencia*, y consistía en el degüello que cortaba, muy cerca del tronco, los tendones del cuello que sostienen la cabeza, de modo que ésta, sin ser separada del cuerpo, pareciera desprenderse del torso dejando ver un vacío en la zona del esófago. Adicionalmente, era usual que este corte estuviera acompañado de la inserción de palos en la zona

5 “Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad” (López 1875, 364).

del degüello. Este corte se asemeja a los que se hacían en ese entonces a los animales (cerdos, principalmente) para desangrarlos.

María Victoria Uribe ya ha indicado que, en efecto, estos cortes siguen aquellos que se realizaban a los animales; sin embargo, cabe preguntarse por qué recibían esos nombres, que considero no son accidentales. En esta dirección, planteo que para comprender más claramente el corte de franela debemos remitirnos a lo que en ese entonces era la ropa interior hecha de franela y que recibía ese mismo nombre. Esa ropa interior, en el caso de los hombres, y según testimonio recogido,⁶ dejaba ver tan sólo los pies y las manos. Y a pesar de que esa prenda no fue empleada por los campesinos más pobres, fue muy conocida, especialmente, porque en sus usos morales cotidianos afirmaba el recato y pudor que caracterizaban la moral cristiana, que se hace presente tanto en las prácticas del vestido del creyente como en los hábitos monjiles y en algunas figuras de las muy populares procesiones católicas, como la de la Virgen Dolorosa (también llamada Virgen al Pie de la Cruz), conocida por ser la imagen que, como el Cristo en la cruz, permitía e impulsaba una empatía con el dolor por la muerte de Cristo.

Además, es importante notar que la imagen de La Dolorosa que ha tenido más presencia y más acogida popular en Latinoamérica y en España es la Virgen del Manto Negro, cuyo nivel de recato es tan severo que sólo deja ver las manos y el rostro. Esta Virgen viste una prenda que cubre el cuello hasta la altura del mentón, prenda que no sólo exagera la función de la franela (siguiendo la idea de un severo atuendo monjil) sino que, además, en los pueblos pobres podía ser hecha de franela. Súme-sele a esto el hecho de que estas imágenes, por razones prácticas, sólo tenían manos y rostro humanos (hechos de yeso, usualmente), mientras que el cuerpo era simplemente una estructura de alambres o madera sin forma humana. De este modo, la “franela” del cuello se encargaba de cubrir esa ausencia de cuerpo de la imagen de La Dolorosa.

Lo que creo que uno puede extraer de estas observaciones es que el “corte de franela” pretendía exponer y violentar (con la inserción de palos) la intimidad, vinculada no sólo a las prácticas cotidianas del vestir sino también a la referencia de un recato virginal, aunado al interés por generar dolor e impulsar una empatía como la que vivía el creyente frente a la imagen de La Dolorosa. Su-



Figura 3. *Virgen Dolorosa o Nuestra Señora de los Dolores* (detalle). Imagen de estampa popular. Autor y editor desconocidos.

brayo el hecho de que, como en la imagen de La Dolorosa –cuya cabeza humana se sabía que estaba unida a un cuerpo “no humano” y, en cierto modo, extraño–, en el corte de franela, a diferencia de la decapitación, la cabeza de la víctima quedaba unida a un cuerpo del que parecía, no obstante, ajena.

Respecto a este corte, se indica en *La Violencia en Colombia* que fue realizado especialmente por guerrilleros liberales (Guzmán, Fals y Umaña 2005, 248). Por su parte, Uribe señala que inicialmente fue realizado por

6 Entrevista a Juan Antonio Guerrero Segura (Guerrero 2008b).

los “chulativas” y luego fue adoptado por los liberales (Uribe 2004, 95). Importante es reconocer, más allá de quiénes posiblemente iniciaron este corte, que el corte tiene lugar dentro de ese ámbito de prácticas comunes en el que los cuerpos son transformados en “imágenes” que transgreden un rito cristiano compartido por liberales y conservadores, y tratados como animales (el cerdo y la vaca, especialmente) que los campesinos *no* consumían durante la Semana Santa. En este sentido, se ha de comprender que estos cuerpos reorganizados se mueven dentro de una práctica paradójica de dominio y expulsión, es decir, de una práctica que busca insertar los cuerpos dentro de referentes de un *ethos* campesino, y, a la vez, expulsa de la esfera pública esos cuerpos “no recatados”, y empuja hacia la esfera privada, fuera del ámbito público, a los familiares y/o amigos copartidarios de la víctima que experimentan un dolor como el que tiene el creyente frente a La Dolorosa. En este corte no sólo hay una evidente muerte biológica de aquel asesinado, sino también un interés por forzar una muerte política de las víctimas (familiares y/o amigos copartidarios).

El “corte de corbata” fue otro de los más empleados, y consistió en una incisión profunda hecha por debajo del mentón para, a través de ella, sacar la lengua. Este corte se asemeja al que se hace a las vacas para obtener la lengua completa, con fines gastronómicos. María Victoria Uribe ha indicado que este corte se propone crear “una gran ambigüedad” entre la boca y otros orificios del cuerpo, como el ano, “que se convierte en un potente símbolo” (Uribe 2004, 94). Para Uribe, hay aquí “una analogía clasificatoria [de la boca] con otros orificios corporales”; analogía que, a mi parecer, se mueve en el ámbito de lo que con Jung podríamos llamar inconsciente colectivo (la sombra).

Si bien comparto esta idea de Uribe, creo que esta interpretación no logra aclarar por qué este corte recibe ese nombre y cuáles son otras dinámicas sociales y prácticas cotidianas locales que lo hacen posible. De nuevo, considero importante prestar atención a cómo es que esos cortes han venido a ser llamados por los mismos campesinos. En este sentido, hemos de atender a que la corbata era una prenda de vestir muy conocida por éstos, a pesar de que los más pobres no tuvieran cómo conseguirla. Es de notar que esta fama de la corbata dentro de todo el campesinado se debía, por un lado, a que era usada en festividades religiosas, políticas, seculares o populares, en general, en todas esas ocasiones en que, como dice un adagio muy repetido en Boyacá, “tocan recio”.

Pero, además, la fama de esa prenda venía también del hecho de ser muy empleada por las personas con cierto nivel social y económico, que solían ser políticos o tener familiares políticos. En efecto, la corbata era un accesorio que permitía reconocerlos. Aunado a esto, es importante tener en cuenta que hay una expresión coloquial que al parecer sólo se ha dado en Colombia,⁷ según la cual con el término “corbata” la gente se refería (y aún lo hace, especialmente, en algunas zonas rurales) no sólo a un puesto de trabajo obtenido por “enchufe” o recomendación, sino también a la persona así enganchada, usualmente políticos. Estos puestos eran y siguen siendo creados para obtener votos, sin tener mayor impacto positivo dentro de la configuración de una esfera del disenso, toda vez que la persona enganchada podrá hablar y prometer, pero no tiene mayor rango de acción, pues está sometida al parecer del mentor.

Lo que creo que se desprende de estas indicaciones es que el “corte de corbata” buscaba afirmar la muerte política (de disensión) de la víctima mediante su adhesión ritual al poder político del victimario. El cuerpo organizado con el corte de corbata era no sólo un “puesto” y a la vez alguien “enganchado” sino un llamado a la adhesión de familiares y/o amigos copartidarios a entrar en el ámbito de lo privado de lo que pertenece al “mentor”.

Pasemos ahora al “corte de florero”, que, aunque ha sido reseñado en *La Violencia en Colombia*, no aparece en ningún otro expediente (Uribe 2004, 95). Este hecho no le resta fuerza a este corte. Por el contrario, hemos de comprender que 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. Esto es precisamente lo que hace muy significativa a esta imagen. Este corte consistiría en cortar la cabeza, brazos y piernas de manera que, abandonando la cabeza a un lado, los brazos y las piernas se convierten en ramas y los pies y manos en flores, mientras que el torso (al ser vaciado el tronco) sería el florero que los contendría.

Considero que el “corte de florero” –comprendido como corte imaginado– nos indica que los cortes (como el de franela o el de corbata, entre otros) afectan a los campesinos de tal modo que en ellos éstos reconocen un orden que es, a la vez, *natural* y *artificial*. Orden natural quie-

7 El *Diccionario Salamanca de la lengua española* (Gutiérrez 1996) indica esta acepción del término “corbata” como un coloquialismo presente sólo en Colombia. El *Diccionario de la lengua española* (2001) no tiene ninguna acepción similar.

re decir, en términos de la vida cotidiana del campesino, un ordenamiento de la vida misma en el campo y, especialmente, un ordenamiento que se sustenta en la experiencia del tiempo, por ejemplo, en la germinación, la cosecha, el jornal (el día), la temporada, etc. Con ello, el campesino reconoce en estos cuerpos reorganizados un orden en que ellos se inscriben. Y, no obstante, estos cuerpos ordenados anuncian una fractura particular de ese ordenamiento natural. El cuerpo reorganizado es un cuerpo-artefacto que en vez de ser mera ruina es ruina fosilizada en la que fulge una resistencia al tiempo: se trata de un cuerpo erigido (*sistere*) de nuevo (*re*) como cuerpo, ya no como cuerpo vivo, sino como imagen, como cuerpo-imagen, como imagen emblemática.

Para captar por qué es así, hemos de notar que, bajo una primera mirada, y en la medida que hay en dichos cortes un claro ordenamiento terrorífico, aquel que se acerca

a esos cuerpos reorganizados tiene la sensación de estar frente a un ideograma de un jeroglífico: frente a una imagen tan dramática e incluso absurda que impulsa a exclamar “¿por qué?!” y que si bien semeja necesitar de otras para poder develar una posible narración perdida, no obstante es tan única (aun cuando sea repetida) que su sentido debe ser buscado en él mismo. Es aquí que quien mira el cuerpo reorganizado busca en ella una indicación, una dirección y un sentido de ese orden natural pero artificioso.

Y aquel que ve estos cuerpos encuentra esta indicación en los cortes, que se develan como incisiones e inscripciones (en el sentido de la *inscriptio qua signum*), marcas que develan en el cuerpo un gesto. En efecto, son gestos levantar la cabeza para llevar a cabo el degüello e insertar palos en la zona abierta del cuello –en el caso del corte de franela–, y realizar la incisión bajo el mentón, extraer la lengua y extenderla sobre el cuello y parte del pecho –en el caso del corte de corbata–. Estas marcas y gestos, como bien ha planteado Uribe, hacen referencia dentro del campesinado a cortes y modos de manipulación de animales para el sacrificio y la preparación culinaria (Uribe 2004, 98-102). En este sentido, los cuerpos reorganizados son cuerpos gestuales, cuerpos en los que las marcas direccionan esos gestos hacia el ámbito de la cotidianidad, al modo de vida campesino, al *ethos* del campesino, en donde esas marcas y gestos han tenido lugar previamente, al *ethos* en el que se presentan el rito cristiano, la vestimenta de fiesta y la preparación y el consumo de animales.

Pero estos cortes remiten hacia ese *ethos* develándolo fracturado y, a su vez, anunciando que se “restaura” en un ámbito moral aún más poderoso: el viejo *ethos* se afirma como uno nuevo *ethos* que busca ser impuesto como orden natural y primigenio. Bien viene aquí en nuestra ayuda una indicación muy pertinente que hace Buxó respecto al emblema: el epigrama “proviene normalmente de una fuente verbal anterior; sin embargo, su función semiótica específica es la de volver a producir un texto literario por cuyo medio se recuperen las instancias de significación de la imagen” del emblema (Buxó 1989, 1277). De modo similar, en los cuerpos reorganizados hay una movida restauradora del *ethos* fracturado y compartido por víctimas y victimarios, que se afirmaba en el compadrazgo, en los ritos religiosos, en la música y los bailes, en la tradición culinaria y en prácticas corporales como el vestir. En el “corte de corbata” y el “corte de franela” –y, en general, en estas violentas imágenes emblemáticas–, más que un intento de transformar el *ethos*, hay más bien una movida transgresora



Figura 4. Corte de franela. *In situ*

que pretende generar un *lapsus* de tiempo, una foslización de la ruina con la que el *ethos* en que esos cortes se inscriben es mostrado e instruido como verdadero y primigenio.

Estos elementos y esta restauración del *ethos* en y con los cuerpos reconfigurados como imágenes emblemáticas se hacen también presentes en la violencia actual, especialmente, en la paramilitar. Nos detendremos tan sólo en uno de estos casos, que tuvo lugar en una masacre en el área cercana a Trujillo (departamento del Valle del Cauca), en 1990. Se trata de una joven de 18 años y su tío, Tiberio Fernández, párroco del pueblo. Ellos fueron retenidos (junto a otras personas) después de que Tiberio dirigiera las honras fúnebres de Abundio Espinoza, amigo del párroco y comerciante que colaboraba animadamente con las obras sociales que Tiberio impulsaba en la región; siendo ésta la razón de su asesinato. Según testimonio de uno de los victimarios, a la joven, que era a la vez ayudante de la parroquia, la torturaron cercenándole los senos, y, posteriormente, la violaron y desaparecieron su cuerpo. Al padre Tiberio, quien, según los paramilitares, tenía vínculos con el ELN, lo forzaron a ver la tortura y violación de su sobrina, y posteriormente fue castrado. Su cadáver fue arrojado al río Cauca. A diferencia de los demás cuerpos, el de Tiberio fue el único que pudo ser recuperado (Camacho 2008, 56).

Es evidente que la tortura y violación de la joven están relacionadas con la castración del párroco, toda vez que, como ayudante y sobrina del párroco, los vínculos entre ellos eran doblemente filiales: uno correspondiente a la familia de sangre, y el otro, a la familia en la fe. No olvidemos que en la tradición católica se llama “padre” al sacerdote, de modo que la muerte de la hija en la fe, el incesto (hija-sobrina-senos, padre-tío-testículos) y la castración del padre-tío serían precisamente modos de fracturar esos vínculos filiales. Y, no obstante esta fractura, ambos cercenamientos y la violación, en vez de negar esos vínculos, pretenden reafirmarlos, claro está, de un modo restaurado. Hay aquí, de modo similar a lo indicado arriba, una fractura del *ethos* familiar (de sangre y de fe), con la que se pretende empujar hacia una *filia* en la que la fe y el vínculo de sangre sólo quepan como propios de un *ethos* “nuevo”, según el cual el trabajo y esmero por la comunidad (que era para Tiberio su familia y para la cual él era su padre), y su apoyo a ésta, caen por fuera de la esfera pública. El cuidado del otro, cuidado que realizaba Tiberio (pero que también podría ser realizado por otro como Abundio), es afirmado dentro del *ethos* restaurado en que el

cuidado del otro debe darse en términos de una *filia* inscrita en un espacio privado y laboral y no público, por ejemplo, en términos de los vínculos entre terrateniente y trabajador, entre capataz y peón. Y ésta sería la enseñanza para un pueblo que, aunque no vio las torturas infligidas, se enteró de ellas. El interés de instrucción que dirige los “fines” de estas imágenes emblemáticas hace que acciones de tortura como éstas, a pesar de haber sucedido en una finca relativamente escondida y no en la mitad de la plaza del pueblo (como en otras masacres), estén destinadas, tarde o temprano, a filtrarse y hacerse públicas, aunque no necesariamente de manera intencional.

Ahora bien, lo que nos permite observar este caso —en el que estos cortes sucedieron en un espacio donde sólo estaban presentes los victimarios— es que la instrucción del nuevo *ethos* no está destinada simplemente a los otros, las víctimas, sino también a los victimarios mismos. En efecto, como dan cuenta muchos testimonios de paramilitares desmovilizados, el hecho de que los victimarios también aprendan y sean instruidos con los cortes debe hacernos comprender que esta emblemática que abre un espacio de terror entre la muerte biológica y la muerte política debe ser afirmada también tanto para víctimas como para victimarios.⁸

Aquí es menester indicar que para el victimario la víctima es, de antemano, “culpable”, “perjudicial”, *nocens*. Y lo es no por el simple hecho, por ejemplo, de ser amiga/amigo o parte de la guerrilla, los paramilitares, los militares, por ser liberal o conservador, como tampoco por ser simplemente parte de una comunidad particular, sino porque esos vínculos, identificaciones y/o pertenencias son, para el victimario, afirmación de la decadencia y crisis del *ethos*. Por esto mismo, la afirmación que hace Alberto Valencia de que el descuartizamiento de personas vivas busca prolongar “la muerte en el tiempo para hacer sufrir a la víctima que debe ser consciente de su propia destrucción” (en Suárez 2009, 80), no sólo debe leerse en el sentido de que se busca que la víctima sea consciente de que la están matando físicamente, sino que, sobre todo, según el victimario, se busca hacerla consciente de su condición de *nocens* que posibilita su muerte física.

8 Podemos escuchar al respecto algunos testimonios: “Me volví malísima, porque uno allá le toca matar a la gente y le toca quitarle los dedos, despresarlos y descuartizarlos” (González 2002, 150). “Ellos escogían a los alumnos para que participaran. Una vez, uno de ellos se negó. Se paró el jefe y le dijo: ‘Venga, que yo sí soy capaz’. Luego lo mandó a descuartizar a él” (Archivo digital, *El Tiempo*, 24 de abril de 2007).

Pero además es menester tener en cuenta que esta condición de *nocens* no habla solamente de la víctima sino también del victimario, quien proyecta sobre la víctima su propia “culpa”; que no es otra que esa ruina que el victimario también sabe que es (y esto se hace más acuciante en el caso de la muerte del otro por venganza). Una cuestión clave en la reorganización de los cuerpos consiste en que el victimario se cierra a la posibilidad de su propia muerte biológica infligiendo daño al otro. Esto no significa que se trate de un “asesinato en defensa propia”. Más bien se trata de que este daño se hace pretendiendo —con la reconfiguración del cuerpo del otro y su erección— saltar fuera de la época de decadencia en que el victimario se sabe, en una época en la que el *ethos* se insinúa, para él, en crisis. Y para ello congela la decadencia del otro y, con ello, pretendidamente, su propia decadencia: el cuerpo reorganizado se convierte en imagen emblemática producida dentro del *ethos* primigenio restaurado. Por esto mismo, no es de extrañar que con el *ethos* restaurado se afirme un estatus primigenio que elimina la posibilidad del disenso; cosa que se hace evidente en lo que para Carlos Castaño sería el *ethos* restaurado, un *statu quo* moral desde el que emerge su comprensión de lo político de la autodefensa: “Si hubiese autoridad, no habría Autodefensas ni necesidad de ellas, pues el Estado es el grupo de Autodefensa por excelencia; la Autodefensa ideal” (Aranguren 2001, 257).

La experiencia de crisis del *ethos* que se devela en la producción de imágenes emblemáticas fundamenta la mutua pertenencia de víctima y victimario, su mutuo acontecer en el ejercicio emblemático de fosilización de la ruina, es decir, de instauración-restauración de un *ethos*, y posibilita el paso, no siempre fácil, de víctima a victimario. En este sentido, se ha de comprender que, como indica Uribe, “muchas de las masacres que se cometieron durante La Violencia no obedecen a la dicotomía que separaba a liberales y a conservadores”, y que quizá, como propone Daniel Pécaut, “las divisiones partidistas no eran más que el argumento aparente de una fragmentación radical de lo social” (Uribe 2004, 43). Como hemos querido indicar aquí, se trata de esa experiencia de un *ethos* en crisis que semeja empujar estas violencias y permite que en ciertos momentos los distintos modos de violencia emblemática se inscriban en ideologías determinadas, sin por ello tener la necesidad de depender de éstas.

RÉGIMEN ÉTICO DE LOS CUERPOS EN DOLOR

En su propuesta de la “división de lo sensible”, Jacques Rancière plantea que los regímenes éticos, poéticos y estéticos despliegan e, incluso, transforman una divi-

sión del *sensorium*, una división que determina “quién puede tomar parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los que se ejerce dicha actividad”. Esta división demarca el ámbito y las posibilidades de visibilidad e invisibilidad, de la palabra y del ruido y, en general, de “lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia”, toda vez que “la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir” (Rancière 2002).

El régimen ético de las imágenes sobre el que nos detendremos en este artículo es identificado y planteado por Rancière a partir de la división que éste encuentra en el libro X de la *República* de Platón entre las “artes verdaderas, es decir, saberes basados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias”. Esta división desarrollada allí por Platón, dice Rancière, plantea una división de los productos de esas artes (*techne*) con la cual se discriminan las imágenes, según si se originan en la verdad (lo que es) o en la mera apariencia. Esta división va de la mano, además, según este filósofo francés, con otra división referente al destino o uso de las imágenes, particularmente, a cómo las imágenes dan a los espectadores “una cierta educación y se inscriben en la división de las ocupaciones de la ciudad”. Así, pues, el régimen ético de las imágenes concierne al “*ethos*, a la manera de ser de los individuos y las colectividades” y a cómo esa división se devela en los productos del hacer (*poiesis*) de los individuos y las colectividades (Rancière 2002).

Rancière indica además que en el libro X de la *República* la división entre artes verdaderas y artes del simulacro tiene efectos en la consideración de los límites del espacio político de las artes. Al respecto, es importante notar que Platón plantea allí que las artes imitativas y, con ellas, los artistas imitativos deben ser expulsados de la *polis*, es decir, deben ser desterrados de la esfera pública como espacio de discusión y disensión. Y el argumento esgrimido para ello en el libro X es que las artes del simulacro apelan, de manera especial, a la parte no racional del alma, es decir, al ámbito del sentimiento (*pathos*). Al hacerlo, continúa Platón, los productos de dichas artes inhiben o debilitan la centralidad del análisis racional y el despliegue de una comprensión lógica, dialógica y, por ende, política (Platón 2000, 603a-604e). Precisamente, en este sentido, dice Rancière, este destierro de las artes y artistas imitativos no sería para Platón, como comúnmente se ha creído, el sometimiento del arte a la política, sino más bien una consecuencia del régimen ético en que las artes están inscritas. Y di-

cho destierro no consiste simplemente en una expulsión de las artes del simulacro y los artistas fuera de los límites físicos de la ciudad o en la muerte de éstos (provocada o autoprovocada, como sucedió con Sócrates), sino que también, como lo podemos leer desde Hannah Arendt, puede radicar en una reclusión de dichas artes al ámbito familiar y privado, es decir, al ámbito de la labor (Arendt 1993).

Dicho esto, aprovechemos esta propuesta de Rancière para continuar con nuestro planteamiento de los cuerpos reorganizados como imágenes emblemáticas, como producto de un hacer que, más que obedecer a una “barbarie” o a una descontrolada e irracional orgía de sangre, se debe no sólo a artes o técnicas (para “despresar” y cortar) que tienen lugar dentro del ritual de la masacre (Uribe 1990, 29), sino sobre todo a una experiencia de crisis del *ethos* que empuja y posibilita la instrumentalización y el empleo de dichas técnicas. Así, pues, estos cuerpos reorganizados o imágenes emblemáticas tienen su origen y contenido de verdad en ese orden y en ese discurso moralizante en que son inscritas, y tienen, a la vez, sus usos en la instrucción y memorización de tales contenidos morales. Con ello, las artes o técnicas y los cuerpos reorganizados se inscriben dentro de la restauración del *ethos* del caso.

De esta manera, los cuerpos reorganizados no sólo son imágenes que se configuran mediante el asesinato de personas sino que también son productos, por un lado, de un hacer que semeja estar excluido de la política, y, por otro, son imágenes de una emblemática que destierra y/o silencia a su público al empujarlo a las actividades relativas a lo que con Aristóteles llamaríamos la conservación de la vida (*bios apolaustikós*) y no una vida política (*bios politikós*). En lo que se refiere a estas imágenes como producto de un hacer, es menester indicar que, no en vano, el corte del cuerpo y su configuración como figura emblemática son usualmente planteados, dentro del rito de la masacre, como una actividad del matarife o de aquel “técnico/artesano” que ha sido entrenado en cierto arte para “hacer su trabajo”,⁹ de modo que esa labor es desplegada como actividad inserta en una restauración universalizante del *ethos* dentro de la que se afirma, por ejemplo, que “hay que hacer lo que se le ordena, sin rechistar” y que “si lo mataron es porque algo había hecho”. Es claro que, bajo este régimen

ético de la violencia, la actividad reorganizadora como actividad laboral que produce estos emblemas de la violencia es puesta fuera del ámbito político, de modo que el origen de esas imágenes, *i.e.*, la actividad que las produce, semejaría ser apolítico.

Pero, además, es claro que, bajo este régimen ético, el *destino* de estas imágenes semejaría ser también apolítico, toda vez que con esos emblemas se buscaría afectar al otro, empujarlo a experimentar la muerte en el ámbito privado del dolor. Esto es lo que indicaban algunos testimonios de campesinos durante *La Violencia*, cuando se les preguntó cómo golpear más fuerte a su enemigo: “Al enemigo hay que golpearlo donde más le duela. [...]” “¿Y qué es lo que más duele?” “Pues la mujer y los carajitos” (Guzmán, Fals y Umaña 2005, 248). Esto sucede de similar modo con las masacres contemporáneas, donde, como en el caso de El Salado, se asesina a una joven no sólo porque se sospecha que es novia de un jefe guerrillero, sino que además se le degüella y se le insertan palos en sus zonas íntimas, como clara imagen emblemática y transgresora del ámbito familiar del supuesto guerrillero (Suárez 2009, 40). Los cuerpos reorganizados son imágenes emblemáticas que instruyen y acallan no sólo porque empujan al destierro o desplazamiento, sino también porque hacen que la disensión quede reclusa en el ámbito privativo del dolor, y se empuja, o bien a la venganza que suprime el disenso, o bien hacia el susurro, que no puede ni es conveniente que sea escuchado si se quiere asegurar la conservación de la vida.

Esto significa, a mi parecer, que han perdido su voz tanto el victimario que hace su labor como también la víctima que, sobreviviendo, ha optado por la venganza, se ha desplazado o se ha mantenido en silencio (o, incluso, opta o se ve empujada a varias de estas posibilidades). Y considero que esta pérdida de voz habla de un silencio similar al que encuentro en el santo-mártir Juan Nepomuceno, es decir, en la imagen barroca contrarreformista de este supuesto santo-mártir que “prefiere cortarse la lengua antes de verse forzado a revelar algún secreto de la confesión” (Restrepo 2006, 88). El santo-mártir Nepomuceno (y no el histórico Juan de Pomuk)¹⁰ calla

9 De las escuelas o “campos de entrenamiento” para destrozar a un ser humano en menos de 15 minutos, se supo a través de los testimonios de varios paramilitares. Uno de esos testimonios fue dado por el paramilitar Francisco Enrique Villalba Hernández, alias ‘Cristian Barreto’. (Archivo digital *El Tiempo*, 24 de abril de 2007).

10 El punto inicial en la leyenda de Nepomuceno es la persona de Juan de Pomuk, quien en 1380 fue párroco en Praga, y, en 1393, vicario general de Juan de Jenštejn, arzobispo de Praga. El 20 de marzo del mismo año Nepomuceno fue arrojado al río Moldava desde el puente Carlos de Praga, por orden del rey de Bohemia, Wenceslao de Luxemburgo. La razón fue el nombramiento que Nepomuceno hizo de un nuevo abad para la rica y poderosa abadía benedictina de Kladruba, donde previamente había un abad favorable a Wenceslao en sus luchas contra los nobles católicos. La conexión de Juan Nepomuceno con la inviolabilidad del secreto de confesión es producto de varias falsificaciones.

no porque no tenga nada qué decir ni porque no quiera decirlo, sino porque no tiene la capacidad de hacerlo: la lengua no es suya. El santo-mártir Nepomuceno no se quita la lengua debido a un ataque de locura mística. Se quita la lengua debido a que la lengua es de Dios: ya se la ha dado a Dios, previamente ha renunciado a ella, a la capacidad de poner en el lenguaje. En este corte se devela el cuerpo de Nepomuceno como cuerpo inscrito en un *origen* y un *destino* previamente establecidos como ajenos. Así, pues, este silencio ético semejaría no ser político: sería un silencio en el cual Nepomuceno se duele, no debido al dolor del otro, sino a la otredad del otro, es decir, debido a su disensión. Este silencio no sería político, como sí lo fue aquel que caracterizó la táctica y estrategia revolucionarias de Mahatma Gandhi.

El carácter apolítico del silencio se vincula con esa experiencia de la otredad hecha expresa de manera espacial y arquitectónica en el confesionario, mueble que aparece a partir del Concilio de Trento, donde se impone por vez primera el “santísimo sacramento de la penitencia”, es decir, la confesión. Es desde este nuevo sacramento que emerge como clave la figura de Nepomuceno; que además fue una imagen barroca importante en la comprensión neogranadina del cuerpo en el siglo XVII (Borja 2002, 74). Y esto debe entenderse así: con el confesionario, el confesor y aquel que se confiesa quedan separados y prácticamente invisibles el uno para el otro, asegurando (o pretendiendo asegurar) con ello que el confesor no sepa quién se confiesa y, por, ello mismo, no sea capaz de adscribir a alguien la confesión y el pecado. Con este mueble creo que se hace más claro que no hay que hablar de una locura mística para



Figura 5. Anónimo. *Juan de Nepomuceno*. Imagen neogranadina del siglo XVII (Mateus 1989).

El arzobispo Jenštejn (que apoyaba al papa de Roma, mientras que Wenceslao apoyaba al papa de Aviñón) marchó rápidamente a Roma tras el crimen, y en sus cargos contra el rey Wenceslao se refirió a la víctima como un mártir. En la *vita* escrita unos años más tarde, le fueron atribuidos milagros. A mediados del siglo XV se señaló por vez primera que la causa de la muerte de Juan había sido negarse a violar el secreto de confesión, y en 1471 Paul Zidek dice que Juan había sido el confesor de la reina Juana de Baviera, esposa del rey Wenceslao, y que se había negado a decir el nombre del amante de la reina. Más adelante, en el siglo XVII, el historiógrafo jesuita Boleslaus Balbinus escribió, usando datos falsos, la *Vita beatae Joannis Nepomuceno martyris*, donde señaló que Juan Nepomuceno era un santo patriota. Aunque el Cabildo metropolitano de Praga no aceptó la biografía, en 1683 el puente Carlos fue adornado con una estatua del santo; en 1708 se le dedicó la primera iglesia, en Hradec Králové; en 1719 se fundó la famosa Iglesia de Peregrinaje de San Juan de Nepomuk, y en 1729 Nepomuceno fue canonizado por el papa Benedicto XIII. La idea de su erección como santo-mártir y su posterior canonización se originaron a partir de la oposición católica a los protestantes. Aunque la mayor parte de la historia del asesinato del vicario en 1393 por motivos de la elección del abad es cierta, Roma sigue haciendo uso de una biografía falsificada (*The Catholic Encyclopedia* 1917; Schaff 1953; *Encyclopædia Britannica* 1911).

comprender que en el corte de la lengua de Nepomuceno lo que hay, ante todo, es la exaltación y afirmación del secreto de confesión, en el sentido de la incapacidad de adscripción. Pero, además, el confesionario, en clave fenomenológica, nos ofrece una indicación igual de importante para este artículo: hay una descorporeización de la voz del otro. La confesión se queda en el interior del confesionario en la forma de un susurro sin rostro y cuerpo, un susurro *en* el oído del confesor, como si éste escuchara una voz fantasmal.

Teniendo en mente esta imagen propongo que, frente al silencio ético de las víctimas, de los victimarios y de los santos-mártires que callan el secreto, se note que hay cuerpos insignificantes, cuerpos que, cuando semejan entrar en la esfera política de la disensión y el habla, lo hacen como cuerpos fantásticos. Esto ya se hace pre-

sente en la descripción que Laureano Gómez¹¹ plasmó de las guerrillas revolucionarias en su momento, a las que describió como si encarnaran un basilisco: “Nuestro basilisco camina con pies de confusión y de inseguridad, con piernas de atropello y de violencia, con un inmenso estómago oligárquico, con pecho de ira, con brazos masónicos y con una pequeña, diminuta cabeza comunista pero que es la cabeza” (en Uribe 2004, 31). Gómez, conocedor de ciertas imágenes de la literatura medieval cristiana, sabía muy bien qué imagen estaba empleando: el basilisco era una creatura fantástica con fuerte presencia en el imaginario popular, que se caracterizaba por tener una cabeza de gallo, por matar a quien lo viera directamente a los ojos y petrificar a quien lo viera mediante un espejo, y que, sin embargo, moría al verse él mismo o al oír el canto de un gallo, es decir, al escuchar su propia voz. No sobra indicar que el gallo, en la iconografía cristiana, representa la resurrección de Cristo, el amanecer como final de la decadencia.

Con ello, el basilisco está destinado a ser un cuerpo de muerte, incluso para él mismo, y su muerte es su propia salvación; más aún, su muerte es la reafirmación del *ethos* primigenio. Es allí donde radica el carácter fantástico del cuerpo fantasmal como queremos indicarlo aquí: el cuerpo fantasmal no sólo es huidizo, efímero y transitorio, sino que además es, como lo veía Gómez, producto de sueños y alucinaciones de la decadencia, de la crisis del *ethos*. El cuerpo fantasmal es un cuerpo-alucinación, que no afirma una naturaleza primigenia sino una naturaleza nueva. Es cuerpo en el que su origen y destino afirman un *ethos* en crisis que no sólo lo posibilita sino que también, en su restauración, lo supera. Al cuerpo fantasmal se le asigna el “tiempo del infierno”, es decir, está destinado a repetirse y a que, a pesar de dicha repetición, sea olvidado. En el cuerpo fantasmal reconocemos algo que Walter Benjamin indicaba de la imagen publicitaria, a saber, que el nacimiento y la muerte se desvanecen y son superados (Buck-Morss 1996). El cuerpo fantasmal, es el modo como el mal es

percibido dentro del *ethos*; un mal fantástico que, en su origen, semeja la crisis del *ethos*, y su muerte, la restauración de éste.

Así, junto a la imagen del santo-mártir que calla está la de los diablos, la del mal en su forma fantástica. Es así como –dentro del régimen ético que se afirma en el emblema y en los silencios de las víctimas y los victimarios– lo que acongoja y confronta a la víctima y/o al victimario no es la violencia en sentido político sino el mal. El santo-mártir y el diablo son un modo como ese régimen ético se devela en imágenes con las que se afirma una división del *sensorium*, en la cual los cuerpos reorganizados, los cuerpos de las víctimas y los cuerpos de los victimarios son cuerpos sin voz, cuerpos que se mueven dentro del binomio del cuerpo donado y del cuerpo alucinado, y en los que se erige y fulge la despolitización del dolor.

Esta despolitización del dolor propia del régimen ético emerge de una tradición (que tiene como referente importante al Platón del libro X de la *República*) según la cual se disocian y escinden el dolor (*pathos*) y el habla (*logos*), y emerge una condición histórica, política y social en donde esos modos de hacer y sus productos –i.e., los cuerpos reconfigurados– son y obedecen a prácticas éticas de percepción según las cuales estas imágenes emblemáticas pertenecen al ámbito del simulacro (el cuerpo reorganizado que simula un florero, un cuerpo vestido con corbata o un cuerpo confeccionado). Así pues, esta consideración del dolor desde la esfera del simulacro, que es una cuestión muy cara al barroco, enfatiza en el drama de los cuerpos en éxtasis, cuerpos en los que el dolor, aunque incorporado, lo lleva a uno fuera de sí, fuera de su cuerpo.

Se trata de una afirmación del dolor que descorporeiza y que hace que el cuerpo que se duele esté prácticamente destinado a delirar, hacer ruidos y decir incoherencias o a callar como cuerpo ajeno a esa voz. Es decir, se trataría de un cuerpo dolido destinado a que, como en la Inquisición, los gritos o ruidos de dolor reafirmarían su “posesión”, su contagio del mal, o bien se trataría de un cuerpo destinado a que su silencio sea tomado como evidencia de su complicidad, de su plegarse hacia y con el mal, permitiendo así el ocultamiento de éste.¹² Hay

11 Laureano Gómez fue líder del Partido Conservador colombiano y presidente entre 1950 y 1951. Cedió el poder por problemas de salud, y volvió en 1953, hasta ser derrocado, poco tiempo después, por el golpe de Estado del general Rojas Pinilla. Fiel a sus principios más ortodoxos, durante su mandato Gómez promovió una Asamblea Nacional Constituyente, con la que quería adoptar un régimen corporativo similar al impuesto en España por la dictadura de Franco. Impulsó la prohibición de la educación laica y defendió la entrega de poderes a la Iglesia. Suspendió las Cortes y redujo las libertades civiles, sindicales y de prensa. Tomó fuertes medidas para aislar la oposición y las voces disidentes, incluso dentro su propio partido. Su gobierno hizo parte del período conocido como “La Violencia”, en el que los ultraconservadores apoyaron una fuerza de civiles armados llamada “Policía Chulavita”, que perseguían a los liberales y a los comunistas.

12 No hablar o hacerlo son modos de afirmar el contagio o la complicidad. “De acuerdo con los testimonios de las víctimas [de la masacre de El Salado, los paramilitares] indagaron ‘si vienen, si les cocinan, si tienen mujeres’”, (Suárez 2009, 37), pues, como bien lo indica Uribe, éstos serían casos claros de contagio guerrillero (Uribe 2004, 122); contagio que hemos vinculado aquí con la decadencia. Otro testigo afirma: “La

aquí una división del *sensorium* que afirma, para parte de la ciudadanía, que el dolor y el habla, *pathos* y *logos*, se escinden, de tal manera que se delimitan y restringen el lugar de la política y la posibilidad para esos cuerpos de tomar parte en la esfera pública. Es así como este régimen ético facilita un “continuo estrechamiento del espacio político del campesino alzado en armas” en los años cincuenta (Uribe 2004, 45), y de las víctimas y victimarios en los últimos años.

Estos cuerpos dolidos (víctimas y victimarios) están llamados a moverse en el ámbito del silencio apolítico, pues han sido olvidados por las amnistías e indultos, que en nuestro país desprecian las razones del levantamiento (Sánchez 2006, 58). Son cuerpos olvidados en los que persisten el dolor y la inercia de la violencia. Esto nos lo devela, a su manera, la serie de fotografías hecha por Fernell Franco, titulada *Prostitutas* (1970), en las que se nos muestra el arruinamiento de cuerpos jóvenes y fuertes hacinados en la que era la única casa de prostitución que quedaba en el barrio La Pilota, en Buenaventura, después de una época dorada de la prostitución. En estas fotos Franco nos muestra los cuerpos sufrientes que, resistiéndose, se dirigen hacia su propia ruina ofreciéndose no sólo como cuerpos productivos en un negocio que ya no daba rentabilidades sino también como cuerpos productivos dentro de la reproducción catastrófica de la violencia. Y es catastrófica¹³ esta reproducción, toda vez que en cada final del rito de la masacre se anuncian posibles nuevas y letales vibraciones de crisis y restablecimiento del *ethos* primigenio.

Atendiendo a las indicaciones anteriores, se quiere finalizar esta reflexión planteando la siguiente propuesta. Si el lector acepta esta interpretación de los cortes en vínculo con el emblema y un régimen ético de la violencia, la invitación es a pensar en cómo hacer que los cuerpos



Figura 6. Fernell Franco. De la serie *Prostitutas*. ca. 1970

en dolor hablen y cómo transformar ese régimen ético imperante. Para ello, en un próximo artículo se planteará continuar esta reflexión atendiendo a la propuesta realizada por Rancière acerca del régimen representacional y del régimen estético, que nos permita movilizarnos desde un régimen ético a un régimen estético de la violencia, que posibilite una redistribución de lo sensible en la que los cuerpos en dolor tengan voz propia y lugar activo dentro de la esfera pública. ☒

REFERENCIAS

1. Alciato, Andrea. 1531. *Emblematum Liber*. Ausburg: Heinrich Steyner. En <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk> (Recuperado el 11 de mayo, 2009).
2. Aranguren, Mauricio. 2001. *Mi confesión. Carlos Castaño revela sus secretos*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.

pregunta [que hacían los paramilitares] era que si la guerrilla vivía aquí, que si la guerrilla tenía mujer aquí, que si la guerrilla bailaba aquí, que si a la guerrilla le cocinaban aquí, y eso un poco de feria de preguntas. 'Hombe, si, pasan por aquí, pasan por allá, uno no sabe'. Entonces dijeron '¿no saben?, entonces van a tener que hablar' [...] empezaron en esta forma, tres personas las contaron de la fila, allí llegó el tipo ese El Tigre y se paró delante de mí, y dijo y alzó la mano 'Y vamos a empezar y al que le caiga el número treinta, se muere' (Suárez 2009, 37).

13 Al hablar de catástrofe no lo hago porque me interese hacer hincapié en los actos y desastres materiales y corporales de la violencia en Colombia, sino porque creo que esos desastres podemos captarlos a partir de una apropiación del uso que el autor de los *Problemata* dio a ese término. Dicho autor, que por un tiempo se consideró que era Aristóteles, indicó que catástrofe no sólo significaba “estrofa de cierre [del texto trágico]” (y de su puesta en escena), sino también “regreso de la cuerda vibrante a su posición original” (Aristóteles, 921a17, citado en Hebbeker 1998, 11).

3. Arendt, Hannah. 1993. *La condición humana*. Barcelona: Editorial Paidós.
4. Borja, Jaime Humberto. 2002. *La construcción del sujeto barroco. Representaciones del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVII*. En <http://www.icanh.gov.co/> (Recuperado en enero, 2009).
5. Buck-Morss, Susan. 1996. *Dialéctica de la mirada*. Barcelona: Editorial Antonio Machado Libros.
6. Buxó, José Pascual. 1989. Iconografía y emblemática: el estatuto semiótico de la figuración. En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. Antonio Vilanova, 1273-1278. Barcelona: Barcelona PPU.
7. Camacho, Álvaro (Coord.). 2008. *Trujillo. Una tragedia que no cesa*. Bogotá: Editorial Planeta.
8. Colectivo Punto ORG. 2008. *Vidas ejemplares*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
9. González, Guillermo. 2002. *Los niños de la guerra*. Bogotá: Editorial Planeta.
10. Guerrero, Juan Carlos. 2008a. Cuerpo y memoria colectiva: una reflexión [filosófica] con la obre fotográfica de Fernell Franco. Ponencia presentada en el *Segundo Congreso Nacional de la Sociedad Colombiana de Filosofía* en Cartagena, septiembre 22-26.
11. Gutiérrez, Juan. 1996. *Diccionario Salamanca de la lengua española*. Madrid: Grupo Santillana de Editores S. A.
12. Guzmán, Germán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. 2005. *La Violencia en Colombia*, tomo I. Bogotá: Santillana Editores.
13. Hebbeker, Gerhard. 1998. Die Sprachlosigkeit der Katastrophen und die begrifflichen Fassungen ihrer Bedeutung. En *Stuttgarter Kolloquium Zur Historischen Geographie. Des Altertums 6, 1996*, eds. Eckart Olshausen y Holger Sonnabend, 9-14. Bohn: Franz Steiner Verlag.
14. López de Ayala, Ignacio. 1875. *Sacrosanto, Ecuménico y General Concilio de Trento*. Versión bilingüe latín-castellano. París: Librería de Rosa y Bouret.
15. Maydeu, Javier Aparicio. 1999. *Calderón y la máquina barroca: escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*. Ámsterdam: Rodolpi.
16. Mateus Cortés, Gustavo. 1989. *Tesoros de Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Arco.
17. "Nepomuk, John of". *Encyclopædia Britannica* (Decimoprimer ed.). 1911. http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:1911_Encyclopædia_Britannica (Recuperado el 12 de marzo, 2009).
18. Platón. 2000. *La República*. México: Universidad Autónoma de México.
19. Rancière, Jacques. 2002. La división de lo sensible. Estética y política. En Mesetas.Net <http://mesetas.net/> (Recuperado el 10 de marzo, 2009).
20. Raybould, Robin. 2005. *An Introduction to the Symbolic Literature of the Renaissance*. Oxford: Trafford Publishing.
21. Restrepo, José Alejandro. 2006. *Cuerpo gramatical*. Bogotá: Universidad de los Andes.
22. Sánchez, Gonzalo. 2006. *Guerras, memoria e historia*. Medellín: La Carreta Editores.
23. Sánchez, Gonzalo y Donny Meertens. 2000. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: El Áncora Editores.
24. Schaff, Philip. 1953. *The New Schaff-Herzog Encyclopedia of Religious Knowledge*. Christian Classics Ethereal Library, 2000, <http://www.ccel.org/ccel/schaff/> (Recuperado el 12 de marzo, 2009).
25. "St. John Nepomucene". *The Catholic Encyclopedia* (Primera ed.) 1917. <http://www.newadvent.org/cathen/> (Recuperado el 12 de marzo, 2009).
26. Suárez, Andrés (Coord.). 2009. *La masacre del Salado. Esa guerra no era nuestra*. Bogotá: Taurus.
27. Uribe, María Victoria. 1990. *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: CINEP.
28. Uribe, María Victoria. 2004. *Antropología de la inhumanidad*. Bogotá: Editorial Norma.

ARCHIVOS CONSULTADOS

29. Archivo digital *El Tiempo*, 24 de abril de 2007.
30. Archivo digital de la Glasgow University Emblem Website: GUL SM 1225 Rr4vo-Rr5ro
31. Fundación Fernell Franco (FFF), Cali-Colombia, PPBNB S4 ARaFF.

ENTREVISTAS

32. Guerrero, Juan Carlos. 2008b. Entrevista a Juan Antonio Guerrero Segura. 20 de diciembre (sin publicar).