



No. 10. DIC 2020.

ISSN: 2477-9199

Dossier

DOI: 10.26807/cav.vi10.307

EL NO-CUERPO

UN ESPACIO ALTERNO A LA VIOLENCIA

THE NON-BODY

AN ALTERNATIVE SPACE TO THE VIOLENCE

Janneth Alyne Pérez López

Resumen

El presente artículo desarrolla la noción del *no-cuerpo* como principal concepto de incidencia en la reflexión de la representación de la violencia. A lo largo de ella se explica el porqué de la necesidad de un vínculo entre el sentido de la imagen prehispánica y las imágenes que se despliegan en la actualidad, lo que conllevaría a pensarlas como construcciones complejas y de un potente poder de manifestación. Asimismo, propongo la utilización de la corporalidad como eje fundamental para la comprensión de dicha violencia, siendo así que el acto de utilizar mi huella corporal, o como postulo a lo largo de mi obra, el *graphein*, hablará de una reapropiación del cuerpo fragmentado o sin unidad que, por medio de la imagen, otorgaría un espacio alterno, un espacio evocativo, uno que permita encarar a la violencia, vivenciarla y digerirla, en otras palabras, hacer de su discurso el mío.

Palabras clave: no-cuerpo, violencia, graphein, evocación, corporalidad, imagen, desaparición.

Abstract

This article explains the notion of “non-body” as the main concept in the thought of violence representation. The reason for needing a link between the meaning of the pre-Hispanic image and the images that are displayed today is explained, which would lead to think of them as complex constructions and a powerful manifestation of power. Likewise, I propose the use of corporality as a fundamental axis for the suppression of such violence; being so that the act of using my body print, or as a claim throughout my work, the graphein will speak of a reappropriation of the fragmented body or without unity that, through the image, would grant an alternate space, an evocative space, one that allows to face violence, experience it and digest it, in other words, make mine his speech.

Keywords: non-body, violence, graphein, evocation, corporality, image, disappearance.

Biografía de la autora

Janneth Alyne Pérez López (Estado de México, México, 1992). Licenciatura y Maestría en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño (FAD) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente trabaja como artista independiente. Ha colaborado en dos publicaciones de ilustración científica para el Departamento de Zoología del Instituto de Biología de la UNAM. Así como una breve estancia de investigación en la Universidad de Houston (UH), Texas. Entre de sus exposiciones colaborativas destacan: *Línea Múltiple*, Museo Sebastián, Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), Chihuahua, 2019. *Muestra Retrospectiva del Taller de Dibujo e Interdisciplina*, Unidad de Posgrado, UNAM, 2018. *Retrato/Antiretrato, Diálogo abierto FAD-La Esmeralda*, Biblioteca Vasconcelos, Ciudad de México, 2017. *Geográficas*, Instituto de Geografía, UNAM, Ciudad de México, 2013. *Tonalidades de los invisible*, CEDART Luis Spota Saavedra, Ciudad de México, 2013. *Veinticuatroalainversa*, Jefatura de Unidad Departamental de Recintos Culturales, Casa Frissac, Tlalpan, Ciudad de México, 2012.

*Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible.
Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio.*
(Didi-Huberman, 2006)

La violencia ha sido un tema recurrente durante mucho tiempo, en el caso de México se le relaciona con aspectos del narcotráfico y de género, lo que la traslada a esferas de lo político, lo social y lo económico, pero ¿qué sucede con su origen? ¿qué hay detrás de la construcción conceptual de la misma? ¿cómo acercarme, como creadora de imágenes, a su reflexión?

La violencia es uno de los más primigenios comportamientos vinculado al origen de la humanidad, sin embargo, como menciona la investigadora colombiana María Victoria Uribe “La violencia del pueblo [sociedad] no es ni ciega ni limitada, tiene objetivos precisos y se manifiesta a través de códigos...” (1990, pág. 30) estos códigos no son constantes pero si ligados a un origen, un pasado que deja entrever los diferentes “usos del cuerpo” y sus modificaciones ostentadas en la actualidad. Ahora bien, ese retorno es la cultura prehispánica, puesto que, en muchas de sus expresiones el uso de la violencia, el cuerpo y su potencial simbólico se manifiestan en los templos, en los murales, en sus deidades, en la construcción de una cotidianidad que, en comparación con el cuerpo violentado de nuestros días, mismo que consumimos en fotografías, videos, periódicos, etcétera, revela un traslado del cuerpo mirífico a uno negativo, degradado y desechable. Esta reflexión establece a la corporalidad como eje discursivo y temporal de mi propuesta artística que, a su vez, ineludiblemente se encontraba ligada al espacio personal, a mi contexto, el municipio de Ecatepec de Morelos, un espacio que puede denominarse como altamente violento¹ y que ejemplifica de manera adecuada la violencia que se consume y que se vive. Está necesidad de entablar un diálogo desde el cuerpo, el espacio propio y lo prehispánico, responde a una urgencia de origen, una carencia que se refleja en la falta de identidad de los que habitamos dicho lugar, siendo la identidad uno de los aspectos que se vulneran en la violencia. Existe una poderosa frase que el filósofo francés Régis

¹Consulta en línea el 5 de febrero de 2020 desde <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2017/02/26/1148826>

Debray puntualizaba “...toda cosa oscura se aclara en sus arcaísmos...quien retrocede en el tiempo avanza en conocimiento.” (1994, pág. 19), de manera que establecer esta interacción entre el pasado y el presente, me da la posibilidad de comprender la complejidad del fenómeno de la violencia que va más allá de un “acto intuitivo” en donde el uso del cuerpo sigue un discurso poderoso y vigente, accediendo a la posibilidad de asociar la noción de violencia prehispánica con nuestro tiempo para otorgarnos historicidad, un ancla en el tiempo que nos permite reconocer lo propio.

Empezaré por hablar de un talud prehispánico, el cual pertenece al mural titulado “La Batalla” (figura 1), cabe destacar que este fragmento fue seleccionado debido al uso de violencia corporal que representa y a su óptimo estado de conservación. Éste se encuentra ubicado en el Edificio B de la Zona Arqueológica de Cacaxtla, en el estado Tlaxcala, México, a simple vista, esta imagen se compone de once cuerpos en batalla, divididos en dos grupos; el primero de ellos, conocido como *los vencedores*, son cuerpos ricamente ataviados como jaguares, todos ellos de pie (excepto por el personaje izquierdo de la pareja central), con expresiones amenazantes y portadores de cuchillos de pedernal, lanzas y escudos.



Figura 1. *Talud oriente del mural La Batalla, Cacaxtla, Tlaxcala, México (Reconstrucción digital).*

Año 650-800 d.C.

El segundo, *los vencidos*, conformado por guerreros águila identificados con tocados de plumas azules, cuyos cuerpos se encuentran semidesnudos, sin ningún tipo de arma, agonizantes o muertos postrados a ras de suelo, son representados con heridas expuestas o mutilados. Si nos enfocamos en la “manera particular” de representar la violencia, radica en ella, aun siendo explícita, un toque de “distinción”. Con ello me refiero a que existe algún tipo de convención reflexiva para representar la violencia, por ejemplo, no sólo son trazos sin sentido, puesto que cada uno adquiere un rol dentro del grupo, es decir, las víctimas a pesar de estar semidesnudas aún portan los tocados de ave, revelando la preocupación por mantener su identidad. Incluso, es posible deducir que los pintores encargados a dicha tarea se dedicaron a captar las expresiones y posiciones corporales de cada uno, como si de individuos se tratarán. Está distinción no sólo se realiza en cuanto a forma, sino también en el empleo reflexivo de color, ya que se pueden distinguir diferentes tonalidades del pigmento rojo a lo largo de la composición (figura 2).

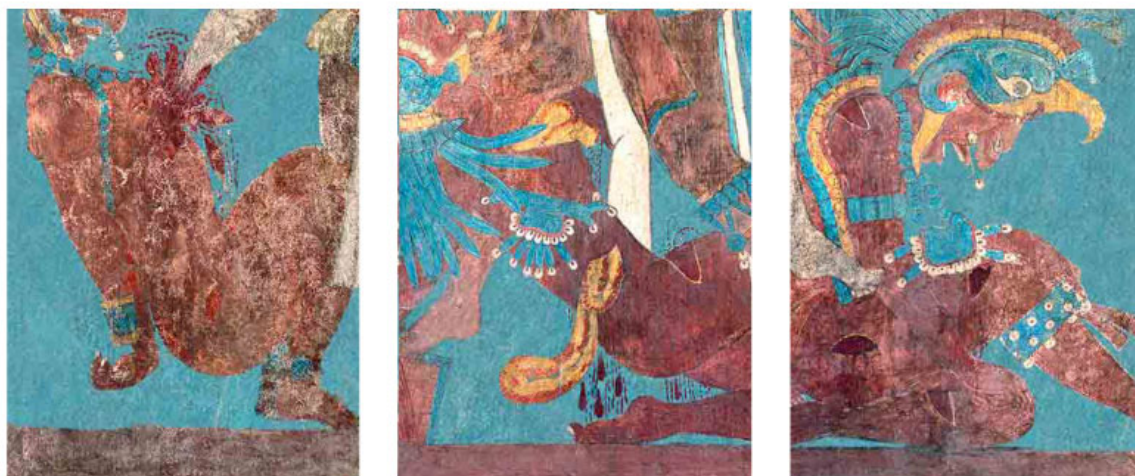


Figura 2. Detalle, mural "La Batalla" de Cacaxtla, Tlaxcala, México. 2018.

Por ejemplo, el rojo de las heridas es un rojo mucho más empastado y oscuro, lo que acentúa significativamente el estado orgánico de las vísceras o la sangre brotando, o lo que es para Magaloni en Uriarte "...utilizar cambios tonales... de los rojos... para denotar distintos estados físicos de la sangre, ya sea líquida/fresca, seca/endurecida..." (Uriarte, 2013, pág. 179). De igual forma, los cuerpos sometidos al suelo tienen el mismo color que la franja inferior que lo representa, enfatizando quizá, su estado transitorio, su pertenencia a la tierra después de la muerte.

Estos detalles reflejan que, a nivel compositivo y simbólico, representar la violencia corporal, era una cuestión bastante conocida y profundizada. Si concebimos la representación de la violencia como parte de la vida cotidiana, esta formaría parte de los procesos que median la vida y no la muerte, tópicos que conforman su cosmogonía, o como menciona Zizek "Es la violencia mítica la que demanda sacrificio y mantiene el poder sobre la vida..." (2009, pág. 235) puesto que era común encontrar imágenes de cuerpos violentados y al mismo tiempo enaltecidos, lo que habla de una construcción significativa del cuerpo así como de sus residuos, ya sea dispuestos en corazones sangrantes, osamentas de efecto apotropaico, ofrendas humanas, etcétera, las cuales contenían un alto valor intercambiable en el plano de lo sagrado que, por medio del ritual, daba continuidad al ciclo de la vida, Walter Benjamin menciona al respecto que "La violencia mítica en su forma original es pura manifestación de los dioses. No es medio para sus fines, apenas si puede considerarse manifestación de sus voluntades." (1998, pág. 39) es decir, la violencia aplicada era mero proceso que, meticulosamente instrumentado, estaba a merced de lo místico y que pocas veces expresaba la voluntad del individuo-hombre para manifestar su poder sobre el cuerpo.

Ahora bien, ¿qué ocurre con este valor en el cuerpo actual? Éste sigue siendo vigente, sin embargo tiene una connotación diferente, puesto que la disposición del cuerpo violentado hoy en día, además de ser aleccionador, es portador de una transmutación del cuerpo que anula su valor. En otras palabras, lo que en lo prehispánico fuese la acción humana de dar muerte para continuar con la vida por medio del plano divino, es decir, sacrificio, ahora se ha convertido en la acción sin intercambio vital, puesto que la suma de intercambios, más allá de ser cuerpos, son cifras y éstas, al no tener una identidad se han convertido, como menciona el sociólogo y



la existencia de un cuerpo que elimina al individuo.

thanatólogo Maximiliano Korstanje, en un método de *dispersión* (2011, pág. 12), es decir, en una estrategia que sobreexpone a los cuerpos hasta minimizar su impacto social. Esta reflexión hace hincapié en la preocupación, ya no sólo de la desaparición del cuerpo mismo, sino el hecho de que no exista una *muerte corpórea*, esto es, una muerte que sabe sin

A partir de esta reflexión acontece mi práctica artística, imágenes que surgen de la experiencia personal y el acto performático de reconstruir los cuerpos sin unidad, desaparecidos, desmembrados, cuerpos con los que convivo, que veo, que consumo y que de alguna manera se vinculan con el mural. Parte de esta exploración, iniciaría en un encuentro con mi propio cuerpo, primero como victimario, ese *yo* que se violenta para fragmentar su cuerpo (figura 4) y segundo, como vulnerable, la víctima

Figura 4. *Desmembrada*, pigmento sobre pellón, 90 cm. x 100 cm. 2017.

contenida en imagen o como menciona la

Kaja Silverman “...el sujeto...aprehende... la imagen de su cuerpo dentro de una superficie reflejante, y es él mismo una refracción mental de esa imagen.” (2009, pág. 13), es decir, vivenciaría y confrontaría a la violencia que temo haciendo posible su reconocimiento por medio de la imagen.



Figura 5. *Somas (fragmento)*. Pigmento sobre pellón, 150 x 150 cm. 2017.

Esta práctica artística consistiría en reapropiarme de mi cuerpo y someterlo, una vez entintado, a reconfigurar la violencia e incluso las posiciones corporales del mural (Figura 5) por medio del *graphein* un verbo en griego designado a la acción de figurar, sin una distinción entre la acción de dibujar, pintar o estampar. Es a partir de aquí donde surgirían obras como ahogada (figura 6), calcinada (figura 7) y entambada (figura 8), huellas del ocultamiento del cuerpo en la violencia actual, mismas que al ser evocativas de la presencia de un cuerpo, no lo borrarían, sino que harían hincapié en su corrupción.

Aunado a esta destrucción del cuerpo, postulo la idea del *no-cuerpo*, una noción que no elimina al cuerpo, sino que, se rinde a la necesidad de totalidad y se reapropia del cuerpo violentado para nombrarlo, metafóricamente dicho: *niega al cuerpo para hacerlo presente*. Su importancia simbólica radica en la aceptación de la desintegración de su corporalidad para hacerla imagen ya que, por medio de ésta, el cuerpo “...es potente, activo, público y radiante...es su mejor parte, su yo inmunizado...” (Debray, 1994, pág. 21). Su enunciación radica en su



Figura 6. *Ahogada*, pigmento negro sobre pellón, 45 x 150 cm., 2017.

desintegración, la destrucción de su corporalidad es la reconstrucción en imagen, su medio de identificación. Presentar estas obras, en palabras de Diéguez, sería "...[romper con] el equilibrio que buscan los intercambios simbólicos que desde entonces rigen el trato entre ambos mundos." (2013, pág. 174) Puesto que reiterar el cadáver, o mejor dicho, del *no-cuerpo* tendría como consecuencia la convivencia entre el mundo de vivos y muertos, no para normalizarlo, sino para romper con la idea de los "espacios adecuados" de unos y de otros, mismos que los excluyen mutuamente.



Figura 7. *Calcinada*, pigmento negro sobre pellón, 50 x 80 cm., 2017.

Ahora bien, el cuerpo del mural también es un cuerpo desmembrado, desollado, destripado, pero la finalidad no es su desintegración. En él, el cuerpo ocupa una posibilidad de presencia simbólica por medio del mural, incluso como menciona Jesús Galindo una vez más en Uriarte, el mural fue “...concebido, para que la gente congregada, en una de las plazas más importantes de la ciudad, admirará y fuera testigo de cómo el discurso pictórico...” (Uriarte, 2013, pág. 134) lo que manifiesta la amenidad continua por representar dichas formas en un espacio pensado, quizá, para su posible transcendencia, lo que vence a la idea de una muerte enmudecida y traslada a la vida a una imagen. Este discurso sería haría presente en piezas como Diosa I (figura 9), Diosa II (figura 10), Idolo I (figura 11) e Idolo II (figura 12).

Estos híbridos fraccionados que juegan entre lo prehispánico y lo actual, responden a la necesidad de ir más allá del cuerpo, más allá de su estado orgánico, de su temporalidad, ese estado en el que el cuerpo tiene la suficiente carga simbólica para hacerse presente desde la reminiscencia. Es decir, la huella, funciona como detonante del cuerpo ausente.

Comprendiendo esta condición, ahora se hace posible aceptar que somos desechables, endebles, carentes de cuerpo, pero que sin embargo somos entes activadores de memoria, una que “...supone un acto de apropiación... que rescata la humanidad de la víctima, que no se agota... sino que le da sentido y lo coloca en un contexto.” (Campligia, 2014, pág. 120). No se trata de un acto de inferioridad, sino de utilizar parte del poder coercitivo, originado en la violencia, para asumir que todos somos vulnerables, que sobrevivimos, que somos propensos a la ocultación, procurándonos la oportunidad de reconocernos en la negatividad, o mejor aún, de construirnos una identidad por medio de la privación.



Figura 8. *Entambada*, pigmento negro sobre pellón, 90 x 100 cm., 2017.

Respecto a este fenómeno, la investigadora Estelle Tarica le llama *contravictimización*:

La contravictimización no es antivictimización. Por el contrario, es una forma misma de victimización...alternativa...se trata de un proceso a través del cual las víctimas...llegan a recuperar un sentido de dignidad y de agencia. (Moraña & Prado, 2014, pág. 204)



Figura 9. *Diosa I*, pigmento negro sobre pellón, 45 x 60 cm., 2017.

De manera que involucrar mi testimonio, es situarme, y no sólo a nivel espacio, sino a nivel de cuerpo, reclamándolo como ente simbólico y no como matérico, como ocurría en la representación de los personajes del mural.



Figura 10. *Diosa II*, pigmento sobre pellón, 45 x 60 cm., 2017.

En suma, proclamarnos como contravíctimas es a lo que yo llamo, un posicionamiento ante la violencia, y aquél que se posiciona desde su *no-cuerpo*, resiste; se asume más allá de la víctima y de la desaparición, adquiere una identidad, una condición humana que la violencia reclama constantemente y que nos ha hecho olvidar que la mejor manera de contrarrestar sus efectos no es desde la pasividad, si no desde el

poder que tiene el cuerpo *per se*, para adquirir diversas formas y hacerse presente.



Figura 11. *Ídolo I*, pigmento sobre pellón, 60 x 100 cm., 2017.



Figura 12. *Ídolo II*, pigmento sobre pellón, 60 x 100 cm., 2017.

Referencias

Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* . Madrid: Taurus.

Campligla, M. (2014). Teresa Margolles. Reiterating Violence. *Barcelona Research, Art, Creation*.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte en la imagen. Historia de la mirada de occidente*. Barcelona: PAIDÓS.

- Didi-Huberman, G. (2006). El gesto fantasma. *ACTO Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo* , 281-291.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Argentina: DocumentA/Escénicas.
- Korstanje, M. (2011). SOBRE LA VIOLENCIA. Seis reflexiones marginales. En respuesta a S. Žizek. *Nómadas Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*.
- Moraña, M., & Prado, I. (2014). *Heridas abiertas, biopolítica y representación en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Silverman, K. (2009). *El umbral del mundo visible*. España: AKAL.
- Slavoj, Z. (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. España: PAIDÓS.
- Uriarte, T. (2013). *La pintura mural prehispánica en México V. Cacaxtla. Tomo II/Estudios*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas: UNAM.
- Uribe, M. V. (1990). *MATAR, REMATAR Y CONTRAMATAR. Las masacres de la violencia en Tolima 1948-1964*. Bogotá: CINEP.

Enviado: 2020-02-06

Aceptado: 2020-12-07