



RESTOS Y RUINAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO LATINOAMERICANO

Restos o ruinas de ciudades y de cuerpos recorren las obras de las artistas mexicanas Elina Chauvet y Teresa Margolles, y del cineasta chileno Patricio Guzmán. Materialidades que buscan exhibir la violencia biopolítica: fragmentos que señalan las derivas y desapariciones de los cuerpos. Lo que queda y perdura es recuperado por estos artistas para mostrar cómo retornan esos vestigios impidiendo así la clausura de la memoria.

POR ISABEL QUINTANA

Pensar lo heterogéneo, aquello que produce alteridad en el orden de la forma y el saber es, como sabemos, la base de una praxis deconstruccionista que ilumina los modos de pensar una teoría pero también las formas de abordar el arte y la literatura. La idea de resto, fundamental como problema filosófico, que señala la imposibilidad de toda clausura es retomada por Bourriaud en *La exforma*: todo pensamiento, plantea, produce un residuo, un elemento inclasificable en la cadena finita de proposiciones que produce una teoría; toda *forma* libera un elemento heterogéneo excremental¹. El resto como aquello que retorna y no permite ser procesado, fundamental en la escena analítica, será el material del que se nutren artistas y cineastas que abordaremos en este trabajo.

El resto no solo es una materialidad exhibida sino también un procedimiento. El resto es materia y un mecanismo para abordar diversas textualidades. Los artistas trabajan y problematizan diversas formas de lo residual, del desecho y la ruina a través del collage, montaje, repetición, extrañamiento, arqueología, reciclaje, proliferación, contaminaciones de formas y materialidades. Son trabajos que indagan en la precariedad y la impureza, en las vidas desechadas del circuito de producción, en los cuerpos intervenidos biopolíticamente que exhiben la violencia de género y estatal.

Como plantea Tabarovsky², la literatura y el arte viven en crisis permanente haciendo de ellas su razón de ser: “Las cosas a medio terminar, mal hechas, la caída, el derrumbe; todos conceptos que instaura la literatura de izquierda (así la denomina él). Esa literatura se asume en esa precariedad, en esa falta de terminación, ese mal hecho; viene con el polvillo y la mugre incorporados”. En ese paisaje de la ruina emergen las mujeres sin nombres, sus desplazamientos y sus diferentes inscripciones en las grietas de un complejo entramado cartográfico que parcela lo viviente.

Repetición y deconstrucción

Dos instalaciones móviles y colectivas son el punto de partida de esta reflexión: “Zapatos rojos” (2009) de Elina Chauvet y “La promesa” (2012) de Teresa Margolles, ambas artistas mexicanas que en sus performances visibilizan el femicidio de Ciudad Juárez. Chauvet inaugura una obra colectiva en 2009 a partir del asesinato de su hermana. Se propone visibilizar los centenares de asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez

con zapatos rojos porque en ocasiones ese era el único objeto que se encontraba de la víctima, muchas veces manchado de sangre. La intervención se comienza a gestar a partir de las donaciones de zapatos de mujeres; se los pinta de rojo, se los coloca juntos como si estuvieran marchando hacia un mismo lugar y se incluyen mensajes en el interior. La performance ya ha recorrido numerosos países y espacios múltiples (plaza pública, museos, universidades) y siempre se ejecuta como un trabajo colectivo invitando al público a participar.

Por su lado, la obra de Teresa Margolles se inserta en una larga investigación que la artista inició en Ciudad Juárez. Se pregunta por la amenaza del arraigo en esa ciudad fronteriza que ha sido históricamente una ciudad de paso y que se convirtió, con la llegada de las grandes maquiladoras, en un lugar de oportunidades y de promesas. Un porcentaje importante de la población de Juárez son migrantes de otros estados que llegaron buscando trabajo y lograron establecerse. La ola de violencia, crisis económica y desempleo generó un nuevo movimiento migratorio en la población. Desde 2007, alrededor de 160 mil mexicanos abandonaron sus viviendas huyendo de la violencia; eso, en el caso de Ciudad Juárez, representa más de 115 mil casas deshabitadas. *La promesa* parte de este horizonte de promesas incumplidas y consiste, en su primera fase, en trabajar con una de las casas de interés social abandonadas de Ciudad Juárez. La casa fue desmantelada para ser transportada a la Ciudad de México, donde fue triturada. La casa, asumida como espacio de bienestar y protección, desaparece ante la amenaza de la violencia. En la sala de exposición del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo), la instalación —que tiene la apariencia de un escultura minimalista con forma de muro— es activada por un grupo de personas que colaboran desplazando los restos de la casa en ruinas para ocupar poco a poco la superficie de la sala. La acción se realiza durante una hora cada día a lo largo de seis meses. A partir de allí comienza el trabajo colectivo del público que trabaja con esos restos para volver a construir algo nuevo. La grava avanza en el salón e inunda todo el espacio.

Ambas intervenciones se mueven entre la instalación y la performance y trabajan con el fragmento, el resto, la materia que involucra lo viviente, la parte y el todo. La materia intervenida (los zapatos), la materia pulverizada (la casa) generan una narrativa en torno al vacío de los cuerpos y alimentan un imaginario de

NO ES TIEMPO DE ESPERA SINO
DE ACTUACIÓN, DE EJECUCIÓN
Y PUESTA EN ACTO DE
LA IDEA DE JUSTICIA.



historias de vidas. En una comunidad partida, se apropian del impacto en las tramas afectivas, inauguran espacios de nuevos agenciamientos, obligan a pensar e invitan a formar reagrupamientos de las ruinas y el desastre. El resto es esa materia que resiste, se recicla y mantiene una trama de lo viviente. Frente a la figura de la desaparición de los cuerpos, las artistas involucran a las comunidades de diversas procedencias en la tarea de una reconstrucción que es itinerante y provisoria: se va de un sitio a otro, se involucran nuevos actores, se ensayan composiciones fugaces. Como plantean Chauvet y Margolles, la intervención propone la eliminación autoral y la emergencia de nuevos constructores. Los “Zapatos rojos” y “La promesa” son obras que ya no pertenecen a una sola singularidad, “no importa quién habla” –diría Foucault–. Inauguran un sitio de la memoria intermitente, operan como un dispositivo de discursividad porque el público que se convierte en protagonista comienza a hablar y a escribir involucrándose en la experiencia de la desaparición a través de un uso nuevo de los restos. “Zapatos rojos” produce por proliferación y desplazamiento nuevas trayectorias. Como declara Chauvet, el zapato perdido en el desierto de una víctima de la violencia de género es el disparador de esta actividad que desarticula el campo de lo sensible creando nuevas cartografías: el proyecto va del D.F. a Italia, de Argentina a EE. UU., y así continúa sin interrupciones.

La propuesta de Margolles es claramente deconstructiva, desarma íntegramente una casa en ruinas de Ciudad Juárez; sus habitantes han huido ante la amenaza de los mismos agentes que se apropiaron de la vida de las mujeres de su comunidad. La deconstrucción se torna aquí en un procedimiento que señala la ausencia. Se desmonta la materia que acobijaba los cuerpos explotados por la maquila, las vidas que no merecen vivirse desde cierta perspectiva biopolítica. Esta desintegración de la materia es extrema porque se borra toda huella, vestigio de reconocimiento, pero es a partir de allí que se genera memoria. Aparece otra formulación de la ruina que no apela a la pátina restauradora sino a un trabajo de demolición y reconfiguración en una experiencia colectiva. En este proyecto, los cuerpos de los visitantes del museo son los que se involucran con una obra de carácter efímera que alude a la figura de un muro. Cada mano desplaza un fragmento que corroe esa frontera, cada cuerpo moldea una nueva forma y se integra en el paisaje de “La promesa”. Pero ¿de qué *promesa* se trata? ¿Será la de una sociedad nueva por venir? Como plantea Badiou³ pensando en la inauguración de lo nuevo en el siglo XX (la revolución), se trata de un pasaje que va de la promesa al acto. No es tiempo de espera sino de actuación, de ejecución y puesta en acto de la idea de justicia. Una justi-

cia que constituye un horizonte de expectativas pero que declara su carácter inminente. Tal vez esa sea la posición ética de ciertas estéticas; el carácter urgente de “NiUnaMenos”.

En las dos intervenciones se inician trayectorias que notifican de los posibles olvidos, enterramientos, supresión, aniquilación de la memoria y de los cuerpos. El colectivo asume la tarea de notificar el olvido, de iniciar una y otra vez una acción de memoria. Como transcurre en los sueños (y en la sesión analítica) las artistas proponen trabajar con la idea de la repetición (donar zapatos, pintarlos de rojo, agruparlos; demoler el muro, trasladar el polvo y volver a construir). Estas acciones nos confrontan con un puro real, el mundo se ha trastocado y habitamos en una dimensión extrañada: entre el olvido y los retornos del trauma. Pero ¿qué viene antes, se pregunta Freud? ¿El sueño o el retorno del sueño? ¿El trauma o el síntoma? ¿Nos confrontamos al trauma o sintomatizamos nuestra experiencia? Si el sueño es la confrontación con lo real, ¿qué ocurre cuando el sueño es un estado de vigilia? Vivimos extrañados, habitamos en las fantasmagorías de la modernidad. Nuestro universo está habitado de muertes y de la promesa de justicia. Estas expresiones que aluden también a un estado arcano, lúdico, primordial (la repetición) condensan otro espesor de la experiencia: el extrañamiento del mundo en el que habitamos cotidianamente se plantea como una espacialidad y temporalidad otra. Estas obras plantean una suerte de dialéctica en suspensión que no permite la clausura. Nos obliga a pensar, a recordar como reafirmación de la existencia.



La experiencia estética es la misma que acontece en la literatura: volver a contar una y otra vez lo mismo pero a su vez de modo diferente. En estas instalaciones que se repiten lo que interesa es lo que cambia, aunque sea de modo sutil (la repetición es imposible); lo que se dice, pero fundamentalmente lo que todavía no se puede decir, lo que producen al desencajar contextos. Tienen su razón de ser en la insistencia, en su reproducción en contextos diversos (otros públicos, otros zapatos, otros mensajes). Producen relatos que trabajan con lo ominoso, con una cierta ausencia, que es también una presencia: la de los cuerpos de mujeres asesinadas (en 2010 ocurrieron 60.000 asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez). Los zapatos, el material de demolición, las ruinas señalan a los cuerpos como restos. Estas acciones los bordean, los imaginan, los hacen proliferar, los visibilizan. Lo que resta, entonces, ¿tiene también un desplazamiento que va del principio estético al principio ético? La cosa emerge, irrumpe y suspende la ficción de un tiempo presente poniendo en escena una dislocación. Estas producciones redefinen zonas de conflicto e imaginan otros vínculos entre los cuerpos, la gestión de la vida, los territorios y la memoria creando cronografías de un tiempo sin tiempo⁴. Aquí se sostiene la deconstrucción contra la restauración de la ruina, no hay una ideología que alimente el placer por los restos o el deterioro, hay una potencia que sostiene lo viviente en sus múltiples posibilidades. Como la tarea del arqueólogo y la del analista, los artistas exhuman restos del pasado, trabajan con jirones y despojos para reconstruir, ensamblar y conservar memorias manteniendo latentes los ensamblajes, sosteniendo una apertura para volver a iniciar nuevos recorridos y diseñar nuevas configuraciones de la memoria.

Coda: el retorno de lo real

Siempre me atrajo el desierto de Atacama en el norte de mi país. Con la misma intensidad me cautivaron las mujeres buscadoras de huesos humanos que han trabajado completamente solas en la inmensidad del páramo durante 36 años seguidos (y algunas seguirán trabajando hasta su muerte). Al mismo tiempo me interesó el desierto considerado como un gran contenedor del pasado. Hay piedras que tienen millones de años; moluscos petrificados con cientos de miles de años; momias, tejidos y cerámica con setecientos años de antigüedad; minas abandonadas del nitrato del siglo XIX; numerosos caminos construidos por el Imperio Inca. Al mismo tiempo hay decenas de telescopios que miran los astros que están a billones de años luz. ¿Cómo no hacer una película con todo esto?

Patricio Guzmán

Nostalgia de la luz (2010) y *El botón de nácar* (2015), los films dirigidos por Patricio Guzmán, trabajan el espacio cosmológico. Desde esa cartografía en movimiento del universo, los documentales nos llevan a una lectura de la historia. Del estallido de las estrellas, hechas de calcio, a la lectura de los cuerpos y sus restos. Del surgimiento del agua en nuestro planeta (y, de allí, la vida), a la travesía del horror en Chile: el exterminio de los patagones, los cuerpos arrojados al mar en la dictadura.

El océano preserva una memoria histórica y regula sus ritmos según el movimiento de las estrellas. En el continente, en el desierto de Atacama grandes observatorios se elevan a tres mil metros de altura para observar y delinear un mapa estelar. La transparencia de este cielo habilita una mirada que traspasa los límites del universo. Mientras los astrónomos llegan a Atacama para estudiar nuestro origen, el desierto devuelve salinizados los desechos humanos intactos para siempre: indígenas, momias, mineros y osamentas de los prisioneros políticos durante la dictadura militar. Ellos buscan vida extra terrestre y un grupo de mujeres remueve piedras: busca a sus familiares.

El mar, a su vez, devuelve un botón de nácar como vestigio del sacrificio de un viviente (lo que en Argentina llamamos los vuelos de la muerte). Lo real, como aquello que no tiene inscripción, retorna una y otra vez inesperadamente. En la asfixiante captura de este paisaje, el mundo es apenas un instante, un desorden cósmico en el que el presente siempre es pasado, hablamos y el otro nos escucha diferidamente: un hecho físico imposible de contrarrestar. Vivimos en un pasado permanente y es allí donde navegan los científicos buceando en los sonidos del Big-Bang para construir un diseño del cosmos amenazado por la contingencia (siempre habrá nuevos descubrimientos que derriben hipótesis anteriores y entonces el mapa deberá modificarse). De esa primera explosión estelar se vertió en nuestro mundo un componente esencial, el calcio; por eso en esta lectura que nos devuelve el film, la vida (hecha de calcio) es hermana de las estrellas. Y por ese elemento vital y la fosilización que produce la sal en los cuerpos es posible reconstruir una lectura de los ciclos de la naturaleza, pero también de la violencia histórica. El desierto, como vacío de la experiencia, encierra sin embargo la condensación del mundo en sus capas geológicas y las cicatrices de las vidas sin derecho a ser vividas. La fosilización de los cuerpos impide su desaparición, hace que el cuerpo retorne en su elemento primordial (el calcio): huesos, dientes, uñas resurgen una y otra vez. Las madres chilenas buscan en el desierto de Atacama ese pedacito de cuerpo que les permita finalmente realizar su duelo. El film realiza un montaje de fragmentos fosilizados de los cuerpos, del vacío tejido en torno a una huella, un zapato o una prenda para ver cómo se configura un diagrama de fuerzas resistentes.

Para terminar, retomo de *Nostalgia* esa imagen poderosa del arquitecto que, prisionero en el campo de concentración de Atacama, antigua morada de los mineros, dibuja durante días: un plano carcelario que realiza midiendo distancias a través de sus pasos, para luego memorizarlo y arrojarlo al retrete por temor a ser descubierto. La pulsión por recordar y la ilusión del regreso para contar el horror (que es lo que hace el film) lo sosten-

drá como persona. Su saber lo preserva y le permite inscribir ese mapa del exterminio en su memoria. A esta imagen le sumo otra, la del prisionero que con sus saberes construye un telescopio y les enseña a los compañeros a observar las estrellas. Una práctica que, según los testimonios del film, es habitual en Chile. Lentamente, descubren constelaciones, aprenden sus nombres. Encima de ellos, se eleva esa cartografía infinitamente lejana pero que los sostiene en su desolación y en su nostalgia de la luz.



1 Ver Bourriaud, Nicolás. *La exforma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015. *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.

2 Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2004, p.44.

3 Badiou, Alan. “Cuestiones de método” y “La bestia” en: *El siglo*. Buenos Aires, Manantial, 2005.

4 Cfr. Speranza, Graciela. *Fuera de campo. El arte argentino después de Duchamp*. Buenos Aires, Anagrama, 2006. *Atlas portátil de América Latina*. Buenos Aires, Anagrama, 2012. Ver también: Lacan, Jacques. *El seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010. *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Algunos sitios consultados on-line:

<http://muac.unam.mx/expo-detalle-98-Teresa-Margolles-La-promesa>

<http://artishockrevista.com/2017/05/02/mundos-primera-individual-teresa-margolles-museo-norteamerica/><https://www.lanacion.com.ar/1928429-artivismo-cientos-de-zapatos-rojos-dan-la-vuelta-al-mundo-contra-el-femicidio>



FOTOGRAFÍAS DE MARCELO CASTILLO

***Isabel Quintana**

es investigadora de CONICET y profesora adjunta de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos. Realizó su doctorado en la Universidad de California en Berkeley y desarrolló estudios posdoctorales en la Universidad Autónoma de México. Es autora del libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago* (2001) y de numerosos artículos. En la actualidad dirige el proyecto UBACyT “La vida y sus restos en la literatura y otras derivas estéticas”, e integra el grupo internacional “Restos, excedentes, desperdicios: gestiones literarias y estéticas de lo superfluo” (UBA, Leading House for the Latin American Region, Centro Latinoamericano Suizo de la Universidad de San Gallen).