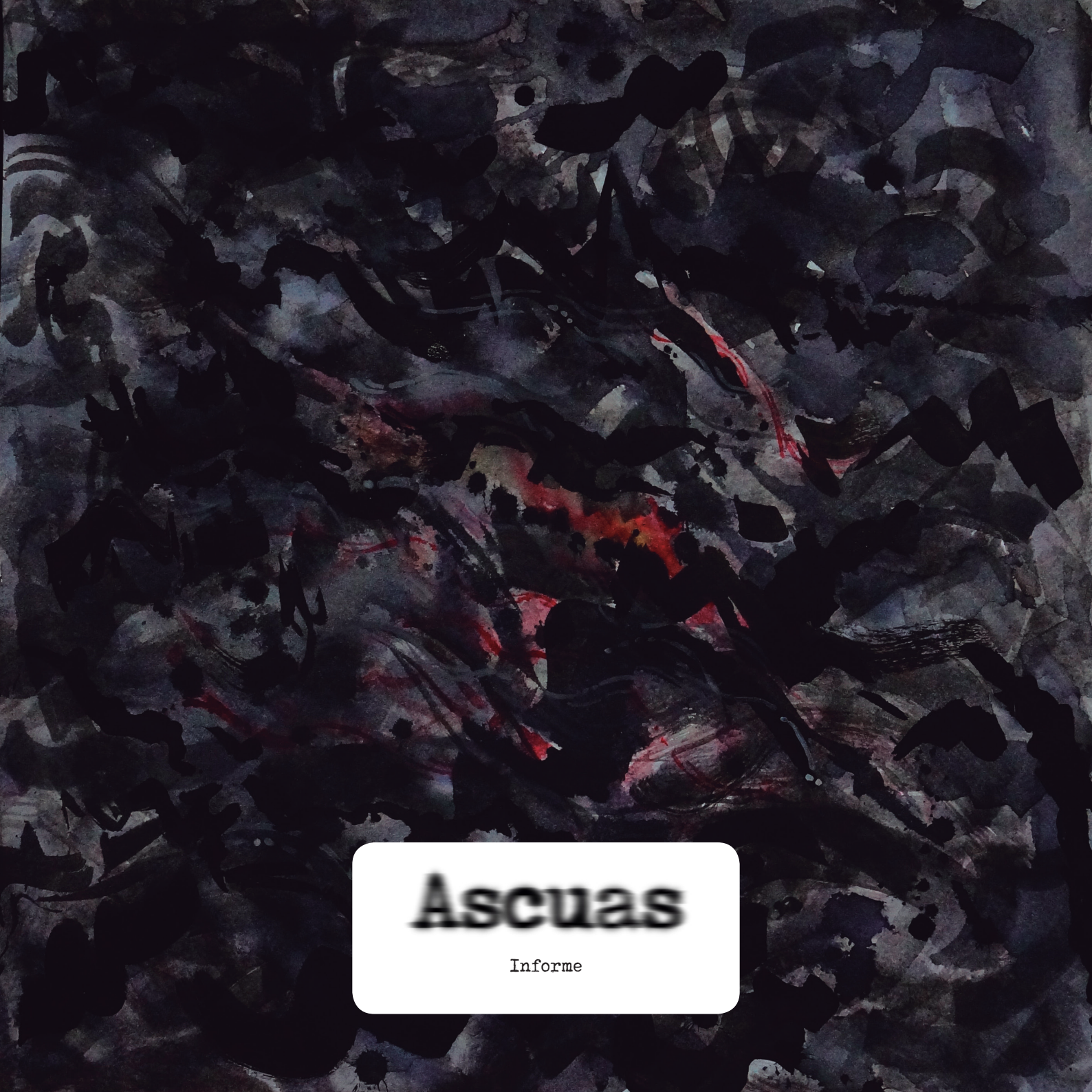

Ascuas

Informe

Bárbara Pohlenz de Tavira

Ascuas

Brasa viva, rescoldo, más abundante en ceniza que en brasa.
De origen desconocido, quizá romano, se trata de un vocablo
exclusivamente castellano.

Ascuas

Bárbara Pohlenz de Tavira

Tesis de investigación - creación como requisito parcial para optar al título de: Magister Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Director: Rolf Abderhalden

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Artes

Primera Edición, agosto de 2017
© Bárbara Pohlenz de Tavira
© Ilustración portada: Jonathan Cuaicuan
© De esta edición: Ambidiestro Taller Editorial

Fotografía: Archivo de la autora
Diseño: Ambidiestro Taller Editorial

www.tallerambidiestro.com
info@tallerambidiestro.com
bapohta@gmail.com

Todos los derechos reservados.
Impreso en Colombia - Printed in Colombia
2017

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

A Oma por el amor y la enseñanza

A Juan mi padre por ser luz y sendero y Lourdes mi madre por el amor que es cobijo

A Sebastian, Ana y Néstor por existir

Gracias a: Rolf y Adriana por su guía y escucha

Oscar, Taty, Cris y Paco por su abrazo y compañía

A los compañeros y profesores de la MITAV por su generoso estar

Especialmente a los vivos que escarban y construyen con su paso memoria y dignidad.

CONTENIDO:

INDAGACIÓN PRIMERA: LOS LUGARES DEL SINIESTRO LA BÚSQUEDA 16

INDAGACIÓN SEGUNDA: EL DETECTIVE FORENSE / LA ARQUITECTURA FORENSE 21

INDAGACIÓN TERCERA: EL INFORME/ EL INFORMANTE 26

INDAGACIÓN CUARTA: PRIMER INDICIO DEL ESPACIO EL MARCO 29

INDAGACIÓN QUINTA: SEGUNDO INDICIO DEL ESPACIO LA ESCENA DE LA CATÁSTROFE 34

INDAGACIÓN SEXTA: LA FIGURA DE BRECHT 38

INDAGACION SÉPTIMA: NOTAS PARA UN INFORME INCONCLUSO 43

REFERENCIAS 47

Este escrito no es más que un diario de viaje, un diario de trabajo, una recopilación de notas y reflexiones surgidas de mi necesidad de comprender el horror, este mundo de monstruos y catástrofe.

Es sobre todo una pregunta, muchas preguntas que han activado mi recorrido, no sólo en la experiencia dentro del marco de la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas, sino mi recorrido en Colombia; mi recorrido en mi país, México; mi recorrido por la catástrofe horrorista y el siniestro de estos tiempos convulsos y violentos.

Una pregunta planteada desde la vida y desde la necesidad, y enmarcada en el ejercicio de la creación artística.

Una pregunta que son muchas preguntas con quizá pocas respuestas.

Una pregunta hecha recorrido, mi recorrido en la búsqueda y en la creación de un gesto artístico enmarcado en la teatralidad que busca exponer mi mirada sobre la catástrofe y el horror que se vive en mi país, particularmente el horror de las desapariciones forzadas de miles de personas y de la lucha de miles de familias convertidas en Antígonas errantes a lo largo y ancho del territorio mexicano.

LA CATÁSTROFE

La palabra catástrofe deriva del griego *kathastrophe* -ruina, destrucción- y está formada por las raíces *kata* -hacia abajo, contra, sobre- y *strophe* -voltear-, voltear hacia abajo, cambiar las cosas para lo peor.

Los griegos usaban esta palabra para describir un "golpe teatral".

Un día nos despertó el horror, como en el poema de Brecht; cuando abrimos los ojos el horror habitaba cada uno de los espacios de nuestro cotidiano, se colaba en los sueños, rompía el horizonte.

Durante de los últimos años, México se ha enfrentado a una de sus más oscuras etapas. Desde el inicio de la llamada "Guerra contra el Narcotráfico", en el año 2006, el territorio mexicano se ha convertido en un campo de batalla en el que no hay claridad acerca de los bandos que combaten entre sí y en donde la sociedad civil se ha convertido en víctima y rehén de la violencia y la ingobernabilidad.

Según el informe anual del Instituto Internacional de Estudios Estratégicos (IISS) de Londres, publicado en mayo del 2017, México es, después de Siria, el país del mundo que vive una situación de mayor violencia en número de muertos.

No existe un número oficial de personas desaparecidas y "víctimas colaterales"; algunos organismos no gubernamentales manejan cifras que van más allá de trescientos mil, entre muertos y personas no localizadas. México se nos presenta como un territorio fúnebre de cuerpos desmembrados en donde se generan nuevas estéticas de la violencia, si es que podemos atribuirle a la violencia esta categoría.

> Los escenarios de violencia revelan comportamientos representacionales. Las representaciones producidas por los grupos dominantes en escenarios donde predomina la violencia, buscan una demostración de poder, estas representaciones implican formas de representar y exhibir los emblemas de un poder soberano sustentado en el ejercicio de la muerte violenta, produciendo subjetividades modeladas en esos territorios del miedo (Diéguez, 2013, 72)

Los espacios públicos se han transformado en escenarios del horror en donde los cuerpos se convierten en sujetos del necropoder y la necropolítica,en el sentido planteado por Achille Mbembe; el cuerpo deviene un recordatorio, adquiere la dimensión de mensaje, habla en presente y en futuro.

> Ser soberano hoy es ejercer el absoluto control sobre la mortalidad y definir la vida como despliegue y manifestación del poder en condiciones concretas. El poder como puesta en obra de un cuerpo, poniendo en escena la muerte de ese cuerpo (Diéguez, 2013, 73)

La exposición de cuerpos visiblemente fragmentados, mutilados, deshechos, amontonados, desmontados de su anatomía original; restos de un cuerpo que ya no es, sin orden, cuerpos intervenidos para imponer el horror, convierten hoy los espacios públicos en disposiciones escenográficas.

> Este tipo de escenarios puede caracterizarse según las acciones y ante estos acontecimientos podría confirmarse la tesis de la existencia de tres momentos: la preparación del acontecimiento, la toma del espacio para la ejecución mortal y la escena final en la que se exponen los cuerpos.
> En los teatros del terror producidos y expandidos en México, la teatralidad aparece por lo que se muestra y se dispone al configurarse para su exposición pública la última escena de una cadena de violentos sucesos (Diéguez, 2013, 77)

En un país de cuerpos desaparecidos, mutilados, desmembrados, acotado por una realidad donde éstos se violan, se aniquilan, se desaparecen:

¿Qué lugar tienen las artes del cuerpo?

Lo que inició como una guerra declarada a los cárteles del narcotráfico mexicano en el año 2006, poco a poco se convirtió en la catástrofe horrorista, en el sentido que plantea Adriana Cavarero, que hoy resquebraja un país, y nos hace caminar sobre restos de la ruina y la muerte violenta en todas partes.

Ante las escenas del horror cotidiano surge pues una necesidad:

> Subrayar aquel trato repugnante que, aunando muchas escenas de la violencia contemporánea, las engloba en la esfera del horror mejor que en la del terror.

> Una respuesta simple podría ser que es nueva la modalidad con la que esta matanza es ahora llevada a la práctica.
>
> Llamarlo horrorismo, en cambio, ayuda a suponer que un cierto modelo del horror sea indispensable para comprender nuestro presente.
>
> Toda la escena está desequilibrada por una violencia unilateral. No hay ni simetría, ni paridad, ni reciprocidad. Como en el caso ejemplar del infante, el otro está en una posición de omnipotencia.
>
> Que el vulnerable sea también inerme facilita la empresa porque, convirtiéndola en unilateral, deja que la violencia se dé como irresistible, es más, incluso ilimitable si no fuese porque la muerte del vulnerable -su venir a menos- constituye, pese a todo, siempre un límite. Es precisamente en el límite en el que, no sólo en el caso de la tortura, el horror mide la peculiaridad de su crimen y, en concurrencia con el terror, funda su dominio.
>
> Una violencia, que trabaja sobre el cuerpo sufriente sacudiéndole la carne infinita y desindividualizada a quien aspira ontológicamente a ello, es protagonista indiscutible de esta natural voluntad de destrucción. Así que el horror es, sí, destrucción de la singularidad humana, pero es sin embargo la escena necesaria, así como sagrada, sobre la que opera la violencia frenética de un destructor que resulta sintomáticamente inmune a toda responsabilidad ética o política.
>
> Tampoco es cuestión de números, aunque la atención a la cantidad es inevitable cuando se trata de una masacre masiva. (Cavarero, 2009, 33)

Aunque los estudios y reflexiones planteadas por Adriana Cavarero se ubican, sobre todo, en los territorios del Medio Oriente, la catástrofe, la escena del siniestro en la que México se ha convertido hacen que podamos observar la catástrofe horrorista más allá de los territorios y los límites marcados por las líneas de las fronteras políticas; ampliar estas fronteras para ubicar el horror por lo que éste le hace a las vidas y a los cuerpos, convirtiéndonos a todos en inermes, en blancos posibles de una violencia extrema que se manifiesta sobre todo en los cuerpos, en los cuerpos vivos pero también en los cuerpos muertos.

En el sentido planteado por Achille Mbembe, en nuestro mundo contemporáneo las armas se despliegan con el objetivo de una destrucción máxima de personas y de la creación de mundos de muerte; formas nuevas de existencia social en las que numerosas personas se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren estatus de muertos-vivientes; en donde aquello que enlaza el terror, la muerte y la libertad, es una noción extática de la temporalidad y la política, el futuro puede ser anticipado, pero no el presente.

En el lugar del siniestro aparece entonces la pregunta de la vida acorralada por la mirada de la hidra:

¿Cómo ser en el horror?

¿Dónde pararse en mitad de la catástrofe?

¿Cómo mirar la ruina apenas siendo?

¿Cómo saltar el muro incomprensible de la muerte violenta en todas partes?

¿Cómo ser cuerpo vivo en un desierto de fantasmas?

> Fantasmal e inaprensible, lejano pero también muy cercano el terror existe y es, al modo clásico, miedo a la muerte violenta. En su movimiento instintivo, la física del terror se bloquea, postergándose a la casualidad imprevisible del tiempo futuro y el dondequiera que sea. El terror de hoy es, ante todo, terror al próximo ataque.
>
> El tiempo de la violencia, sustraído a la continuidad intensiva de la guerra, se dilata de tal modo y va a coincidir, con insondable intermitencia, con la dimensión casi banal de la cotidianidad. Una suerte de versión homicida de lo así denominado glo-cal. El inerme, objeto de una destrucción inminente que lo amenaza en cualquier parte y en cualquier caso, se convierte en la figura de una vulnerabilidad tanto más perfecta cuanto más es el caso de hacer de él una víctima ejemplar. Que tal ejemplaridad sea involuntaria forma parte del así llamado cuadro estratégico. (Cavarero, 2009, .45)

En la catástrofe siendo, en la escena del siniestro acaecido, del que será, no es ya el terror, en tanto manifestación física que se apodera de los cuerpos y los empuja a una huida incontenible, es el horror de la hidra de mirada violenta y asesina, es el horror que paraliza, que congela, que detiene al inerme y petrifica.

¿Cómo escapar del horror que se apodera de los cuerpos y de su condición humana, que se vuelve inaprensible?

¿Cómo huir de las mil miradas de la hidra que acechan los rincones, estallan en las ruinas persiguiendo cada paso?

¿Cómo negar al cuerpo su necesidad de volverse inmóvil, silencioso, piedra abandonada a la orilla de la catástrofe?

> Medusa alude a un humano que, en cuanto desfigurado en su mismo ser, contempla el acto inaudito de su deshumanización. Quintaesencia de una unicidad encarnada que, al expresarse, se expone; la cabeza cortada es el símbolo de lo que la violencia extrema ha escogido por objeto. Al ser huma- no, en efecto, le repugna esta violencia que no se dedica en primer lugar a matarlo sino a destruirle la humanidad, a infringirle heridas que lo deshacen y lo desmiembran. No se trata de una repugnancia que capta sólo la víctima de la deshumanización, es decir, el preciso cuerpo herido que está en la escena del horror. En cuanto que cuerpos singulares, la repugnancia nos concierne a todos. Quien comparte la condición humana, comparte también la repulsión por un crimen ontológico que busca golpearla para deshumanizarla. Lo inmirable nos concierne, uno a uno. (Cavarero, 2009, . 36)

¿Cómo mirar las imágenes de la catástrofe.

¿De qué manera construirlas, volverlas testimonios

¿Cómo crear el distanciamiento necesario para poder mirar, interrogar, desentrañar.

Quizá el exilio, la lejanía, apartar la mirada para mirar hacia adentro, asomarse debajo de las ruinas, huir de la hidra caminando hacia ella, alejarse para poder acercarse.

> Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Para saber hay que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez. Hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir la responsabilidad de tal movimiento, que es acercamiento tanto como separación.
> Tal es después de todo la posición del exilio, allí donde, en la mirada misma la distancia nos requiere (Didi-Huberman, 2008, 11-12)

La migración es en la actualidad casi siempre algo impuesto, es en primer lugar una cuestión de supervivencia. Mi elección es una toma de posición: es el exilio, el destierro voluntario, con apenas un

puñado de cenizas, para trazar las huellas de los pasos apenas intuidos, apenas andados a tientas en la oscura noche del siniestro.

Decidir moverse, adoptar posición para tomar distancia y disponer la mirada que mire hacia abajo, que escarbe en las imágenes de la catástrofe.

Iniciar un movimiento hacia fuera que pueda conducir los pasos hacia dentro.

El exilio para reunir los pedazos de las ruinas andadas.

Puñados de cenizas recogidas, buscadas, intuidas cómo única respuesta, cómo única esperanza de que algo hubo en esto que se escapa, que se esfuma, que se vuelve ausencia y grita desde algún lugar más allá del fuego y de la ruina.

Encontrar el lenguaje para hablarle al ausente, a la extraña distancia de los cuerpos ardiendo en una dimensión que habita en ninguna parte.

Abandonar los puertos de las lágrimas, correr detrás del rastro con otro cuerpo, otro mirar, otro lenguaje y crear el espacio del encuentro y la memoria, en el umbral vivo de mi arte.

INDAGACIÓN PRIMERA: LOS LUGARES DEL SINIESTRO
LA BÚSQUEDA

Indagar expresa la acción de investigar o de llevar a cabo una pesquisa sobre algo. Seguir las pistas o recabar información acerca de algo que se quiere probar.

Generalmente se le usa a instancias de los contextos judiciales y policiales a partir del momento en que se realiza la recolección de pruebas y elementos alrededor de un caso.

Indagar en los lugares del siniestro, buscar las huellas, los indicios, sobreponerse al horror; ser Perseo que camina y desafía la piedra de sus músculos; buscar en la ruina, los pedazos que den cuenta de lo que ahí sucedió; que den nombre a los cabellos y a las uñas dispersos, a los cráneos desprendidos que yacen bajo la tierra removida de nuestras parcelas, de nuestras calles y avenidas.

Suponga usted que una pregunta lo persigue: es un deseo, una orden, un ruego, una promesa.
Suponga usted que una voz lo llama, la palabra en el humo, el resto que se queda.
Suponga que decide caminar de la misma forma que uno camina hacia adentro, es decir con miedo y esperanza.

Echarse a andar, en la búsqueda, volverse perro que olfatea, rastreador, buscar la memoria de los huesos para contener la ausencia impuesta por un poder soberano.

Ya la palabra catástrofe nos lo anunciaba. En ella sólo se pueden voltear los ojos hacia abajo, caminar hacia abajo, escarbar hacia el fondo de la tierra, buscar debajo de las ruinas los indicios, el resto, los rastros que el siniestro dejó.Iniciar el recorrido en terrenos del siniestro y lo siniestro ahí donde lo familiar se ha vuelto extraño.

Iniciar el recorrido en terrenos del siniestro y lo siniestro ahí donde lo familiar se ha vuelto extraño.

Somos vulnerables porque somos cuerpos, cuerpos con miedo, de ese miedo terrible que se gesta en lo difuso, en la amenaza vista en todas partes.
Movilizarse, echarse a andar en la búsqueda de lo que ya no está, el cuerpo ausente, el desaparecido.

El arribo de los visitadores se da el sábado, sus herramientas de trabajo: reatas amarillas, picos, palas y botas contra picaduras de víbora. Así emprenden la búsqueda, con el deseo de reunirse de nueva cuenta.

Un grupo de búsqueda avanzada acude al primer punto; un predio llamado El Infiernillo, en la comunidad de Cecilio Terán, Nogales. Allí sólo es localizado un *ticket* de compra de un uniforme de dama, una factura y un pantalón de mujer, despedazado.

Ahí se encuentran dos socavones, marcados como sospechosos. Sitio que no puede ser revisado por falta de herramientas.

Un grupo de 50 buscadores acude al predio La Pochota, en el municipio de Amatlán de los Reyes. Los rastreadores cercan un área de 70 metros, donde encuentran un cartucho quemado calibre 20 para escopeta, al lado de un aparato sexual con argolla de acero que ensancha la cabeza del pene.

Entre los cañaverales también son registrados kilos de prendas tallas y modelos exclusivos de jóvenes y niños.

Los cenotes lúgubres del Río Blanco son inspeccionados de manera superficial, a causa de las advertencias. En el sitio tampoco se encuentran evidencias.

Ahí son removidas 11 cavidades clandestinas, en un radio de 30 metros. Orificios de un metro de profundidad, pestilentes a diesel

Las vértebras encontradas, son desprendidas, presuntamente por sierras eléctricas y luego calcinadas en fogatas..

Más de 14 mil fragmentos óseos calcinados son encontrados en más de 12 fosas en terrenos de El Porvenir y San Rafael Calería, así como también ropa, zapatos y piezas dentales.

****

A los predios de los ejidos se trasladan elementos de servicios periciales, y un grupo interdisciplinario de criminalística para la identificación ocular para ubicar, asegurar, levantar y embalar indicios de restos en materia forense.

Al procesar cuatro mil 102 fragmentos óseos en El Porvenir sólo 130 resultan factibles para el análisis y estatus de procesamiento.

***

Las imágenes revelan a detalle, se retuercen por las llamas, que finalmente consumen todo el cuerpo hasta dejarlo en cenizas

***

Entre sembradíos recién chamuscados se dibuja una solitaria carretera. Nos adentramos.

Un grupo de diez o quince personas salimos a buscar, somos los perros del grupo porque olfateamos los cerros.

Los pobladores de Amatlán entregan papeles con mapas y croquis indicando lugares donde se sospecha puede haber restos.

Comienzan a picar la tierra con sus varillas, cuando encuentran suelo removido las hunden hasta donde se puede, luego olfatean la punta de metal, si huele a carne podrida, entonces comienzan a escarbar.

La Brigada comienza a escarbar uno de los pozos que está tapado con piedras. Cuando llevan dos metros de profundidad, empiezan a sacar bloques de concreto que están ennegrecidos probablemente por la acción del fuego.

El martilleo rompe el sonido de un aire seco. Cuando la roca no ha sido cavada, el 'detector de fosas' simplemente no entra, pero cuando la tierra ha sido removida, la varilla se hunde y la dejan ir. La sacan girándola con una especie de manubrio que tiene en la parte alta y se la llevan la punta de la nariz para olerla.

Y así se la pasan una, dos, tres y hasta siete horas al día, haciéndole orificios a la montaña para liberarla de olores y cuerpos ajenos. Acercan la punta del hierro a su nariz.

El hueco es profundo. Se preparan para extraer de la fosa Abajo, en el fondo, hay un amasijo de huesos de una talla pequeña, que lleva un 'jean' raído, la cabeza está girada a la izquierda. Quizá su última mirada fue a quien estaba al lado.

Ese que fue es ahora un esqueleto grande cuyo cráneo está cubierto por una espesa cabellera, polvorienta. Tenía los pantalones en los pies. Ambos están sin calzado.

En lo siniestro del siniestro de esta catástrofe, encuentros de una búsqueda distraída, pasos circundando una ruta apenas intuida, apenas un susurro lejano trepando a la conciencia, un viento que empuja las velas todavía inciertas de un navío inexistente.

Un latido como un tambor que inicia su redoble.
Movimiento, recorridos, búsqueda.
El indicio, siempre el indicio, que calla más de lo que dice, buscar, indagar en los signos de la fatalidad de lo desaparecido.

Convertirse en forense de lo inútil, buscador, rastreador, cartografiar absurdos, categorizar la ausencia, enunciar la memoria de los vivos que se aferran a un puente inexistente, ser el puente, la varilla de acero que perfora la tierra chamuscada, ser el grito en una imagen espectral: tal es la manera como intento, en el exilio que he escogido, tomar posición.

INDAGACIÓN SEGUNDA:
EL DETECTIVE FORENSE / LA ARQUITECTURA FORENSE

Habitando el territorio del horror, parada frente a las imágenes ausentes de los cuerpos, encima de montículos de tierra removida, primero por los victimarios, luego por la búsqueda de los rastreadores de restos, los familiares que persiguen duelos inconclusos.

En el intermedio del exilio formulando preguntas, preguntas como indicios que movilicen la mirada, preguntas que permitan atisbar el camino de los pasos.

Ante el horror y el exceso de la realidad actual sólo podemos resistir, pero ¿desde dónde y cómo resistir, cómo construir la resistencia?

¿Con qué gesto podemos construir otra forma de pensar la realidad, deconstruirla, crear otras lógicas desde ésta que nos es planteada?

¿Qué queda, cuál es el rastro que da cuenta del siniestro?

¿Qué buscamos ante lo desaparecido, qué evidencia queda de lo que ha sucedido con los cuerpos que ya no están, que habitan el umbral entre la vida y la muerte?

Ante uno de los hechos emblemáticos del horror mexicano, la desaparición de 43 estudiantes de la Normal "Isidro Burgos" en septiembre del año 2014, la imagen de cuerpos calcinados, que si bien aún no se ha determinado que sean los cuerpos de los 43 estudiantes desaparecidos, nos arroja la evidencia de cuerpos calcinados de manera sistemática como método de desaparición forzada a lo largo del territorio mexicano.

Un primer hallazgo, hay ahí cenizas.
La ceniza como materia para aproximarme al horror, pero ¿cómo interrogarla, cómo alterar su imagen?

En esta indagación, los indicios me conducen a un lenguaje, a un modo de visualización técnica que me ha permitido hacer un tratamiento sobre el horror con una mirada transformada.

> La Arquitectura Forense examina fundamentalmente ruinas tanto de edificios como del entorno construido.
> Pero, ¿qué ocurre si observamos ambientes más amplios tal como si fueran ruinas?

> Podemos entender muchas más cosas al observar la materia. La materia es una especie de índice que nos permite entender la historia. El inspector de edificios entiende la arquitectura como una membrana material, como una entidad dinámica que está siempre respondiendo a fuerzas políticas y sus prerrogativas. Y la lectura es muy difícil: siempre es contradictoria, siempre es no-lineal no es fácil. Pero un edificio es un enorme sensor por varias razones. Por ejemplo, cada realidad material registra y es afectada por otras (por proximidad al calor o cosas por el estilo). Los edificios además son excelentes sensores políticos. (Wiezman, 2016, 15)

Comienza entonces la búsqueda de la materia, de los indicios, de las evidencias un desplazamiento espacial hacia las escenas del siniestro; escenas que se encuentran enmarcadas en el contexto urbano de las ciudades; una búsqueda que emplea nuevos modos de visualización técnica para generar conocimientos complejos sobre los espacios y las historias, transformar productos arquitectónicos mudos en testigos materiales activos que pueden ser interrogados.

> Decimos que el espacio es algo entre un sensor y un agente: no basta con decir que 'percibe', dado que percibir parece ser algo pasivo; se percibe algo que es externo. Sin embargo el espacio, la arquitectura, el paisaje, las plantas, los bosques y los territorios no son sólo la evidencia de algo, sino que también son los medios a través de los cuales se produce una violación. La arquitectura no es una encarnación de la política: más bien ejerce la política. La política es materia en movimiento, materia que se organiza a lo largo del territorio. La arquitectura -aquí entendida como 'la tierra'- es una especie de logística, una herramienta militar de violencia como los tanques en un campo de batalla. Es algo que no es pasivo, que responde y te muerde de vuelta: es una especie de sensor activo. En la arquitectura forense, percibir es siempre una práctica activa. (Wiezman, 2016, 17)

Aparece entonces la figura del *forense*, del detective que busca, que interroga; los pasos ya no son los mismos, la mirada transformada, el cuerpo alerta del que busca, cada poro un sensor que interroga.

La ciudad de Bogotá se revela otra, se convierte en la escena del siniestro, la recorro buscando la evidencia del incendio, de la materia calcinada, de los rastros del fuego.

Ya no puedo mirarla sin interrogarla y descubro a cada paso que hay ahí cenizas, pequeños incendios por doquier, las calles tapizadas de cenizas, de huellas de presencias que nunca logro alcanzar, espectros que deambulan, sin rostro, sin nombre, exiliados de la noche, nunca fuego apenas rescoldos, apenas pavesas.

Los persigo, los busco, pero sólo quedan las ascuas de su estar, ¿Dónde habitan sus cuerpos?

No recojo más que puñados de cenizas sin nombre, números de calles, avenidas, coordenadas, fechas, horas, cartografías absurdas. No dejo de buscar de acumular evidencias del siniestro que se ha vuelto incendio, materia calcinada.

Recorro kilómetros de avenidas, atravieso las grietas y los huecos, ciudad ruina, morada de fantasmas, la camino con el cuerpo transformado, la obsesión del detective en la mirada, el suelo es evidencia, el muro es evidencia, los pasos son indicios, huellas.

Imágenes de la violencia se repiten.

> La 'grieta' siempre busca la línea de menor resistencia. En mi trabajo siempre estoy buscando condiciones de umbral, examinando las cosas a través de condiciones de umbral. Así que miro en el umbral de la ley, en el umbral de visibilidad, de esos objetos que se ven y no se ven, que son capturados y no capturados. (Wiezman, 2016. 20)

Busco capturar las imágenes que se repiten delirantes a cada paso, por todo el territorio que camino en esta búsqueda sin tregua. Edificios, calles, andenes, carreteras, fotografías, fragmentos de la escena siniestrada, mirar obsesivo, atravesar la grieta y recabar pruebas, evidencias rastros, huellas.

El territorio se amplía, se abre más allá de esta ciudad que me alberga en el intermedio del exilio, Bogotá.

En Buenaventura, único puerto del Pacífico colombiano, también hay ahí cenizas. El detective forense las persigue, las busca, atraviesa las gritas y se adentra en lo siniestro, los callejones del barrio "Lleras", los mismos que vieron surgir las terribles "casas de pique" entre sus tambaleantes palafitos, el cuerpo como un sensor que busca, calor y sudor, el indicio de que hay ahí cenizas, el cadáver de un perro blanco flota hinchado entre los canales del barrio, los niños juegan dentro del agua, se lanzan el cadáver, ríen. Sudor y nausea, estos canales de mar suelen ser ruta de cadáveres, de animales y personas. El piso se mueve, no hay tierra firme, el cuerpo sensor se descompone, una inmensidad se abre al horizonte en la masa acuática del mar, el detective mira abajo, hacia dentro, la catástrofe hala el mirar hacia el adentro, falta el aire, el detective las busca y las encuentra, las recoge. Hay ahí ceniza.

Hay ahí cenizas, ausencia de los cuerpos, violencia extrema, horror, escenas del siniestro, hay grietas y hay umbrales.

Hay también un cuerpo transformado, una sensorialidad otra afectada en el entre cruce de umbrales, espaciales, temporales, atravesados por la búsqueda.

El detective no se detiene, atraviesa la grieta y el territorio es también México, es Chiapas, es Oaxaca y hay ahí cenizas. La mirada vuelve ahora transformada, el cuerpo echo sensor.

Hay ahí cenizas, evidencias del siniestro, incendios, cenizas, imágenes, el detective las busca y las encuentra, por ahora, tan sólo, las lleva consigo.

> La estética opera en varios niveles. El primer nivel -lo que llamo «estética forense»- es el nivel material, que se refiere a los sentidos, a lo sensorial, a lo que se percibe, por lo que la pregunta es sobre cómo un edificio percibe su entorno. Es una inversión del proceso de la fenomenología: si la fenomenología se ocupa de cómo los seres humanos perciben el edificio, yo me ocupo de cómo el edificio percibe al ser humano, registrándolo. Para el segundo nivel, es necesario hacer una nueva inversión: el edificio se utiliza como instrumento de medición; tienes un sensor de presión, un sensor de luz, un sistema de medición pluvial, pero el edificio es una suerte de sensor político, un instrumento de medición histórica que debes leer. Dicha lectura requiere de una serie de traducciones de la estética material a un documento integral que funciona a través de una segunda interfaz de imágenes que opera por medio de la percepción humana. Por supuesto que esto involucra también varios otros sensores a ser leídos, pues cada sensor pasa por una serie de mediaciones: aquello que le ocurre a un edificio está inscrito en una fotografía, que se desarrolla a través de una pantalla y así sucesivamente. En un tercer nivel, debes hacer política a partir de esto y presentarla de una forma convincente e inspiradora; es necesario utilizar el teatro y las manifestaciones, construir un modelo de imágenes proyectadas, y todo eso también es estética. Así, la estética es un campo completo. No es algo externo, sino más bien el medio por el cual un material se vincula a otro material, y luego a la percepción, y luego se traduce en política. (Wiezman, 2016 .18)

INDAGACIÓN TERCERA: EL INFORME/ EL INFORMANTE

La figura del detective se encuentra en este punto ante un nuevo umbral. Ha realizado ya sus expediciones, recorrido territorios, ahora debe procesar la información recabada, analizar los materiales, construir un laboratorio que permita abrir la evidencia recogida para deconstruir la verdad de su materia.

Comienza a surgir la figura del informante, su búsqueda es ahora hacia el interior de la evidencia, hacer surgir de ella el testimonio, la memoria, hacer de la materia evidencia y presentarla.

Después de recorrer territorios, de atravesar grietas, la figura del detective se encuentra con nuevos interrogantes que surgen de los hallazgos de la búsqueda.

¿Cómo interrogar a los materiales, cómo clasificarlos?

¿Cómo categorizarlos?

¿Cómo organizar el archivo de los indicios, pistas, huellas, rastros que se han recolectado en diferentes tiempos y espacios?

> Hay tres sitios en los que operamos. Está el terreno, está la tierra y está el foro. El terreno se refiere a cuando vas a algún lugar lejano, haces una expedición, tomas notas; luego vas al laboratorio, procesas esa información, y luego vas al foro donde la presentas. Nuestro objetivo es romper la distinción entre estos tres sitios. Por lo tanto el terreno, el laboratorio y el foro se combinan en el mismo lugar. (Wiezman, 2016, 22)

¿Cómo convertirlos en testimonio, en memoria viva?

¿Cómo hacer que den cuenta, cómo reconstruir las escenas del siniestro?

¿Cómo presentar las imágenes recabadas durante la búsqueda obsesiva?

¿Cómo presentar lo que ya no está y sigue siendo?

> La verdad no es algo que preexista a los materiales. La verdad es algo que debe ser cosechados. Construir la verdad es un trabajo arduo. La gente piensa que la verdad está ahí tendida, que uno puede simplemente recogerla, y que en cambio 'mentir' es una construcción, que mentir es algo complicado. Pero, por el contrario, la verdad debe ser cosechada: requiere ser trabajada, compuesta; debe ser construida, requiere construir relaciones entre las cosas, requiere aprender. Incluso para mirar las imágenes, se necesita construir el aparato a través del cuál se pueda mirar.
>
> La verdad requiere ser construida, debe componerse. Es como un proyecto de arquitectura: debes construirla y debes demoler la no-verdad: es un concepto operativo. El Estado está construyendo historias que debes demoler, así que debes construir, montar una construcción muy lentamente, una que no esté basada en la justificación de la violencia sino que en una interrogación cercana y precisa a la vida. (Wiezman, 2016, 21)

Se vuelve necesaria la construcción de un espacio de interrogación de la materia; la obsesión de la búsqueda deviene ahora obsesión de la materia; el cuerpo detiene el movimiento, ya no recorre territorios, los sensores ahora se dirigen a la evidencia recabada y lo que en ella se esconde; es una búsqueda otra, el cuerpo, el pensamiento, el estar se reacomodan.

El marco se cierra, se concentra hacia algo que busca dar cuenta, construir un relato y presentarlo en un foro híbrido.

Crear el *collage*, el montaje plástico de los materiales hasta el máximo choque que produzca sentido; recomponer la imaginación de otras relaciones posibles y extraer de ellas un campo de posibilidades; una invención y extensión del mundo, como forma de resistencia, de persistencia.

Se abre aquí otro campo de indagaciones.

INDAGACIÓN CUARTA: PRIMER INDICIO DEL ESPACIO
EL MARCO

> Un círculo delimita a menudo el lugar donde está asentado el personaje, es decir, la figura...
> Es un campo operatorio, la relación de la figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es...
> lo que tiene lugar... Y la figura así aislada deviene una imagen... un ícono. (Deleuze, 1984, 4)

Hay territorios que te condenan a la representación, es imposible escapar. Representar algo tiene sentido al hacerlo presente.
Construir el foro de la representación de la ausencia, de la búsqueda, nombrar aquello que ha desaparecido partiendo de la materia encontrada.

¿Qué hacemos cuando no nos queda nada más que la representación: qué hacemos con la ética cuando aquello de lo que estamos hablando es de la desaparición de los cuerpos, desaparecidos por situaciones concretas de violencia, irrepresentables

El marco es aquello que da sentido a algo que no lo tiene y por tanto permite la experiencia; es el marco, el enfoque el que da sentido a una serie de acciones. El marco define un espacio de autonomía, define los límites y las reglas del juego.

Para la creación del foro de exposición desde la figura del detective/informante se comienzan a delimitar los límites en que las acciones, los tiempos y espacios puedan generar un relato de cruces: *entrecuzado.*

Surge el marco que nos ofrece la *teatralidad.*

El teatro como lugar, donde unos hacen y otros miran, un lugar del hacer y la mirada, del decir y el escuchar, un lugar en el que alguien presenta a otro.
Una teatralidad que toma la mirada como lo primario y cómo está produce la transformación del hacer en una relación doble y bilateral, la mirada transforma el hacer y el hacer la mirada.

La recuperación del espacio político requiere también de la recuperación de ciertos modos de teatralidad. La situación de mirada y escucha es el principio de la acción poética/política.

¿Cómo representar la masacre y el espectáculo de la guerra, con qué técnicas escénicas, qué géneros, qué códigos?

¿Cómo representar la escena del crimen, cómo traducirla en códigos escénicos, con cuáles estructuras?

¿Cómo pensar el espectáculo de la catástrofe sin lo espectacular, cómo hacer público el recorrido?

¿Cómo pensar la puesta en escena de la catástrofe, cuál es su estructura, su composición?

En este nuevo campo de indagaciónva, paulatinamente, apareciendo el marco, arrojando indicios espaciales, temporales, evidenciando posibilidades de relaciones.
El informante se enfrenta ahora a conflictos estructurales con los que la elección política se infiere de una organización espacial del montaje mismo.

¿De qué manera se establecerán las relaciones entre los materiales, para generar el espacio del encuentro y del quiebre que logre hacer surgir, de éstas relaciones, nuevas posibilidades de lectura y de comprensión?

Una indagación sobre el hacer.
La creación del foro para presentar las evidencias de su recorrido y poder hacerlas públicas, el foro para enunciar y mostrar lo que se muestra.

Bertolt Brecht como indicio y evidencia, anunciando una forma de exponer la verdad, desorganizando, no explicando las cosas. La dialéctica del dramaturgo que es una dialéctica del montagista, del que dispone sus elementos buscando el punto más improbable de las relaciones.

> El observador tiene pedacitos de verdad dispersos aquí y allá en la disposición, el gesto es el de un observador y su actitud la de un espectante, el observador no dispone de ninguna certidumbre sobre la determinación de esta relación..
> El gesto está reencuadrado, este encierro, este encuadre estricto de cada elemento constituye uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto.
> El retraso debido a la interrupción y al recorte en episodios debido al encuadre hacen del teatro gestual un teatro épico. (Didi-Huberman, 208, 110)

La investigación sobre la práctica; el taller de montaje para descubrir y crear relaciones, entrecruces, generar nuevos materiales a partir de los que han sido recabados durante la investigación del detective.
La práctica del montador: imágenes, sonidos, sensaciones, rastros, huellas, indicios, evidencias, cuerpos, ausentes, cuerpos presentes, alaridos mudos, relatos enunciados.

Indagar en las posibilidades de sus relaciones enmarcadas en una teatralidad que busca acontecer.

Toda práctica es acontecer, acontecer es la práctica del arte en vivo, la interacción y el tiempo del acontecimiento.

¿Cuáles son los gestos, los tiempos, las acciones que siendo en el presente puedan construir una narración que deviene, no que explique, que muestre, que exponga?

El acontecimiento es algo que hace existir, abre una posibilidad, nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba.

El informante tiene indicios de que no hay acontecimiento sin verdad, pero ésta es una verdad que sólo se puede entender desde la ética, entendida como un posicionamiento individual hacia la verdad.
Entonces el acontecimiento no será cualquier hecho, sino las irrupciones que pueden generar procedimientos de verdad.

Hay que adoptar la idea de que es preciso hacer algo que escape a la ley de la catástrofe horrorista.
La idea es una realidad, la convicción de que puede surgir una posibilidad distinta a la que hay, el acontecimiento crea una idea.

La idea es una realidad, la convicción de que puede surgir una posibilidad distinta a la que hay, el acontecimiento crea una idea.
La idea inicia con la duda, la duda frente a lo que se nos muestra como única posibilidad, incuestionable; la duda hace aparecer la grieta, la grieta por la que uno puede asomarse a la idea, a la imaginación de otras posibilidades distintas que ya en el hecho de ser imaginadas comienzan a ser.

Una idea que genere el quehacer de la escena, el quehacer del foro, el quehacer de la ficción, de la palabra, de la materia y del cuerpo y sus relaciones enmarcadas en el acontecimiento de lo teatral.

La figura del detective errante que devino informante del foro ya no puede accionar en solitario.
Entonces otra vez Brecht, como un indicio, nos arroja la intuición del coro, de la figura colectiva donde,como antiguo corifeo, el informante comienza la construcción de su relato.
Se hace necesario un nuevo proceso de trabajo de la reflexión y de la imaginación, de la búsqueda y del hallazgo, de la escritura y la imagen.

El laboratorio del detective/informante deviene un desordenado taller de montaje en búsqueda de, en términos de Deleuze, una escritura de singularidad interpersonal, impersonal, una singularidad en el más alto grado en la que nace en nosotros una tercera persona que nos despoja del poder decir yo.

El informante es ahora un yo que habla de nosotros sin dejar de ser primera persona.

INDAGACIÓN QUINTA: SEGUNDO INDICIO DEL ESPACIO
LA ESCENA DE LA CATÁSTROFE

Las figuras y materias surgidas de las indagaciones realizadas -cenizas, detective, informante, coro de buscadores- comienzan a enmarcarse en un espacio que determina sus relaciones y sus acciones: el marco de una posible teatralidad.

Surge la necesidad de generar escrituras espaciales, dramaturgias que permitan la creación del relato en el que el foro del informante comience a situarse.
La figura del coro de buscadores surge como ejecutante que desborda al personaje: no se trata de colocar a un personaje "en situación" sino, que se instala una situación en los personajes, con lo que dejan de ser "personajes" para volverse *figuras*, hay una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros o nosotros hacia ellos y dentro del marco transita en una coreografía que mueve el espacio en líneas de desplazamiento que escriben el espacio y el tiempo de la escena; el espacio comienza a ser responsable del relato.

Se empieza a habitar los bordes del marco, a construir un relato intertextual en el que distintas capas van entretejiendo el sentido.

El foro del informe comienza a contener dos dimensiones de texto: el personal y el documental, por lo que surge la necesidad de encontrar cómo opera el dispositivo en función de ellas..

Surge la necesidad de establecer una dramaturgia textual dentro del relato espacio-temporal, estas distintas dramaturgias surgen de diversos tipos de registros.

Pero ¿de qué manera construir estas dramaturgias, cómo construir el espacio, el relato, el tiempo?
¿Desde dónde establecer las relaciones entre los materiales recabados durante las indagaciones anteriores, los cuerpos de las figuras, el espacio y el tiempo, dentro del marco de la teatralidad?

Para este momento las preguntas surgidas de las indagaciones anteriores necesitan una resolución y una estructura que las contenga permitiendo que el resultado de las indagaciones pueda ser presentado en el foro surgido de la indagación segunda.

Aparece entonces no ya como un indicio sino, como respuesta Brecht.

> Distanciar es demostrar mostrando las relaciones de las cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias. Por lo tanto no hay distanciamiento sin trabajo de montaje, que es la dialéctica del desmontaje y del remontaje, de la descomposición y de la recomposición de toda cosa. (Didi-Huberman ,2008, 77)

Y con ella aparece también una nueva línea de investigación -el montaje- que como en la catástrofe, lleva la mirada hacia abajo, hacia adentro.

Los materiales recabados, como en las prácticas forenses, necesitan el tratamiento del laboratorio para poder ser interrogados, para lograr que arrojen información de los hechos, y acceder a la posibilidad del testimonio.

La experiencia de los recorridos en las ciudades; la información contenida en el cuerpo hecho sensor del detective; la materia calcinada, las figuras que ejecutan, los relatos textuales y espaciales, se vuelven la evidencia en esta fase de la investigación.

El laboratorio es el proceso del montaje.

¿Dé que manera dar cuenta de la catástrofe: cómo construir la escena de la catástrofe; cuál es su tiempo, su espacio?

> Contrastes rupturas, dispersiones, todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas.
> No se muestra, no se expone más que disponiendo: no las cosas mismas sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos.
> Disponer las diferencias en tanto que se piensa la co-presencia o la coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto. (Didi-Huberman, 2008, 89)

La figura del informante encuentra ahora un nuevo campo de exploración dentro de un laboratorio, en el que los principios de la construcción épica planteada por Brecht le ayudan a interrogar y a relacionar las evidencias que hasta el momento ha obtenido y que son la materia de su informe.

Allí en donde en la forma dramática los acontecimientos se suceden de manera lineal, en la forma épica se exponen las transformaciones en curvas; allí donde la narración dramática procede por continuidades, el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico.

Comienza entonces la elaboración del informe sobre la catástrofe, la confrontación de la historia personal del sujeto con la historia del mundo, el problema de la historicidad en el horizonte de la cuestión de intimidad y de la cuestión de la actualidad.

El montaje de los pensamientos, de las palabras, de las imágenes dentro de una escritura de la singularidad interpersonal.
La búsqueda de una forma abierta capaz de estallar las fronteras entre lo privado y la historia, la ficción y el documento, la literatura y el resto.

¿Cómo escribir lo que se ha padecido, cómo construir un logos con el propio *pathos* del momento o, quizás, cómo permitir que uno y otro se toquen y se afecten?

INDAGACIÓN SEXTA: LA FIGURA DE BRECHT

En el proceso de indagación, los indicios devienen certezas dubitativas: la constante aparición, apenas vislumbrada muchas veces, de la figura de Brecht va tomando forma de respuesta intuida.
El laboratorio forense de las primeras indagaciones ha devenido laboratorio de la acción en el marco de la teatralidad; la mesa forense ha devenido la mesa del taller de montaje, donde diseccionar e interpretar a los materiales para que el informante y el coro puedan dar cuenta de su relato con los indicios recabados en la búsqueda del detective.

Es entonces el laboratorio el taller desordenado, buscando no ya en la escena del siniestro, sino en el montaje de la escena.

> Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de desvíos y umbrales. Brecht lo expresa en términos de curvas y saltos. El montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico.
> Atañe menos a los episodios de la historia * materia de la forma dramática- que a la red de relaciones que se esconden en los acontecimientos ya que siempre hay otra realidad de la que se describe. (Didi-Huberman, 2008, 70)

La figura del *informante* vuelve, como en la mirada que la catástrofe anuncia, hacia adentro; se despliega hacia ese primer estadio del detective para buscar ahora en otros territorios, en ese laberinto del taller de montaje, una indagación sobre los hallazgos y sus posibilidades de relaciones.
Así como el exilio fue la toma de posición para mirar el horror de la catástrofe siendo, es ahora necesaria una toma de posición en el plano de las formas y de los contenidos.

La figura de Brecht deviene respuesta, así como la arquitectura forense aportó técnicas y metodologías para aproximarse al horror a través de las cuales se pudo plantear una lógica de mirada y de búsqueda. Ahora en el laboratorio/sala de montaje el informante/detective busca la manera de exponer los materiales recabados, encontrar la manera de hacerlos públicos.

Lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo, que no exponer, cuando exponer significa explicar, y no elucidar, encontrar el orden justo, para desplegar su valor mostrando un pensamiento asociativo y no explicativo.

¿Cómo explicar el horror?

¿De qué manera explicar lo inasible de la ausencia, de lo desaparecido?

¿Qué puede explicar el amasijo de huesos calcinados?

Desplazar las imágenes a otro nivel de legibilidad.
Inducir a otra reflexión más allá del mero documento.

Ver nos permite saber e, incluso anticipar algo del estado histórico y político del mundo, el montaje de las imágenes funda toda su eficacia en una arte de la memoria.

Leer el tiempo y leer las imágenes donde el tiempo tiene una oportunidad de ser descifrado.

Las imágenes no dicen nada si no se descomponen, si no se desmontan, remontan e interpretan, si no se distancian fuera de las asociaciones.
Es necesario generar otra capacidad y otras posibilidades de ver, una posición dialéctica que genere el contrapunto de la imagen.
Es en este punto de búsqueda e indagación que la figura del informante/detective se encuentra a uno de sus más importantes hallazgos que determinará su proceso de laboratorio/taller, su posición ante los materiales, el horror en la escena de la catástrofe.

En 1954 Brecht pública, en Alemania del este, su ABC de la guerra, resultado de un proceso de montaje llevado a cabo, desde su posición de exiliado, durante la segunda guerra mundial. En este, Brecht establece una relación dialéctica entre las imágenes de la guerra y la forma literaria de los epigramas, lo que llamó *foto-epigramas*.

El ABC de la guerra es sobre todo un informe poético de una guerra impuesta, una crónica poético documental.

A partir de este nuevo hallazgo surge, en el taller/laboratorio una nueva evidencia, las imágenes recabadas durante los recorridos del detective en las primeras fases de la búsqueda devienen ahora un material singular para establecer nuevas posibilidades de relaciones.

El Informante/Detective informante/detective busca documentar el horror, indaga sobre la imagen, abre grietas a la grieta para explotar posibilidades de sentidos.

> Tratar los elementos de lo real en el sentido de un arreglo experimental por lo que el montaje épico no reproduce estados de las cosas si no que los descubre. Su descubrimiento se hace por interrupción de los desarrollos, desata las articulaciones hasta el límite de los posible. (Didi-Huberman,2008, 72)

Los elementos sacados de lo real pueden inducir por su propuesta formal un efecto de conocimiento nuevo que no se encuentra ni en la ficción intemporal, ni en la factualidad cronológica de los hechos de la ficción.
Las nuevas pistas estructuran la búsqueda en la construcción del informe, buscando establecer relaciones en la lógica de la construcción épica del relato.

> El teatro épico avanza a golpes. Su forma innata es la del choque, por lo que situaciones particulares de la obra, bien separadas van a chocar las unas con las otras. Así se crean intervalos que más bien obstaculizan la ilusión del público y están reservados a su toma de posición crítica. (Didi-Huberman, 2008, 72)

Un relato que avanza a golpes, por choques y confrontaciones.
¿Habitará aquí ese golpe teatral que la catástrofe anunciaba?

La toma de posición a partir del distanciamiento, en donde distanciar no significa poner lejos, sino aguzar la proximidad de la mirada.
Es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan a primer plano.
El distanciamiento es una operación de conocimiento que propone, por los medios del arte, una posibilidad de mirada crítica sobre la historia.
Esta mirada busca plantear los hechos como comprensibles pero aún no comprendidos.

Es en la extrañeza, en ese lugar de la inquietante extrañeza que planteaba Freud sobre lo siniestro en que la cosa, singularizada por el arte, nombra el acceso a una nueva forma de observación, arrojando dudas sobre toda realidad familiar para intentar recomponer la imaginación de otras relaciones posibles.

En este sentido el informante/detective debe mirar sus materiales de otra forma, generar las aberturas, abrirle grietas a las grietas para hacerlas imaginariamente otra cosa y luego, concretamente, otra cosa. En esta mirada todo se quiebra para que pueda aparecer el espacio entre las cosas: ahí radica el valor operatorio del montaje.

> La imagen donde se realiza el efecto de extrañeza es, dice Brecht, la que, mientras nos permite reconocer el objeto, lo hace parecer extraño y extranjero, capaz en todo de designar otra cosa y, bajo lo familiar, lo insólito y, en lo que es, lo que no podría ser. Poder que aparta las cosas para que nos sean sensibles y siempre desconocidas a partir y por medio de esa separación que se vuelve espacio mismo.
> Es precisamente esa separación, esa distancia, lo que Brecht busca producir y preservar por el efecto de extrañeza. La imagen capaz del efecto de extrañeza, realiza por lo tanto una suerte de experiencia, mostrándonos que las cosas quizás no sean lo que son, que depende de nosotros verlas de otra forma y por esa abertura hacerlas imaginariamente otra cosa y luego realmente otras. (Didi-Huberman, 2008, 86)

INDAGACION SÉPTIMA:
NOTAS PARA UN INFORME INCONCLUSO

La fría sala del aeropuerto de la ciudad de México; la madrugada, una intuición; un indicio encendido como una pequeña llama en la noche del siniestro.
Un país siniestrado, un corazón, que como la catástrofe enuncia, mira hacia dentro.
Me distancio de mi país-catástrofe. Es el primero de agosto del 2015. Un día antes, ha ocurrido un multihomicidio, conocido como el caso de la colonia Narvarte en el que 5 jóvenes han sido brutalmente asesinados, sin que hasta ahora se hayan esclarecido los hechos. Uno de esos jóvenes era un fotoperiodista, Rubén Espinoza, que documentaba el horror del sureño estado de Veracruz; Nadia Vera, una joven nacida en la misma tierra que yo, activista por los derechos humanos, ambos escapados del horror buscando preservar la vida.

La catástrofe, el siniestro siendo, el muro derrumbándose en ese preciso instante, antes de ser ruina, escombro.Me distancio de mi país-catástrofe con la mirada congelada en sangre, ceniza en la pupila, sabor a muerte en todo el cuerpo.

Por equipaje sólo bultos, amasijos extraños que no alcanzo a comprender.
Me distancio de mi país-catástrofe buscando ver, persiguiendo una mirada que es apenas intuición.
Me desplazo intentando desde adentro poder mirar el horror.
Ahora pienso en las palabras de Brecht, me recuerdo sentada en el frío gris de la sala de espera, enunciando palabras que aún no he pensado.

> Sería increíblemente difícil expresar el estado de ánimo con que sigo la batalla de Inglaterra en la radio y en los pésimos diarios y con que luego trabajo en Puntila, este fenómeno espiritual explica por que no se detiene la producción literaria, a pesar de guerras como esta, Puntila casi no significa nada para mi, la guerra lo significa todo, sobre Puntila puedo escribir cualquier cosa, sobre la guerra, nada y no quiero decir que no deba, sino que realmente no puedo.
> (Didi-Huberman, 2008, 29)

Es el corazón el que piensa y se adelanta
Es un tiempo de monstruos
Pensar es vivir de otra manera en el mundo
Necesitamos un pensamiento otro
Es el corazón que piensa y se adelanta
Es el paso que se dirige a la extrañeza de lo desconocido

No hay titubeo
Hay una fuerza que avanza un pensamiento que aún no se conoce
Es la imagen desdibujada de Perseo que huye de la Hidra acercándose a ella
Es la Hidra
Sé que dirijo mis pasos hacia ella
Es la posibilidad de otra cosa
El miedo y la esperanza
Es la grieta, la posibilidad de Píramo y de Tisbe
Es la grieta más allá de la fatalidad
Es la llama
No la que consume, la que alumbra
Es la grieta que surge de la ruina que aún no ha sido
Recorro territorios catástrofes con el cuerpo hecho sensor
Es la vida la que resta
Y una esperanza que aún no ha sido mutilada
Es la mirada de las madres que lloran a sus hijos ausentes
Es el dolor que escarba la tierra con los dientes
Es el olor de muerte violenta que guía las narices de los perros buscadores
Es la vida la que resta
Qué se concluye de la ausencia
Qué se dice cuando es el alarido el que recorre las montañas hechas tumbas
Un informe que no concluye más que en la vida que continua
Notas dispersas escritas en la piel
Certezas inciertas de un camino
La mirada de las mil cabezas de la hidra
Los espejos de los otros
Una llama
Carne y huesos poblando las noches y los días
Una intuición
Restos agolpados
Detenerse no paralizados por el horror que acecha
Detenerse para mirar hacia adentro
Detenerse para continuar buscando

Es la vida la que grita más allá de lo siniestro
Una intuición hecha camino y búsqueda
Tener el valor de decir
Decir lo indecible
No quedarse en el silencio
Construir desde la ruina
Construir con la mirada la posibilidad de otra cosa
Construir el golpe teatral de la catástrofe y festejar la vida
Construir la memoria de lo oculto
Despertar los afectos
Resistir la violencia que nos mata
Nos están matando
Y el informe no concluye
No puede concluir porque es la vida la que resta
La memoria vive en lo vivo
En lo que sigue siendo y construyendo
Un viaje sin retorno
Un exilio perenne
Preguntas sin respuestas que construyen el camino
Son los vivos quienes se preguntan
Son los vivos los que buscan
Son los vivos los que restan con sus muertos a cuestas
Con sus puñados de huesos y cenizas
Son los vivos los que crean y comparten
Es la vida
El cuerpo vivo
El corazón que late
El cuerpo que respira y se pregunta
Es la vida la que agrieta
La que grita y suspende el alarido mudo de la hidra
Es la vida la que puede decir lo indecible y transformarlo
Es la vida colectiva que late
Es la vida donde la posibilidad habita

REFERENCIAS

JOSE ANTONIO SANCHEZ
Ética y Representación
Paso de Gato
2015

Georges Didi-Huberman
Cuando las Imágenes toman Posición
Machado Libros
2008

Ileana Diéguez
Cuerpos sin Duelo. Iconografías y teatralidades del dolor
Documenta/Escénicas
2013

Adriana Cavarero
Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea
Anthroposs/UAM
2009

Eyal Wiezman
El suelo como evidencia forense
www.scielo.cl

Achille Mbembe
Necropolítica
Melusina
2011

Jacques Derrida
La difunta ceniza
La Cebra
2009

Gilles Deleuze
Francis Bacon: Lógica de la sensación
Arena Libros
2013

J. Corominas - J.A. Pascual
Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispano
Gredos
1984

Bárbara Pohlenz, Bogotá, 2015-2017.