



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Melo Miranda, Wander

Escenas urbanas : la violencia como forma



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Melo Miranda, W. (2003). *Escenas urbanas: la violencia como forma*. *Prismas*, 7(7), 315-322. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2670>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

Escenas urbanas: la violencia como forma

Wander Melo Miranda

Universidade Federal de Minas Gerais

las palabras de un libro
sin final, sin final,
sin final, sin final, final
marcelo yukalo rappa

Escena 1: la fundación

En la pared, algunas fotografías en película ortocromática pintada y otras coloreadas en papel de resina; en el piso, bandejas de hierro dispuestas como lápidas, todo reunido bajo el título de *Inmemorial*, inscrito en blanco sobre blanco. La instalación de la artista brasileña Rosângela Rennó, de 1994, repone ante la mirada contemporánea una escena invisible: la muerte de obreros que trabajaron en la construcción de Brasilia. Para realizar este minucioso proyecto de investigación en el Archivo Público del Distrito Federal la artista extrae de las fichas laborales y enumera de forma secuencial a los más de 5.000 trabajadores que murieron durante la construcción de la *Novacap*, y registra también el gran número de niños que fueron empleados allí. Informa, además, sobre la masacre que ocurrió en el alojamiento de una empresa contratista, cuando la Guardia Especial de Brasilia, que había sido llamada a causa de una pelea entre dos obreros por comida, llegó a los tiros.¹

La obra de Rennó está pautada por una doble intervención: primero, exhuma y reordena *in loco* componentes del archivo-muerto, movilizados a partir de un orden clasificatorio propio; segundo, expone públicamente el nuevo recorte, de acuerdo con criterios artísticos que insertan los datos escogidos en otro espacio de circulación social. En rigor, en esa operación de desconstrucción, la obra expuesta es apenas una etapa no sólo del trabajo de constitución del Archivo Universal que está realizando la artista, sino también de la secuencia interminable, anterior y posterior al evento recordado: la fundación de la ciudad.

El archivo es, como la ciudad, un sistema de discursos que encierra posibilidades enunciativas agrupadas en figuras distintas, compuestas unas con otras según múltiples relaciones y mantenidas o no conforme con regularidades específicas. El archivo no es, pues, el depósito de enunciados muertos, acumulados de manera amorfa, como si fuesen meros documen-

¹ Cf. Paulo Herkenhoff, "Rennó ou a beleza e o dulçor

do presente", en Rosângela Rennó, *Rosângela Rennó*, San Pablo, Edusp, 1998, p. 171 y ss.

tos del pasado, reducidos a testimonios permanentes de la identidad de una cultura. En las palabras de Foucault, “lejos de ser lo que unifica todo lo que fue dicho en el gran murmullo confuso de un discurso, lejos de ser lo que nos asegura existir en medio del discurso mantenido, es lo que diferencia los discursos en su existencia múltiple y los especifica en su propia duración”.²

La práctica del archivo se define, así, por el valor diferencial que congrega y permite, al mismo tiempo, la subsistencia de enunciados y su transformación regular, en verdad, interminables. Por ello, no se puede describir el archivo en su totalidad, sino por fragmentos, regiones y niveles, que se distinguen con mayor claridad en virtud de la distancia temporal que nos separa de él. En suma, “él es el margen del tiempo que envuelve nuestro presente, que lo domina y que lo señala en su alteridad [...]”. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras”.³

La violencia emblemizada por el modo en que la información es guardada y mantenida a la distancia expresa la naturaleza arbitraria de la acumulación del conocimiento, la manera en que es organizado como capital cultural, es decir, por medio de un acto contradictorio de sustracción y de olvido forzado. En ese sentido, la barbarie del procedimiento, al obstruir eslabones y conexiones que instituyen lugares alternativos de circulación simbólica, se asemeja al acto de preservación cuyos mecanismos de selección y almacenamiento tienden a hacer desaparecer la suciedad y el dolor,⁴ al contrario de la memoria, que hace de ellos su

materia. La apropiación del archivo por parte de Rennó —de lo que en él es origen de la discontinuidad que es la muerte, de la intermitencia que representa en términos de ruina y reliquia— se realiza como “sub-versión”⁵ o versión subalterna del metarrelato fundador de la ciudad moderna, cuya imagen dominante de tarjeta postal aparece irremediabilmente deformada, disforme.

Como señaló Roberto Schwarz, Brasilia “había representado una profundización del carácter autoritario y predatorio de la modernización brasileña, en línea con la tendencia que enseguida llevaría al régimen militar. En otras palabras, la realización más sensacional y abarcadora del programa histórico de las vanguardias artísticas incluía entre sus virtualidades la de servir como coartada a un proceso de modernización medianamente siniestro, en cuyo rumbo aún nos encontramos”.⁶ Lo que el *Inmemorial* nos deja ver, a su modo, es ese pasaje inconcluso y siempre postergado hacia lo moderno, que se revela bajo la forma de una modernización sin modernidad, sin la incorporación de los valores de un destino común para compartir en la arena pública. Desde el título, que remite irónicamente al Memorial de América Latina, obra del mismo arquitecto de Brasilia, Oscar Niemeyer, la instalación traduce la permanencia de ese gesto truncado de fundación de la ciudad como lugar del ciudadano. Mediante el derecho *post mortem* a la polis que reivindican los fotografiados expuestos, por medio del deseo de pertenencia a ella que expresan, se instaura como pura transparencia la condición fantasmática de esa demanda.

Espacialmente, esa condición se formula mediante el uso “arquitectónico” que hace

² Michel Foucault, *A arqueologia do saber*, trad. de Luiz F. B. Neves, Petrópolis, Vozes, 1972, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ Cf. Ackbar Abbas, “Building on disappearance: Hong Kong Architectural and Colonial Space”, en Simon During (ed.), *The Cultural Studies Reader*, 2ª edición, Londres/Nueva York, Routledge, 1999, p. 149.

⁵ Roberto González Echevarría, *Mith and Archive: A Theory of Latin American Narrative*, Durham, Duke UP, 1998, p. 180.

⁶ Roberto Schwarz, *Sequências brasileiras*, San Pablo, Companhia das Letras, 1999, pp. 199-209: “Pelo prisma da arquitetura”, p. 200.

Rennó del espacio del piso y de la pared, en una relación especular con las fotos y los textos exhibidos. De acuerdo con la observación de Paulo Herkenhoff, “el espejo real queda en las cincuenta fotografías agrupadas en franjas horizontales, con las fotos de los muertos en negro sobre negro y las de los chicos que trabajaron, pero no murieron, en colores muy oscuros. Las fotografías están hechas en películas gráficas, cuya superficie, muy brillante y pintada de negro en la parte de atrás, se torna entonces un espejo negro, indicativo del lugar de sombra social en el que esos narcisos experimentan el desamor colectivo por ellos. Finalmente, el espejo oscuro, vacío, en el que se proyectan esos narcisos melancólicos, puede llevar a percibir que el rectángulo de la fotografía quizá sea una lápida para la muerte administrada”.⁷

El trabajo de duelo de la ciudad monumento-funerario inaugura la potencia reprimida de la imagen como crítica de la ideología visual contemporánea. En cierto sentido, para la artista, la transparencia ofusadora del espacio urbano de la meseta central encierra el simulacro de la propia condición semiótica de ese espacio y del desvío de la función escópica que la reviste: se trata de *no ver para creer*. La compulsión a la invisibilidad —reiterada exhaustivamente por los más diversos medios de reproducción tecnológica en la actualidad— lleva al extremo de la amnesia social, al localizarse, nos advierte la obra en foco, en el mismo punto en que lo “instantáneo” fotográfico se niega a la posibilidad de perlaboración —de integrar una interpretación y superar las resistencias que suscita— o de memoria. En otros términos, se archiva el proceso de reconocimiento de lo moderno, en el momento en que este parece imponerse en toda su extensión al espectador, que, en última instancia, es el objeto por excelencia de las fotos mostradas.

⁷ Paulo Herkenhoff, *op. cit.*, p. 172.

En ese sentido, la memoria y la repetición mnemónica son movilizadas para afirmar una pérdida o falla primaria a la que se intenta sobrevivir mediante la resistencia a la atracción siniestra que ofrece la disposición de las fotos. Se produce, entonces, algo inesperado, del orden de lo heterogéneo, en la medida en que la mirada del espectador se enfrenta con una forma remanente, una especie de aparición fantasmal —*spectrum*— que lo instantáneo “fotográfico” logra capturar. La “facultad mimética” de la operación se define allí por un desplazamiento que afecta el modelo representado por las fotografías, mostrando lo que nunca fue visto o escrito.⁸ Sólo es posible refotografiar porque el original no es completo o idéntico a sí mismo, a pesar de que es la matriz poderosa que la intervención de Rennó irá a deshacer o *deformar*. En el umbral de la deformación —a un mismo tiempo motor y resultado del trabajo artístico—, la violencia se constituye como límite, para no decir obstáculo, de las articulaciones culturales que harían factible la emergencia de nuevas identidades y su fuerza de actuación en el espacio social.

Al interrumpir a su manera el flujo de imágenes producido por el dispositivo modernizador especial que es la fotografía, Rennó capta el mecanismo de exclusión que resulta en la ruptura del tejido urbano y social desde su origen. El acto de fundación de la capital republicana se inscribe como forma extremada de la violencia inherente a la “ciudad escasa”, que Maria Alice Rezende de Carvalho identifica como “expresión residual de la ciudadanía” y, por consiguiente, poco apta para “articular las ambiciones sociales de una vida política organizada”.⁹ Es lo que retrata *Inmemorial*, por

⁸ Cf. Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Turín, Einaudi, 1982, pp. 71-74: “Sulla facoltà mimetica”, p. 74.

⁹ Maria Alice Rezende de Carvalho, “Violência no Rio de Janeiro: uma reflexão política”, en Carlos Alberto Messeder Pereira *et al.*, *Linguagens da violência*, Río de Janeiro, Rocco, 2000, p. 55.

medio de los espacios vacíos y de los silencios de Brasília, como negatividad instituyente y abierta a la reflexión contemporánea.

Escena 2: la ciudad

“Tuvo dificultades para atravesar el hueso, agarró el martillo que estaba debajo de la piletta de la cocina y, con dos martillazos en el cuchillo, concluyó la primera escena de aquel acto. El brazo mutilado no saltó de la mesa, quedó ahí a los ojos del vengador. El chico pateaba todo lo que podía, su llanto era una oración sin sujeto y sin Dios que la oyera. Después no pudo llorar tan alto, su única actitud era esa mueca, el rojo queriendo saltar de los poros y esa sacudida de piernitas. Cortaba el otro brazo despacio, esa porquería blanca tenía que sentir mucho dolor. Tuvo la idea de no usar más el martillo, el chico sufriría más si cortase la parte más dura despacio. El sonido del cuchillo mutilando el hueso era una melodía suave para sus oídos. El nene se agitaba en esa muerte lenta. Cortar las dos piernas llevó un poco más de trabajo y necesitó la ayuda del martillo. Aun sin los cuatro miembros, el nene todavía se sacudía. El asesino puso un brazo encima de la cabeza para bajarla y dividir aquel corazón indefenso. El nene se aquietó en la soledad de la muerte.”¹⁰

La escena del descuartizamiento, uno de los episodios más brutales entre varios otros de *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, es ejemplar, en su objetividad y precisión absurdas, de la forma en que la violencia se impone como lenguaje marginado, perteneciente a “un mundo donde la república no llegó”.¹¹ Más aún: de la forma en que ese lenguaje funciona

en el sentido de romper el círculo estrecho del confinamiento social que es la “neofavela de cemento armado” (p. 17), en las palabras con que el autor define el condominio de traficantes, criminales y trabajadores que da título a la novela. La situación es expresiva del modo en que el libro, un volumen de más de quinientas páginas, fue concebido. Resultado de la participación de Paulo Lins en el grupo de investigación “Crimen y criminalidad en Río de Janeiro”, que coordinó la antropóloga Alba Zaluar,¹² la narrativa conjuga la experiencia del escritor –negro, ex favelado y en ese momento universitario– con los datos de la investigación social. A ellos se suma el recurso de la utilización de la técnica del código sensacionalista del diario popular, que la perspectiva ficcional reviste de fuerza generalizadora.

El compromiso por expresar lo que está excluido –presentado reiteradamente desde la perspectiva de lo monstruoso en su violencia desmedida– es la situación-límite de la escritura, que se ve de cierto modo constreñida por la forma hegemónica de la novela y, al mismo tiempo, tiene que hacer de ella un campo discursivo abierto y suficiente para articular un lenguaje subalterno. La adherencia al referente¹³ es un elemento de complicación adicional, en la medida en que aproxima el texto a la inscripción fotográfica y, en consecuencia, al lenguaje déictico que constituye la fotografía,¹⁴ apuntando hacia una realidad extratextual que parece impedir la articulación aludida y restringir la actividad de la lectura a la

Ventura, *Cidade partida*, San Pablo, Companhia das Letras, 1994, p. 12.

¹² Véase Alba Zaluar, *Condomínio do diabo*, Río de Janeiro, Revan/Ed. UFRJ, 1994.

¹³ En las “Notas y agradecimientos” al final del libro, el autor explicita esta opción –“Esta novela se basa en hechos reales” (p. 549)– al mismo tiempo que señala los pasos principales de la investigación realizada para su ejecución.

¹⁴ Cf. Roland Barthes, *A câmara clara; nota sobre a fotografia*, trad. de J. C. Guimarães, Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1984, pp. 14 y ss.

¹⁰ Paulo Lins, *Cidade de Deus*, San Pablo, Companhia das Letras, 1997, pp. 81-82. De aquí en adelante sólo se cita el número de página entre paréntesis.

¹¹ La observación es de Zuenir Ventura acerca de la favela de Vigário Geral, en Río de Janeiro. Véase Zuenir

confirmación documental. Dicho de otra forma, es como si el autor trabajase con dos sistemas distintos de signos –la escritura y la fotografía–, pero partiendo del primero para llegar al segundo, y no al contrario.

En ese proceso simulado de traducción intersemiótica, de pasaje de un sistema de signos a otro, reside, no obstante, la capacidad de la novela de constituirse como escritura ficcional, pues, en el curso de su travesía, se produce la no-coincidencia de los términos traducidos, una especie de falla o quiebra entre la palabra y la imagen (fotográfica), como sugieren los versos-epígrafe de Paulo Leminski desde el inicio del libro: “Vim pelo caminho difícil/a linha que nunca termina/ a linha bate na pedra/ a palavra quebra uma esquina/ mínima linha vazia/ a linha, uma vida inteira/ palavra, palavra mina” [Vine por el camino difícil/ la línea que nunca termina/ la línea golpea en la piedra/ la palabra quiebra una esquina/ mínima línea vacía/ la línea, una vida entera/ palabra, palabra mía]. Al enfatizar su estatus literario con la indicación autorreflexiva del comienzo, *Cidade de Deus* se niega a “naturalizar” los datos representados, rechazando fijarlos en una imagen estable, incluso porque es la velocidad alucinante de la sucesión de las escenas (fotografías ahora convertidas en fotogramas) la que da un ritmo peculiar a la narrativa y le otorga una nitidez formal también peculiar –como se dice de una imagen que tiene buena definición–.

El “vértigo de superficie”¹⁵ que provocan los episodios –y que el caso del descuartizamiento del chico sintetiza de forma ejemplar– le resta peso a las imágenes configuradas (a pesar de que se puede decir también que son imágenes “pesadas”), desvinculándolas del referente inmediato, tal la violencia

excesiva de la situación representada y que parece, por eso, improbable. Más aún, es ese vértigo el que destituye al texto de toda profundidad psicológica, así como lo aleja de la certificación sociológica totalizadora de las acciones y del destino de los personajes, dado que están vaciados de una interioridad que los justifique o les dé sentido. Al renunciar así a juicios predeterminados o a explicaciones compensatorias, la narrativa refuerza su determinación de asumir la violencia menos como tema que como forma de su radicalidad.

Por lo tanto, sólo a primera vista la novela tiene algún parentesco con la prosa naturalista brasileña, de la que sería un heredero extemporáneo. En verdad, vale la pena enfatizarlo, su universo textual está atravesado en su totalidad por la exposición mediática del acontecimiento, lo que sobredetermina el ritmo veloz de la acción, sumándole un valor hiperrealista que parece ser la vía más adecuada para enunciar el hiato inherente a la visión al mismo tiempo próxima y distante del objeto que la mirada antropológica transforma en ficción. De allí el aspecto extrañamente inquietante de las imágenes de violencia que, repetidas hasta el agotamiento, ponen en jaque la naturalidad y neutralidad con que transitan simultáneamente de las páginas del diario o de las pantallas de la televisión a la vida cotidiana de la favela y, por extensión, de la ciudad. Hay que notar que en ese tránsito se justifican y se da momentáneamente legitimidad, desde la perspectiva de los criminales, a los crímenes cometidos.

La novela trabaja con continuidades y discontinuidades en la urdimbre de una historia que parece no tener ni fin ni finalidad. Por medio de la sucesión ininterrumpida de micronarrativas, que funcionan como flashes fotográficos perceptibles sólo el tiempo suficiente como para que el lector entienda con claridad la carga explosiva que contienen, la narrativa viola la zona de invisibilidad que divide a la ciudad en dos –la del asfalto y la

¹⁵ Rosângela Rennó Gomes, *Cicatriz*, San Pablo, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1997, p. 23 (tesis de doctorado en Comunicación y Artes).

de la favela—, tornándola una “ciudad partida”, para usar la expresión de Zuenir Ventura. Una violación que termina por deshacer esa partición o la frontera entre una “ciudad” y la otra, lo que se revelará como incomodidad en la propia recepción crítica del texto del ex habitante de la Cidade de Deus, visto ya sea desde la perspectiva restrictiva de la “novela etnográfica”, como la define Alba Zaluar en la solapa del libro, publicado por una editorial de prestigio, ya sea con un entusiasmo no exento de cautela por parte de un crítico eminente.¹⁶

Finalmente, ¿qué es lo no se puede soportar o aceptar del todo? Tal vez sea la banalización de la violencia en la “guerra permanente”¹⁷ del tráfico de drogas, la gratuidad del sentido que encierra y se propaga por todas partes. *Una forma vacía, sin destino, que no contiene ninguna proposición más que ella misma*—como una bala perdida clavada en un blanco imprevisto—. Acercarse de esa forma es la condición medio imposible de la escritura de Paulo Lins. Por eso, el libro se escribe desde un trabalenguas que resume su difícil contemporaneidad, la penosa articulación significativa que se propone: “Falha a fala. Fala a bala” [Falla el habla. Habla la bala] (p. 23), anuncia el autor desde el comienzo. Bajo el signo de la amenaza al propio acto de escribir se instaura un orden discursivo favorable al enfrentamiento “artístico” de la barbarie declarada, que condena ese orden a la desaparición, en el mismo momento en que busca afirmarse y afirmar su condición escatológica —“masacrada en el estómago con arroz y frijoles la casi palabra es defecada en vez de hablada” (p. 23)—.

Por eso, también, esa “casi palabra” que es la novela no supone nada más allá de su enunciación, no postula ninguna intención programática, como en otra época, en la década de 1960, al tratar un asunto semejante, lo había podido hacer un artista como Hélio Oiticica. Al aproximar el bandido al revolucionario político, Oiticica construye una teoría radical de la marginalidad, sublevación del arte contra toda forma de opresión, ya sea metafísica, estética, intelectual o social, y cuya síntesis se puede leer en el objeto “Home-naje a Cara de Caballo” o en el *parangolé** “Sea un Marginal, Sea un Héroe”. No hay en *Cidade de Deus* lugar para ningún heroísmo, pues, “muerto en el piso, el señor violento y astuto de la vida y de la muerte de los otros es un chico desdentado, desnutrido y analfabeto, muchas veces descalzo y en bermudas, de color siempre oscuro, el punto de acumulación de todas las injusticias de nuestra sociedad”.¹⁸

La convivencia social desgarrada aparece, así, reducida casi a prácticas de supervivencia individual, en las cuales la universalización de los derechos se deshace ante la presencia ubicua del crimen organizado,¹⁹ cuyo poder estrecha cada vez más las relaciones entre la “bala” y el “habla”. La ciudad entonces desaparece. Vista de pasada, en asaltos, fugas o abandono de cadáveres por policías o traficantes, ella es des-figurada, descuartizada por la violencia que se impone como forma incisiva de inscripción imagética.

Imagen de la muerte o de la imposibilidad de un discurso subalterno que no sea poten-

¹⁶ Me refiero al sugerente texto de Roberto Schwarz, “Cidade de Deus”, en *Sequências brasileiras*, cit., pp. 163-171. Sobre la recepción del libro, véase Lucía Artacho Penna, “A bala e a fala”, *Cult*, San Pablo, enero de 1998, pp. 27-29.

¹⁷ Zuenir Ventura, *op. cit.*, p. 142.

* Hélio Oiticica llamó *parangolé* a una serie de obras en las que presentaba trajes, capas o estandartes para que las personas los usaran, bailaran y se relacionaran en el espacio de la instalación. Para el autor, el *parangolé* es una “estructura-acción” que requiere la participación corporal directa del espectador y en la que se mezclan danza y pintura.

¹⁸ Roberto Schwarz, *op. cit.*, p. 167.

¹⁹ Alba Zaluar, *op. cit.*, p. 213.

cialmente letal, *Cidade de Deus* simula efectuar la aproximación entre tiempo real y acontecimiento. Es el modo que encuentra para marcar, mediante la reversión de la técnica mediática de la que se apropia,²⁰ una concepción de la realidad histórica de la ciudad, que cada vez más tiende a desaparecer. El recurso a la exterioridad, del cual se vale en todo momento el escritor, en lugar de propiciar la visibilidad de la emergencia de nuevos sujetos en la escena pública brasileña, se revela como una de las condiciones especiales de enunciación literaria del mecanismo de aniquilación de esos sujetos. Al fin de cuentas, la propia existencia del libro apunta a un nuevo cuadro de prácticas y discursos que permanecen en el horizonte de una posibilidad, si bien remota, de superar la exclusión.

Escena 3: la cicatriz

Desde otra perspectiva, la desaparición de la ciudad puede percibirse por medio de la sumisión del espacio corporal a técnicas específicas de control disciplinario. En otro proyecto de Rosângela Rennó —*Cicatriz*—, expuesto en 1996 en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, imagen y texto se enfrentan ante la tarea de cartografiar el territorio minado donde se da la exclusión de los cuerpos en la escena contemporánea.

Para llevarlo a cabo la artista se vale una vez más de la memoria y del archivo, mediadores de otra de las tantas masacres que ocurrieron en el país. El 2 de octubre de 1992, en el pabellón de la Casa de Detención del Complejo Penitenciario de Carandiru, en San Pablo, una pelea entre dos detenidos provoca un amotinamiento a causa del cual la Policía

Militar invade la cárcel. Como resultado, 111 presos muertos y más de un centenar de heridos. En las primeras planas de los diarios aparecen fotografías de los cuerpos desnudos, alineados en cajones de chapa, con un número pintado a modo de identificación.

Rennó no trabaja con las fotos de la masacre de Carandiru. Las superpone, como un *pentimento*²¹ al revés, otras figuras del pasado. Su interferencia consiste en raspar, re fotografíar y recontextualizar algunas imágenes de un universo de más de 15.000 negativos fotográficos de vidrio, encontrados en la Academia Penitenciaria del estado de San Pablo. Las imágenes, que comprenden el período de 1920 a 1940, son en su mayoría fotos identificatorias y señaléticas: rostros de frente o de perfil; cuerpos desnudos de frente, de costado o de espaldas. Rennó selecciona fotos de cuerpos tatuados, amplía algunos detalles y expone las nuevas imágenes acompañadas de textos del Archivo Universal. Son historias ordinarias de gente común, tomadas del diario, de algún modo relacionadas con fotografías, posteriormente reelaboradas por la artista, que elimina nombres, lugares y fechas —“un archivo de imágenes escritas, en el que la identidad de los sujetos es mutilada por la mayúscula seguida del punto. La indeterminación del individuo refuerza y acentúa una falsa objetividad. El anonimato de la situación es también el sello de su intención”—.²²

La violencia que se expone allí como forma es bastante sutil, filtrada por un lenguaje directo, en los textos, y una cierta asepsia de la mirada, en las imágenes, cuya pulsión carcelaria original en los dos registros parece diluirse en la superficie regular de las letras en

²⁰ Sobre tiempo e imagen, véase Eduardo Cavada, *Words of Light, Thesis on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. XXIV y ss.

²¹ Se dice que hay *pentimento* cuando bajo la superficie de una pintura realizada se pueden percibir los rastros de una composición anterior, distinta de la que se presenta como resultado final.

²² Maria Angélica Melendi, *Arquivos do Mall/Mal de Arquivo*, p. 4 (inédito).

relieve y en las líneas que circundan el diseño de los tatuajes, casi como si estos adquiriesen autonomía en relación con los cuerpos en los que recaen. El borramiento de los cuerpos en la imagen retoma, así, la operación tecnológica por excelencia de la fotografía, para revertir la “ceguera histórica”²³ que contiene en favor del recuerdo de la segregación y del abandono.

Lo más terrible de las imágenes de *Cicatriz* es que nos permite ver que el secuestro de las identidades que exhibe no es el efecto provisorio de un régimen –político o discursivo– de excepción. Constituye, antes, un régimen con continuidad en el tiempo. La instalación de Carandiru no evoca la masacre tal como ocurrió, pero no cesa de escenificarla, como si “cada disparo de la policía ya estuviese anunciado en los disparos de la cámara del fotógrafo desconocido que hace más de cincuenta años sacó las fotos”.²⁴ La visibilidad que adquieren los cuerpos está en relación directa con su opacidad histórica: cuanto más oscuros, más perceptible se vuelve entonces su nitidez. La interferencia de la superficie corporal en la trayectoria de la luz acentúa la transformación de los cuerpos en

objeto, y luego en espectro, metamorfosis absolutamente distante de la espectacularización a la que parece estar condenada la imagen en el presente.

Este acto de negatividad delega a la confrontación entre texto e imagen en *Cicatriz* un poder de latencia –“presencia muda”,²⁵ para usar las palabras de la artista– que impulsa el desdoblamiento al infinito no sólo de las posibilidades estructurales del archivo, sino principalmente del sentido de la violencia de la que es guardián. El pasaje entre el referente y la imagen (textual o fotográfica) constituye el lugar de retorno del excluido, marcado justamente por el acto de intromisión del cuerpo en la transparencia óptica buscada,²⁶ en el instante en que se revela, sin subterfugios, la tensión que atraviesa el pasaje político entre el individuo y la ciudad. Allí el espectro encuentra su existencia mimética, la fotografía camina en dirección a la escritura y ambas se deshacen bajo la levedad de la luz, que abre espacio para la mirada fundadora de una comunidad arruinada. □

²³ Eduardo Cavada, *op. cit.*, p. XXVII.

²⁴ Maria Angélica Melendi, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Rosângela Rennó Gomes, *op. cit.*, p. 22.

²⁶ Me baso aquí en el análisis que hace Alberto Moreiras del relato “Apocalipsis de Solentiname” de Julio Cortázar. Cf. Alberto Moreiras, *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*, Santiago, LOM/Arcis, 1999, pp. 355 y ss.