

Figurar la falta: consideraciones sobre el duelo y la imagen

PEREZ CEJAS, Clara / UNLP, FDA, IHAAA – perezcejasclara@hotmail.com

Eje: Arte, teoría y acción política

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: Muralismo homenaje – Memoria – Arte.

Resumen

La ponencia aborda la relación entre el duelo y la imagen, entre la memoria y el arte como mediación simbólica, vinculada particularmente a la producción de murales hechos en conmemoración de jóvenes fallecidos. El recorte se realiza sobre cuatro obras producidas en distintos barrios populares del partido de La Plata, Provincia de Buenos Aires, entre los años 2010 y 2017. Estas obras se configuran como duelos públicos y colectivos, con un anclaje específico en el espacio público donde se emplazan, los lugares de pertenencia de los jóvenes homenajeados. Las imágenes, creadas por amigos, amigas y familiares, se producen desde la falta. En la búsqueda de asimilar las muertes prematuras, recogen tradiciones de una cultura juvenil y las fortalecen, generando nuevos insumos morales y comunitarios para componer identidad en los territorios.

La presente ponencia pretende abordar la relación entre el duelo y la imagen, entre la memoria y el arte como mediación simbólica, vinculada particularmente con la producción de lo que llamaremos *murales homenaje*, siendo estas expresiones estéticas públicas hechas en conmemoración de jóvenes fallecidos. En este caso, el recorte para el análisis se ha hecho sobre cuatro obras realizadas en distintos barrios populares del partido de La Plata, Provincia de Buenos Aires, ente los años 2010 y 2017.

Perdidas en las barriadas de nuestro país, cada vez es más común encontrar paredes que enseñan rostros pintados, envueltos en banderas y con frases dedicadas que señalan una ausencia pero también imponen una presencia. Estos rostros funcionan como señaléticas de muertes prematuras de jóvenes pobres, que tienen causas que se repiten y se asocian con las trayectorias de vida, siendo las más reiteradas el abuso policial,

conflictos en contextos delictivos, peleas entre grupos y accidentes de tránsito. Muertes que no fueron noticias destacadas en los medios de comunicación y que sólo cobran visibilidad cuando amigos, amigas y familiares deciden sacarlas del anonimato mediante la expresión del arte mural y sobre paredes públicas que alguna vez habitaron y compartieron: una esquina o una plaza, la fachada de la casa familiar, la escuela o la cancha de fútbol.

A continuación, presentaremos los murales homenaje y las historias referentes a los murales de *Sebastián*, «*el Bebe*» *Martínez*, *Toty* y *Federico*, para luego reflexionar sobre sus particularidades y continuidades en la relación entre la producción de las obras y los duelos.

El mural homenaje a *Sebastián* [figura 1] se encuentra ubicado en el barrio de Los Hornos, en 155 entre 54 y 55. *Sebastián* tenía 29 años cuando fue asesinado. Había salido de su casa con su hermano y un amigo, en peregrinación a la virgen de Luján, cuando un auto lo atropelló a la altura de la Ruta 6. El conductor, que escapó en el momento, fue detenido y liberado a los pocos días, según relató su familia.



Figura 1. Mural homenaje a *Sebastián* (fuente: fotografía tomada por la autora, febrero de 2018)

El mural lo pintó Graciela, su mamá, en la fachada de la casa familiar. Además de esta, están intervenidas las demás paredes de la vivienda acompañando la obra con frases de canciones de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, estrellas amarillas y fotos de *Sebastián*.

El mural homenaje «*el Bebe*» *Martínez* [figura 2] está pintado por su hermano sobre el frente de uno de los de los monoblocks ubicados en la avenida 7 entre 507 y 508. «*El Bebe*» tenía 25 años cuando apareció ahorcado en la Unidad n°18 de Joaquín Gorina, en 2016. Según el relato de su papá fue atacado por el personal penitenciario de la unidad. En la obra se puede leer la inscripción «Ni la muerte pudo borrar tu recuerdo, mucho menos lo hará el tiempo».



Figura 2. Mural homenaje a «*el Bebe*» *Martínez* (fuente: fotografía tomada por la autora, febrero de 2018)

El mural homenaje a *Toty* está ubicado en la ochava que generan las calles 143 y 528, sobre la casa de un vecino que ofreció la pared para que la obra se viera desde la avenida [figura 3]. Toty tenía 16 años cuando fue baleado por un ex subteniente de la Policía bonaerense mientras iba en moto como acompañante en el año 2013. Hasta el día de la fecha no hay detenidos por el caso, y el sospechoso trabaja en seguridad privada. El mural lo pintaron los familiares y amigos/as de Toty, con colaboración de militantes del Movimiento Evita y la Campaña contra la Violencia Institucional.



Figura 3. Mural homenaje a Toty (fuente: fotografía tomada por la autora, diciembre de 2017)

El mural homenaje *Federico* está ubicado en 520 y 118 [figura 4]. Federico vivía en el barrio El Mercadito, tenía 16 años y trabajaba como limpiavidrios cuando fue asesinado por otro joven en medio de un conflicto entre grupos, en el año 2011. El mural fue encargado al muralista local Lumpenbola y pintado en colaboración con sus amigos y amigas del barrio. En él se lee «Dejaste 1 imagen grabada q' se extraña», frase de la canción *Cuando un amigo se va* de la banda Fuerte Apache.



Figura 4. Mural homenaje a Federico (fuente: fotografía tomada por el muralista Lumpembola, octubre de 2011)

Los cuatro casos corresponden a distintos años, distintos barrios y diferentes causas de muerte, pero en todos hay un asesinato que no fue reparado socialmente y un mural realizado por allegados de la víctima que contiene diversos sentidos posibles. Así, las obras pueden funcionar como canales para la confección de *memoria local* en torno a los jóvenes fallecidos, el *pedido de justicia* sobre las muertes violentas y la realización colectiva y pública de los procesos de *duelo*.

Para abordar este último sentido, vamos a retomar a Judith Butler (2006). En su texto «Violencia, duelo y política» (pp. 45-78), la autora reflexionaba sobre la vulnerabilidad social de los cuerpos, de estos como lugares públicos de afirmación de la identidad, pero también

de exposición a la pérdida y del trabajo del duelo como un problema político en la confección de acuerdos y bases para las comunidades.

Butler planteaba la posibilidad de que el duelo se elabore cuando, quien lo transita, acepta que va a atravesar un cambio, a sufrir una transformación propia a causa de la pérdida. Enfatizaba el sentido enigmático de toda pérdida, del desconocimiento de qué es lo que se pierde y el cambio que provocará, cuyo resultado no puede medirse ni planificarse con antelación. Planteaba la perspectiva subjetiva y personal ante las pérdidas, pero también el impacto colectivo y comunitario de las mismas y, por ende, el potencial político de los duelos.

Mucha gente piensa que un duelo es algo privado, que nos devuelve a una situación solitaria y que, en este sentido, despolitiza. Pero creo que el duelo permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política, comenzando por poner en primer plano los lazos que cualquier teoría sobre nuestra dependencia fundamental y nuestra responsabilidad ética necesita pensar (Butler, 2006, p. 48).

Este mismo potencial de los duelos colectivos podemos encontrarlo en la organización y realización de los *murales homenaje*, donde vecinos y vecinas, amigos y amigas, y familiares se encuentran, articulan, se involucran, se solidarizan y crean una expresión estética barrial desde la impotencia que la muerte inesperada y prematura genera. Ante la desorientación y el desconocimiento, transformar el dolor en un recurso político implica no resignarse a la inacción, sino a la posibilidad de elaborar una identificación con el sufrimiento mismo.

En este sentido, el muralismo es particularmente una disciplina artística de carácter comunitario, ya que se trata de obras que se realizan colectivamente y deben necesariamente contemplar en su proyección su inserción en un lugar específico, en un contexto arquitectónico, pero sobre todo en un contexto social, para la mirada crítica de las y los espectadores que van a convivir e interactuar con ellas. Idealmente este proceso previo de planificación y su producción, debe realizarse con participación de quienes habitan el lugar donde la obra será emplazada, para que sea representativa y apropiada. Estos aspectos han sido abordados por Verónica Capasso (2010) en su tesis *Muralismo en la ciudad de La Plata*:

A diferencia de otro tipo de imágenes y trabajos artísticos, la realización de un mural se distingue por un proceso de consulta y diálogo entre quienes participan en su realización, su audiencia inmediata y la experiencia colectiva que supone su realización en tanto concepción, diseño y ejecución. Aquí es posible ver el trabajo cooperativo, trabajos más complejos caracterizados la mayoría de las veces por generar espacios de participación e inclusión de la comunidad local (p. 24).

Los *murales homenaje*, mientras significan dicho trabajo cooperativo, implican también una experiencia de realización del duelo en el espacio público barrial, sobre paredes que eran habitadas por los jóvenes fallecidos configurando sus territorios de pertenencia, y que ahora, con el emplazamiento de la obra conmemorativa, adquieren una significación diferente para aquellos y aquellas que transitan el sitio. Esta idea de resignificación y subjetivación de un lugar podemos vincularla a la siguiente definición de Adrián Gorelik (1998):

El espacio público es una categoría que carga con una radical ambigüedad: nombra lugares materiales y remite a esferas de la acción humana en el mismo concepto; habla de la forma y habla de la política [...]. Es espacio público en tanto es atravesado por una experiencia social, al mismo tiempo que organiza esa experiencia y le da formas. Se trata, por tanto, de una cualidad política de la ciudad que puede o no emerger en definidas coyunturas, en las que se cruzan de modo único diferentes historias de muy diferentes duraciones: historias políticas, técnicas, urbanas, culturales, de las ideas, de la sociedad; se trata de una encrucijada (p. 19).

En sintonía con las ideas de Butler en torno a las formas de acción desde la incertidumbre, Régis Debray (1998) planteaba una serie de reflexiones que podemos recoger para pensar también en la re-apropiación de los espacios públicos con la producción de las expresiones estéticas conmemorativas y la elección del barrio como nuevo lugar de cercanía para procesar las muertes; allí emergen nuevas formas de interacción y socialización entre los/as vivos/as y sus muertos/as y esas vidas se prolongan, ahora figuradas, con nuevas formas de inserción en la comunidad.

En *Vida y muerte de la imagen* Debray aseguraba que el trabajo del duelo pasa por oponer a la descomposición de la muerte la recomposición por la imagen. El autor comenzaba su libro afirmando que el nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte para luego reconstruir, a través del tiempo, cómo las civilizaciones rindieron culto a sus antepasados a través de las representaciones. Aseguraba que las imágenes cumplen un rol de mediación entre los vivos y los muertos, que su confección es un recurso de supervivencia ante lo desahuciante de la pérdida: «El más allá trae la meditación de un más acá. Sin un fondo invisible no hay una forma visible. Sin la angustia de la precariedad no hay necesidad de monumento conmemorativo» (Debray, 1998?, s/p).

Asimismo, planteaba que en la tensión entre presencia y ausencia es donde nace la necesidad de los vivos de extender la vida del muerto a partir de su representación, de hacer visible lo invisible, de generar una presencia real mediante la figuración: «Representar es hacer presente lo ausente. Por lo tanto, no es simplemente evocar sino reemplazar. Como si la imagen estuviera ahí para cubrir una carencia, aliviar una pena. [...] Pintada o modelada, imagen es hija de nostalgia» (Debray, 1998, p. 34).

El mismo problema que planteaban Butler sobre la conversión del enigma del duelo en acción política y Debray en confección de imágenes ante la impotencia de la muerte, lo abordaba Hans Belting (2007) en su libro *Antropología de la Imagen*, donde sostenía que el enigma que históricamente rodeó al cadáver se convirtió en el acertijo de la imagen, ancladas en la paradoja de la ausencia, dónde encuentran su verdadero sentido representando lo que no está y que sólo puede aparecer en ellas.

El horror de la muerte radica en que, ante los ojos de todos y de manera impactante, convierte en imagen muda lo que apenas un instante atrás había sido un cuerpo que hablaba y respiraba. [...] Los seres humanos quedaban desamparados ante la experiencia de que la vida, al morir, se transforma en su propia imagen. Perdieron al muerto, que había sido participante de la vida de la comunidad, a cambio de una simple imagen. Es posible que, para defenderse, respondieran a esta pérdida con la creación de otra imagen: una imagen con la que la muerte, lo incomprensible, se volviera en cierto modo comprensible. Ahora contaban con una imagen propia que podían confrontar con la del muerto, con el cadáver (Belting, 2007, p. 180).

Es en la búsqueda de la comprensión de las muertes violentas de los jóvenes en los barrios, donde familiares, amigos y amigas se ubican como hacedores de imágenes desde criterios estéticos propios, alimentando con sus experiencias personales una práctica artística que se va configurando como respuesta popular a un problema que es político y social.

John Berger abordaba en su libro *Modos de ver* (1974) la capacidad de agencia de los/as productores/as de imágenes:

Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto a Y. Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia (p. 6).

María del Rosario Acosta López (2015) también se detiene a analizar la tarea de reflexión, construcción subjetiva y configuración identitaria de los creadores y creadoras en la relación entre memoria y arte. Para la autora «el arte es, en efecto, uno de los modos mediante los cuales una cultura atraviesa las puertas de su historia y logra verse a sí misma de otro modo» (p. 51). Podemos vincular esta idea a los postulados de Butler sobre la asimilación de la falta en el proceso de duelo, cuando menciona que, en los procesos de conformación de la memoria, para *recordar* un hecho debemos «producir en nosotros la experiencia de su ausencia, de su pérdida. Y esta experiencia parece encontrar un lugar

privilegiado en la obra de arte: en algunas ocasiones ella logra recrear dicha experiencia, hacerla cercana, conservándola no obstante en su singularidad irremplazable» (Butler 2006, p. 51).

Acosta López plantea que la memoria encuentra en la potencia del arte la posibilidad de recrear y resignificar la pérdida, configurar una memoria que no sea estática, que no se limite a un sentido único y clausurado, pero que tampoco pretenda convertir al pasado en un presente eterno. Y convoca así la noción de Walter Benjamin de *lo inolvidable*. La justicia de la obra, «[...] no sería entonces aludir a una especie de redención o resolución definitiva del problema del recuerdo, sino más bien apelar a su suspensión, para que lo pasado pueda entonces conservarse en la forma de lo irreparable» (Acosta López, 2015, p. 54).

Para cerrar su texto, la autora menciona que:

[...] si el recuerdo es, tras la muerte, una especie de juramento de fidelidad que pronunciamos frente a la ausencia de quien se ha ido, imagen y duelo, a su vez, están entrelazadas de un modo esencial: la imagen se transforma entonces, en el caso del duelo, en la impronta de lo perdido y en la signatura de esa ausencia (Acosta López, 2015, p. 57).

Esa fidelidad la encontramos en las confecciones de cada *mural homenaje*, donde podemos observar las repeticiones de algunos elementos compositivos que vinculan a la obra directamente con la persona conmemorada, como los rostros de los jóvenes acompañados por sus nombres y por figuraciones representativas de sus vidas y sus pasiones: los colores de un club de fútbol, letras de canciones, simbologías de sus creencias, las motos en las que se movían, la ropa deportiva y la visera. Estos elementos, que en cada caso personifican al joven fallecido, son también objetos de una cultura popular que los colectiviza e identifica.

Juan David Villa Gómez y Manuela Avendaño Ramírez reivindican los objetos de memoria social, no oficial o institucional, para promover la organización comunitaria; en su texto *Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política* (2017) sostienen que:

Por esta razón, la memoria debe ser viva, expresada por un grupo; sus lugares deben estar impregnados de sentido vital [...]. Esto implica voces subalternas que se escuchen en espacios ciudadanos, visibles frente a lo que quiere ocultarse, públicas frente al horror y la violencia, evidenciando resistencias, búsquedas de no repetición y elaboración de los duelos colectivos (Brodsky Zimmerman y Galende, 2012), pero además la manifestación de grietas, de lo espectral, versiones subterráneas de una poética cultural de resistencia a modelos hegemónicos y homogeneizadores (Mendoza García, 2005; 2007; Cortés Severino, 2007; 2013; Di Filippo, 2012) (p. 508).

Villa Gómez y Avendaño Ramírez (2017) retoman los supuestos de Diana Taylor sobre las dos formas posibles de confección de memoria, quien denomina a la primera *memoria documento* (en referencia a aquella memoria que se confecciona con los archivos, documentos y testimonio), y a la segunda, *memoria performativa*, donde ubico la producción de nuestros *murales homenaje*.

Retomando los estudios de otros autores, destacan que:

Gómez-Peña (2005), Connerton (2009) y Martínez Quintero (2013a), reafirmarán este punto de vista al decir que la memoria performativa trasciende lo espacial, textual e histórico y se ubica en la dimensión corporal y emocional, evocando significados, construyendo hábitos, generando comprensiones y una forma de transmisión. Por tanto, las ceremonias conmemorativas se convertirán en memoria social solo si son performativas, lo que implica la inmersión corporal y emocional en el evento, yendo más allá del monumento y el museo (p. 511).

En la realización de los *murales homenaje* se pone en juego las emociones y el cuerpo. Los retratos *post mortem* plasman discursos locales sobre las vidas y muertes de los homenajeados, la mayoría de las veces a contracorriente de los relatos hegemónicos. Se confecciona una *memoria viva* que recoge tradiciones de una cultura juvenil y la fortalece, generando nuevos insumos morales para componer identidad en los territorios.

Se da lugar al encuentro y se crean imágenes de la falta, mientras se transita el duelo comunitario en la búsqueda por la asimilación de las muertes inesperadas. Los hacedores y hacedoras de las obras, desde criterios estéticos propios y sin ser productores formales ni pertenecer a circuitos artísticos hegemónicos, se encaminan en la experiencia de intervención del espacio público y transforman la realidad artística contemporánea, configurándose el fenómeno como una expresión de arte popular que es también una respuesta ante una problemática social, con recursos visuales comunes que, desde diferentes barrios, se vinculan, se multiplican y se potencian.

Referencias

- Acosta López M.R. (comp.). (2015). *Memoria y fragilidad: el arte como resistencia al olvido*. Bogotá, Colombia: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Los Andes, Ediciones Uniandes.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Madrid, España: Katz Editores.
- Berger, J. (1974). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Capasso, V. (2010). *Muralismo en la ciudad de La Plata: la experiencia del colectivo de arte Sienvolando, un análisis de la activación de una esfera pública de oposición* [tesis de licenciatura]. La Plata, Argentina: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.723/te.723.pdf>
- Debray, R. (1998). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, España: Paidós.
- Gorelik, A. (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Villa Gómez, J. D. y Avendaño Ramírez, M. (2017). Arte y memoria: expresiones de resistencia y transformaciones subjetivas frente a la violencia política. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8 (2), 502-535. DOI: <http://dx.doi.org/10.21501/22161201.2207>