

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)


FITM
Edición
56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



ICETEX
Invertimos en el talento de los colombianos

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^{to}

**CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO**

**Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.**

MESA 7

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM



FITM
Edición
56



Cuerpo, memoria, identidad en el proceso de creación de teatro biográfico y documental.



Andrea Ubal Rodríguez (ajubal@uc.cl)

Escuela de Teatro. Universidad Católica de Chile

Palabras clave: Cuerpo, memoria, identidad, archivos, corpografía, teatro biográfico, proceso de creación.

Esta conferencia pretende compartir los alcances de mi investigación creación **Contar la propia historia: Proceso de creación en teatro biográfico, entre cuerpo, memoria e identidad**, desarrollada en el marco de mi doctorado en estudios y prácticas de las artes en la Universidad de Quebec en Montreal, Canadá.

El objetivo principal de esta investigación es comprender la práctica del teatro biográfico y documental explorando las problemáticas y etapas del proceso de creación a partir de testimonios autobiográficos. Esta exploración considera aspectos artísticos, sociales, políticos y éticos, con el fin de proponer estrategias para la práctica de este tipo de teatro.

El eje central de este trabajo ha sido el estudio y la exploración del proceso de creación en torno a la interacción de los recuerdos, la memoria y la identidad, utilizando testimonios autobiográficos. En este contexto, el cuerpo se concibe como un elemento fundamental, tanto como portador y medio de expresión de la memoria.

Me centré particularmente en la memoria familiar intergeneracional, guiada por las siguientes preguntas de creación: ¿Cómo se transmite la memoria entre los miembros de una familia? ¿Existe un vínculo entre la memoria familiar y la memoria de la sociedad? ¿Qué rol tiene el cuerpo, en tanto soporte de memoria durante el proceso?

Para llevar esta investigación a la práctica, invité a escena a mi madre, María Eugenia y a mi hija, Gabriela a participar del proceso de creación experimental de la obra que llamamos: «Alas para volar: narrativa autobiográfica a 3 voces y 3 cuerpos».

El proceso se desarrolló en varias etapas. Primero, se llevó a cabo la recolección de material a través de testimonios, archivos, documentos y repertorios, (utilizando el término que propone Diana Taylor (2015) y se entiende como un archivo inmaterial. Este enfoque permitió recopilar relatos de historias elaboradas, anécdotas, movimientos, gestos, incluso lo que la investigadora en danza canadiense Sylvie (Fortin, 2006) describe como “datos somáticos”, que son aquello que los cuerpos reconocen y comunican internamente, teniendo en cuenta sensaciones, emociones, ritmos, tensiones y otros aspectos generalmente preverbales, y que son muy importantes para una comprensión más acabada profunda de las experiencias de las personas.

Las etapas que siguen en el proceso son: análisis y selección de información, luego la selección de materiales, siguiendo con el proceso de escritura escénica e integración de la escritura escénica que yo llamo “corpografía” (y que abordaré un poco más adelante), para finalizar con el trabajo de ensayo y el momento de (re)presentación.

La noción de memoria del cuerpo era concebida en este proyecto como un proceso dinámico, un sistema complejo que crea un vínculo permanente entre el

pasado y el presente. Nos preguntábamos: ¿Cómo desarrollar un proceso creativo sistemático a partir de nuestras memorias del cuerpo? ¿Cómo entender o "leer" esta información que pertenece a otro tiempo y contexto, para integrarla, crear e interpretarla en el presente?

En esta ponencia abordaremos de manera particular algunas estrategias utilizadas en momentos precisos del proceso de investigación creación. Esto es en la etapa de recopilación de memorias a través de testimonios, archivos y documentos, y el proceso de escritura escénica.

Una de las estrategias utilizadas en la etapa 1 para la recolección de memorias e historias fue la realización de entrevistas que fueron grabadas en video. Cada una de nosotras fue entrevistada por las otras dos participantes a través de una pauta flexible que buscaba rescatar memorias de diversos momentos de nuestras vidas intentando responder a nuestras preguntas artísticas antes señaladas. El uso de las cronofotografías se presenta en esta instancia como un modo de recuperar gestos específicos en los relatos

La cronofotografía es un invento de fines del siglo XIX, (cronos tiempo-fotografía) es una técnica fotográfica desarrollada por el científico francés Jules - Étienne Marey 1882-1914 y por el británico Edward Muybridge (1879). Es una herramienta, precursora del cine que permite la observación de la particularidad de los movimientos, como se componen en el espacio -tiempo, esto se logra a través de una seguidilla de imágenes (de fotografías tomadas por varias cámaras) que dan la sensación de ver las acciones en cámara lenta. Esto permite el análisis de los trayectos que ejecuta el movimiento, y pone en evidencia detalles que no somos capaces de retener a primera vista. Nos ayuda a hacer visible lo que no vemos en primera instancia. Ellos estudiaban el movimiento de los seres humanos en actividades como las Artes, deportes, incluso en la medicina (movimientos de



pacientes) pero también se aplicaba para el movimiento de animales (aves, caballos y el movimiento del galope).

Lo que me interesaba indagar a través de esta técnica era sobre: ¿Qué dice el cuerpo, como expresa, como habla!!

Como nuestras entrevistas habían sido grabadas en video, de ellos pudimos extraer series de fotografías, lo que nos permitió crear nuestras cronofotografías, rescatando los momentos que nos parecían más significativos a nivel gestual/contenido. Pudimos visualizar con particularidad movimientos, gestos, que iban narrando las diversas historias. El énfasis estaba puesto no solo en qué se contaba, sino cómo se contaba.

Hay que decir que cuando inicialmente debimos observar e identificar los gestos y movimientos expresados en las entrevistas para seleccionar el material para trabajar, pudimos identificar ciertas "categorías" que aparecieron de manera evidente. Basándonos en la descripción de los tipos establecidos por Jacques Lecoq (1987), que establece distintos tipos de gesto (acción, expresión o indicación), logramos identificar tres grupos adaptados a nuestro trabajo.

La primera incluye gestos *de narración* que acompañan a las palabras, que enfatizan el ritmo, el acento de los sonidos, las frases y a veces los silencios. Son movimientos difíciles de leer porque, en general, son más bien desordenados, indefinidos en sus primeros impulsos y finales. Su uso está especialmente relacionado con el acompañar la acción verbal o incluso el silencio.

El segundo tipo de gestos, corresponde a de acción. Tal cómo su nombre lo indica, se utilizan para señalar una acción específica. A veces, el gesto de acción se



utiliza para subrayar lo que se dice, otras veces para decir lo que no se expresa verbalmente. Su función es la de indicar o, en algunos casos, ilustran una acción.

Finalmente. los gestos *interpretación* se utilizan para revivir las propias acciones o las de los demás, vividas en el pasado. Durante la entrevista, en el momento presente de la narración, la persona juega o interpreta su propio rol o el de una tercera persona, a través de un gesto, de una manera particular de llevar su cuerpo, caracterizando un ritmo, un tipo particular de energía, que hace surgir el pasado a través del gesto. A través de la corporeidad y del gesto de interpretación, se puede transformar el recuerdo (propio o de otro) en tiempo presente.

Otra manera de ir en busca de las memorias de los cuerpos fue trabajando desde los archivos que habíamos recolectado para nuestro proceso. Aquí trabajamos sobre tres ideas:

Activar los archivos propuesto por Janine Marchessault (2013) investigadora de la U de Toronto. Ella define al archivo como algo que está congelado y sin vida, pero se puede activar creando lo que ella llama: temporalidades dinámicas y simultáneas en las que se invita al público a ser partícipe de una u otra manera. Ella da el ejemplo de utilización de la tecnología (proyecciones en el espacio público, por ejemplo), pero también indica que existen múltiples maneras de provocar esto de activar el archivo. Nosotros lo hacíamos a través de las entrevistas, cuando preguntábamos, por ejemplo: ¿cuál es la historia de esta foto? ¿O de este dibujo? ¿O de este objeto?

Yannick Hoffert (2001) actor, director e investigador francés, habla de "hacer actuar los documentos", es decir, los "confronta a una enunciación específica y los pone a dialogar con los lenguajes de la escena". Esto implica un trabajo de selección,



edición y traducción. Se trata de entender este documento y transmitir su contenido, ya sea literalmente o en forma de representación.

Otro elemento importante para este trabajo de investigación en relación con el uso de archivos fue considerar el trabajo de Yvon Lemay y Anne Klein (Lemay et Klein, 2012) del Groupe interdisciplinaire en recherche archivistique de l'Université de Montréal con respecto a la relación de los archivos con la emoción. La lectura emotiva del archivo suele verse respaldada por características propias de los documentos esta son (autenticidad, dimensión material que define sus condiciones de uso, su contexto y la posibilidad de interpretar su contenido., paso del tiempo), el denominador común que tienen estas características es su capacidad de evocación.

En el trabajo con los archivos la idea era dejarlos "hablar", dar espacio para que los archivos puedan expresarse, activarse, ponerse en diálogo con nosotros, nuestros recuerdos y con el presente.

Aquí otro ejemplo:

(foto cumple) Esta foto es del 18 de septiembre de 1973, el día de mi cumpleaños número 2, esta niña que ven ahí, soy yo. Yo no me acuerdo de ese día, los recuerdos que tengo de aquel día me los han contado y los he incorporado a través de algunos archivos familiares imágenes como esta. Podemos pensar que yo era demasiado pequeña para recordar ... sin embargo recuerdo muy bien que lo que ocurrió justo una semana antes: (imagen 11 sept.) el 11 de septiembre de 1973, el día del golpe de Estado en Chile que instaló la dictadura durante 17 años, y fue el contexto en el que viví mi infancia y adolescencia.

Desde ese día, 11 de septiembre, tengo imágenes y sensaciones que han quedado grabadas intactas en mi cuerpo hasta ahora.

Recuerdo estar en la calle, muy cerca de la casa de mis abuelos con mi madre, y de repente la gente empieza a correr para evacuar el lugar.

Luego recuerdo estar en la pieza de mi abuela, estoy sentada en su cama, a mi lado, mi mamá, Frente a nosotras la ventana abierta de par en par, a este lado está mi abuela Carmen con alguien que no recuerdo quien ese, Se ve pasar los aviones de guerra bombardeando la casa del Presidente Allende, aquí a la derecha en la calle Tomás Moro.

Recuerdo el ruido ensordecedor y el miedo en el cuerpo. Recuerdo las imágenes y sensaciones, pero no recuerdo palabras

Recuerdo abrazar a mi madre, apretarle su guata (gesto) estaba embarazada de mi hermano Eduardo. Llevaba un vestido amarillo con flores blancas.

Este fragmento es un ejemplo de cómo el trabajo con las cronofotografías y la idea de activar los archivos, nos ayudó a establecer una ruta, entre las huellas de la historia estampada en nuestros cuerpos y las historias que decidíamos compartir en la obra.

Así fuimos recuperando fragmentos de memorias, y luego de un largo trabajo de experimentación escénica, selección y organización de los materiales vino el momento de la escritura escénica. No escribiendo la dramaturgia para luego montar las escenas, sino que se escribe con los cuerpos en escena a través de acciones física y verbales.



Aquí trabajamos con la noción de corpografía. Este concepto contiene las palabras cuerpo y grafía, que significa dibujar, escribir con el cuerpo. Paola Berenstein-Jacques (Jacques, 2008), arquitecta, profesora de la Universidad Federal de Bahía en el Brasil, utiliza el concepto de "corpografía urbana" (2008) en su investigación sobre la apropiación del espacio urbano, y desarrolla la tríada cuerpo-ciudad-performatividad.

Establece una relación entre el cuerpo urbano y el cuerpo ciudadano basada en la investigación de la errancia como un tipo de apropiación del espacio público. Las trayectorias de las personas en la ciudad activan o reactivan espacios que, en algunos casos, no se utilizan como fueron proyectados; también trabaja con la idea que existen ciertas sensaciones relacionadas con la memoria se activan cuando los cuerpos se desplazan por los lugares donde se produjeron acontecimientos de la historia personal o social.

Entre las reflexiones desarrolladas por Berenstein-Jacques, subrayo dos ideas: la idea de percibir de manera diferente ciertos elementos de la vida cotidiana y la idea de trazar con el cuerpo un trayecto determinado en un espacio particular en este caso no es el espacio público de la ciudad, sino la escena,

Veo esta metodología como una forma de dar voz al cuerpo. Un cuerpo que respira, que se mueve, que permanece inmóvil, que emite sonidos, palabras, un cuerpo que busca, que se esconde, que se expande cuando trata de expresar. La corpografía sería esta huella en el espacio y el tiempo donde sería posible capturar una conexión entre el cuerpo, la memoria, el movimiento, y las imágenes sensoriales. Se trata de una especie de traducción; una forma concreta de poner el cuerpo en representación.



De este modo, el cuerpo se convierte en soporte de un texto inscrito en el cuerpo, un mediador de la memoria, significativo tanto para el que "habla" (se mueve) y para los que "escuchan" (observan).

En conclusión, este proyecto no solo explora el proceso creativo en el teatro biográfico y documental, sino que también profundiza en las dinámicas de transmisión de la memoria en contextos familiares y sociales. Así, se abre una vía para entender cómo el cuerpo, como soporte de memoria, como archivo, contribuye a la preservación y transformación de las identidades a lo largo de generaciones, proponiendo una reflexión sobre la relación entre la memoria individual, la memoria familiar y la memoria colectiva.

Referencias

Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique, editado por Éric Le Coguiéc y Pierre Gosselin, 97-109.

Hoffert, Y. (2001). Faire jouer les documents : Corées de Balazs Gera Récupéré de <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01373073>

Jacques, P. B. (2008). Corpografias urbanas. Arquitextos, São Paulo, 8.

Lecoq, J. (1987). Le Théâtre du geste mimes et acteurs Paris Bordas.

Lemay, Y. et Klein, A. (2012). Archives et émotions. Documentation et bibliothèques, 58(1), 5-16.



Marchessault, J. (2013). Activating the Archives/Activer les archives/Land/Slide, an exhibition on possible futures. *Ciel variable: art, photo, médias, culture*, (95), 44-49.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en la Américas* Ediciones Universidad Alberto Hurtado



Necropoética: cadáver, poiesis y memoria

Daniela Fajardo Botache



[...]ya ni siquiera podemos decir “me quiero morir”, sino que otros deciden el momento y la forma macabra de dar muerte.

Ileana Diéguez. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatrales del dolor.*

La presente ponencia se instala en el siglo XX, en particular en el periodo historiográfico conocido con el nombre La Violencia con mayúsculas en Colombia, este es el espacio bajo el cual se ubica la obra plástica *Corte de florero* del artista colombiano Juan Manuel Echavarría. Este texto aborda el lugar de la creación, la estética y la memoria en contextos históricos caracterizados por ser necropolíticos, para ello, planteo el concepto de necropoética, que no es más que la respuesta ética, estética y política ante la muerte endémica. Este término tiene su génesis a partir de las disertaciones del filósofo Achille Mbembe, quien aborda el ejercicio soberano de decidir quién vive y quién muere.

Colombia es una república que ha visto desde la época colonial la aniquilación de la vida como una reafirmación de los poderes circundantes en el territorio, los cuales gestionan bajo sus intereses la administración de la muerte y la vida, lo cual implica que ciertas personas son consideradas de ser prescindibles. El filósofo camerunés Achille Mbembe (2011), acuñó el concepto de necropolítica, para referir el derecho a decidir sobre la vida o la muerte de otros seres humanos. El autor considera que el colonialismo es la forma originaria del necropoder, para él “[...] la colonia representa el lugar en el que

la soberanía consiste fundamentalmente en el ejercicio de un poder al margen de la ley (*ab legibus solutus*) y donde la « paz » suele tener el rostro de una « guerra sin fin » (2011, p. 37).

La necropolítica toma por base la conjugación entre los conceptos *biopoder*, *estado de sitio* y *estado de excepción*. Es importante advertir la diferencia entre lo propuesto Foucault y Mbembe; el primero, planteó argumentos acerca de la gestión y regulación de la vida humana por parte del poder, mientras que; el segundo, “se pregunta por las formas de destrucción de los cuerpos y el poder de dar muerte a través de diversas tecnologías de explotación” (Fajardo, 2023, p. 18). Por tanto, el término de biopoder es insuficiente en escenarios de alta mortandad, donde el Estado y otras fuerzas no sólo administran la vida, también producen violencia y muerte.

A propósito de ello, Mbembe (2011) abre su ensayo titulado *Necropolítica* con la afirmación “la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar vivir constituyen, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos” (p. 19-20). En el contexto de la guerra interna colombiana, los actores armados -Estado, paramilitares, guerrillas y narcotraficantes- han desplegado un repertorio de acciones crueles sobre la población civil, donde la visión smithiana del amigo-enemigo político ha prevalecido y la deshumanización se ha hecho presente.

Aunado a lo anterior, para la elaboración conceptual de lo que comprendo por necropoética, se toma por punto de referencia la *política visceral* acuñada por Mbembe, para hacer alusión a aquellas prácticas de organización comunitaria, donde hay una exposición corporal mediada por los afectos. Se trata cuerpos que agencian, que se abren desde la vulnerabilidad y a su vez desde una resistencia en un contexto que poco a poco les aniquila y los percibe a modo de desechos. La *política visceral*



hace referencia a aquellos cuerpos politizados que se constituyen desde una organicidad que les toca, se trata de una acción política que interpela y cuestiona la hegemonía de lo político.

A su vez, la necropoética se encuentra comprendida por: el acto de creación entendido en términos de Gilles Deleuze (2008) como una necesidad que se vincula con la resistencia, en pocas palabras la creación como una cuestión de urgencia; el pueblo en minúsculas de Giorgio Agamben (2001), quien lo entiende como una “multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos” (p. 32); la *communitas* de Victor Turner (1988) conformada por personas a quienes une una deuda que no ha sido resuelta en un sentido ético-político; por último, el ser singular plural de Jean-Luc Nancy (2006), que es la ontología del ser-en-común, el espacio intermedio que permite la relación de cada ser particular.

Así mismo, en el entramado conceptual de lo que se entiende por necropoética son imprescindibles los planteamientos de Walter Benjamin (2006) sobre la alegoría, como una forma de representación que muestra la fragmentación y la petrificación fugaz de lo decadente del continuum histórico. En este sentido, la alegoría es una forma para acceder a la verdad histórica a través de la representación simbólica de la realidad. Por ello:

[...] la necropoética debe entenderse en términos alegóricos, en tanto que la estética construye una metáfora política donde diferentes temporalidades e historicidades confluyen, develando la construcción de una hegemonía sostenida sobre los muertos o los vencidos. Frente a la necropolítica, la necropoética se erige no solo como un recurso estético sino también político, siendo la alegoría capaz de representar el devenir decadente de un poder mortífero, las espectralidades que fueron reducidas a desechos, las ruinas de

una realidad donde la vida es abandonada y la permanencia de la existencia condenada a la voluntad de otros hombres(Fajardo, 2023, p. 28).

Corte de florero del artista colombiano Juan Manuel Echavarría, fue creada en 1997. La obra es una pieza visual conformada por 32 fotografías a blanco y negro, cada imagen tiene una denominación en latín. Quien ve por primera vez la obra, pareciera que fueran “dibujos de flores que harían alusión a la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. Sin embargo, al observar cada imagen a detalle, el espectador identifica huesos humanos organizados deliberadamente en forma de arreglos florales” (Fajardo, 2023, p. 35). El nombre de la obra evoca a las prácticas de modificación post mortem, realizadas en el periodo historiográfico conocido con el nombre La Violencia con mayúsculas, empleado este término para distinguir este aconteciendo de los conflictos del siglo XIX en el país.

El artista tuvo el interés por investigar este fenómeno y las mutilaciones que sufrían los cadáveres en esa época, ya que, de niño, en Medellín, escuchaba historias sobre las prácticas de evisceración ocurridas en los años cincuenta. Además de esto, desde su primera serie fotográfica denominada *Retratos* y creada en 1996, Echavarría decidió dedicar su campo de creación a la construcción de metáforas sobre la violencia, en sus palabras “[...] estos maniqués fueron la piedra que cayó en mis aguas quietas. Al fotografiarlos entendí la dirección que mi trabajo debía tomar: explorar la violencia a través de la metáfora” (Echavarría, página web).

Como ya se mencionó, el tiempo histórico conocido con el nombre La Violencia es un antecedente relevante en la creación de *Corte de florero*. Este período estuvo marcado por una confrontación armada entre campesinos del Partido Liberal y del Partido Conservador, algunos historiadores consideran una guerra civil no declarada con implicaciones políticas, económicas y sociales. Este conflicto

comenzó a gestarse a inicios del siglo XX y su conclusión se sitúa en 1958 con la instauración del Frente Nacional.

La Violencia se distinguió por su extrema brutalidad, con prácticas como decapitaciones, desmembramientos, violaciones y masacres. Los cuerpos de los opositores políticos eran reducidos a simples restos óseos, y no solo se ritualizaba la muerte y se desfiguraba el cuerpo, sino que los cadáveres se exhibían públicamente para aleccionar a los miembros del partido político al que pertenecía la víctima. Con esto, es posible afirmar que, "El binomio amigo-enemigo ha estado presente desde el mito fundacional del país –realistas/patriotas, centralistas/federalistas, conservador/liberal–. Esta percepción externa del otro concebido como un peligro termina por otorgar el poder para decidir si este enemigo imaginizado merece vivir o morir" (Fajardo, 2023, p. 39)

Lo anterior es el resultado de la permanencia de la estructura colonial en un contexto que se consideraba "democrático". Sin embargo, evidencia cómo se ejerció un poder que intentaba imponer una corriente política sobre el Estado, el control de la tierra y las clases populares. En este contexto, el poder soberano no solo estaba en manos del Gobierno, sino también de aquellos que decidieron armarse para enfrentar y eliminar a sus adversarios. De esta manera, La Violencia se puede interpretar como una expresión del necropoder, en la que se empleó la muerte como un medio para establecer una hegemonía política. Esto indica que, en Colombia, el *estado de excepción* ha sido constante, y se ha normalizado la gestión de la vida y la eliminación de aquellos considerados políticamente diferentes.

Teniendo en cuenta lo mencionado, la propuesta de Echavarría destaca la intervención y fragmentación de los cuerpos sin caer en el anestesiamiento ni en la espectacularización del dolor. Durante la guerra bipartidista, surge una estética de la crueldad caracterizada por representaciones visuales dadas por la mutilación de



cadáveres y su exhibición en espacios públicos. En *Corte de florero*, las flores-despojos simbolizan la muerte y el sufrimiento en un territorio que, durante siglos, ha normalizado la negación de la vida. Al mismo tiempo, la obra rompe con la linealidad hegemónica, interpelando de manera ético-político al espectador, al revelar la masificación de cadáveres y los procesos anatómico-políticos utilizados para su eliminación.

De manera que, el acto de creación en esta obra de Juan Manuel Echavarría señala el necropoder inmanente en el transcurrir de la historia en Colombia, en ese sentido, en *Corte de florero* se evidencia una necropoética que aporta una visión distinta de los cuerpos fragmentados, evitando replicar la lógica de la guerra bipartidista. En una nación donde la muerte violenta, injusta y prematura es común, esta obra se transforma en un espacio simbólico para los fallecidos, con una estética de duelo construida a partir de restos que evocan a una época sombría. Por esta razón, la alegoría de las imágenes-restos son oscuras, "Si en el ámbito colectivo hay dolor y luto, la iconografía propuesta por Echavarría parece naturaleza muerta, las fotografías de las flores hechas de huesos producen una sensación de melancolía" (Fajardo, 2023, p. 62).

Referencias

Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Trad. de A. Gimeno Cuspinera. Pre-Textos.

Deleuze, G. (2008). ¿Qué es el acto de creación? En D. Lapoujade (Ed.), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*(pp. 281-289). Pre-Textos.



Echavarría, J. M. (s.f.). *Corte de florero*.

[https://jmechavarria.com/es/work/corte-de-florero/\(s.f.\)](https://jmechavarria.com/es/work/corte-de-florero/(s.f.)). *Retratos*.

<https://jmechavarria.com/es/work/retratos/>

Fajardo, D. (2023). *Constelación necropoética: un diálogo entre Corte de florero y mi historia familiar* [Tesis para optar por el título de Maestra en Teoría Crítica]. 17, Instituto de Estudios Críticos.

Mbembe, A. (2011). Necropolítica en E. Falomir Archambault (Ed. y trad.), en *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* (pp. 17-75). Editorial Melusina.

Nancy, L. (2006). *Ser singular plural*. Trad. A. Tudela Sancho. Arena Libros.

Turner, V. (1988). Liminalidad y communitas. En *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Alfaguara S.A.



NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



INDUSTRIA
LICORERA
DE CALDAS

RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.

SANCHO BBDO



Consejería
Cultural y
Ciencia



centro cultural
MANIZALES



telecafé



SIENDO el MISMO