



Cuadernos del CILHA n 38– 2023 | publicación continua

ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha>

CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 24/01/2023 Aprobado: 03/04/2023 | pp. 1-30



<https://doi.org/10.48162/rev.34.062>

Corporalidades mitológicas en la obra de Yorlady Ruíz López

Mythological bodies in the work of Yorlady Ruíz López

Adriana Sánchez  0000-0002-6983-4295

Universidad de Vermont

 asanchezguti@gmail.com

Estados Unidos

Resumen:

Este artículo presenta un análisis a la obra de Yorlady Ruíz, artista plástica colombiana, que configura nuevos territorios estéticos del cuerpo sugiriendo desde la lírica y la teatralidad lecturas políticas, eróticas e históricas del país. Los corpus que se estudian en este texto resemanizan mitos y leyendas donde se reconfiguran diferentes corporalidades a través del proyecto *Magdalenas por el Cauca* desde el 2008, los poemarios *Diarios Íntimos* (2012) y *El silencio fue su reino* (2021). Obras que retoman las figuras míticas para resignificar el cuerpo vulnerable, erótico y errante de Colombia, una propuesta corpo-estética que devela desde la fragmentalidad significados colectivos del país.

Palabras clave: Cuerpo vulnerable, Cuerpo erótico, Cuerpo errante, Corpo-política.

Abstract:

This article analyzes of Yorlady Ruiz' work, a Colombian artist, who configures new aesthetic territories of the body, suggesting political, erotic and historical readings of the country through poetry and theatricality. The corpus studied in this text resemanize myths and legends where different corporealities are reconfigured through the *Magdalenas por el Cauca* project since 2008, the poetry collections *Diarios Intimos* (2012)

and *El silencio fue su reino* (2021). Works that take up mythical figures to resignify the vulnerable, erotic and wandering body of Colombia, a corpo-aesthetic proposal that reveals the country's collective meanings from fragmentation.

Keywords: Vulnerable body, Erotic body, Wandering body, Corpo-politics.

I. Introducción

Yorlady Ruíz es artista plástica, performativa y poeta. Nació en Pereira en 1979. Desde muy pequeña se interesó en el arte y en el teatro. Escribe poesía y ha publicado: *Versos para tu fresca alborada* (1998); *Novela inconclusa* (2001); *Poemas para Juno* (2009); *Diarios íntimos* (2012) y, *El silencio fue su reino* (2021). Estudió bellas artes en la Universidad Tecnológica de Pereira. Recibió el premio nacional de poesía de Medellín en 2002 por su libro *Poemas para Juno*, además, ganó el premio de arte del Instituto Municipal de Cultura y Fomento al Turismo de Pereira en el mismo año. En 2006, ganó la beca del Ministerio de Cultura de Colombia, la cual le permitió trabajar con el artista Dioscórides Pérez en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Desde entonces, su inmersión con la comunidad la ha llevado a presentar diferentes intervenciones urbanas y performances que abordan el tema del género, el duelo y la desaparición forzada en Colombia. Es miembro activo del colectivo *Magdalenas por el Cauca*, proyecto que realiza talleres con las víctimas de la violencia en Colombia desde el año 2008. En 2009 fue parte del encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política en Bogotá con *Éxodo*. En la actualidad reside en Pereira y es docente de artes plásticas para la Secretaría de Educación.

Su obra se encuentra inmersa en una dinámica constante por la exploración corporal. Es lúdica, eros, duelo y muerte a la vez. Transgrede materialidades, creencias, ceremonias, funerales y celebraciones; en las cuales resemantiza mitos, leyendas, cantos y conjuros desde la mitología clásica, católica y popular de Colombia en un lenguaje sencillo que busca despertar emociones en el lector y el espectador. En ese contexto, el corpus de Ruíz integra oposiciones de lo íntimo y lo colectivo proponiendo nuevas corporalidades en la escena colombiana, su voz viaja a través de Juno, Dafnis, Diana o la Llorona hasta los retos de los conflictos sociales en el país. El trabajo estético de la artista permite despertar el interés en la comunidad fragmentada y violentada,



por lo cual sus obras relatan con singularidad la perspectiva de uno y de todos, porque habla de los ámbitos de vida desde del contexto de la violencia contra el cuerpo y el deseo. Es un recorrido de fragmentos corporales que se construyen como antología de la esencia, presencia y ausencia de cuerpos en textos e intervenciones performativas que renuevan la literatura orgánica del teatro y de la poesía.

Dadas las nuevas propuestas de Ruíz, en este artículo se analizan cómo las figuras míticas reconfiguran significados a los cuerpos vulnerables, eróticos y errantes del país. En primer lugar, se presenta la obra *Las balsas de Magdalenas por el Cauca*, una intervención performativa en el río Cauca que expone el cuerpo ausente y vulnerado a causa de las masacres y desaparición forzada en el territorio. En segundo lugar, se analiza la obra poética *Diarios íntimos* (2012), en donde se habla del cuerpo erótico y fragmentado del deseo. Finalmente, se estudia el poemario *El silencio fue su reino* (2021) para evidenciar el camino que recorren cuerpos desaparecidos a través de la voz poética de la artista.

II. El río Aqueronte en el Cauca. Las balsas de *Magdalenas por el Cauca* (2008)

Desde la localidad de Cartago hasta el municipio de Marsella, en Beltrán, el río Cauca se ha convertido por muchos años en testigo de los asesinatos selectivos de las masacres de Trujillo que se dieron en Colombia entre 1986 y 1994¹ en el departamento del Valle. A partir de estos trágicos eventos, los artistas Gabriel Posada y Yorlady Ruíz iniciaron el proyecto *Magdalenas por el Cauca*, que realiza talleres en las comunidades a orillas del río para crear un *land-art* en donde se construyeron doce balsas en 2008, que parten desde Cartago con retratos, instalaciones o pinturas. Son balsas de seis a ocho metros en guadua y descienden por el río Cauca, tal como las embarcaciones del Aqueronte que llevaban las almas al inframundo en la mitología griega, las movilizaciones se dan con retratos de grandes dimensiones de los desaparecidos. En este caso, los artistas incluyen rostros de la comunidad, como las tejedoras de Cartago-Valle, además de retomar los relatos de los testigos, desde los cuales surgen historias

¹ Las masacres de Trujillo fueron descritas por la Comisión de la Verdad como los asesinatos selectivos que se dieron a campesinos y líderes sociales y religiosos para ahuyentar y asustar a la población de Trujillo, Valle. Estas acciones fueron perpetradas principalmente por intereses del narcotráfico en la región y se dieron con ayuda de la Fuerza Pública de Colombia (militares o policías). Muchos de los casos fueron ignorados por la justicia colombiana debido al desmembramiento de los cuerpos y la falta de técnicos forenses para el reconocimiento de las víctimas (Sánchez, 2008).

de al menos quince cadáveres que descendieron por el río Cauca sin un Caronte que los llevara a su último destino.

Aunque las narraciones de la comunidad surgen alrededor del río Cauca, la mayoría hace parte de los talleres que realizó Ruíz con niños de Carbonera, Estación de Pereira que está cerca al río Otún, en Beltrán. De estas narraciones las más impactantes son las de Beltrán, porque en el río Cauca se arma un remolino que no permite que los cadáveres continúen su recorrido, por lo tanto, en el municipio cercano a Marsella se deben enterrar los muertos. Esta imagen de pausa de los cadáveres hacia el descenso al Hades fosiliza la impunidad de los crímenes porque no se sacan inmediatamente del Aqueronte y se debe esperar a que las autoridades hagan el levantamiento; sin embargo, la ausencia del Estado en los municipios alejados de las grandes ciudades es notable y es causa de la constante presencia de grupos al margen de la ley, lo cual ha permitido la desaparición forzada y los asesinatos selectivos de la comunidad civil.

En efecto, cuando los cuerpos llegan a este remanso del Aqueronte todos los habitantes de las orillas del río han visto expuesta la muerte en bolsas de basura, es decir que los cuerpos navegan por el río sin tener el tributo al barquero y nadie ha colocado tres monedas a la víctima, así que Caronte no se hace presente para llevarlos en las aguas que conectan al inframundo y son los vivos quienes deben extraerlos de las aguas para enterrarlos y darles un destino final a los cuerpos vulnerados. Esa pausa de los cadáveres puede demorarse, debido a la falta de policía en la zona, por eso uno de estos relatos habla de una mujer que duró tres días flotando en el Aqueronte, esperando a ser identificada por los expertos y poder tener una tumba en el cementerio, en donde no había lugar para enterrarla.

De esta manera, en la región que bordea el río Cauca-Aqueronte, la muerte hace parte de la cotidianidad y la vida que se tejen en medio del miedo y el desconcierto. En ese contexto, los artistas Ruíz y Posada han continuado con su labor en la zona del Cauca para retomar estas historias no contadas que se visualizan a partir de los talleres con la comunidad desde el 2008, labor que lleva catorce años y desde la cual se hacen peregrinaciones en donde se presenta el registro de la obra en varios claustros, universidades y museos del país. Estas intervenciones permiten exponer el duelo de un colectivo que todavía busca a sus desaparecidos y poner en escena al cuerpo vulnerable



que exige *reimaginar* la sociedad colombiana, en donde los ciudadanos reconocen el conflicto y la pérdida de sus civiles sin tener respuestas del por qué están desaparecidos, ya que estos cuerpos vulnerados han sido despojados de los derechos básicos a la vida por expresar ideas diferentes a los intereses del Estado.

En ese contexto, *Magdalenas por el Cauca* muestra como acto imprescindible a la vida la resignificación del reconocimiento a la realidad violenta, masacrada y mutilada de las relaciones sociales de la ciudadanía, porque eran civiles en ejercicio de sus derechos de libre expresión; sin embargo, las voces de estos *cuerpos vulnerados* (Butler, 2013) fueron eliminadas de manera selectiva y despojadas de los derechos humanos de todo civil, lo que significa que un cuerpo precario ha sido eliminado por otro que decide quién pertenece al territorio o no. Lo que Athanasiou (127p) también ha referenciado como *la posibilidad de invocación crítica a las normas*, ya que las voces de los desaparecidos surgen en escena de las aguas del río Cauca para narrar su presencia e historia no acabada, reclamando su identidad ante un Estado que les negó el reconocimiento a la vida.

De la misma manera, Diéguez (2016) ha analizado las puestas en escena de los duelos colectivos en Latinoamérica retomando las ideas de Víctor Turner (1982) en torno a *Communitas*, ya que se considera que el rito de pasaje de la pérdida en una colectividad pone la experiencia en el límite de la soledad², la cual se agencia desde el vacío que deja y desafía la sumisión del *cuerpo no-ausente* (Sánchez A., 2019), en otros términos, la permanencia de cuerpos flotantes en el Aqueronte reclama la identificación de la víctima y del crimen, a pesar de que el ciudadano ya no ejerza sus derechos civiles, es el Estado quien debe responder por la historia no contada, porque muchos de estos asesinatos se dieron en forma selectiva sin conocer la verdadera razón del crimen . Es así como las balsas son corporalidades que a través de los retratos visualizan y dan testimonio de la presencia de los cuerpos que físicamente no están presentes, pero que hablan de la ausencia de las mismas corporalidades y denuncian su condición

² “[...] Pensar aquella experiencia desde la noción turneriana de *communitas* es reconocerle una fuerza extraordinaria, de algún modo próxima a un rito de pasaje. La pérdida como experiencia límite –el más rotundo de los límites- que nos deja en soledad, dio lugar intempestivamente a una *communitas* que desafiaba la estructura de sumisión al miedo corporizaba el derecho público a llorar la muerte” (69).

vulnerable al ser negado un funeral, a causa de la ausencia de un cuerpo que todavía buscan sus familiares.

Cada año los artistas utilizan diferentes estéticas mitológicas para continuar con el proyecto en el río Cauca que todavía tiene historias para contar, como el caso de Norbey Adolfo Flórez Buitrago³, cuerpo hallado en el río Aqueronte que veinte años después logró ser identificado gracias al ADN de los padres, así que las propuestas estéticas de Posada y Ruíz también agencian procesos de reconciliación y reparación dentro del proceso de Paz que lleva Colombia con la JEP (Justicia Especial para la Paz), ya que la inhumación del cuerpo se dio el 26 de septiembre 2022, gracias a la Fiscalía de Pereira y especialmente a la gestión del colectivo *Magdalenas por el Cauca*, quienes agencian dinámicas de sanación y reconciliación desde el arte, pero que a su vez asisten a las familias en los procesos con entidades del gobierno para el reconocimiento de los cuerpos, trámite que inició el 14 de abril 2021 en este caso. En esta inhumación, Ruíz entregó unas velas a los asistentes y afirmó: “Esta es una vela flotante. Encenderla significa mantener viva la memoria de nuestros seres amados y de las familias que siguen en la espera”, una consigna que sigue en los procesos con el colectivo *Magdalenas por el Cauca* porque se agencian voces de reparación desde el arte y la estética de la muerte que ha circundado el Aqueronte en Colombia.

Durante los años que lleva el proyecto, Ruíz ha presentado intervenciones performativas en donde retoma mitos y leyendas populares como: la *Llorona*, personaje popular que devela el valor de lo femenino en busca de sus hijos perdidos cerca a las orillas del río; el *Éxodo*, historia de referencia cristiana del origen de un pueblo, pero en este caso son los muertos que buscan sus territorios; *Animera*, acción que recrea la imagen de una persona que levanta las ánimas presentado en diversas ciudades; *Sed*, peregrinación que hace un recorrido al cementerio de Marsella en Risaralda, llevando agua a los 327 NN (o tumbas sin nombre), performance en donde al salir de este lugar no se mira atrás para dejar la muerte en el pasado, como si fuera analogía a la mujer de

³ La entrega de los restos se dio en registro audiovisual. En ese encuentro participaron los familiares de Norbey Adolfo Flórez Buitrago, los líderes del colectivo *Magdalenas por el Cauca* y la Fiscalía. *Magdalenas por el Cauca* (29 de septiembre de 2022). *Diligencia de entrega digna e inhumación de los restos óseos de Norbey Adolfo Flórez Buitrago*. [Video] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=d5qX5URrsEM>



Lot⁴, un recorrido que también retoma la artista desde el mito griego de Gorgona y la mirada se castiga con la vida inerte de una estatua; *Cineris* en Beltrán, ritual que utiliza cenizas para honrar a las 327 almas; *Soledad* en Pereira, recorrido que visualiza la corporalidad de Sandra Viviana Cuellar, líder ambientalista asesinada; *Mediante* en Trujillo, altar a seis víctimas del municipio, en donde la comunidad presentaba sus ofrendas y oraciones en torno a la imagen blanca de Ruíz⁵.

Así, el ensamble de estas corporalidades trazan un tejido que se intertextualiza con diversas imágenes míticas que viajan desde el Hades hasta las referencias cristianas y paganas por las almas en pena de los muertos que descienden por el río Cauca, metáfora del Aqueronte que en esta resemantización no posee al barquero que navega las ánimas hasta su final. Ese rol *carónico*⁶ lo reconfiguran los artistas, en donde las balsas y los acompañantes permiten que las almas en pena descansen y denuncien públicamente la desaparición forzosa de civiles en la *pólis*.

III. Corporalidades eróticas del deseo y los conjuros. *Diarios íntimos* (2012)

Diarios íntimos (2012) es un poemario lúdico que expresa el deseo de exploración por el cuerpo erótico femenino, su lírica permite que el lector se enfrente a versos simples llenos de vida que reconfiguran sensaciones corporales a partir del verso libre. Algunos de los poemas son cortos y otros se conjugan con el relato, en ambos casos, se evocan deidades y personajes míticos que exaltan y fragmentan el cuerpo. El ritmo de los poemas se concentra en la cadencia del movimiento, más que en la aliteración de los versos. Es una poesía que recoge figuras míticas del canon literario y las reconfigura en

⁴ Mito cristiano de Sodoma en donde la esposa de Lot se convierte en estatua de sal por mirar atrás la destrucción que ejercía el Dios de Abrahán en la ciudad.

⁵ El recorrido, intervención urbana, peregrinación o performance es una acción presente que sólo es documentada por la artista en la misma página web del proyecto, en donde se evidencia la estética del cuerpo, los desaparecidos, los asesinados o masacrados como parte activa de la corporalidad política que desterritorializa a orillas del río Cauca como figura del Aqueronte. Ruíz, Y. (24 febrero, 2010). Performances Recuperado el 15 de Julio 2019 de <https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>

⁶ He denominado el rol *carónico* en referencia a Caronte, el barquero del Hades, basada en el análisis de López (1998). Considero que los cuerpos que descendían por el río Cauca, en primer lugar, no viajaban en una barca y tampoco había un hombre que los acompañara, por lo cual, estos cuerpos se encontraban a la deriva en los cauces como vagabundos en el inframundo por no tener cómo pagar su viaje, en términos mitológicos, no eran dignos de un entierro adecuado y su maldición era flotar en el agua por días en el caso de Colombia, y por cien años en la cultura griega.

cantos etéreos que aligeran el peso del cuerpo para darle paso al placer. Esta obra se encuentra acompañada por dibujos del artista Dioscórides Pérez “cuerpos adivinados”, quien a su vez conjuga imaginación, deseo y cuerpo femenino, en donde se visualiza el movimiento aéreo del cuerpo y la liviandad del deseo.

Ruíz inicia su poemario con la transfiguración del mito de Narciso, en donde la contemplación del cuerpo desnudo es el deseo por la misma Narcisa húmeda que reconoce los placeres en medio de su condena. La voz de la poeta nos permite identificar ese cambio de sentido frente a la condena, ya que el cuerpo desnudo es deseo erótico que refleja la piel al descubierto, es sentir la piel que se difumina en el espejo ensimismada en su corporalidad etérea. Este cuerpo que habita desde las aguas míticas, viaja hacia una mirada de la condena que transfigura el género y el deseo femenino que habita lugares escondidos y oscuros en los remansos de los ríos. Es encuentro entre lo clásico y lo significativo del cuerpo, donde lo humano es lugar de legítimo fragor que se difumina en la condena.

Narcisa

Ahora, esa que también soy yo
se presenta desnuda
al juego de la imagen,
Narcisa ansiosa de la piel,
de las humedades,
encuentros fragorosos.

El espejo no la toca
la simula.
El espejo
es ella
sola,
Narcisa condenada.

El poema describe el movimiento del cuerpo a partir de las sudoraciones y humedades, es parte de un efecto metonímico que permite al lector enfrentarse con el contexto del ritmo del deseo, así habitan los lugares y rincones líquidos que recorren el eros de la



condena. En efecto, la lúdica del movimiento y la imagen condensan dos cuerpos en uno, es la síntesis de la misma persona en el espejo, por lo tanto ese desplazamiento evidencia el deseo prolongado por la imagen aislada y encerrada en el reflejo. Es momento de contemplación, pues quien la observa con atención, disfruta de la escena simple y desnuda. La poeta rompe la tradicional figura de Narciso para mostrar el deseo de la mujer por su propia corporalidad, desde un espacio vivo que elimina la culpa por el deseo erótico que se impuso a la mujer en las tradiciones religiosas judeo-cristianas.

Es un erotismo que se ve claramente opuesto a los comportamientos y acciones habituales de cómo se percibe el cuerpo femenino, ya que deja entrever el reverso de un mito que viaja desde la antigua Grecia para develar las sensaciones que despiertan libido en cada encuentro corporal. De igual manera, la figura de Narcisa se asemeja a la máquina deseante (Deleuze, 1972) que agencia el deseo por la otra en el espejo, es una imagen inalcanzable que no se toca pero se proyecta al infinito como objeto deseado. En ese sentido, los poemas de Ruíz son inagotables en la forma en que replican las mitologías y las actualizan desde perspectivas que transfiguran el género y cuestionan la paradoja de la vanidad como algo prohibido en la desnudez.

Sus poemas circundan humedades animadas que pueden dinamizar la acción del cuerpo desde diferentes ángulos: la boca, la piel o la lengua. El poema presenta una imagen lenta de observación a la desnudez y sigue con el rápido fragor de encuentros para culminar en la simulación de un cuerpo anclado en la imagen proyectada. Sus intertextualidades se evidencian en un territorio profano que revierte la sacralidad de deidades desterritorializadas, una figura que va en crescendo y se detiene en fragmentos corporales. Su viaje desde la Grecia clásica también integra a Dafnis, el pastor siciliano que queda ciego por desear a otra joven rompiendo el pacto que tenía de fidelidad (Aguirre, 14)⁷; esta imagen en Ruíz se sumerge en el veneno de una víbora que infunde placeres y se hermetizan desde el interior del cuerpo que degusta la toxicidad del deseo.

⁷ “[...] El vaquero podría realizar este amor (de hecho, la muchacha lo busca) pero prefiere resistirse para ser fiel a su propósito y esa pasión insatisfecha lo destruye”.

La silenciosa batalla de los anhelos permea las contradicciones entre el placer prohibido y lo divino, confrontación desigual entre lo humano, el cuerpo y la inalcanzable deidad desde lo mortal. Estos poemas ponen en escena el derecho al placer a partir de cuerpos ensimismados y encerrados que develan la voz silenciada que se restringe ante los placeres. La voz del poema reconoce desde fragmentos corporales la significativa imagen del deseo, reconoce la vitalidad del movimiento en un ciclo que se reitera porque el veneno destruye la sensación del dolor para dar paso a la dulzura del retorno, así que cada imagen es una fase que se integra hacia nuevos territorios húmedos del deseo.

Narcisa desde la voz de Ruíz agencia el deseo inagotable de la mujer consumido en su propia piel, es reflejo de la imposibilidad del tacto que se transfigura en el impacto catártico del espejo. Es la otredad que declama en sus poemas desde la corporalidad poética del eros que se suma a la muerte, una relación inacabada entre el deseo y el tánatos como resultado de la soledad en que revitaliza la condena del deseo y la belleza.

Dafnis

¿Dónde bañarme sino en tu boca,
lengua de mis placeres,
víbora que muerde
y aplica este veneno delicioso que me retuerce
desde adentro
y nunca me salvo?

Es tu veneno un dulce retorno.

Esta figura al pastor siciliano enlaza el pasado y el presente de los placeres prohibidos que se encierran o se condenan según los designios de los dioses, asimismo la voz poética de Ruíz enlaza diferentes historias míticas que abordan el tema del cuerpo como imagen del placer. Desde diferentes referentes mitológicos recrea los sentidos corpóreos que evaden la visión y se develan en la piel o en la boca, consiguiendo el ritmo del poema por medio de la humedad del veneno. Este yo lírico cuestiona el dolor del placer, puesto que la acción violenta al morder encierra la limitación de exaltación



al placer, en otras palabras, se restringe el goce a través de la mordida de una víbora, pero se reconoce el placer de la lengua.

En efecto, las contradicciones entre el dolor y el placer se reducen al silencio y a la voz que quiere gritar pero no puede, es un ir y venir que regresa una y otra vez, similitudes que se evidencian con el espíritu griego de las deidades y los mitos (Wilhelm, 2010). Dafnis, al que se le atribuye la poesía bucólica, es figura de letanía que se perpetúa en el dulce retorno de la lengua y del veneno que ésta expele en una pregunta retórica infinita. De esa manera, la pregunta se transforma en letanía, en placer que aflige al yo lírico y que se mezcla con la naturaleza idealizada del veneno, dinámica que experimenta el mismo dolor en un desencadenamiento sin fin de los placeres y la culpa.

Ruíz se ampara del cuerpo mítico de Dafnis para mostrar una cadena histórica que fragmenta el cuerpo y lo sumerge en oposiciones de gozo y dolor. No hay elemento que rompa el retorno de la imagen y la configure como perpetuo instante del despojo corporal entre la lengua, la boca y el veneno que baña incesantemente un cuerpo erótico que se retuerce entre dos opuestos. Mantener esa resistencia entre los fragmentos corporales que usa la poeta y las sensaciones que despiertan los órganos del cuerpo se convierte en resistencia a la memoria del regocijo, es resguardo del desequilibrio que invoca la repetición de acciones que movilizan el cuerpo.

Su cuerpo como territorio de escritura descubre su sexualidad en fragmentos corporales que se enfocan en la humedad. Esos fluidos tienen como centro de deseo la boca, desde la cual el lector imagina la luz en la noche que se imbrica con el veneno de la muerte. De esta manera, Ruíz metaforiza el universo erótico a partir del sabor agradable que tiene la sustancia que lleva a Dafnis a la muerte, una antítesis que se concentra en la lenta aniquilación del eros a causa del doblamiento corporal que retuerce y ralentiza la ilusión de un rescate.

El siguiente poema se conecta con el anterior porque continúa la referencia a las deidades clásicas, ya que es la figura de Diana cazadora, quien protege la naturaleza. Su remarcable referencia en la cultura greco-romana la caracteriza como una de las diosas más influyentes entre las tradiciones clásicas, pero en los poemas de Ruíz viaja para debatirse entre el amor, el veneno y la muerte a la presa. En ese caso, la muerte es deleite porque disfruta de la presa yacente sin piedad, así que ilustra las posibles

lecturas del veneno desde Dafnis hasta Diana, porque en la destrucción y en la muerte también está el placer (Bataille, 1957)⁸.

Diana

cazadora
escribe cartas de amor,
letreros aburridos.

Le gusta más el veneno
que lleva a la bestia a la muerte,
a su cuerpo,
ese único placer que la deleita
y la llena.
Su mejor presa.

Diana cazadora
deja su rastro de sangre,
se derrama en cada encuentro,
mira a su ciervo sin piedad.
No quiere tomarlo,
solo observar la muerte en sus ojos.

En el poema se encuentra una imagen cargada de ironía en torno al amor, porque la diosa alude al tedio del sentimiento positivo que genera la escritura como expresión de afecto. Su placer se evidencia en el veneno, tal como se visualiza en el texto de *Dafnis*. De esta manera, la experiencia del veneno y muerte transfiguran el poder contrario de la interminable impureza del sentimiento negativo ante el dolor (Torres, 2018)⁹ y el

⁸ “[...] lo que Sade quiso decir- horroriza por regla general a los mismos que aparentan admirarlo, aunque sin haber reconocido por sí mismos este hecho angustiante: que el impulso del amor, llevado hasta el extremo, es un impulso de muerte” (46).

⁹ “Hablar de la pureza o, dada su posibilidad, de la piedad, de la santidad, de la virtud, como si existieran ya inscritas en el lenguaje común, es hablar también de una lengua que integra lo que rechaza en un doble movimiento que reviste su contrario. Por esta razón, al invertir el discurso, el sacrilegio siempre confirma lo sagrado. La transgresión que comporta la inversión de lo sagrado, escribe Maurice Blanchot a propósito de Klossowski, es la relación más exacta que tienen la pasión y la vida con la prohibición, relación que no deja de dar lugar a un contacto en que la carne es peligrosamente espíritu. En



deceso de un cuerpo inerte que agencia placer. En ese contexto, la imagen de *Diana* en la voz poética no es pura ante la cacería que exalta la presa, sino que en sí misma bestializa el deseo de acabar con el cuerpo, en otros términos erotiza el cuerpo inerte de su presa. A ese corpus erótico que nos presenta la voz poética de Ruíz se une la sangre como testigo del sacrificio, es desde ese trazo de la sangre que el lector se enfrenta al camino de la inmolación sin sacrilegio, porque el cuerpo de la deidad se diluye y fluye en cada cacería.

Ruíz se apropia del cuerpo de *Diana* y lo transforma en eros poético que recrea la sensualidad de la presa, en donde el otro es objeto de admiración, entonces se subvierte la deidad como objeto de deseo para dar paso al ciervo que sintetiza la contradicción. Esa experiencia del lenguaje devela un gozo del hallazgo y del control por la víctima, ajustando las necesidades interpretativas del dolor. El tema del goce corporal se simula en cuerpos pasivos en el poema y cambia la dinámica de la acción de *Dafnis*, esto quiere decir que hay complacencia en el control semántico mitológico, porque el gusto se expresa ante el veneno, lo que le permite escribir sobre la pasión hacia la muerte y la acción de inmolar a la presa.

La plenitud del ojo que observa elimina el sentimiento de piedad que generalmente produce la presa de la caza, en ese sentido, los placeres se concentran en el principio de la muerte como fruición al lector. El erotismo se levanta desde un cuerpo mortuorio que delata el dolor de la muerte en sus ojos, así que tanto Diana, la que observa, y la presa, quien presenta la muerte a través de sus ojos, pueden manifestar el sentido impregnado del goce prohibido, porque el deseo de eliminar convierte al cuerpo en objeto de deseo. Este erotismo transgrede las represivas emociones del dolor y lo evoca como placer sensorial positivo desde la mirada de la cazadora y la presa, despertando el misticismo de una poética corporal que condensa la imagen de los cuerpos reposados en sensualidad trazada por la sangre.

efecto, el discurso da un giro cuando podemos decir que si la transgresión exige la prohibición, entonces lo sagrado exige el sacrilegio. La imagen que recibimos es la del goce del límite, no su evaporación" (168).

El ciervo, como animal sagrado y preferido de la diosa de la caza, abraza la mirada de la cazadora desde la cual apropia su cuerpo, porque se niega a tocarlo (Laudadio, 2009)¹⁰, es el juego de la mirada que circunda tanto a la presa como a la victimaria, en donde el cuerpo inerte representa la consagración del rito de la caza. Esa monstruosa figura del sacrificio animal evidencia la violencia del veneno y descubre el capricho de los dioses, quienes disfrutaban con el poder de la destrucción. En la imagen aniquilada de la bestia existe una bella transformación del sentido maternal y protector de la mujer, ya que en esta figura se empodera la diosa desde la satisfacción destructiva que ha creado con su veneno. Liberada de todo pudor que deja el rastro del amor, el poema presenta una deidad que desea la desolación de la muerte e implica el placer sensorial a partir del observador.

Ruíz crea con tino la plenitud del deseo sin obedecer a las restricciones de la figura femenina como protectora, en este caso asume el erotismo de forma independiente al transferir el placer sensorial hacia la admiración de la muerte y devastación de la presa. La sensualidad de la imagen poética se reconfigura en las relaciones místicas que se tejen entre la diosa griega y la protección que le daba a los cazadores, puesto que, ella, Diana, agencia el aniquilamiento de la presa, en ese sentido no hay semántica de auxilio a otros que van a cazar, porque la misma deidad lidera la cacería. Diana se abstrae desde la presa inmóvil que da sentido a su hastío de escritura de cartas de amor, ya que la inmolación del cuerpo cautiva deidades que erotizan la muerte.

Desde esa perspectiva, la voz poética de Ruíz conecta con lo que Paz describió “La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo. Y del mismo modo: el erotismo es una metáfora de la sexualidad animal” (1993, 10). Entonces, el cuerpo erotizado y la condición de la presa en el poema se enlazan para buscar el placer desde la observación, es decir, que la delicia de los ojos es parte integral de la vida, en donde el cuerpo es territorio de la escritura y no se

¹⁰ “Both Artemis and Athena maintain their Parthenos by limiting contact with others in all manners of intimacy that would jeopardize each goddess true identity, which permits us to discover and preserve our own truth [...] Artemis likewise supports society by presiding over all that is precipitated by or the result of wild abandon, with childbirth a prime example of such an ‘uncivilized occasion’” (133).



necesitan las palabras o el ejercicio de escribir para dar ritmo a la sexualidad de la erotización en la muerte.

La inefable figura del *tánatos* imbrica el cuerpo de la deidad y el ciervo, animaliza los sentidos y los cubre con un halo de piedad, figura alegórica del cuerpo femenino que rompe con los sentidos de protección materna. Esta deidad se subvierte en amante de la muerte que observa a su presa como si fuese un espectáculo que une la crueldad con el apetito de la sangre. La imaginación poética enriquece la voz erótica que se lee en Ruíz, y por lo tanto, su lenguaje poético se metaforiza desde el entorno rico a los fluidos y humedades que describen los cuerpos, tanto de la presa como de la cazadora. La figura sensorial que presenta Ruíz desde las deidades mitológicas también transgrede los marcos cristianos y algunos de sus poemas retoman referencias sagradas, para resemantizarlas en contextos de herejía que privilegian el placer erótico de los cuerpos, es así como los orgasmos explotan en cada poema sin restricciones desde la circulación líquida del deseo.

Santo sudario

Eso que queda en la cama es nuestro santo sudario
librándonos de toda culpa.

(Y los demás profesando su rabia
y su angustia)

Es el mito de este cuerpo, esta Eva, este Adán
encontrados en el pecado original.

La imaginación erótica se enriquece a través de las referencias al placer del cuerpo, entonces la pureza de las encarnaciones del pecado original se ocultan a través de las experiencias del sexo. Las culpas se desdibujan y los orgasmos se alivianan con el rastro de las sábanas que dan testimonio de los encuentros físicos de los amantes, es un acto erótico que libera las responsabilidades del pecado y se manifiesta a través del lenguaje preciso y la metáfora inesperada de los primeros amantes de las creencias cristianas. De esta manera se subvierte el dogma y el lenguaje cobra un ritmo que se agencia desde

el placer. Los poemas de Ruíz desterritorializan mitos a través de fragmentos corporales que iluminan el deseo y lo posicionan como protagonista de la movilidad y ligereza de los cuerpos, en otros términos son vestigios del eros que recrean el placer ante el lector para disfrutar abiertamente de la libertad del cuerpo y de la humedad corporal que se emana ante el éxtasis amoroso.

IV. *El silencio fue su reino* (2021): cuerpos errantes

El reciente poemario de Ruíz descubre un recorrido que deben hacer los cuerpos de los desaparecidos y asesinados en Colombia, es un canto a los vestigios de sangre y tortura que dejaron las muertes selectivas, por lo tanto, esta voz poética posiciona la imagen de la realidad irreversible del conflicto armado en el país denunciando el pasado vulnerado de civiles. Estos poemas son parte del duelo que asume la poeta, pero que a su vez agencian un compromiso de reparación a los sobrevivientes, por lo tanto, se evidencia en sus acciones performativas y poéticas un *artivismo*¹¹ (Neveux, 2013) que lleva a las víctimas y al yo lírico a buscar procesos de reparación y denuncia a través del arte. En otros términos, estas voces visibilizan la constante búsqueda de la verdad ante cuerpos desaparecidos que son errantes y que continúan en las fosas comunes como NN.

La escritura de Ruíz surge como un exorcismo a los cuerpos mutilados y torturados que deambulan sin ser reconocidos, son cuerpos sin identidad que se posicionan desde una memoria colectiva y que se reinscriben en referencias míticas y religiosas de la cultura popular del país. Estos poemas buscan dialécticamente la textura del cuerpo a partir de la violencia, es decir que reconocen las fallas del sistema del Estado para identificar sus civiles desaparecidos, por lo cual su forma singular del movimiento lleva a la idea de corporalidades errantes que agencian el deseo de reconocimiento ante la verdad y reparación.

¹¹ El *artivismo* es un concepto que propone el crítico teatral Olivier Neveux, desde el cual muchos artistas además de proponer en sus producciones nuevas estéticas vinculan sus acciones performativas con el activismo político. En ese contexto, las propuestas no se asocian a una simple representación en la escena o al hecho de hacer política, sino que el espectador se enfrenta a puestas en escena en las cuales se confronta al civil como un ser-político (pp. 119-120).



Un ejemplo es el recorrido anónimo de órganos despojados de toda determinación social, espacial o histórica, entonces esas materialidades surgen en la voz lírica en el aquí y el ahora para el lector, pero son testimonio de los hechos pasados que no quieren ser mencionados. Esta noción abstracta de la forma atemporal de cuerpos *errantes* reaviva el diálogo entre la imagen poética y las fragmentariedades corpóreas que reflexionan acerca de la necrología en el país. De alguna forma, el modo en que se teje el arte lírico y la conciencia de la violencia transforma la subjetividad de los que son víctimas y anticipa en el lector la mirada desencantada frente a la tortura, lo que lleva a la desesperación por la nulidad de los procesos de reparación e identificación de los cuerpos.

Desde ese contexto, la necropoesía de Ruíz se convierte en escenario que supone el espacio liminal como una transición al umbral del río Aqueronte, porque estos cuerpos todavía tienen un camino que alcanzar antes de ver al barquero. Una figura donde las propias fuerzas del cuerpo masacrado y mutilado buscan proteger al lector de acciones similares. En esas circunstancias los nombres se diluyen porque es imposible nombrar el conflicto en una sola palabra considerando los miles de afectados entre desplazados, desaparecidos, masacrados o torturados en el país.

Así como Butler y Athanasiou (2013) dialogan en torno a los cuerpos desposeídos y despojados de sus derechos, también analizan cómo algunas corporalidades han sido desmaterializadas a través de historias del esclavismo, colonización, inmigración y asilo político, lo cual se expone en el poemario de Ruíz bajo la imagen poética de la violencia y destrucción del sujeto civil. En tal sentido, los cuerpos *vulnerados* (Butler, 2006) por carecer del poder o participación del Estado, además de oponerse al mismo 'Estado-protector', son eliminados y negados a la identificación de los crímenes, por lo cual la voz poética reimagina las condiciones del cuerpo errático en pesquisas por su identidad desde referencias mitológicas.

La que fue crucificada, muerta y sepultada
regresó de los infiernos,
bajó a la ciudad,
fue a plazas
y caminó en las calles.

La que fumó tabacos y pregonó extraños futuros,
la que fue ultrajada, viuda y desgraciada,
la que lavó ropas ajenas en ríos y caños,
la que vio manchar las sábanas con la sangre de sus
hijos.

Ahora se sienta a la diestra y siniestra
de todos nosotros,
muda,
casi transparente,
regresa al fuego fatuo de la noche moribunda
y cierra los ojos para abrir los nuestros.

Como canto profano, este poema subvierte la imagen redentora de Jesús y pone a la mujer como símbolo mesiánico de la salvación. Regresa desde las prácticas ciudadanas a los pasos que recorren caminos de duelo y sufrimiento, es una tríada que reconfigura las estaciones del viacrucis, pero que a su vez alegoriza la imagen de la santísima Trinidad en las tradiciones católicas a partir de las tres estrofas que conforman el texto. Pensar en el travestimiento desde la posición de la madre, hija y esposa, es reconocer que el significado de la divinidad también se da por medio de la mirada humana del padecimiento en donde la mayoría del martirio colectivo se evidencia en las mujeres que sobreviven a los asesinatos colectivos y a la desaparición forzosa de los civiles.

En otros términos, la experiencia de la búsqueda por la verdad y los desaparecidos es inagotable y parece un recorrido sin final, por eso la voz de la que deambula es un canto sin retorno, es la letanía de las miles de madres, hijas y esposas que continúan reclamando justicia por sus familiares. Estas vivencias por los caminos del dolor llevan a un espacio *liminal*¹², en el cual las voces de las mujeres siempre están en el límite y se reconoce la pérdida colectiva desde el anonimato de la voz poética, porque no se titula el texto o se nombran los agentes del conflicto. En ese sentido, la voz agencia una colectividad y da paso a lo que es la *communitas* (Turner, 1982) una experiencia

¹² [...] la liminalidad es una situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores" (Diéguez, 2007, pp. 42-43).



colectiva que sin ser nombrada visibiliza la realidad de casos impunes que se acumulan en los juzgados de Colombia.

A partir de la *communitas*, las mujeres se posicionan como líderes del dolor y sufrimiento ante la muerte de sus padres, hijos y esposos. Es una alegoría que subvierte las sagradas creencias del pueblo para proponer nuevas estéticas de la maternidad y el sufrimiento, porque la única y válida imagen en la tradición católica es la Virgen María¹³ (Warner, 1983), quien según las creencias se negó a su condición humana al ser madre conservando su virginidad, además de ser la imagen dolosa ante el descenso del cuerpo de Jesús de la cruz. Una figura que ha sido ampliamente representada y que los romanos recrearon con el poema *Kontakion*¹⁴, cuya inmolación de Jesús conlleva a la dramática escena de la madre que protege el cadáver de su hijo y reclama por la crueldad que tuvieron al crucificarlo.

En ese contexto, las voces de las mujeres que se agencian en el poema de Ruíz envían una letanía al lector, es una dialéctica que envía la mirada hacia la humanidad cruel que ha eliminado a su esposo, padre e hijo, por ese motivo la última línea para *abrir los ojos* despierta en el lector el deseo de mirar a otros que son víctimas de las masacres, torturas y asesinatos selectivos que se dan en el país, es de otros que son los mismos *nuestros* como reconocimiento a una realidad que pertenece a todo ciudadano a quien se le han negado sus derechos civiles, en donde el Estado debe proteger a su pueblo, pero lo que se vive es la eliminación del otro cuando se es diferente para despojarlo de sus propiedades, su familia, su territorio o su vida.

La otredad en la voz de Ruíz agencia el reconocimiento al despertar de los lectores que enceguecidos han ignorado los crímenes de lesa humanidad que se dan en el conflicto

¹³ “The vicissitudes the doctrine of the Immaculate Conception underwent from its origins in the early Christian belief that Mary was ever-virgin to its definition as dogma in the nineteenth century faithfully reflect the vicissitudes the Church itself was undergoing, and its turbulent story mirrors the changing fashions in philosophical opinion” (p. 237).

¹⁴ I am overwhelmed, o my son
I am overwhelmed by love
And I cannot endure
That I should be in the chamber
And you on the wood of the cross
I in the house
And you in the tomb (Warner, 1983, p. 209).

armado colombiano. Esa repetición letánica invoca la reparación de las víctimas que se construye lentamente después del proceso de paz que se firmó con el gobierno y la guerrilla de las FARC en el 2016, porque fue el primer momento histórico del siglo XXI en el cual se visibilizó y se establecieron procesos para el reconocimiento y reparación de los afectados por el conflicto armado en Colombia¹⁵. De igual manera, la mujer se empodera en la voz poética como reescritura del dogma de fe que instauró la iglesia católica, un recorrido del *cuerpo errante* que viaja a través de referentes cristianos para la consideración alegórica de la madre protectora y dolosa, pero que a su vez desciende a los infiernos, una acción que solo se enfrenta a lecturas paganas de la Santísima Virgen María, ya que nunca se establece en las sagradas escrituras que la madre dolosa testimonia el duelo desde el Hades, aunque el padecimiento de perder a un familiar se asimile al infierno es una metáfora al delirio fúnebre de las mujeres que vivas, muertas, crucificadas o sepultadas continúan sin parar la instauración de la justicia. Por lo tanto, este camino se entreteje con diferentes creencias paganas como lo harían las Erinias, diosas griegas de la venganza, que buscan los responsables de los crímenes sin importar el lugar.

Al hacer este recorrido de la *mater dolosa* desde la evidente relación con la vida de Jesús, quien desde el Hades o el infierno cristiano regresa y no resucita, se alimenta la posibilidad de un trazado en el camino que se diversifica en una travesía que incluye la ciudad como lugar en donde se atribuyen y se defienden los derechos civiles; sin embargo, la noción del sacrificio da testimonio de la vulnerabilidad del cuerpo, porque se enuncia desde un no-ser¹⁶ (Butler, 2013), es decir que incluso si este cuerpo errante ha pasado por la crucifixión, la muerte o el sepulcro, la posibilidad de ser escuchada en la ciudad parte desde la nulidad de la presencia, porque los tres destinos corporales implican el no estatus de un ciudadano activo. En ese sentido, Ruíz revive el cuerpo errante en la plaza para descubrir que la denuncia se hace ante el aforo de los transeúntes, quienes con ignominia siguen con su travesía sin rumbo. Este pasaje de las

¹⁵ El 24 de agosto 2016 se firmó de manera oficial el acuerdo de paz con la guerrilla más antigua del continente americano, un conflicto armado que llevó al país desde la década de los cincuenta a la violación constante y sistemática de los derechos humanos en Colombia, tanto por parte de los paramilitares, el Estado y las FARC.

¹⁶ [...] about “non-being” as it relates, say, to the idea of “social death” (Patterson), or those who are left to die through negligence (Mbembe), or those who live with a higher risk of mortality (Gilmore). I am wondering about how those whose “proper place is non-being” might be described in terms of precarity [...] (p. 19).



mujeres errantes en la plaza en la voz poética reconfigura el epicentro de la polis, poniendo en el escenario público la violencia que se mantiene en contra de los cuerpos.

Esta imagen poética revierte la estructura de la plaza pública como epicentro del orden y escenifica la fragmentalidad de cuerpos destrozados por la crucifixión, es una mirada tanática que expone la muerte, violencia y pobreza políticamente atribuidas a algunos ciudadanos por parte del Estado. Una condición que reflexiona sobre el carácter *liminal* de la plaza como espacio anti-estructural, ya que pretende desterritorializar la jerarquía de las instituciones para poner eventos macabros ante la mirada de los ciudadanos. En ese contexto, la contrariedad de la acción de ascensión a los cielos, como consecuencia de la resucitación, se invierte en el poema para dar paso al descenso como acción culminante, esa acción enunciada se posiciona en la ciudad para reclamar justicia. Bajo este panorama, el mito católico liderado por la mujer es invertido para llegar a la polis y negar la Asunción, así como le había sucedido a la Virgen María¹⁷ privilegiada, entonces el alma y el cuerpo como elementos divididos en las tradiciones católicas pierde sentido, porque el cuerpo baja para reinstituirse a sí mismo como ciudadano presente y errante en las calles.

Desde esa experiencia del cuerpo errante de las mujeres mutiladas por la crucifixión, la plaza es el lugar común que todos tienen en la polis, porque las vivencias que se tienen ante la muerte son efímeras e individuales. Los pasos que dieron estos cuerpos muertos y sepultados se convierten en fantasmas ausentes de lo inesencial como el alma, entonces son espectros que circulan sin pausa en todos los no-lugares en búsqueda de los culpables, así como lo hacían las Erinias en Grecia. En esos casos, el duelo conlleva a las mujeres al delirio de deambular por diversos lugares y encontrarse a sí mismas como entes erráticos que no saben a dónde ir o a quién preguntar, es una semejanza que se presenta con el concepto de Deleuze y Guatari (1972), el *CsO Cuerpo sin órganos* en un espectro de cuerpos violentados por la sociedad que se entienden a partir de la

¹⁷ Según las interpretaciones cristianas, el cuerpo de la Virgen María fue llevado a los cielos para unirse con su alma, privilegio que le fue concedido por la inmaculación de su cuerpo cuando estaba presente físicamente y humanamente en medio de los civiles. "She is reanimated immediately after death, by the return of her soul to the body; and she is then carried to heaven by angels. Her body is not taken up to rest in one place until the last day, while her soul enjoys the beatific presence in a higher heaven, as some of the Greek versions suggest. Death cannot prevail against her, Jesus explicitly promises, because she was not corrupt in conception and childbirth shall not suffer corruption in the grave" (Warner, 1983, p. 85).

destrucción de ellas mismas, porque al ser despojadas de sus hijos, padres y esposos han sido llevadas a la autoeliminación de la voz ciudadana, por lo tanto, son civiles sin derechos y desde esa anulación del sujeto se pide justicia.

Después de pasar por la polis, los cuerpos errantes se desplazan a las orillas del Aqueronte, esta vez sin subir a la balsa, el ambiente nebuloso a causa del tabaco recuerda a todas las curanderas que en ritos populares estabilizan el cuerpo y el alma dando predicciones a los consultantes. Estas imágenes evidencian las invocaciones a las que acuden las mujeres para restaurar el orden justo por sus desaparecidos. Las chamanes se vinculan a las creencias populares para descubrir lo invisible y encontrar desde el clamor de los cuerpos ultrajados los lugares del *no-ser*, porque los ritos chamánicos invocan espectros de la muerte desde espacios fantasmagóricos, así como las viudas recurren a las aguas del Aqueronte para indagar por la presencia de sus muertos a partir de los vestigios violentos de las sábanas en búsqueda de justicia, la misma que no han encontrado en la plaza o las calles de la ciudad. En consecuencia, la movilidad del agua testifica el recorrido sanguíneo de las masacres de hijos que desaparecieron sin saber el por qué de su tortura, esas manchas toman una connotación de la presencia de alguien que carece de cuerpo, entonces la propuesta estética de las lavanderas vuelve a las fantasmagorías populares de las mujeres que a orillas de los ríos ejercían el oficio de limpieza; sin embargo, la purificación de las prendas se escenifica en el río y los caños para buscar a Caronte que sigue con su balsa vacía sin poder llevar a un cuerpo, por lo cual los muertos no identificados continúan como simbologías errantes clamando por la justicia para poder subirse a la balsa.

Ante la propuesta curativa de las lavanderas, se sugiere una movilidad de los muertos en el trazado que dejan las aguas del Aqueronte cuando las ánimas sucumben ante la navegación porque no le pagaron el tributo al barquero. Una metáfora a las miles de almas erráticas que en términos civiles ni si quiera se les puede considerar muertos, porque carecen de un cuerpo para identificar, o civiles que fueron sepultados sin conocer su verdadero origen porque se encuentran en fosas comunes reclamando su regreso a la familia. Este espectro dinámico de la muerte en la historia de Colombia se convirtió en la realidad incómoda que niega el Estado aparentemente democrático para proyectar la ilusión de una polis que ahora se desplaza a las corrientes de los ríos,



debatiendo desde la voz materna el reconocimiento de la desaparición para lograr los ritos fúnebres que pueden empezar con Caronte.

Acotando el significado de las lavanderas a orillas del Aqueronte, los trabajos más simples y humildes se dieron en los pueblos de Colombia a las mujeres sin formación académica, por lo tanto, la mayoría de los crímenes que deben ser reparados por el Estado se presentan principalmente en los territorios más alejados de la plaza; es decir, que el epicentro de la polis casi siempre elude la presencia de los cuerpos ultrajados en zonas que no ‘pertenecen’ geográficamente al poder del Estado. Estos grupos son los más vulnerados debido a la modalidad centralista del poder que se conserva en la democracia del país, impidiendo el pronto acceso a la policía o la fiscalía para las madres. En estas acciones burocráticas se diluye el fenómeno del duelo colectivo, porque los individuos sobrevivientes deben desplazarse al centro de la polis e iniciar los procesos de identificación de los cuerpos, lo cual dilata la justicia de reparación por los crímenes. De hecho, las mujeres más afectadas por el conflicto armado de Colombia son las madres que viven lejos del centro de poder del Estado por la lentitud del proceso judicial que termina marginalizando e individualizando los casos de tortura y asesinato selectivo. Característica que se evidencia en Colombia y México porque no se han dado las muertes en una dictadura, lo cual hace muy difícil el dolo de las madres, a diferencia de lo que se vivió en países latinoamericanos que tuvieron la posibilidad de identificar el duelo colectivo debido al sometimiento que ejercieron los dictadores.

En la última estación de la alegoría al viacrucis, las mujeres llegan a los cielos como reconfiguración del nuevo orden, porque se posicionan desde las dos lateralidades divinas, es decir que se multiplican para sentarse al lado de Dios y desde las alturas mirar a todos los civiles. Una acción que la lleva a silenciar y observar desde su fragilidad lo que pasa entre los hombres después de atravesar por todos los sufrimientos corporales de la crucifixión que imponen el descanso a la guerra. Este recorrido se finaliza en la noche, debido al cansancio de todas las travesías que han recorrido, por eso la transparencia alude a la intervención de la mujer desde el anonimato, porque el agotamiento de las luchas lleva a la voz a enmudecer el cuerpo errante que se encuentra moribundo ante la violencia que vivió, una reflexión para cerrar los ojos y permitir que los demás vean la realidad ultrajada de las madres, esposas e hijas.

Desde este recorrido de los cuerpos errantes, las tres estrofas del poema evocan la mirada profética de la Santísima Trinidad desde la voz materna que a pesar de los cuerpos torturados o silenciados continúan la incansable indagación por sus muertos, una búsqueda por la justicia que se presenta en tres lugares: la polis, las orillas del Aqueronte y los cielos, así que las propias dolientes no han podido pasar su duelo y se movilizan en la recuperación de sus familiares, un proceso del cual todos los ciudadanos hemos sido responsables al negar la realidad desagradable del país, por eso el último verso apela al lector a abrir los ojos ante la impunidad de los crímenes que dejaron a viudas, huérfanas y madres en dolor.

Continuando con los rasgos irreconciliables del conflicto armado, el siguiente poema se focaliza en el Aqueronte como imagen protagonista de los cuerpos torturados y mutilados que se lanzaron a los torrentes de agua para que desaparecieran, entonces estos cuerpos errantes son naufragos de la destrucción de la barca de Caronte, ya que no se suben a la barca por no tener el pago del barquero. En este caso, los cuerpos salen a la superficie para ponerse en escena ante la mirada de los testigos que asisten a las orillas, son errantes porque solo siguen el rumbo de la corriente e incrédulos miran a un dios al que ya no creen porque no encuentran la justicia divina ni humana que les restaure la vida.

Río

Cárgame sobre tus aguas
Siento liviano mi cuerpo y una fuerza extraña me lleva
por la superficie.

Los hombres han bebido de mí.
No pude parirlos de nuevo porque estaban ahogados
con su hiel matándome uno a uno.

Tragándose mi cuerpo, mis entrañas.

Río,
quiero mirar el cielo
porque en el dios tatuado en sus cuerpos ya no creo.



El poema refuerza la metáfora del río como paso ritual entre la vida y la muerte que se da en Colombia, aunque no se presente Caronte, la voz poética resemantiza la movilidad de las corrientes de agua para entender que en las desapariciones forzadas, el sepulcro común de los ejecutores fueron los cauces inencontrables de fosas comunes. La tragedia de los que no se suben a la balsa tienen como castigo el no-destino, porque el barquero no los puede guiar, por eso el tiempo mítico que se muestra en el poema presenta el pasaje ritual entre la vida y la muerte, en donde salen a escena los hechos históricos violentos que marcan la colectividad de las masacres en Colombia.

Mediante una dialéctica entre el cuerpo errante y el río, la voz del poema pide que se le lleve a la superficie porque su liviandad permite un clamor para que pueda circular y encontrar otros paisajes que le den mejor descanso. La fuerza que moviliza la corriente y los cuerpos es el espacio fúnebre inicial que tuvieron como destino muchos desaparecidos en Colombia. Diéguez a este aspecto afirma que los ríos son los más vastos cementerios¹⁸, en donde se albergaron prácticas colectivas de cara a las muertes anónimas que llegaban a los remansos de las aguas, así como lo vimos en las acciones performativas del colectivo *Magdalenas por el Cauca*, el río en Ruíz es el lugar de exposición y reparación de los innumerables cuerpos que deambulan hasta encontrar alguien que los saque y les pueda dar un lugar en el cementerio.

A diferencia del silencio en el poema anterior, en éste se indica que los hombres son los destructores, así que el río tiene una personificación materna, desde la cual el agua alimenta y da a luz a otros hombres; sin embargo, asume la anulación de las voces cuando afirma que los cuerpos están ahogados, no sólo por el agua sino que la violencia y la venganza han hecho que destruyan el río madre. Por lo tanto, la restauración a la vida es imposible porque los cuerpos incontables se sumergen una y otra vez despojados de su derecho a la vida, algunos devoran el cuerpo del río y lo mutilan desde lo más profundo que son las entrañas que permiten el nacimiento de otros seres. Estos

¹⁸ “[...] en el Magdalena Medio renombra a los muertos del río, y las disemina en un espectro de posibilidades en el que pueden estar incluidos otros pueblos ribereños, más allá del Magdalena. Los ríos colombianos han sido considerados espacios fúnebres en los que se alojan innumerables cuerpos; quizás los más vastos cementerios. Y contra la voluntad de los aniquiladores, estas prácticas hablan de comunidades empeñadas en sujetar la muerte, nombrar el muerto y darle una existencia mítica a través de ritos de duelo. Sobre los escenarios fúnebres los imaginarios fuerzan la aparición de la vida” (2016, p. 260).

vestigios del Aqueronte son testigos de las manifestaciones suplicantes de los cuerpos errantes que esperar girar su torso hacia los cielos y clamar por la justicia divina, ya que la civil no les permitió vivir.

Además de que el río es fuente de vida, pero paso del rito a la muerte hasta ser extraído del mismo y ser sepultado, los últimos versos critican las creencias de un dios que “aparentemente” protege la vida, ya que muchos crímenes se dieron por defender ideologías que no aceptaban la transformación de un sistema económico o social, lo cual llevo consigo la desaparición sistemática de líderes sociales en los pueblos. En ese sentido, el río Aqueronte se convierte en imagen de acogida que recibe y arrulla los cadáveres hasta un remanso, en donde puedan encontrar sus primeros pasos a la reparación de la verdad, aunque mientras estén en las aguas se conviertan en escenografías de la necropoesía de Ruíz que reconoce abiertamente las consecuencias de la guerra en el país.

En ese contexto, los ritos fúnebres se inician en el Aqueronte para exponerse ante la mirada de los ciudadanos y clamar por la mirada divina en donde todavía se alude a la imagen cristiana del cielo como paraíso que permite descanso, es una búsqueda que intenta colarse entre los ojos de la divinidad para encontrar respuestas ante los crímenes de Estado. Ese camino funerario tiene una dicotomía entre lo sagrado y lo profano, porque el cuerpo errante al ser llevado por la fuerza de la corriente necesita tener su rostro hacia el cielo y encontrar un halo de consolación en medio del camino profano que navega en las aguas que lo llevan al Hades.

Cuando regresó vino la carroña,
un grupo de puntos negros oscurecían el cielo
instalando sus alas sobre la cobija del aire.

Su cuerpo regresó vacío de ojos,
sin líneas en las manos,
su vientre expuesto y roto.

Volvió en las manos de los pescadores
que como rescatando a su hermano del agua
lo acunaron entre costales para ponerlo a la orilla.



Imagino ese viaje de regreso.
Imagino esa visión del horror mientras dañaban su
cuerpo.
¿Qué recuerdo le llevaste a Caronte?
sin paga,
con las cuencas vacías,
desnudo y desterrado,
sin familia,
sin nombre,
sin tierra en la boca.

Regresó a la tierra después de navegar y ver el cielo,
después que el sol se reflejara en su melancolía
y la luna se mirara en la ignominia,
Regresó a la tierra de quienes le mataron,
testigo,
esquelético,
deambula en silencio sobre nuestra vergüenza.

A través de los cuerpos errantes y dolientes del poemario de Ruíz, las lecturas históricas que se tejen en Colombia vinculan la realidad violenta con masacres, eventos que se usaron durante los años del paramilitarismo para amedrentar y amenazar a la población civil. Estas acciones macabras se extendieron por gran parte del territorio teniendo como efecto las más aterradoras escenas en donde civiles ilegalmente armados y en colaboración con el ejército del país perpetraron numerosos asesinatos, torturas y mutilaciones a comunidades que aparentemente no pertenecían a las ideologías del Estado. Entre algunos de estos vergonzosos crímenes se encuentra la Gabarra, lugar que se alude en uno de los poemas como el Catatumbo, ya que fue el nombre del frente paramilitar responsable del crimen, pero en este poema el lector puede dialogar con el barquero del Aqueronte y visualizar ese recorrido en las aguas de los ríos que durante años llevaron entrañas y cuerpos sin vida al rumbo que plácidamente instauraba la corriente. Es precisamente el deseo de visualizar y denunciar desde la imagen poética, lo que con interminables investigaciones no ha encontrado la justicia en Colombia, es permitir a los cuerpos que tengan voces desde las cuales se niegue la repetición a los insólitos actos violentos que destruyeron y desplazaron comunidades enteras, dejando

los territorios envueltos en cementerios colectivos que nadie visita y en ciudades fantasma que son recorridas por los llantos y los gemidos de los desaparecidos.

En ese sentido, el poema refuerza la oralidad con la repetición de temáticas corpóreas que recobran la memoria de los actos violentos para que no se olvide lo que pasó y se logre la restitución de la verdad, para que se conozca el por qué y cómo se ejecutaron las violaciones a los derechos humanos en Colombia. Estos poemas son memoria del contenido histórico que recupera el tiempo perdido, para que se transmita a otros civiles la realidad incómoda que negó a miles de civiles la vida y la *communitas* a partir de los duelos colectivos, porque durante las masacres no se permitía llorar a los muertos, así que este juego dialéctico que lleva a Caronte a recoger los recuerdos son la denuncia de la tortura que ejercían los paramilitares, quienes inmolaban los cuerpos destrozándolos y desmembrándolos frente a los ojos de sus familiares.

En Ruíz los cuerpos errantes tienen una imagen melancólica de la vida, porque son metáforas que registran desde la mitología de Caronte procesos de reparación y restitución a la verdad. El horror que negaron durante muchos años los procesos de justicia ahora se visibilizan en diferentes estéticas que circundan las alegorías míticas de la tragedia clásica, porque además de ser mitos en la cultura grecolatina, en Colombia se dieron paso a la realidad y enfrentar al lector al destino fúnebre de los civiles solo es ser partícipe de los procesos que debaten la justicia después del proceso de paz. Esto implica que la restitución de las tierras y reparación a las víctimas no se puede lograr si se niegan los duelos colectivos que vivieron miles de civiles en el país.

V. Conclusión

El trabajo inagotable de la artista Yorlady Ruíz desborda la estética visceral de la realidad colombiana, ella se preocupa por complementar la vida civil en propuestas estéticas que reconfiguran los mitos clásicos desde la tradición popular de las comunidades. Su lenguaje alternativo despierta misticismo a partir de las imágenes de cuerpos vulnerados que vislumbran lo inexpresable a través de las barcas que viajan por el Cauca logrando la reparación de las víctimas en algunos casos que lidera con la fiscalía de la nación, lo cual permite que su obra estética esté conectada con los procesos de la Justicia Especial para la Paz. De la misma manera, su cuerpo erotizado reaviva el cuerpo de la mujer como fuente de sensualidad que le fue negada en las



tradiciones judeocristianas, por eso considero que las sensaciones húmedas que se agencian en sus poemas evidencia un cuerpo volátil que puede moverse sin juzgamientos en torno al placer que le genera el cuerpo femenino. De igual manera la lectura del cuerpo en *El silencio fue su reino* (2021), descubre una mirada a los cuerpos errantes que deambulan en la polis y los ríos de Colombia buscando sus familiares para poder ser reclamados y tener una sepultura, esta visión al cuerpo fragmentado, torturado y violentado enfrenta la realidad histórica del país a los procesos de reconocimiento y reparación de la verdad, por lo tanto, las voces poéticas y performativas de Ruíz son huellas que encarnan los testimonios y materializan en el cuerpo diferentes lecturas colectivas que agencian en el país posibilidades para leer el placer, el dolor y la vulnerabilidad de los civiles cuando el Estado no ejerce la protección de sus ciudadanos.

Estas miradas de Ruíz son nuevas estéticas que exponen sensaciones y emociones de las voces colectivas sin dejar que la ignominia consuma a los lectores o espectadores en el letargo de la amenaza, censura o silencio que se impuso durante las tradiciones y creencias clásicas a las comunidades latinoamericanas, por eso las acciones performativas y poemas de este corpus son imágenes lúdicas que abren espacios vedados a la escritura de la mujer, desde la cual se posiciona la voz de la mujer para empoderar procesos de reconocimiento a las múltiples metáforas de la visión feminista del erotismo y los civiles en la polis.

Referencias

- Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Éditions Minuit.
- Butler, J. et Athanasiou A. (2013). *Dispossession: The performative in the political*. Polity Press.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Deleuze, G. et Guattari. (1972). *L'Anti-Oedipe. Capitalisme et schizophrénie*. Éditions Minuit.
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Publicaciones UANL, Monterrey.
- Laudadio, C. (2009). *Mnemosyne: remembering and recovering the self through identification with the Great Mother and her daughters, Athena, Artemis and Hestia*. Drew University Dissertations Publishing.
- López, G. M. (1998). El simbolismo de la travesía marina en algunos mitos clásicos, *Latomus. Revue d'Études Latines*, 57 (1), 38-51.
- Magdalenas por el Cauca (29 de septiembre de 2022). *Diligencia de entrega digna e inhumación de los restos óseos de Norbey Adolfo Flórez Buitrago*. [Video] Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=d5qX5URsEM>
- Neveux, O. (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. La Découverte.
- Paz, O. (1993). *La llama dble. Amor y erotismo*. Seix Barral.
- Ruíz, Y. (2021). *El silencio fue su reino*. Luz de luna.

- Ruíz, Y. (2012). *Diarios íntimos*. Instituto Municipal de Cultura y Turismo.
- Ruíz, Y. (24 febrero, 2010). *Performances* Recuperado el 15 de Julio 2019 de <https://performancesmagdalenasporelcauca.wordpress.com/>
- Sánchez, A. (2019). *Teatralidades del conflicto armado en Colombia: Dramaturgia de las víctimas*. Peter Lang.
- Sánchez, G. (coord.). (2008). *La masacre de Trujillo. Una tragedia que no cesa*. Centro Nacional de Memoria Histórica. Taurus.
- Torres, R. D. (2018). La infidelidad de los dioses: lenguaje y simulacro en Pierre Klossowski, *Nóesis*. *Revista de ciencias y humanidades*, 27 (53), 159-170. <https://doi.org/10.20983/noesis.2018.1.8>
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theater. The human seriousness of play*. PAJ.
- Warner, M. (1983). *Alone of all her sex. The myth and the cult of the Virgin Mary*. Random House.
- Wilhelm, Nestle. (2010). *Historia del espíritu griego. Desde Homero hasta Luciano*. Ariel.