



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS DE TERESA MARGOLLES, ENRIQUE
METINIDES Y MARTHA PACHECO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DEL CADÁVER.**

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de Maestra en Arte
Contemporáneo y Cultura Visual

Presenta:

Carolina Herrera Aparicio

Dirigido por:

Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Santiago de Querétaro, Qro.
Octubre de 2017
México



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Bellas Artes
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual

ANÁLISIS COMPARATIVO DE LAS OBRAS DE TERESA MARGOLLES, ENRIQUE
METINIDES Y MARTHA PACHECO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DEL
CADÁVER.

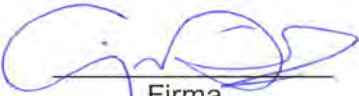
Opción de titulación
Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de
Maestría en Arte Contemporáneo y Cultura Visual.

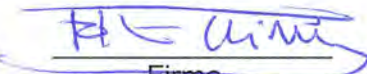
Presenta:
Carolina Herrera Aparicio

Dirigido por:
Dra. Alejandra Díaz Zepeda

Dra. Alejandra Díaz Zepeda
Presidente


Firma

Dr. Fabián Giménez Gatto
Secretario


Firma

Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic
Vocal

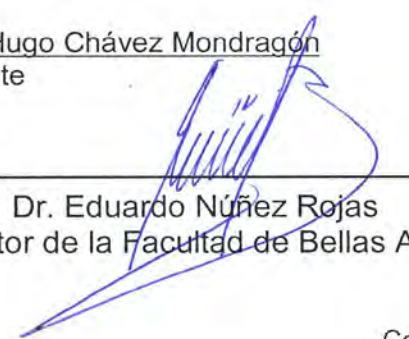

Firma

Dr. Raúl García Sánchez
Suplente


Firma

Mtro. Hugo Chávez Mondragón
Suplente


Firma


Dr. Eduardo Núñez Rojas
Director de la Facultad de Bellas Artes


Dra. Ma. Guadalupe Flavía Loarca Piña
Directora de Investigación y Posgrado

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Octubre de 2017
México

RESUMEN

A través del análisis de las obras de los mexicanos Teresa Margolles, Enrique Metinides y Martha Pacheco, esta investigación busca explorar los discursos artísticos que giran en torno a la representación del cadáver. Partiendo de los conceptos que se asocian a este último como lo abyecto, el morbo y lo obsceno, estudiados desde diferentes disciplinas como el psicoanálisis, la filosofía, la sociología y la teoría de la imagen y alejados de los juicios morales, se utilizan como estrategias de análisis que permiten profundizar en las obras de los artistas y en la reacción del espectador ante ellas. Margolles utiliza la materialidad del cadáver como algo abyecto que traduce la violencia social y confronta la psique del espectador. Lo morboso en las fotografías de Metinides revela la atracción de mirar que existe hacia el cadáver y el desconocimiento que tiene el individuo de sí mismo. Lo obsceno en las pinturas de Pacheco, en donde un cadáver anónimo hipervisible demuestra que los ideales del humanismo no alcanzaron para proporcionar dignidad a todos los hombres. Estos artistas abren la posibilidad de que el espectador repense la forma en que se relaciona con la muerte y con los muertos, desde de la violencia que genera esas muertes y la violenta presencia del cadáver para el hombre contemporáneo.

(Palabras clave: cadáver, arte contemporáneo, abyecto, morbo, obsceno, Teresa Margolles, Enrique Metinides, Martha Pacheco)

SUMMARY

This study explores the artistic discourses related to the representation of the corpse through the analysis of the works of the Mexicans Teresa Margolles, Enrique Metinides and Martha Pacheco. Beginning with the concepts associated with this subject, such as what is abject, morbid and obscene, studied within different disciplines such as psychoanalysis, philosophy, sociology and the theory of image, taken apart from moral judgments, these are used as analysis strategies for delving into the works of the artists and the reaction of the spectator to these works. Margolles uses the materiality of the corpse as something abject which translates social violence and confronts the spectator's psyche. The morbidity of Metinides' photographs reveals the attraction of looking at the corpse and the individual's ignorance of himself/herself. The obscene in the paintings of Pacheco showing a hyper-visible anonymous corpse demonstrates that the ideals of humanism did not provide dignity to all men. These artists give the spectator a chance to rethink the way in which he/she relates to death and the dead, from the violence that causes these deaths and the violent presence of the corpse for contemporary man.

(Key words: corpse, contemporary art, abject, morbidity, obscene, Teresa Margolles, Enrique Metinides, Martha Pacheco).

A Fausto.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Autónoma de Querétaro.

A la Dra. Alejandra Díaz Zepeda quien dirigió este trabajo. Por su tiempo, su apertura, sus críticas, sus enseñanzas, su comprensión y su calidez humana, le estaré siempre agradecida.

Por el entusiasmo y formación que recibí del Dr. Fabián Giménez Gatto, y del Mtro. Hugo Chávez Mondragón. A la Dra. Pamela S. Jiménez Draguicevic y el Dr. Raúl García Sánchez, gracias por sus críticas y valiosos comentarios.

Muchas gracias al Dr. Gilberto Herrera Ruiz y a la Dra. Rocío Peniche por su apoyo para terminar mis estudios.

Con amor a mi madre y hermano que me apoyan incondicionalmente. Gracias por su paciencia en esos días de abandono y silencio que implicaron llegar al final de este proyecto.

A Lulú por su apoyo, por ser un ejemplo de constancia y superación.

A Laura por su entrañable amistad.

A Fausto por esas invaluable y largas conversaciones, por las noches en vela que compartimos estudiando, por estar conmigo no importando lo agotador y difícil del camino, por creer siempre en mí.

Análisis comparativo de las obras de Teresa Margolles, Enrique Metinides y Martha Pacheco sobre la representación del cadáver.

Tabla de contenidos.

Introducción.....	1
Capítulo 1. Margolles y lo abyecto.....	5
1.1 Jerarquización de los cuerpos	5
1.2 La frontera de lo abyecto	8
1.2.1 El cadáver	9
1.3 Lo abyecto como transgresión en el arte.....	11
1.4 Teresa Margolles	16
1.4.1 Catafalco. Similitud y contagio	18
1.4.2 La herida. Fractura de la ley paterna	22
1.4.3 En el aire. El contacto	25
Capítulo 2. Metinides y el morbo.....	29
2.1 Morbo: de lo malsano a lo inmoral.....	29
2.2 Fotoperiodismo.....	36
2.3 La nota roja en México.....	40
2.4 Enrique Metinides.....	42
2.4.1 Características de su fotografía.....	43
2.4.2 Los mirones en cenital. ¿Qué se busca cuando se mira un cadáver?	47
2.4.3 Los mirones en accidente. El niño como salvaje.....	51
2.4.4 Adela Legarreta Rivas es atropellada por un Datsun blanco	55
Capítulo 3. Pacheco y lo obsceno.....	59
3.1 El exceso en los tiempos hipermodernos.....	59
3.1.1 La obesidad: un camino hacia lo obsceno.....	63
3.1.2 El éxtasis de la transparencia: la obscenidad.....	68
3.2 Hiperrealismo e hiperrealidad.....	70

3.3 Martha Pacheco. Los muertos.....	72
3.3.1 Siete voces para una autopsia. Sobre el olvido.....	76
3.3.2 Sobre la cercanía al hiperrealismo.....	78
3.3.3 Sobre la autopsia.....	82
Conclusiones.....	90
Glosario.....	96
Lista de imágenes.....	98
Referencias.....	100

Introducción

Uno de los temas más inquietantes para el hombre desde el inicio de los tiempos es la muerte, la cual se aloja en su pensamiento durante toda su vida. La materialización de la muerte se hace evidente a través del cadáver. Para intentar superar este hecho ineludible, las comunidades antiguas crearon el mito de “la otra vida” y prepararon al cuerpo para que siguiera su camino a través de diversos rituales y prácticas funerarias. Se construyeron lujosas tumbas, suntuosos monumentos y grandes necrópolis para alojar a los que ya se habían ido de esta vida. Sin embargo, a través de todas estas prácticas funerarias se procuraba mantener una estrecha relación con los muertos e incorporarlos a la vida social y a la cosmovisión de la cultura.

En las sociedades occidentales modernas, la idea de la otra vida ya no alcanza para asimilar a la muerte. En cambio existe una censura, un ocultamiento de la muerte y por lo tanto del cadáver. Las personas deben morir en hospitales, los accidentes fatales son controlados por los peritos forenses y en los funerales hay que preparar al ser querido de manera que su cuerpo perturbe lo menos posible a los asistentes. El cadáver es rápidamente apartado de la sociedad que limita su contacto con este. Pero existe otra cara que tiene que ver con la exhibición de cadáveres en los medios informativos, una forma en la que mirar es tolerada y aprobada por la cultura. Así, el hombre piensa que mira de frente a la muerte, pero a la vez trata de olvidarse de ella.

Se vive en una época de contradicciones y en países como México esto se vuelve innegable. Coexiste el culto de cuidado al cuerpo y una relación impersonal con la muerte junto con un terrible desprecio por la vida y por lo tanto un contacto cercano con la violencia. Es muy evidente por la crisis social en donde toda clase de crímenes que atentan contra la vida quedan impunes. En un país donde la forma de morir no solo es un evento cotidiano sino que representa un fenómeno extremo, no se puede apartar la vista del cadáver que se inserta en el centro de la cultura visual como un cuchillo que hiere la mirada. Sin embargo, son

estas imágenes de cuerpos violentados presentes en los medios los que también evidencian el deseo de ver del sujeto. La relación que el hombre tiene con la figura del cadáver es confusa y ambivalente. Pero la exhibición de cadáveres no sólo se limita a los medios, también está presente en el arte ¿Por qué se lleva la violencia y la muerte al museo? ¿Cuál es el propósito de las representaciones de cadáveres en el arte contemporáneo?

A través del análisis de las obras de los mexicanos Teresa Margolles, Enrique Metinides y Martha Pacheco, se busca explorar los discursos artísticos que giran en torno a la representación del cadáver. Se parte de los conceptos que se asocian a este último como lo abyecto, el morbo y lo obsceno, estudiados desde diferentes disciplinas como el psicoanálisis, la filosofía, la sociología y la teoría de la imagen. Alejados de los juicios morales, estos conceptos se utilizan como estrategias de análisis que permiten profundizar en las obras de los artistas y en la reacción del espectador ante ellas. Se destaca también la reflexión de cómo los diferentes tipos de representación del cadáver pueden violentar al espectador. Finalmente, se establece una comparación de las obras de los tres artistas donde se busca que dialoguen en torno al cadáver y a los tres conceptos. Por lo tanto esta investigación busca ser correlacional y explicativa en la especificidad de los tres casos a través de un análisis conceptual como método.

Los tres artistas, desde sus respectivas disciplinas, demuestran la complicada relación del hombre con la muerte y su postura frente al cadáver. Lo abyecto, lo morboso y lo obsceno son parte y consecuencia de procesos psicológicos y sociales que forman al hombre y de los cuales muchas veces no se hace consciente hasta que se ve enfrentado con el cadáver, por ello, su encuentro con este puede resultar violento. Aunque estos tres artistas se sirven de imágenes que podrían funcionar como parte de la sociedad del espectáculo, existe una resistencia a su trivialización derivada de su potencia, de una reflexión sobre el hombre, su corporeidad, sus represiones y su posición frente al otro.

Esta investigación se plantea en tres capítulos, cada uno implica el estudio de un artista centrándose en su relación con un concepto: Margolles y lo abyecto;

Metinides y el morbo; Pacheco y lo obsceno. El análisis de los conceptos sirve como base para el estudio de sus obras. No se deja de lado que tanto lo abyecto, el morbo y lo obsceno pueden estar presentes en las obras de los tres artistas y que existe un diálogo entre ellos, sin embargo con el fin de exponer de forma clara las ideas se revisan por separado.

En el primer capítulo, las instalaciones de Margolles guardan una estrecha relación con lo abyecto al emplear las sustancias provenientes del cadáver como obra de arte. El estudio de este concepto permite establecer una base psicoanalítica de la mirada hacia el cadáver. Su posición es analizada en una sociedad que ha optado por valorar los cuerpos por su apariencia y funcionalidad. El cadáver, como el elemento más abyecto que perturba el orden social y la psique del individuo es usado como estrategia artística para hacer evidente un problema social. Depositario del horror, de lo desagradable y de lo contaminante, tiende a ser apartado de la vida social.

Por otro lado, las fotografías de cadáveres de Metinides y su relación con la nota roja tradicionalmente asociada a la explotación del morbo hacen que sea el concepto central del análisis y sirve como un antecedente histórico-social de su representación. En este capítulo se evidencian las represiones que la sociedad le impone al individuo que contempla la violencia y la muerte. También se problematizan las imágenes de cadáveres que se exhiben en el fotoperiodismo, donde la nota roja es la mayor representante ¿Por qué parece placentero para algunas personas mirar un cadáver?, ¿qué características tienen las fotografías de Metinides que le dieron un lugar en el museo como obra de arte?

En el tercer capítulo se presenta la obra de Martha Pacheco. Lo obsceno en sus pinturas es empleado como una estética extrema necesaria para mostrar un malestar creciente en la sociedad actual. Su proceder se convierte en un esfuerzo por redimir los cadáveres no identificados e integrarlos a la vida social. Lo obsceno parece ser el concepto que puede definir mejor sus pinturas de cadáveres y autopsias al mostrar los cuerpos de los fallecidos con la mayor

fidelidad. En los tiempos hipermodernos donde todo se vuelve extremadamente visible, ¿cuál es la importancia de la pintura realista de un cadáver?

La sobre exposición de imágenes de muerte, de cadáveres por parte de los medios informativos, ha ocasionado una especie de normalización de la violencia en las sociedades occidentales. No obstante, a pesar de que este fenómeno también está presente en la sociedad mexicana, se debe tomar en cuenta la cercanía de la violencia que el mexicano experimenta en su cotidianidad. No se puede negar que México tiene muchos elementos de la cultura occidental y por ello es conveniente revisar las teorías de los pensadores europeos para hacer un análisis sus problemas. Para los objetivos de esta investigación se considera que los teóricos revisados arrojan elementos importantes y valiosos al análisis.

CAPÍTULO 1. MARGOLLES Y LO ABYECTO

1.1 La jerarquización de los cuerpos

El cuerpo es un material simbólico sobre el cual las sociedades tradicionales depositan valores y ubican sus imaginarios acerca de lo corporal. Para Le Breton (2007) es en el cuerpo donde se reflejan los diferentes aspectos de una sociedad que lo modela y lo introduce a los sistemas simbólicos que comparte permitiéndole integrarse a la comunidad. Mediante esta relación entre el cuerpo y su entorno socio-cultural se interiorizan las costumbres, las formas gestuales y expresivas, las apariencias, los valores, los cuales le proporcionan también un lugar. Así, el cuerpo de la mujer, del hombre, del discapacitado, del niño o del anciano, asume su imagen y su rol formado desde esta interacción ajustándose a las exigencias y normativas impuestas por su cultura. Desde la niñez se asimilan y reproducen las características y comportamientos de la región donde se haya nacido: aprender a rechazar o aceptar ciertas conductas, a comer entre cierta clase de alimentos, a no ver o no tocar lo que se considera peligroso, a que solamente ciertas cosas entren en contacto con el cuerpo. Pero la interacción de las formas corporales con el mundo no se detiene en la infancia, pues el hombre sigue aprendiendo los roles que le corresponden y que van cambiando durante el curso de toda su existencia.

El cuerpo es el medio con el cual se convive en sociedad pero también es un límite o frontera con el exterior que lo diferencia de otros. En contraste con las sociedades tradicionales que concebían al cuerpo integrado y explicado a través del cosmos, las sociedades occidentales modernas miraron el cuerpo desde la óptica anatómica, fisiológica y, más tarde, biomédica ocasionando una ruptura o separación del cuerpo y el mundo.

La concepción moderna del cuerpo implica que el hombre sea separado del cosmos (ya no es el macrocosmos que explica la carne, sino una anatomía y una fisiología que solo existe en el cuerpo), de los otros (pasaje de una

sociedad de tipo comunitaria a una sociedad de tipo individualista en la que el cuerpo es la frontera de la persona) y finalmente de sí mismo (el cuerpo está planteado como algo diferente de él). (Le Breton, 2002, p.28)

Al liberarse de todos los mitos que explicaban el funcionamiento de su cuerpo, el carácter individual del hombre se acentuó pues dejó de preocuparse por su relación con la comunidad y la naturaleza. El individuo se encerró en sí mismo y redujo su interacción con los otros. En cambio halló en su cuerpo un socio, un cómplice, un otro. Le Bretón (2002) dice: “El dualismo de la modernidad dejó de oponer alma y cuerpo; de manera más sutil opone al hombre a su propio cuerpo en un efecto de desdoblamiento” (p.91). Su cuerpo se convirtió entonces en su posesión más preciada, su *alter ego*, en un objeto cuya propiedad puede moldear y que está subordinada a él. El hombre moderno terminó distanciándose de su propio cuerpo y de sus semejantes.

La preocupación por la apariencia lleva al cuerpo a convertirse en objeto de culto. Las dietas, las terapias, la moda, la elegancia, y todo aquello que pueda brindarle un status al cuerpo es aceptado para mantenerlo sano, bello, joven y funcional según los cánones reinantes. Este sistema de valores obliga a las personas a luchar contra el tiempo que envejece su cuerpo, contra el sol que oscurece su piel, contra la comida que lo hace engordar. Para ser aceptados socialmente, los cuerpos deben ser clasificados ocasionando que lo diferente genere formas de exclusión. El racismo, el miedo o la incomodidad hacia otro cuerpo son consecuencia de este ordenamiento. Así los cuerpos del viejo, del indígena, del loco o del discapacitado son vistos como algo no deseable.

Existe una jerarquización de los cuerpos produciendo que no todos valgan lo mismo. Esto también se da entre las partes de un mismo cuerpo. El rostro se ha ponderado sobre las demás, ya que es a través de éste que se identifica y diferencia al individuo, además es la carta de presentación ante la sociedad. La simple ubicación de una parte del cuerpo hace una diferencia: la mano derecha, también llamada diestra, que es la correcta y útil reina sobre la izquierda, la mano siniestra, incorrecta e inútil. Aunque biológicamente haya una tendencia a que

una mano sea más hábil, la sociedad remarca la diferencia y generaliza al diestro como modelo de normalidad.

La escala de valoraciones del cuerpo se extiende hasta sus órganos. El corazón, los pulmones, el intestino, el hígado, el páncreas, los riñones y algunos tejidos que pueden trasplantarse son los más útiles para las donaciones. Pero la jerarquización no solo está dada entre las partes del cuerpo, sus órganos o los cuerpos en sí, también existe en su condición de vivos y muertos. Luis-Vincent Thomas extiende el concepto de muerte en el rechazo: la muerte psíquica del loco, la muerte social del anciano y del pobre, la muerte cerebral del comatoso, la muerte espiritual del pecador. “Estas figuras de la muerte están emparentadas. Siempre se encuentra el tema del corte. Así, los muertos y sus deudos son física y socialmente excluidos del mundo de los vivos” (Thomas, 1991, p.12).

Con la descensión en la escala de valores, se va perdiendo también un lugar en la sociedad. La valoración del cuerpo llega a su nivel más bajo cuando todas sus partes y órganos dejan de funcionar y se presenta la muerte biológica. Jean Baudrillard (1993) afirma que en la cultura actual, la exclusión de los muertos y de la muerte es la base de la racionalidad moderna:

Arrojados cada vez más lejos del centro hacia la periferia, y finalmente a ninguna parte, como en las ciudades nuevas o en las metrópolis contemporáneas, donde nada ha sido previsto para los muertos, ni en el espacio físico ni en el mental (...) Porque no es normal estar muerto hoy en día, y esto es nuevo. (p.145)

Parece que los muertos han desaparecido debido a que su imagen soportada en el cadáver es totalmente contraria a la preocupación que se tiene del cuerpo. Además, las instituciones sanitarias han advertido el carácter contaminante del cadáver y con ello reforzado la idea que se tiene de desecho. La cremación y la inhumación en la sociedad son empleadas para evitar el proceso de putrefacción del cadáver y con ello separarlo de una vez y para siempre de los vivos, separar lo no-humano de lo humano y expulsar lo que se considera abyecto.

1.2 La frontera de lo abyecto

¿Qué es lo abyecto? La palabra viene del latín, del prefijo *ab* (separación del exterior de un límite) y *iacere* (lanzar), lo que se lanza al exterior. Abjecto comparte su raíz con objeto: *ob* (sobre, encima) y *iacere* (lanzar) significa algo que se pone enfrente para lanzarse a alcanzarlo.

Desde la perspectiva del psicoanálisis, tanto lo abyecto como el objeto se oponen al yo, pero el objeto es hacia donde se dirige el deseo. El objeto define al yo al ser atraído por él, mientras lo abyecto se opone al yo marcando sus límites fuera de los cuales se pierde la identidad. Lo abyecto es el objeto caído, donde se desploman las leyes, el deseo y el sentido. La abyección no es sujeto ni objeto, es más bien un límite o frontera:

Frontera sin duda, la abyección es ante todo ambigüedad, porque aun cuando se aleja, separa al sujeto de aquello que lo amenaza –al contrario, lo denuncia en continuo peligro—. Pero también porque la abyección misma es un mixto de juicio y afecto, de condena y de efusión, de signo y de pulsiones. (Kristeva, 1989, p.18)

Julia Kristeva relaciona lo abyecto con las fases oral, anal y genital descritas por Freud que se conectan con las partes del cuerpo que pueden avergonzar a la sociedad como el ano y la vagina, donde el cuerpo excede sus límites y se expande hacia afuera: dentro y fuera, consciente e inconsciente, atracción y repulsión. Ambigüedad que hace las fronteras confusas y permeables. La posición ante lo abyecto se da de forma violenta y compulsiva como las arcadas, las náuseas, la repugnancia, incluso el miedo.

La abyección es separación, ¿de qué? De lo que no conforma el yo. Es aquello que le pertenece al cuerpo pero que debe ser rechazado cuando entra en contacto con la cultura o lo social, “lo que perturba identidad, sistema y orden. Lo que no respeta bordes, posiciones, reglas” (Kristeva, 1989, p.11). Para marcar las fronteras de su subjetividad, la madre enseña al niño a separarse de lo abyecto, de sustancias corporales como vómito, orina, excremento o sangre. Para su

formación psíquica, sexual y social debe rechazar algo que su cuerpo produce y que no debe ser objeto de placer. Los deseos por lo abyecto son reprimidos.

A partir de que el niño nace, permanece unido a la madre. Los límites de su identidad no están definidos pues la madre cuida y provee al niño de todo cuando piensa que le sirve y le beneficia. Lo que no, habrá de ser desechado. Si el rechazo a lo abyecto es lo que prepara al niño para formar su identidad, entonces su presencia es necesaria. Más tarde, el niño tendrá que aprender a rechazar lo que no le es útil, lo que no piensa que lo define, lo que no le gusta y también tendrá que rechazar a la propia madre para convertirse en un sujeto autónomo.

1.2.1 El cadáver

La vida de una persona se experimenta entre dos sucesos abyectos: el nacimiento y la muerte. En el nacimiento el niño es arrojado a la vida entre sangre, placenta, líquido amniótico y demás sustancias corporales de la madre. Desde el inicio se hace una separación entre lo que conformará al niño y los restos que no forman parte de él. Pero es al morir cuando se alcanza el “colmo de la abyección”, ya no hay nada del cuerpo que se pueda conservar. Julia Kristeva (1989) escribe:

El cadáver (cadere, caer), aquello que irremediablemente ha caído, cloaca y muerte, trastorna violentamente la identidad de aquél que se le confronta como un azar frágil y engañoso. (...) como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. (p.10)

El cadáver, al estar en el nivel más bajo de la jerarquía corporal, se ubica en el límite, entre ser cuerpo de un hombre y ser mero desecho. Mientras el cadáver mantenga su forma, se debe guardar cierta compostura frente a él pero no se puede negar su situación de estar fuera, su abyección. Lo abyecto invade al sujeto fallecido y no se logra distinguir los límites que antes eran tan claros. Pere Salabert (2009) se pregunta “¿Cómo conservar un estado de ánimo satisfactorio

ante un cadáver, si cualquiera que sea el punto de vista que yo adopte, ese cuerpo que es «él», es también la manifestación misma de un límite insuperable por la razón?” (p.495). Una situación donde la razón no encuentra su lugar, el cadáver no acaba de encajar en un orden, en una clasificación. El cadáver es una presencia irracional no sólo por ser abyecto, se sabe cómo comportarse frente a un desecho, sino por la incapacidad de tener clara la actitud frente a él. Porque se tiene una “... sensación de inquietud, la angustia que experimentamos en su presencia es un malestar derivado de su incongruencia. Una forma producida por la vida y para la vida, ha perdido ahora todo eso, es decir, causa y finalidad” (Salabert, 2009, p.495). La visión idealizada actual que se tiene del cuerpo, de su cuidado y de su imagen se derrumba ante el cadáver que inevitablemente se torna informe y putrefacto, aumentando su abyección¹. La inquietud que provoca el cadáver es cercana a la que se siente frente al monstruo², criatura que se niega a encontrar un lugar en las categorías de la ciencia; esa inquietud se convierte en el zombi³ que se vuelve violento frente a los vivos.

Lo abyecto también forma parte del discurso cultural del arte. Kristeva (1989) señala que sublimamos lo abyecto en este espacio y en otros como la literatura, la religión o la filosofía. Frente a lo que es abyecto y sus variaciones como lo impuro, lo pecaminoso y lo tabú se ha construido también la cultura. Religión, sistemas de castas, productos alimenticios se justifican por la separación de lo abyecto. Para que los sujetos se mantengan en los límites del comportamiento aceptable y puedan convivir en sociedad la presencia de lo abyecto es necesaria.

Culturalmente, el cadáver fue asimilado a través de la religión y los rituales. Los últimos rastros de materialidad de un cuerpo fueron inmortalizados en muchas sociedades por embalsamamientos, máscaras mortuorias o fotografías

¹ Gran parte de su abyección termina cuando sus restos se reducen al esqueleto, cuando el proceso de putrefacción ha terminado.

² Ser que atenta contra la voluntad de Dios y que, por un acto en su contra, como acostarse con un animal, con el demonio o tener pensamientos impuros, pierde su esencia y su apariencia (Jacob, 1999)

³ Cadáver que se niega a perder su lugar como ser vivo pero que es abyecto.

posmortem. El principal propósito de estos intentos por perpetuar el cuerpo era protegerlo para la otra vida o conservar su recuerdo, no se conformaban con maquillar de forma superficial su abyección en un afán por no ver de frente a la muerte.

En la actualidad, los artistas funerarios de las sociedades occidentales preparan el cadáver para lo que se podría llamar una simulación de la muerte. Queda claro que los asistentes de un velatorio no quieren enfrentar al cadáver en su imagen cruda. El objetivo es pretender que el tiempo se detiene para el cuerpo y que puede verse de forma natural como si estuviera durmiendo. Si tuviera rastros de violencia y de dolor como heridas, lo socialmente aceptado es que éstas sean disimuladas. El cadáver debe ser mínimamente expuesto y enterrado o cremado a fin de evitar su contacto. Al final, la interacción con la muerte no pasa de ser una interacción bien orquestada.

1.3 Lo abyecto como transgresión en el arte

Lo abyecto está “fuera del conjunto de cuyas reglas del juego parece no reconocer. Sin embargo, (...) no cesa, desde el exilio de desafiar al amo” (Kristeva, 1989, p.8) porque está relacionado con la transgresión, entendida como aquello que quebranta un precepto, ley o estatuto y que se encuentra fuera del orden establecido. El simple hecho de nombrar lo abyecto es ya una transgresión de la norma.

Frente a una sociedad que rinde culto al cuerpo estereotipado, se abre una brecha de artistas que replantean la forma de concebir sus obras a partir del cuerpo y sus desechos. Regresar a la corporalidad de una forma más sincera y escudriñar los “efectos desbaratadores de sus restos materiales y/o metafóricos”. Hal Foster (2001) menciona:

Lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad de la distinción espacial entre las cosas en nuestro interior y en el exterior, así como

del paso temporal entre el cuerpo materno (de nuevo el ámbito privilegiado de lo abyecto) y la ley paterna. Espacial y temporalmente pues, la abyección es un estado en que la subjetualidad es problemática, «en el que el significado se derrumba»; de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar esos ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad. (p.157)

La irrupción de lo abyecto se da a través del cuerpo en las prácticas artísticas contemporáneas para transgredir los grandes tabúes de la época actual como la religión, el sexo y la muerte. A través del cuerpo y sus sustancias se pondrán sobre la mesa problemas políticos, sociales, étnicos, de género, entre otros.

Ya desde los años sesenta, los accionistas vieneses hacían una crítica a la represión en su ciudad extremadamente conservadora y católica. Mediante el empleo de vísceras de animales muertos, sangre humana, heces y orina, escenificaban fiestas rituales o prácticas sexuales que escapaban a las limitaciones del arte tradicional y que liberaban sus pulsiones. El cuerpo humano se transforma también en una herramienta que complementa la obra de arte y sus fluidos acompañados de actos violentos, grotescos y radicales cuestionaban los límites de la moral pero también los del ser humano.

El uso de lo abyecto en los artistas contemporáneos puede dividirse en dos vertientes principales según Foster (2001): una es la “travesura edípica” y otra la “perversión infantil”. La perversión infantil está más relacionada con el arte masculino y busca sublimar lo abyecto donde el artista pretende regresar a un estado previo a la ley paterna. Podría pretender que su acto individual, como acto artístico, fuera asimilado a nivel cultural desmoronando su estructura y sufriendo una regresión al estado primigenio donde los límites entre el yo y lo abyecto no están bien definidos.

Las esculturas e instalaciones del artista Paul McCarthy se pueden interpretar bajo la vertiente de la “perversión infantil”⁴. Un ejemplo es su obra *El jardín* que se trata de un retablo de un bosque cuya tranquila atmósfera es

⁴ Aunque en un principio trabajó en performances que se centraban en su propio cuerpo.

interrumpida por un hombre maduro, que tiene los pantalones bajados hasta las rodillas y abraza un tronco. Se trata de un robot cuyos movimientos mecánicos repetitivos y sonido descubren su acción de copular con un árbol. Su obra que oscila entre lo cómico y lo grotesco cuestiona los tabús que giran alrededor del sexo y las normas del comportamiento en público. Otra de sus obras titulada *Complex pile* (fig.1), es una escultura monumental inflable conformada de seis piezas, con una altura de casi quince metros de alto, realizada en un espacio público de Hong Kong, cuya apariencia es la de un gran excremento. La mierda como recurso subversivo en el arte evoca una la regresión hacia la fase anal de Freud, etapa en la que el niño juega con sus excrementos, cuando aún no se le ha enseñado a separarse de lo abyecto. La mierda confronta a la autoridad paterna. En ambos trabajos el artista adopta una actitud infantil para burlarse del orden de la ley paterna.

Por otra parte, la travesura edípica se realiza desde el ser abyecto que en ocasiones con su sola presencia produce una reacción negativa en la sociedad, como sería la presencia del vagabundo o del cadáver. Desde un principio se espera la reprimenda y el recibirla es parte importante de la travesura. Las mujeres, que han sido consideradas por el psicoanálisis como abyectas en una sociedad patriarcal, se inclinan por este tipo de arte. El arte feminista busca las reacciones fuertes de la ley paterna para ponerla en evidencia. Aunque Foster sugiere que la travesura edípica es más usada por las mujeres y la perversión infantil por los hombres, aclara que no es una regla.



Fig. 1 Paul McCarthy, *Complex pile*, 2013.

La artista Kiki Smith trabaja con los tabús que rodean el cuerpo femenino. Más allá de los cánones de belleza occidentales, de las normas culturales, enfrenta al espectador con el cuerpo femenino y lo que no desea ver de él. Como en *Tale* donde muestra la escultura de una mujer desnuda que camina en cuatro patas y que va dejando un rastro de excremento. O *Train* (fig.2) en la que un cuerpo femenino de cera derrama flujo menstrual. Sus obras bien se pueden analizar desde la travesura edípica. La mujer real puede ser abyecta, pero el ideal social masculino que representa el orden es la mujer idealizada, fantaseada, una imagen creada que no incluye ninguna de las funciones naturales de su cuerpo. Kiki Smith centra la atención en el acto natural y le da un carácter de animalidad al caminar en cuatro patas, buscando la máxima reacción de la ley paterna. Pero la cuestión de la travesura edípica basada en el cuerpo femenino, no pretende reforzar esta ley, sino ponerla en evidencia como un absurdo, como una ley

tiránica donde la mujer real debe estar escondida en el subsuelo de las ropas y el maquillaje.



Fig. 2 Kiki Smith, *Train*, 1993.

Uno de los casos más extremos de arte abyecto es quizá David Nebreda, artista diagnosticado de esquizofrenia. De forma semejante a Kiki Smith se niega a ocupar su lugar en una institución psiquiátrica que lo controle. Para él, su cuerpo es su material de trabajo, en lugar de mantenerse recluido y fuera de la vista presenta su cuerpo al borde de la muerte, delgado en extremo, con lesiones auto infligidas y embarrado de heces intentando reflejar su realidad como mortal, como un cuerpo vulnerable pero autónomo. Un cuerpo que no se ha sometido a las

leyes de la conducta social. Con su necesidad por mostrarse abyecto parece pretender sublimar su condición y cuestionar el concepto de normalidad.



Fig. 3 David Nebreda, *Sin título*, 1989.

1.4 Teresa Margolles

Si el cadáver es el colmo de la abyección, las obras de Teresa Margolles se inscriben en el círculo del arte abyecto. Nacida en Culiacán, Sinaloa, con formación en medicina forense, perteneciente a la cultura underground y al

colectivo artístico SEMEFO⁵. Sus referencias desde Antonin Artaud, Georges Bataille, Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche hasta *Alarma!* y cómics de humor negro como *Hermelinda Linda* marcaron su trabajo artístico. En la década de los 90 inició su exploración artística mediante performance, videos, instalaciones y objetos que giraban en torno a lo que llamó “la vida del cadáver”. La artista trabaja desde entonces, ya separada del colectivo que se desintegró en 1999, con los residuos que deja el cuerpo muerto como sangre, grasa, agua que se usó para lavarlos, hilos de sutura para autopsias, entre otros.

La violencia es un elemento importante en la obra de esta artista. Su material de trabajo proviene de los restos extraídos de las morgues, lugares llenos de los muertos que deja la delincuencia organizada. A través de las sustancias del cadáver, Margolles hace una referencia directa a las muertes violentas que acontecen en México, un país marcado por la pobreza y la criminalidad. Personas que fueron víctimas del narcotráfico, de violaciones, secuestros, asesinatos. Defensora de los grupos marginales, transforma la violencia social en la violencia de lo abyecto hacia el espectador que teme ante la contaminación del cadáver. La violencia de lo abyecto es su irrupción forzada tanto en el orden social como en el psíquico. Esa violencia que padece el cuerpo y que perturba la frontera del sujeto.

Kristeva sugiere que lo abyecto perturba su identidad al estar presente en el lugar que no le corresponde, donde no debe ser visto ni tocado. Como si el cadáver amenazara con hacer daño y fuera el enemigo a vencer, contraría al espectador y, a su vez, violenta la estructura del cuerpo social. Lo único que se quiere de lo abyecto es que desaparezca, pero Margolles incomoda, pues insiste en mostrarlo. Lo abyecto es entonces violento porque no permanece dentro de los límites permitidos y la violencia también es abyecta porque atenta contra ese orden.

Las obras que se analizan en este capítulo están relacionadas al uso del cadáver como huella del acto violento a través del cual muere una persona y como

⁵ Nombre que toman de las siglas del Servicio Médico Forense, cuyos integrantes principales fueron Teresa Margolles, Mónica Salcido, Arturo Angulo Gallardo y Carlos López Orozco.

un acto violento a un nivel simbólico, descontextualizado y puesto en un museo. Esta vez la violencia se infringe hacia el espectador forzándolo, a veces mediante el engaño o la omisión, a hacer algo que comúnmente rechazaría.

1.4.1 Catafalco. Similitud y contagio

En 1997, aun como parte del colectivo SEMEFO, Margolles presentó la pieza *Catafalco* (fig.4), un molde de yeso con la impresión de un cuerpo que había sido sometido a una autopsia. El molde estuvo en contacto directo con el cadáver y contenía las secreciones que se adhirieron en el proceso. Al haber tocado el cadáver, el yeso se impregnaba de lo abyecto, de esa piel, cabello, sangre y demás fluidos corporales que expulsa el cuerpo cuando es abierto.

Lo abyecto parece contagiarse fácilmente, basta con tocar algo considerado como tal para que se desee enseguida asearse y aun así, la sensación no desaparece de inmediato. Esto se debe a lo que Paul Rozin estudió como “mecanismo de contaminación psicológica” mediante las “leyes de magia simpática”. Describe que la repugnancia, reacción ante lo abyecto, es un tipo de emoción que puede transmitirse de un objeto a otro por medio del contacto en la “Ley de contagio”. En ella, las cosas que han tocado lo repugnante siguen afectadas por esa esencia o cualidad inmaterial transferida mediante su contacto. Por ello, lo que repugna no es el objeto inocuo sino su historia con el objeto contaminado (Rozin, Haidt, & McCauley, 2008).

La idea de contaminación de ese rastro orgánico visto como suciedad, en *Catafalco*, ronda la mente del espectador. En su libro *Pureza y peligro*, Mary Douglas (1973) propone que las ideas de contaminación e higiene son un intento por ordenar y darle coherencia al mundo:

La suciedad, tal como la conocemos, consiste esencialmente en el desorden. No hay suciedad absoluta: existe solo en el ojo del espectador. Evitamos la suciedad no por un temor pusilánime y menos aún por espanto o temor

religioso. Tampoco nuestras ideas sobre enfermedad dan cuenta del alcance de nuestro comportamiento al limpiar o evitar la suciedad. La suciedad ofende al orden. Su eliminación no es un movimiento negativo, sino un esfuerzo positivo por organizar el entorno. (p.14)

A través de las ideas que se tienen de contaminación, pueden verse las diferentes formas que tiene una sociedad de establecer su orden. Se sabe lo que es aceptable y limpio cuando se mantiene a raya la contaminación, la suciedad y lo abyecto. Mientras exista esta separación, el hombre moderno se siente a salvo, alejado de los restos, ordena y da sentido a su entorno separándose del caos y la indeterminación.

La suciedad implica la existencia de un sistema de ordenación y clasificación racional de la materia en donde se rechazan los elementos inapropiados, así “los zapatos no son sucios en sí mismos, pero es sucio colocarlos en la mesa del comedor; la comida no es sucia en sí misma, pero es sucio dejar cacharros de comida en el dormitorio” (Douglas, 1973, p.55). Todas aquellas ideas u objetos que no entran dentro de la clasificación u ordenamiento son concebidas como contaminación.

La suciedad, para las sociedades occidentales, tiene que ver con la falta de higiene, el descuido de la estética o la falta de etiqueta. Pero sobre todo, la suciedad está relacionada con el temor a los agentes patógenos. Sin embargo, el rechazo hacia el agente contaminante va más allá del posible atentado a la salud. Para defenderse del peligro que representa la contaminación, las sociedades primitivas tenían sus rituales, en contraste, las sociedades occidentales basan su comportamiento en la ciencia:

Nuestra conducta porta igualmente un significado simbólico. La auténtica diferencia es que nosotros no trasladamos de un contexto a otro del mismo juego de símbolos que se van haciendo cada vez más poderosos: nuestra experiencia es fragmentaria. Nuestros ritos crean un montón de pequeños submundos, sin relación entre sí. Los ritos de ellos crean un universo único y simbólicamente coherente. (Douglas, 1973, p.97)

La ciencia explica el mundo en diferentes niveles de abstracción como la física, la química o la biología, pero en buena parte se encuentra dissociada de la experiencia cotidiana de las personas. Su experiencia es fragmentaria porque la ciencia en la que se basa no infiere en la vida diaria de los hombres e ignora sus afectos. El hombre moderno tiene una reacción ambigua ante la contaminación, por ello *Catafalco* incomoda, pues esta necesidad de apartarse de la suciedad y contenerla tiene que ver nuevamente con los límites o fronteras de lo tabú. Margolles logra reproducir la incomodidad que sentimos ante el cadáver sin que se encuentre presente.

Existe una segunda ley a través de la cual se extiende la repugnancia, la “Ley de la similitud” en donde:

Si dos cosas son superficialmente similares, entonces se asemejan en su sentido más profundo. En otras palabras, la apariencia es la realidad. La ley de similitud se da cuando los objetos evidentes se parecen a algo asqueroso, son tratados como repugnantes. (Rozin, Haidt, & McCauley, 2008, p.761)

La similitud del molde con el cadáver en *Catafalco* impresiona y estremece porque “el cuerpo aparece como un doble directo del sujeto violado, cuyas partes se presentan como residuos de la violencia y/o huellas del trauma” (Foster, 2001, p.156). La huella se entiende como un rastro orgánico, residuo del cadáver, pero a la vez, el molde de yeso es la huella del cuerpo, su retrato antes de comenzar a desaparecer.

Los diferentes tipos de retrato, incluyendo la máscara mortuoria, son un soporte imperecedero de la identidad como imagen, una forma de salvar a la persona de su cadáver. Pero en *Catafalco*, la similitud de la pieza es la huella que dejó el rostro de un cadáver sin identidad. Ojos cerrados, boca abierta que parece dar un grito y una cordillera que le atraviesa el pecho que es evidencia de un cuerpo que ha sido abierto con fines periciales. Aquí hay diferentes niveles de violencia, la huella de la violencia recibida por la autopsia en la morgue, los rastros de la violencia sufrida en el momento de la muerte y la violencia expresada en el temor del espectador a la contaminación a través de las secreciones del cadáver.

El catafalco es un túmulo cuidadosamente adornado sobre el cual el cuerpo es depositado directamente, o bien dentro del ataúd abierto, para dejar el cuerpo visible durante la ceremonia realizada comúnmente en los templos. Está destinado para “personas distinguidas”. Pero este *Catafalco* sin ornamentos es un soporte de un cadáver que no está, solo su huella, un rastro, una memoria material.



Fig. 4 SEMEFO, *Catafalco*, 1997

1.4.2 La herida. Fractura de la ley paterna

La herida (fig. 5), es una instalación que Teresa Margolles presentó en la *Fundación/Colección Jumex*. Se trataba de un surco en la superficie del suelo de concreto de ocho metros de largo por quince centímetros de ancho y tres centímetros de profundidad, que dividía una habitación totalmente blanca en dos. Dicho surco contenía los fluidos de cadáveres que se juntan en la planchas de la morgue en diversas partes del país. Como era de esperarse, la habitación tenía un olor penetrante que llenaba toda la sala.



Fig. 5 Teresa Margolles, *La herida*, 2007

El fluido de tono rojizo y espeso parecía mezclarse, cambiar de color y olor, dando continuidad a su estado de degradación. Se esperaba que los fluidos, al pasar el tiempo, formaran una costra continuando así con “la vida del cadáver”, descripción que abarca los residuos orgánicos que deja el cuerpo muerto. Después, la costra debía erosionarse formando un polvo de sangre que flotaría por toda la habitación, estableciendo una similitud con lo que ocurre desde hace ya mucho tiempo en las calles donde la violencia y la muerte forman parte de la cotidianidad que se respira a diario.

La herida es la huella visible del derrumbamiento social. Esta instalación se inspiró en el gran número de asesinatos que ocurren en el Estado de México, lugar donde se ubica la Fundación Jumex. La instalación podía interpretarse como la herida de la estructura social a través de la cual brota lo abyecto⁶. Una herida abierta que no cicatriza, que no puede ser suturada, que con el tiempo no sana, que implica dolor y trauma. Un cuerpo social herido por la violencia, una rasgadura del espacio geográfico que separa y margina a las víctimas que caen en el olvido.

Una herida sangrante y purulenta no implica el conocimiento de la muerte señala Kristeva, pero sí es una experiencia directa que muestra al ser humano su frágil condición de ser vivo. La herida rompe el límite entre interior y exterior, y se torna angustiante cuando se sabe que la integridad corporal ha sido dañada poniendo en alerta el instinto de supervivencia. ¿*La herida* implica entonces, un aviso, una advertencia?

La herida se relaciona con el trauma. Trauma que en griego significa herida, derivado de perforar, designa una herida con efracción (Laplanche & Pontalis, 2004). En medicina, se denomina traumatismo a las lesiones que son producidas accidental e instantáneamente y que rompen la resistencia de tejidos y órganos. Esta definición llevada al estado psíquico como una metáfora “designa todo acontecimiento que hace una efracción bruscamente en la organización psíquica del individuo” (Laplanche & Pontalis, 2004). Margolles representa este

⁶ La instalación tuvo que ser retirada pues había filtraciones en el suelo que afectaban otra exposición en el piso inferior. Curiosamente, la herida perturbó el orden del museo.

trauma en la ciudad. En lugar de tejidos rompe el concreto, en lugar de sangre, ese fluido de varios de cadáveres.

Margolles ya no genera una mimesis del cadáver como en *Catafalco*, tampoco una representación como en sus fotografías en la morgue. Recurre a la presencia directa, sencilla y radical de su materialidad potencializada por la cantidad de cadáveres involucrados y pone en evidencia la fragilidad del orden social. A través de este trabajo manifiesta el dolor en la herida que no cierra por una violencia que no termina.

La sangre mezclada con otros fluidos abyectos se presenta como un símbolo nacional. Esta pieza fue considerada para ser exhibida en la 53ª Bienal de Venecia pero no fue posible trasladarla. En cambio se usaron telas que fueron impregnadas de fluidos corporales, sangre y lodo, recolectados en escenas de crímenes en el norte del país. Margolles se enteraba dónde ocurría un asesinato a través de la prensa y posteriormente llegaba con telas húmedas a limpiar el suelo. Secaba las telas que eran trasladadas a la exposición para después ser rehidratadas.

La idea comienza con la pregunta ¿quién lava las calles? Cuando es un cuerpo, cuando son tres, cuando son 6.000 personas asesinadas en un año: ¿quién lava los restos que quedan? ¿A dónde se va esta agua?... ese aglutinado de sangre y lodo. Se va a los canales de la ciudad: es la ciudad que se va impregnando con esta sangre. (Medina, 2009, p.90)

Margolles se desplaza así de las morgues a las calles, llevando con ella algo del espacio geográfico donde ocurre la tragedia a través de lodo y sangre. En un país donde se acumulan los muertos fuera del cementerio, “es porque las ciudades modernas asumen por entero su función: son ciudades muertas y ciudades de muerte.” (Baudrillard, 1993, p.146). Los cadáveres dejan de estar ocultos y junto a ellos se pudre el orden social. Lo abyecto rompe la superficie y deja en claro que las sociedades patriarcales están heridas de muerte.



Fig. 6 Teresa Margolles, *Sangre recuperada*, 2009.

1.4.3 En el aire. El contacto

La contaminación se da de forma velada *En el aire* (fig.7), esta vez entrando en contacto directo con el espectador. Se trata de una instalación hecha en 2003, durante la Muestra Internacional de Performance que organizaba el Museo Ex Teresa. Una máquina industrial arrojaba burbujas de jabón que caían desde el techo y se dispersaban por todo el lugar.

Las personas dejaban que las frágiles burbujas se reventaran en su cara, en su boca, en sus manos, en su cuerpo. Todo terminó cuando finalmente pudo leerse la cédula que indicaba que las burbujas estaban hechas con el agua residual con la que habían lavado los cadáveres en la morgue, todos de personas asesinadas. Para que la obra se completara, el cadáver y su circunstancias debían ser nombrados y reconocidos. La muerte se encontraba en el aire.



Fig. 7 Teresa Margolles, *En el aire*, 2003.

Lo que parecía ser un juego lúdico que recuerda la niñez y que tiene cierta magia, detona pronto en una suerte de rechazo. La belleza aparente de las burbujas se transforma pronto en horror. Lo abyecto no solo está presente, sino que entra en contacto con el espectador de forma engañosa potencializando su respuesta. El agua con la que lavaron los cadáveres explicita la abyección corporal y con ella, el miedo a la contaminación. Que el agua con que se forman las burbujas esté esterilizada poco importa, seguirá siendo abyecta debido a la contaminación psicológica y a su historia de contacto con el cuerpo.

Una vez que el cadáver se ha desintegrado, sólo queda un fluido oloroso que afecta los estados de ánimo del espectador. Así, la obra deja de lado la mirada y apela a otros sentidos como el tacto y el olfato que acercan de otra forma al espectador al acto violento. El espectador tiene la posibilidad de imaginar las

condiciones de esas muertes que representan las burbujas y de enfrentarse a su propia idea que ha construido acerca de la muerte. Esa es la violencia que se *museifica*. La violencia que, como diría Sofsky (2006), no reside en el hacer sino en el padecer. En este caso, no se padece el dolor, sino las reacciones que surgen ante lo abyecto. Margolles obliga a que las personas experimenten un poco de esa náusea.

El espectador puede advertir la abyección del cadáver y es forzado a redefinir sus propios límites, lo que alguien expulsó como abyecto invade la corporalidad del espectador quien no se puede dar el lujo de sólo contemplar la obra, su integridad psicológica se ve comprometida teniendo que regresar a un nuevo punto de equilibrio. Las moléculas de cadáver que están en esas burbujas encuentran un nuevo refugio de vida en la piel de quien entra en contacto con la obra.

Sin memoria, gesticulas, te hinchas, revientas. Quizá recuerdes el color, corrosión, tornasol. Visitante: activo, neurona espejo, el terror cae encima como el futuro, mientras el presente te consume. Límpiame bien, límpiame, ¡límpiame! (Radio UNAM, 2003)

En la obra de Margolles lo abyecto del cadáver y sus sustancias son un medio para simbolizar lo abyecto de la fragilidad social herida por la violencia. Lo central en su obra no es la abyección del cadáver, sino el acceso simulado a la muerte por parte del espectador. Sólo a través de un acto violento se supera la simulación, un acto en lo que lo abyecto irrumpa en los límites del yo. Cuando el país se desmorona ante la impunidad, las muertes sin sentido aumentan, surgen y desaparecen como las burbujas, y no es posible ni pensable que se normalicen sin encontrar alguna resistencia, es cuando se ve evidenciada una falta de unidad social, una incapacidad de saber qué es lo que se debe rechazar como algo indeseable. Lo abyecto, dice Kristeva (1989):

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud (...). El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que se pretende salvar... Todo crimen porque señala la fragilidad de la

ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal.
(p.11)

En un mundo que se está derrumbado Margolles ve una crisis en la ley paterna que deja de respaldar el orden social.

Se podría decir que Margolles utiliza la travesura edípica no desde la abyección de lo femenino sino de las sustancia cadáver. El cuerpo de la artista no está presente, son otros cuerpos los que se manifiestan. Margolles hace hincapié en el desvanecimiento de ese orden, en la ley paterna que mantenía las estructuras sociales, forzando a concientizarse en la necesidad de recuperar una armonía social en la cual se deja de ser indiferente ante la violencia.

CAPÍTULO 2. METINIDES Y EL MORBO

2.1 Morbo: de lo malsano a lo inmoral

Morbo.

(Del lat. morbus).

1. m. enfermedad (alteración de la salud).
2. m. Interés malsano por personas o cosas.
3. m. Atracción hacia acontecimientos desagradables.

Diccionario de la Real Academia Española

La Real Academia Española parte del concepto de morbo como algo que es dañino físicamente, enfermedad, o como algo mucho más abstracto que habla de un daño moral. Popularmente, el morbo es la atracción por cosas o situaciones desagradables o crueles que atentarían contra la moral de cierta cultura. Es una palabra con una carga negativa y se usa peyorativamente acompañada de prejuicios. Si la primera acepción de morbo es enfermedad, ¿cómo pasó de ser un morbus mentis (enfermedad de la mente) o morbus comitialis (enfermedad de los comicios, epilepsia) a un morbus de la moral?, ¿Qué diferencia habría entre algo malsano y algo inmoral?

Es decir, la enfermedad se desplaza hacia un comportamiento enfermizo, lo inmoral se proyecta como malsano y frente a la curiosidad positiva viene la atracción por lo prohibido. ¿Qué se le reprocha al morbosos? Que le atrae lo no permitido, lo desagradable, lo cruel, lo de mal gusto, que tiene interés en lo privado ajeno. La transgresión de esos límites parece convertirse en enfermedad moral. Temas tabú como el sexo y la muerte, asociada también a la violencia y la crueldad, estarán íntimamente ligados con la concepción popular del morbo. Estos aspectos son privados, íntimos, negados a la contemplación.

Pero no siempre fue así, para Nietzsche (2005) en la antigüedad la violencia era algo público, una necesidad que nunca caía en un absurdo. La

prohibición del ejercicio de las conductas violentas y su condena moral son propias de la modernidad, pues en la antigüedad el causar dolor y hasta la muerte tenían un valor y una función en todos los niveles sociales. Desde la época antigua el sentimiento de justicia dependía de que todo perjuicio sufrido tuviera un equivalente que podía ser compensado con el dolor de quien lo causaba. La relación entre perjuicio y dolor se instauró en una relación contractual entre el acreedor y el deudor.

Se establece entonces que la relación contractual era una relación de poder. En ella el deudor hacía una promesa de restitución al acreedor. Su voluntad de cumplir esta promesa se erigía en un contrato donde además el deudor ponía como garantía todas sus posesiones o sobre lo que aún tenía poder: dinero, tierras, su cuerpo, su mujer, su libertad, su salvación o su vida.

En la antigüedad, el valor de la deuda se podía pagar legalmente con alguna parte del cuerpo si es que no se poseía la riqueza o bienes materiales, siendo el miedo al dolor incentivo suficiente para intentar pagarla. El hombre no se avergonzaba de su crueldad, pues le era permitido al acreedor causar daños o torturas al deudor en compensación ante la falta de un pago justo. Esta forma de restitución hacia el acreedor no se daba mediante el cobro de riquezas, sino mediante un sentimiento de bienestar o goce que provoca el ejercicio de la violencia, de esa crueldad descargada en el deudor:

...el sentimiento de bienestar del hombre a quien le es lícito descargar su poder, sin ningún escrúpulo, sobre un impotente, la voluptuosidad de faire le mal pour le plaisir de le faire (de hacer el mal por el placer de hacerlo), el goce causado por la violentación. (Nietzsche, 2005, p.84)

Para el autor, la premisa es “Ver-sufrir produce bienestar; hacer sufrir, más bienestar todavía –ésta es una tesis dura, pero es un axioma antiguo, poderoso, humano – demasiado humano” (Nietzsche, 2005, p.87). El mundo antiguo giraba alrededor de los espectáculos y fiestas crueles que servían para deleitar la visión. El hombre sabía que la violencia tenía un valor y que no se podía usar a la ligera, ya sea como un pago que sustituía la devolución de una deuda o un tributo para

una deidad ávida de violencia. El sufrimiento era una parte integral del hombre antiguo, pero el moderno la desconoce.

Nietzsche atribuye al hombre moderno la domesticación de los instintos violentos y la desesperada necesidad de separarse del animal. La moral cristiana y los Estados modernos sustituyen el acceso a la violencia por un sentimiento de culpa, una violencia auto infligida, una represión que hace que el hombre se avergüence de sus instintos. Frente a Dios y al Estado todo hombre se convierte en deudor y se le quita su derecho a ejercer violencia, incluso a disfrutar mirándola. En el hombre domesticado el umbral del asco se amplía y va despertando una conciencia sobredimensionada de lo abyecto: “concepción impura, alimentación nauseabunda en el seno materno, mala cualidad de la materia de la que el hombre se desarrolla, hedor asqueroso, secreción de esputos, orina y excrementos” (Nietzsche, 2005, p.88).

El rechazo del hombre moderno a ejercer la violencia tanto como a desbordar su sexualidad es una acción que evita que se equipare con el animal. Se considera que el descontrol de estas pasiones pone en riesgo a la sociedad, por ello, los impulsos sexuales también serán objeto de represión y culpa. Este es el otro aspecto relacionado con el morbo que, al igual que la violencia, en épocas pasadas era un tema menos preocupante.

A principios de siglo XVII, se podía hablar sin demasiado recato de lo ahora ilícito: lo grosero, lo obsceno y lo indecente eran vistos con cierta naturalidad. Sin embargo, es a partir de la época Victoriana cuando los códigos de conducta en relación a la sexualidad se ven más afectados. La práctica de la sexualidad se reduce al matrimonio, se justifica con el fin reproductivo y se le esconde bajo el velo de la decencia. Impuesta por las sociedades burguesas, la sexualidad se hará desaparecer a la menor manifestación ya sean actos o palabras. El placer como lo abyecto se vuelve transgresor por el hecho de ser nombrado, no existe más ya que se le impondrá a la sexualidad “su triple decreto de prohibición, inexistencia y mutismo” (Foucault, 1998, p.9).

En la Edad Media, las confesiones ligadas al sexo se hacían con lujo de detalle “para que la confesión fuera completa: posición respectiva de los amantes, actitudes, gestos, caricias, momento exacto del placer” (Foucault, 1998, p.14). Después del Concilio de Trento, hablar de sexo se hará con más prudencia y los pecados de la carne se extenderán a sus aspectos secundarios como las miradas lujuriosas, los deseos ilícitos, las palabras obscenas o las imágenes mentales indecentes. A partir de aquí, los pensamientos pecaminosos llevarán la carga de las malas acciones, aunque estas no se hayan efectuado.

La sexualidad será reprimida por varios siglos. Se comenzará a hablar de ella gracias a Freud, al psicoanálisis, y a los movimientos socio-culturales que revierten el silencio de la moral burguesa y cristiana. Se intentará normalizarla bajo un discurso científico para justificar esta transgresión. El poder que se ejerce hacia la sexualidad es para ser vista como algo útil construyendo así el discurso hegemónico a su alrededor, ajustándola a la razón y justificándola debido a su importancia para mantener cierto control sobre los individuos. Para Foucault, esto tendrá que ver con las relaciones de poder, mostrando que hay una relación de dominio a través de los detalles que conforman la sexualidad pero que, al mismo tiempo, se convierten en la visibilidad de lo sexual. Esto se puede aplicar también a la violencia y el cadáver que, más tarde, se acabarán visibilizando de manera masiva en las fotografías de guerra justificadas por su importancia como medio informativo.

Nietzsche y Foucault muestran que hubo una época en la que el hombre era menos recatado hacia sus instintos donde no le avergonzaba hablar ni mostrarse emocionado frente a ellos. Con la llegada de la modernidad, la influencia de la burguesía, el cristianismo y el Estado, estos instintos fueron apaciguados, censurados o controlados. La forma de ver la sexualidad y la violencia cambiaría según la moral de la época.

La violencia ha pasado a ser controlada por el Estado y la sexualidad en buena parte por las instituciones. El hombre moderno vive en un entorno en donde sus pulsiones han sido controladas y la mirada morbosa pasó sólo a ser objeto de

un juicio moral. Al volverse la medicina una ciencia que justifica el tratar con mayor naturalidad el sexo y la muerte, quizá la palabra morbo dejó de pertenecer, en parte, al ámbito de la enfermedad clínica y pasó a ser solo algo moralmente reprochable. Pero, ¿se ha llegado a una definición satisfactoria de lo que es el morbo? ¿El hombre debe modificar esta conducta y sentir culpa por mirar lo prohibido?

En *El malestar en la cultura* Freud plantea que, a fin de vivir en sociedad, deben crearse ciertas normas que faciliten la convivencia, pero que a su vez implican el sacrificio de los individuos quienes deben renunciar a sus pulsiones. Sin embargo, duda que se pueda lograr una sociedad perfecta ya que los instintos del hombre acechan:

Yo creo que es preciso contar con el hecho de que en todos los seres humanos están presentes unas tendencias destructivas, vale decir, antisociales y anticulturales, y que en gran número de personas poseen suficiente fuerza para determinar su conducta en la sociedad humana. (Freud, 1993, p.23)

Freud acepta que no es posible una sociedad perfecta que siga todas las normas ya que las pasiones se sobreponen a los argumentos. Estas pasiones que han quedado reprimidas, serían las que Freud llamó pulsión de vida y la opuesta pulsión muerte. La primera relacionada con Eros y ligada a la sexualidad que pretende mantener unida a la humanidad y la segunda con Tánatos ligada a la violencia. De la pulsión de muerte se desprende la pulsión de destrucción y la pulsión agresiva. La primera dirigida hacia el interior para conducirse a un estado de inorganicidad y la segunda que es dirigida hacia el exterior, hacia un objeto externo, que es natural de los seres humanos y que lo lleva a ser hostil hacia la cohesión de la cultura sostenida por Eros:

El ser humano no es un ser manso, amable, a lo sumo capaz de defenderse si lo atacan, sino que es lícito atribuir a su dotación pulsional una buena cuota de agresividad. En consecuencia, el próximo no es solamente un posible auxiliar y un objeto sexual, sino una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su consentimiento,

desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo. (Freud, 1993, p.43)

El origen de la cultura asociada a la represión de las pulsiones se halla en el mito de la horda primitiva descrita por Freud (1999) en *Tótem y tabú*, donde el jefe o padre controlaba a sus hijos y ejercía su autoridad mediante el uso de la violencia que para los demás estaba prohibida. Pero las pulsiones de vida de los hijos son muy fuertes. Para satisfacerlas, devoran al padre y, con ello, satisfacen también su pulsión agresiva. Después de aquello, los hijos sienten remordimientos por haber matado a su padre y se autoimponen restricciones para evitar cometer un acto similar, naciendo así la conciencia de culpa. Freud defiende que la agresión es un rasgo de la naturaleza humana que siempre subsistirá, pues no debe menospreciarse la necesidad de satisfacer esta pulsión.

Los impulsos agresivos son restringidos por la cultura. Para intentar volver esta pulsión agresiva algo inofensivo, es introyectada, devuelta al yo y convertida en conciencia de culpa, así el superyó se sobrepone al yo. La pulsión que debía manifestarse hacia el exterior es sometida y una vez más el deseo propio queda anulado. La conciencia de culpa no sólo es resultado de una acción considerada “mala” por la cultura, también los pensamientos sobre realizar esa acción son un error. Así es como la cultura impone su autoridad (Freud, 1993, p.32).

A pesar de la conciencia de culpa, la violencia nunca ha carecido de espectadores, pues ésta asalta las emociones del hombre, quien no sólo se siente atraído hacia ella sino que también le provoca miedo. Un miedo a que le fascine esa violencia, a sentir la necesidad de imitarla o a las reacciones frente a lo abyecto que surjan de ella. Por esto, la pulsión agresiva debe descargarse de alguna manera admitida por la cultura. Román Gubern (2005) sugiere que la descarga se hace por la vista al contemplar el sufrimiento del Otro. Es permitido ver el sufrimiento y ser testigo de las crueldades ejercidas hacia ese Otro dentro de ciertos límites. Así el provocar dolor se cambia por el mirar dolor, que si bien puede producir repulsión y culpa, también produce cierta atracción. A esa

experiencia gratificadora de contemplar la crueldad es llamada por el autor “sadismo vicarial o de voyeur”.

El cine de terror y los videojuegos violentos, por ejemplo, acercan a estas experiencias y convierten al espectador en jugador, actor o personaje que de modo vicarial entra en la representación, formando parte de la misma:

La imagen cruel activa, por tanto, una descarga de agresividad de modo vicarial por el canal visual. Es una actividad que, a través de revistas ilustradas, del cine o de ciertos programas de televisión, tiene el estatuto de socialmente tolerada (bajo ciertas condiciones) e incluso se suele postular su función terapéutica o aplacadora en ciertos sujetos, que pueden satisfacer así en el plano imaginario sus pulsiones agresivas, pues las descargas agresivas liberarían las frustraciones acumuladas durante los contratiempos de la vida cotidiana. (Gubern, 2005, p.287)

Sin embargo, el espectador no solo encuentra esta especie de catarsis a través de la ficción, pues la prensa y la televisión le ofrecen una amplia variedad de imágenes crueles no fingidas que, bajo el discurso de los medios informativos se muestran de la manera más explícita. Fotografías y videos de sucesos trágicos se multiplican gracias a su popularidad pues el hombre está en la búsqueda de sensaciones cada vez más extremas, cuanto más si sabe que las imágenes son reales. Esta búsqueda de sensaciones en donde el placer reprimido se libera para entremezclarse con la vivencia del horror y la fascinación es lo que José Luis Barrios (2010) definirá como morbo. Lo que fluctúa entre el goce y rechazo, entre los instintos y el comportamiento.

Para Diana Cohen (2012), el morbo es:

...la búsqueda intencional, voluntaria, de un objeto que tememos o que nos provoca asco o repugnancia, pero que, en el mismo gesto nos captura. Topológicamente, en la frontera maleable, resbaladiza, entre lo que nos atrae y lo que tememos o nos repugna, allí se instala el morbo y su efecto de goce. (p.67)

El límite que guarda la frontera de lo abyecto no está fijo, no es tan sencillo saber si lo que queda por fuera lo deseamos o lo rechazamos. Es una especie de enfrentamiento del ello y el superyó que hace que el yo entre en conflicto.

Los medios visuales y audiovisuales han sustituido la experiencia de violencia real por imágenes impactantes de las cuales se puede ser testigo, alimentando el deseo del espectador. El papel de los medios informativos ha sido fundamental no solo en la difusión, sino en la construcción del imaginario occidental acerca de cómo se representa y debe verse la violencia y la muerte.

2.2 Fotoperiodismo

La violencia y la muerte como noticia tienen un papel protagónico en la mayor parte de los medios informativos. Las crónicas de accidentes, atentados, guerras, crímenes y desastres naturales, acompañadas con fotografías y/o videos atraen la atención de una parte muy significativa de la audiencia. Dar a conocer imágenes crueles o desagradables potencializa el efecto de realidad que “quizá no sea bastante temible y por tanto hace falta intensificarla; o reconstruirla de un modo más convincente” (Sontag, 2003, p.76).

Se piensa que una imagen cruel puede acercar más al espectador al hecho que las palabras, pues se le atribuye la objetividad que emana de un aparato que no tiene la capacidad de mentir. Los eventos más extremos como las ejecuciones, torturas, mutilaciones, las decapitaciones, reciben especial atención por parte de los medios y las imágenes le imprimen credibilidad al relato pues para capturarlas, el operador de la cámara debió servir como testigo al estar en el lugar donde aconteció la tragedia.

El uso de la fotografía para registrar la muerte no es nuevo, pues desde épocas muy tempranas a su invención, se utilizó de manera privada por las familias para retratar a sus difuntos en la llamada fotografía posmortem. Esta

costumbre que surgió en Francia y que se extendió a América fue vista con naturalidad debido a la ideología romántica de la época ya que se pensaba en la muerte como algo que traía paz a las vidas atormentadas y no era calificada como una costumbre morbosa.

Pero las fotografías que mostraban no solo la muerte sino el sufrimiento y la crueldad surgieron principalmente durante las guerras. Desde los combates librados por los británicos en Crimea, India, China, hasta la guerra de secesión americana, los cuerpos violentados de los combatientes fueron mostrados con diversas intenciones. Los británicos pretendían demostrar su poderío, mientras que los americanos, patrocinados por el gobierno, fueron, quizá, los primeros en tratar de justificar la existencia de estas imágenes a través del discurso de revelar la “realidad” de la guerra (Sontag, 2003).

Ya hacia 1936, durante la Guerra Civil Española, las condiciones eran propicias para que aparecieran los fotógrafos profesionales especializados en este tipo de acontecimientos. La invención de la cámara compacta que aligeraba la carga del fotógrafo, le facilitó el desplazamiento y la cantidad de impresiones que podía lograr. Los fotógrafos fueron entonces capaces de ahondar no solo en los paisajes de ciudades destruidas, sino también en los cuerpos mutilados de las víctimas pues los detalles no escapaban a la lente de aumento, permitiendo un acercamiento a su intimidad y a su sufrimiento, visión que después podían compartir al resto del mundo a través de los medios impresos.

El desarrollo de las nuevas tecnologías fotográficas y las posteriores guerras mundiales marcaron la primera mitad del siglo XX, época dorada del fotoperiodismo. Los fotógrafos capturaron los momentos álgidos de una batalla y también las escenas más trágicas y cruentas de la humanidad. Durante estas guerras se gestaron, en las sociedades occidentales, nuevas formas de entender la violencia, la muerte y la comunicación que repercutirían hasta la época actual. La Segunda Guerra Mundial es el punto de quiebre donde la representación de la violencia se modifica:

Si los documentos fotográficos de la primera guerra correspondían a ciertos códigos y paradigmas de representación apegados al valor de la guerra (el heroísmo, la causa justa, etc.) y siempre circunscritos en tono épico nacionalista, el estatuto de representación que trajo consigo el descubrimiento de los campos de exterminio y la subsecuente documentación y, más tarde, ficción, de estos hechos supuso abrir un ámbito de representación donde la violencia ya no estaba mediada por ningún tipo de discurso: tan solo mostraba el exceso mismo de la perversión del poder. Exceso que al tiempo fue motivo de escándalo, también sobrepasó el límite de la representación y abrió la posibilidad de que la violencia, el dolor, el sufrimiento fueran objeto de manejos simbólicos diversos. (Barrios, 2010, p.24)

Para el autor, el sentido de la muerte se miró a través del cadáver como metáfora del anonimato de la sociedad de masas y la negación de la condición humana. Los tiempos del romanticismo habían quedado atrás. El conocimiento público y masivo de los campos de concentración y el exterminio sistemático de millones de personas suponía imaginar lo inimaginable e indignó a las sociedades que nunca antes habían contemplado algo similar. A pesar de ello, las fotografías y videos de los campos de exterminio, y más tarde el cine con temáticas del holocausto, inscribieron en las sociedades occidentales el imaginario de una muerte masiva e impersonal transformada números y hechos lejanos sobre los cuales no se tenía influencia.

Por su parte, la Guerra de Vietnam (1955-1975) fue la primera que televisó diariamente generando todo tipo de reacciones ante ella. Es a partir de este momento cuando se hace evidente que la tragedia se vuelve un entretenimiento en la televisión:

...introdujo la teleintimidad de la muerte y la destrucción en el frente interno. Desde entonces, las batallas y las masacres rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. (Sontag, 2003, p.30)

La fotografía y el video se consagraron como los fieles testigos de las atrocidades cometidas por la humanidad, gracias a ellos, la violencia y muerte se

instaurarán en la cultura visual del siglo XX y XXI de forma predominante (Barrios, 2010). La obscenidad de sus imágenes se utilizará con diversos fines. Uno de ellos se relacionará con las sociedades nihilistas que abrirán paso a la sociedad del espectáculo.

La decadencia de la razón que llegó con la guerra devastó a Occidente, y las sociedades nihilistas encontraron en las imágenes crueles una nueva forma de relacionarse con ese mundo incoherente. La empresa fotográfica que ya se había dado cuenta de lo rentable que era el registro de este tipo de imágenes, encontró una nueva función en ellas, que no fue la de crear conciencias sino la de entretener a las masas. Su consumo se volvió un negocio pues la incesante búsqueda de imágenes impactantes o nunca antes expuestas evidenció el deseo por ver del espectador.

La fotografía y el video forman parte inseparable de los medios de comunicación. Al ser medios visuales, superan la barrera del idioma y se universalizan. Se les exige que muestren con realismo los acontecimientos, y ese efecto de realidad se potencia cuando se muestran imágenes trágicas. Debido a que éstas se presentan como más reales, tienen un número muy grande de consumidores, y su búsqueda ha puesto de manifiesto su aceptación y creciente demanda. Sin embargo, la importancia de la imagen fotográfica sobresale al video porque

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el video continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima, un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea. (Sontag, 2003, p.31)

La prensa sensacionalista, que había surgió a finales del siglo XIX como parte de una competencia entre dos diarios norteamericanos⁷, se vio enriquecida con la posibilidad de incorporar imágenes de gran impacto junto a sus relatos exagerados que prometían contar los hechos tal cual habían sucedido, con toda su crudeza.

El poder de la apariencia llevada a los medios de comunicación como realidades innegables, aunado a las sensaciones que podían despertar en el espectador, se interpusieron en su experiencia con el mundo. Guy Debord (1995) ya anticipaba desde los años sesenta como la “sociedad del espectáculo”, cuando describe a una sociedad alienada donde los hombres son simples espectadores que cambian lo vivido por lo representado en una suerte de espectáculo. Así, la prensa sensacionalista ignoró la importancia de la muerte y la convirtió en mero espectáculo: lo escandaloso, lo insólito, lo grotesco, y todo aquello que produce una sensación que va más allá de lo cotidiano satisface el apetito del espectador que pide a los medios de comunicación lo inunde de imágenes.

2.3 La nota roja en México

En México, los medios que giran alrededor del acontecer de la violencia y la destrucción del cuerpo son llamados de nota roja. Aquella a la que Carlos Monsiváis (2010) describiría como la “estética de la demasiada sangre”, en donde el

...morbo adquiere cualidades de pesadilla tranquilizadora y el gusto por lo sanguinolento –entreveramiento de horror inducido y placer controlado- se vierte en relatos pavorosos donde la Decencia Ultrajada (...) combina espantos reales con maledicencias gozosas (p.22)

⁷ La famosa disputa entre el *Journal* de Rodolf Hearst y el *World* de Albert Pulitzer por controlar información en América que los llevaría a desplazar las noticias consideradas como importantes a segundo término mientras se colocaban en portada grandes encabezados sobre los delitos más escandalosos (Robinson, 1974).

La nota roja como género periodístico en México surgió a finales del siglo XIX, si bien pueden hallarse antecedentes mucho más lejanos. Su principal objetivo era generar interés por todo aquello que pudiera causar sensación y convertir las noticias en productos consumibles y adictivos.

Comenzando el siglo XX se abrió la posibilidad de incluir fotografías en los relatos, las cuales abonaban una nueva experiencia para el lector. Esta necesidad de cotejar la narración de lo sucedido con la fotografía para darle legitimidad, hizo posible la aparición de *La Prensa* (1928) que se fue convirtiendo junto con la revista *Alarma!* (1963) en dos de los grandes referentes de la nota roja en México.

Trisha Ziff, realizadora de cine documental, en el libro *101 tragedias de Enrique Metinides* define la nota roja como:

...el término que hace referencia a un tipo de prensa mexicana que incluye fotografías sangrientas y voyeuristas que acompañan a historias sensacionalistas de crimen y violencia. Aunque su etimología es poco clara, el género parece haberse desarrollado entre la novela negra y el periodismo. Lo que resultaría inadecuado en las primeras páginas de los periódicos en otras culturas es un modo aceptable en algunas formas de periodismo en México. Cruel y repetitiva, la nota roja combina el sensacionalismo con la tragedia. (Metinides, 2012, p.8)

Después de las fotografías del movimiento armado de la Revolución, y del auge posrevolucionario que llevaron a muchos fotógrafos a retratar las clases populares con cierto folklorismo, se capturarán imágenes que no reflejarán ni el orgullo ni el nacionalismo mexicano pues el desencanto de la época enterrará el idealismo con el que se miraba hacia el futuro. La mirada se dirigirá a aquello que había permanecido invisibilizado, censurado o indiferente pues, imposible de contener, se desborda en un nuevo país que se está diversificando. La vida en México se vuelve compleja y los fotógrafos no se conforman con tomar imágenes de “buen gusto”, en cambio se retratarán los dramas de la sociedad (Gallegos, 2011).

2.4 Enrique Metinides

A partir de los años 40's Enrique Metinides se dedicó a fotografiar las tragedias ocurridas en la Ciudad de México a la temprana edad de 9 años. Sin mayor instrucción que decenas de películas de acción hollywoodenses en donde aprendió el encuadre al “estilo peliculesco” y poco después con las enseñanzas de Antonio “El indio” Velázquez, Metinides comenzó su carrera. Confrontando lo caótico con lo ordenado, lo violento con lo apacible, lo tecnológico con lo orgánico, lo vivo con lo muerto. No sólo fotografió los grandes accidentes o las series de asesinatos, sino también a quien contemplaba estos acontecimientos.

Su fascinación por el accidente lo llevó a tomar cientos de fotografías y coleccionar objetos relacionados con dichos eventos. Trabajó para diferentes medios como el diario La Prensa, en la revista Alarma, Zócalo, Prensa Roja, Nota Roja, Crimen y Guerra al crimen. En un giro, tal vez inesperado, en 1996 logra el reconocimiento de los fotógrafos nacionales al recibir el premio “Espejo de luz” de la II Bienal de Fotoperiodismo en la Ciudad de México. En 2002 presenta su exposición individual *El teatro de los hechos* en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México, junto con un libro publicado de su biografía que llevaría el mismo nombre. A partir de entonces expondría en otros países como Nueva York, Polonia, Bélgica y Alemania. En el año 2015 se dio a conocer el documental *El hombre que vio demasiado* sobre su trayectoria como fotógrafo.

Al revisar su trayectoria profesional, surge la pregunta ¿Qué características tienen las fotografías de Metinides, que hacen que destaque sobre otros fotógrafos profesionales y amateur de nota roja? ¿Dónde radica la peculiaridad de sus imágenes?

Metinides clasificó sus fotografías en varios rubros: incendios, desastres naturales, inundaciones, tormentas. O en el aspecto más humano como los asesinatos, suicidios, peleas, y otros. Sin embargo, hay una constante en un gran número de sus fotografías y esta es el espectador, el mirón.

A medida que las fotografías de Metinides maduraron, su objetivo se desvió poco a poco de los automóviles a las víctimas, del accidente en sí al drama humano y a las miradas de los curiosos. (Metinides, 2012, p.12)

2.4.1 Características de su fotografía

Sontag (2003) escribió “...los sufrimientos de algunas personas tienen para los espectadores un interés intrínseco mucho mayor (...) que el sufrimiento de otras” (p.135) refiriéndose a la especial atención que tiene la guerra en los medios. Aunque para la autora este interés no implica la capacidad de reflexión acerca del sufrimiento de las personas que están lejos por parte del espectador.

Las guerras pertenecen a los grandes relatos derivados de ese otro metarrelato que es la violencia. Pero existen otros hechos trágicos sobre los que la prensa internacional no está interesada, que solo generan un interés local al cual responden mayormente la nota roja.

A pesar de tener como uno de sus temas centrales la muerte, las fotografías de Metinides no pertenecen al ámbito de las grandes injusticias como lo acontecido en las guerras de carácter internacional. Tampoco pertenecen a esas grandes narraciones donde los prejuicios, las opiniones políticas, los radicalismos, las estéticas o las ideologías pueden agotar la imagen.

Sus fotografías retratan los crímenes y accidentes locales ocurridos al azar. Metinides explora y experimenta la estética de la imagen, pero también la relación entre el mirón y el cadáver. Al liberarse de las grandes narraciones y con ello, de la serie de prejuicios que pueden “contaminar” las fotografías, Metinides se concentra en los elementos más casuales o banales de la imagen. Su fotografía funciona como una caja de espejos. La banalidad de la muerte, del cadáver producto de un accidente, permite desviar el objetivo de la cámara hacia espectador. La reflexión y el análisis que debe acompañar a las fotografías de guerra que menciona Sontag, de esas muertes violentas, deja de estar dirigida a

las condiciones políticas, actores internacionales o responsables, y se enfoca en la interacción del mirón con el cadáver.

A diferencia de la fotografía de guerra donde ya se anuncia lo que hará el fotógrafo, en las imágenes de Metinides se retrata el instante inesperado: lo fugaz, lo que no tiene sentido, lo que no es parte de la cotidianidad, lo que es una curiosidad, lo que para la comunidad antigua era absurdo, como lo mencionan Baudrillard y Nietzsche. Absurdo también porque la modernidad al intentar dar una explicación racional y científica de todo, de clasificarlo y controlarlo, se quedó atónita frente al accidente, a la muerte imprevista que no encaja en su explicación del mundo “porque la razón se quiere soberana y no puede siquiera pensar lo que se le escapa; insoluble porque ya no hay para nosotros rituales de propiciación o de reconciliación. El accidente, como la muerte es absurdo, un punto, eso es todo.” (Baudrillard, 1993, p.189). Así como el encuentro con el cadáver que a un nivel subjetivo se escapa de la racionalidad, la muerte accidental o producida con violencia transgrede la explicación científica del mundo.

La fotografía de Metinides se ajusta a lo que busca Baudrillard en la fotografía que, al captar la muerte accidental, tiene un carácter fragmentario. Son imágenes con interacciones de tipo fractal, liberadas de los grandes relatos, la realidad se hace pedazos y permite que el objeto descoyuntado ejerza libremente su influencia. Este objeto fragmentado es tanto el cadáver como el mirón.

El mirón que ve el cadáver, liberado de su culpabilidad moral ante el hecho sorpresivo, a través de la vista libera su pulsión. En el mirón que ve al muerto y en el fotógrafo que captura el instante pulsional del primero se disuelve la representación. Hay un extrañamiento, un exotismo donde la imagen se libera de lo narrativo, del objeto que parece totalmente dado o abarcado, de cualquier versión oficial, injusticia, guerra implacable, tragedia inconmensurable donde la extrañeza de la imagen pudiera quedar suprimida.

Se puede decir que fotografías como las de Metinides son a las que Baudrillard describió como exotismo radical. No se refiere al exotismo que se

desprende de lo que es lejano, distinto o extraño a lo común o acostumbrado, sino más bien aquello donde la posibilidad de comprensión en el otro se vuelve imposible. El exotismo trivial, el que busca el turista, pretende entender y absorber las formas, costumbres, extravagancias o diferencias de las culturas no occidentales consideradas extrañas, empequeñece al mundo volviéndolo un conjunto de curiosidades que merecen una atención pasajera. Contrapuesto a esto Baudrillard habla de un exotismo radical en el que no es necesario viajar para hallarlo pues “lo que domina no es el régimen de la diferencia y la indiferenciación, sino la incomprensibilidad eterna, la extrañeza irreductible de las culturas, de las costumbres, de los rostros, de los lenguajes” (Baudrillard, 1990, p.157). Así, es posible encontrar la extrañeza en la cultura a la que se pertenece, en el propio sujeto o en el objeto que es capturado en imágenes aisladas del relato occidental.

El mirón se topa pues con lo indescifrable del cadáver y Metinides con la indescifrable extrañeza del mirón que se desconoce a sí mismo en el instante que es capturado por la cámara, en ambos surge el exotismo radical. El mirón se topa con su propio exotismo radical mientras el cadáver se niega a revelar lo que sucede. Existe un enfrentamiento con la violencia y el arrebatamiento de la muerte. Todo ocurre en un instante detenido, el cadáver violentado donde Dios está ausente, donde el mito no alcanza a abarcar la presencia de la muerte, ni siquiera el de la injusticia.

El hombre se encuentra atrapado en su rol social, en su lugar como deudor reprimido. Al enfrentar la violencia que se suele mantener controlada, se encuentra de repente desconocido a sí mismo. Así, la fotografía, liberada de la narración, retrata ese momento, sin subordinarlo a una nueva representación que pueda justificarlo. El mirón se encuentra descubierto frente al mirón que ve la foto y se refleja en éste. Es entonces cuando el morbo se hace presente en una serie de complicidades que acaba siendo sostenido por el máximo exotismo del cadáver y del mirón capturado.

El hombre se descubre en un juego de reflejos de miradas pulsionales que transgrede el retrato que se hace de sí mismo, que va más allá de la máscara que lo oculta. Esa máscara es para Freud el papel que tiene en la cultura, el superyó. En Nietzsche es el sentimiento de culpa que impide regodearse en la violencia que le ha sido arrebatada. La pulsión liberada a través de la mirada no puede evitar contemplar esa violencia que se le ha negado y que se ha acostumbrado a mantener oculta o velada. Es el exotismo de lo que está fuera de su relato como miembro de una sociedad legal, regulada, dictaminada por leyes.

Se puede decir que la pulsión en la mirada capturada y fragmentada es como mirar un hueco, un abismo, mirar a la realidad deconstruida, mirar los fractales de Baudrillard. El ser exótico capturado por Metinides que no está reprimido se asemeja al salvaje o al niño, aquellos que se presentan ingenuos a su lugar en la estructura social.

¿Se podría decir entonces que el morboso es el mirón de lo exótico convertido en un simple espectador? Quien se ve atraído hacia lo que queda fuera: lo abyecto, lo fragmentado, lo que no forma parte del engranaje de la máquina, lo que no tiene lugar en la sociedad. El morbo es el gusto culpable por algo que no encaja en el relato de la sociedad, el gusto por ser violentado por la invasión de lo abyecto en sus límites a través de la mirada. Lo exótico es el cuerpo abyecto descubierto fuera de su lugar designado. El morboso es el mirón que no ha tenido la suerte de ser capturado en el momento de su ingenua pulsión y es absorbido por el relato social de los juicios morales. Al ser absorbido, el morboso deja de ser exótico.

La fotografía de Metinides presentada ante el público se puede considerar como una actividad morbosa en la que se captura el exotismo y que cualquiera que se detiene en ella se convierte en un morboso.

2.4.2 Los mirones en cenital. ¿Qué se busca cuando se mira un cadáver?

En esta fotografía (fig.8), el centro es el cuerpo de un hombre sin vida alrededor del cual se ha congregado la gente. El cadáver, el muerto sin razón aparente atrae a los mirones ante la oportunidad de liberarse momentáneamente de su rol social.

Como si se tratara de una plaza para un entretenimiento, la gente se agrupa en círculo alrededor del cadáver. La forma circular responde al mejor acomodo para que la mayor cantidad de gente pueda ver la atracción. Es el éxtasis del sujeto de salirse del momento y del lugar donde se asoman las pulsiones que han sido reprimidas. La gente forma una especie de anfiteatro en donde los mirones se acomodan para maximizar su observación.

Para Baudrillard (1993), esta acción tendría que ver con la pasión colectiva, con una forma de socializar la muerte

Toda pasión se refugia entonces en la muerte violenta, la única que trasluce algo parecido al sacrificio, es decir, como una transmutación real por voluntad de grupo. Y que la muerte sea accidental, criminal o catastrófica, poco importa. A partir del momento en que escapa a la razón "natural", en que es un desafío a la naturaleza, vuelve a ser asunto de grupo, exige una respuesta colectiva y simbólica, en una palabra, suscita la *pasión de lo artificial*, que es al mismo tiempo, la pasión sacrificial. La naturaleza es prosaica y no tiene sentido, no es necesario que una muerte sea "entregada a la naturaleza", es necesario que se intercambie según los ritos convencionales estrictos, para que su energía, la energía del muerto y la energía de la muerte, repercuta sobre el grupo, sea absorbida y gastada por el grupo, en vez de sólo dejar un residuo de "naturaleza". A nosotros que no tenemos ritos poderosos de absorción de la muerte, y de su energía de ruptura, nos queda el fantasma del sacrificio, del artificio violento de la muerte. (p.193)

Como figura social, la conducta del hombre responde al movimiento del grupo y reacciona frente a la muerte. La muerte natural hoy es frívola, banal, ocultada, silenciada, molesta, una tragedia individual en un núcleo familiar; una muerte que es mediada por las instituciones médicas, que da razón de ella, que la

cataloga, que la ordena en índices y estadísticas, pero que es insuficiente para que la familia, con esa información asimile la muerte de su ser querido. La muerte no forma parte de una colectividad y por lo tanto no puede ser simbólica. Sin embargo, la muerte que escapa por un momento a la normalización de las instituciones, la que es accidental, antinatural o no predecible y que se expone al público por azar, la que se vuelve escándalo es aquella con la que se encuentra Metinides.

Esta muerte accidental, criminal o catastrófica que suscita una pasión colectiva a través del cadáver, que forma una pequeña comunidad efímera que participa de la experiencia y del exotismo del muerto es la que Baudrillard compara con el sacrificio, el ritual o el festejo de los primitivos. El ritual, acción que se ejerce por su valor simbólico donde “la muerte es social, pública, colectiva, y es siempre consecuencia de una voluntad adversa que debe ser absorbida por el grupo” (Baudrillard, 1993, p.192) se ha ido perdiendo en la vida moderna. De aquellos rituales poderosos solo se encuentran sombras.

Así, el accidente abre la puerta de comunicación con el primitivo, que es capaz de socializar la muerte para asimilarla, llenando tal vez el vacío que queda en la explicación médica-científica de la muerte pero, a su vez, exorcizando esa fuerza incontenible de la naturaleza según la concepción de las culturas antiguas.

Las personas de la fotografía que contemplan el cuerpo buscan la explicación de los hechos pues ante el accidente no hay tiempo para crear relatos ni concientizar el suceso. Es común en estas situaciones escuchar a la gente preguntar ¿qué fue lo que pasó? Existe una ansiedad y una atracción por construir una historia alrededor de la muerte que pueda explicarla. Metinides, tomando la foto desde arriba revela que su papel es ser el morboso máximo, interesado no solo en el cadáver sino el acto de ver del mirón. El mirón que se enfrenta a su condición de ser mirado por el extraño ojo de la cámara se encuentra en un momento de confusión a medio camino. Algunas personas voltean al ojo cámara que también los mira llegando al clímax de la situación:

La imagen se revela entonces como lo que es: la exaltación de lo que se ve en su evidencia pura, sin intercesión, sin florituras. Se hace reveladora de lo que no depende ni de la moral, ni de las condiciones «objetivas», sino de lo indescifrable que hay en cada uno de nosotros (Baudrillard, 2000, p.148)

La cámara libre de juicios por sí misma, podría ser parte del trascender de la comunidad efímera que ha formado, cerrando el conjunto de reflejos de miradas exóticas. Al mismo tiempo, en tan sólo un instante, la escena es invadida por la inquietud de poder ser juzgados moralmente y que toda la situación se disuelva en el relato social. Es un momento de tensión que complementa el carácter inquietante del cadáver. Todos han sido convocados alrededor de él: los mirones, el fotógrafo con su cámara y quien contempla posteriormente la fotografía. Como un imán que atrae la mirada, el cadáver con su máximo exotismo inicia ese juego de espejos.



Fig. 8 Enrique Metinides, *Título*, hacia 1970.

Un hombre que había sido detenido por robar unos pocos pesos se suicidó saltando desde una ventana de un edificio de la policía de la Ciudad de México. Prefirió la muerte a enfrentarse a su familia. (Metinides, 2012, p.113)

2.4.3 Los mirones en accidente. El niño como salvaje

En la siguiente fotografía (fig. 9) se muestra el cadáver de un niño que murió atropellado. Entre los espectadores que se reúnen frente al cuerpo se pueden ver adultos pero también niños pequeños quienes, según Metinides, no parecen afectados por el cadáver. Estos niños que observan representan un misterio ante el fotógrafo.

Baudrillard (1990) ha dicho que las fotografías más hermosas son aquellas donde se muestra al salvaje, personaje que no se entiende a sí mismo desde una perspectiva occidental, en su lugar natural pues no hay una pretensión de realidad en su imagen, posan como son, sin ser farsantes o indiferentes, y no como quiere el fotógrafo que sean.

Sólo es fotográfico lo que es violado, sorprendido, desvelado, revelado a pesar suyo, lo que jamás habría debido ser representado porque carece de imagen y de conciencia de sí mismo. El salvaje o lo que nosotros tenemos de salvaje, no se refleja. Es salvajemente extraño a sí mismo (...) La buena fotografía no representa nada, capta esta no-representación, la alteridad de lo que es extraño a sí mismo (al deseo y a la conciencia de sí), el exotismo radical del objeto (p.163)

Al igual que el salvaje, el niño es un ser subestimado debido a su inocencia, pues “no sabe lo que hace”. El salvaje es el hombre que, a los ojos de las culturas occidentales, no funciona en sociedad porque no se ha hecho consciente del rol en el que participa. El poderse ubicar en un rol social le es exigido a quien se supone tiene mayor comprensión de lo que sucede en su cultura. Por lo tanto, el salvaje y el niño, formarían parte de un cuerpo que no tiene un lugar. Son seres extraños, como sujetos no normalizados quienes aún conservan su inocencia. Ellos son lo que el mirón solo es en un instante, un ser exótico.

El niño aún no interioriza la represión. El salvaje no comparte el superyó de otras sociedades, en todo caso tiene su propia versión. Ante la dificultad de saber qué es lo que ve el niño cuando contempla el cadáver se abren las

posibilidades. Liberado de la introspección y de la psicología, ¿es posible que el niño se vea a sí mismo? Toda reacción del niño como compasión o simpatía se desvanece. A los ojos de Metinides, el niño no parece traumatizado, su experiencia interior está oculta, la fotografía no alcanza a dar siquiera una pista de su pensamiento, solo muestra su acción de mirar.

No hay forma clara de hacer una efectiva diferenciación entre el niño muerto y el niño que presencia el cadáver, son ajenos. Es el encanto imposible de reproducir de los cuerpos externos, los que quedan al margen de la sociedad. El niño aún no ha interiorizado el sentimiento de culpa según la perspectiva de Nietzsche, las represiones sociales que menciona Freud no se aplican al niño, la visión controladora planteada por Foucault no se aplica al niño. Y cualquier intento de encajar al niño en los papeles del adulto sería inaceptable, moralmente no se puede juzgar. Frente al niño, simplemente no se puede saber qué es lo que ve.

Según Víctor Segalen (1989), el niño es el éxota ideal, a quien el mundo aun le parece exótico

Para él, el exotismo nace al mismo tiempo que el mundo exterior. Gradación: es exótico sólo lo que no puede alcanzar con sus brazos. Lo cual se mezcla con lo Misterioso. En cuanto sale de su cuna, el exotismo se amplía y es el de sus cuatro paredes. Cuando sale de allí, violenta peripecia, retrocede. Integra su sensación del lugar distinto a su propio hogar: vive violentamente en el vasto mundo compuesto por una casa. Es exótico todo lo que el niño quiere. Otro cambio brusco: a propósito de algún relato, de pronto se da cuenta de que ¡algún día podrá vivir todas las cosas que lee! Los juegos continúan exactamente como antes. El juego es el mismo. Pero el niño lo perpetúa mediante el deseo de vivir. Es una escuela de la vida. Todo lo cual durará hasta el día en que, de nuevo, todo se ponga en tela de juicio, cuando tenga que volver a aprender esas cosas de los libros (de historia y geografía) cuya sequedad esterilizará el exotismo. (p.40)

Metinides supo reconocer en esta escena el exotismo que se muestra en sus fotografías. Si el mirón y el cadáver son exóticos, el hecho de que además se trate de niños en la fotografía, lleva a un punto de quiebre a la mirada

produciendo la incómoda tentación de verlos con ternura que se contrapone a la mirada morbosa frente a lo exótico. Ambas no pueden coincidir sin que entre en crisis la representación moderna. El espectador de la fotografía se descubre a sí mismo ante ella como un exótico al no poder asimilar la reacción que le provoca.

Las fotografías de los niños fallecidos en guerras son las que producen emociones más fuertes. La necesidad de emitir un juicio moral y encontrar responsables se vuelve primordial en las fotografías de este tipo. Pero Metinides muestra también al niño mirón del accidente. En esta imagen, el primer sujeto en el que podría recaer ese juicio moral es el niño que mira el cadáver, pero como ser exótico no puede asimilar esa culpa. El observador de la foto se queda varado sin la posibilidad de darle una interpretación fácil a la imagen. Mientras el mirón puede ser juzgado como morboso, el niño escapa del todo al juicio moral.



Fig. 9 Enrique Metinides, *Título*, hacia 1955.

Un pequeño ciclista murió atropellado en la calle Álvaro Obregón por un automóvil. Para mí, lo más interesante de esta fotografía son los niños que miran. En lugar de resultar afectados por los hechos, solo miran. (Metinides, 2012, p.31)

2.4.4 Adela Legarreta Rivas es atropellada por un Datsun blanco

Esta es quizá, la fotografía más conocida de Metinides pues ha sido expuesta en varios países y forma parte de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York desde el año 2008. Ejemplifica muy bien a la prensa sensacionalista, pues conjuga la importancia de una personalidad pública y la fatalidad del accidente.

Aunque no fue publicada al día siguiente en el diario La Prensa, la fotografía (fig. 10) ha sido una de las más memorables. En ella se muestra el cuerpo destrozado de la periodista Adela Legarreta Rivas quien fuera atropellada por el Datsun blanco que se puede ver al fondo. Algunos transeúntes miran el auto y el cadáver, mientras un elemento de la cruz roja se acerca para cubrirla con un saco.

A diferencia de otras fotografías de Metinides, esta personalidad sí está inmersa en el relato. El cuerpo de la periodista que estaba en la parte alta de la jerarquía social por ser mujer guapa, famosa o intelectual pierde de pronto su contenido. Su rol público maximiza la agresión de su muerte pues pasa de personalidad a cadáver. El morbosos no podría encontrar un medio mejor para proyectar sus pulsiones.

Porque no existe forma más eficaz de entretener y divertir que alimentando las bajas pasiones del común de los mortales. Entre estas ocupa un lugar epónimo la revelación de la intimidad del prójimo, sobre todo si es una figura pública, conocida, prestigiada. (Vargas, 2012, p.8)

Se suele pensar que los famosos le deben su éxito al público, un público que siempre es deudor para Nietzsche y que tiene una gran hambre reprimida de poder cobrar. No hay mejor satisfacción de ese deseo que ver a un famoso violentado que aparenta pagar todo lo que le debe a su público.

El cuerpo de la periodista no corresponde a la idea preconcebida de cómo debe verse un cadáver. Su rostro sereno, su uñas perfectas, su cabello arreglado.

Comparada con las fotografías actuales de cadáveres, parece conservar aún su belleza. En aquella época, comenta Metinides (2012), no se había llegado al grado de obscenidad que existe hoy:

En el pasado, cuando tomábamos una fotografía con mucha sangre, el editor encargaba al departamento artístico que la retocara, eliminando la sangre de la escena y restara morbo a la imagen. En la actualidad ocurre lo contrario. (p.16)

La diferencia entre la nota roja de la época de Metinides y la actual la deja muy en claro una vendedora de revistas que al ser entrevistada comenta: “Si hay un accidente (...) varios periódicos lo sacan pero con unas imágenes más crudas, no más reales, más crudas. Porque hasta yo siento que hasta mueven a la persona a modo de que se vea más la sangre” (Ziff, 2015). Y es que en las imágenes de nota roja actuales, el cadáver debe responder a lo terrible de su estado.

Si ya Metinides en su época era un fotoperiodista sobresaliente, es mayor el contraste en relación a la nota roja hiperviolenta de los últimos tiempos. El desarrollo de este capítulo trata de demostrar la reflexión que puede generar la fotografía de Metinides. El fotógrafo no solo trata de satisfacer el morbo de la sociedad del espectáculo sino producir una reflexión sobre la mirada misma.



Fig. 10 Enrique Metinides, *Adela Legarreta Rivas*, 1979.

Adela Legarreta Rivas era una periodista mexicana. Había convocado una conferencia de prensa para aquél día durante la que iba a presentar su último libro. Por la mañana había ido a la peluquería para que la peinaran y le hicieran la manicura. En el camino de vuelta a su casa falleció arrollada por un Datsun blanco, en la Avenida Chapultepec. Esta fotografía no es la que publicaron los periódicos al día siguiente. A menudo, las imágenes que más tarde mostraban ser más importantes no eran las elegidas por los editores de los diarios. (Metinides, 2012, p.149)

CRUELDADES CON NIÑOS

**DE CADA 10 MENORES 4 RECIBEN MALOS
TRATOS; EXHORTACION A PATERFAMILIAS**

(PAGINA DOS)

**4 Presos por Apostar
en Peleas de Perros**

(PAGINA VEINTISIETE)



LA PRENSA
el periódico de mayor circulación

SORPRENDIDA POR LA MUERTE

Cuando cruzaba tranquilamente la Avenida Chapultepec fue embestida por un auto sinpunto que la lanzó por los aires y la proyectó entre dos postes, causando la muerte instantánea. El hecho que la arrebató jugaba, al parecer, con otros y en ese lugar ambos charrones, con la trágica consecuencia señalada. (Ver página 30). Foto de Enrique Matucides.

Fig. 11 Primera plana del periódico *La Prensa*, 1979.

CAPÍTULO 3. PACHECO Y LO OBSCENO

3.1 El exceso en los tiempos hipermodernos

Una de las decepciones más grandes de la humanidad, o cuando menos de Occidente, fue el proyecto de la modernidad. Abandonando el mito y abrazando la razón, existía la promesa de que la ciencia y el progreso serían la clave para un mundo en el que se protegerían los derechos y libertades de todos los hombres. Estos ideales, tomados de la Ilustración fomentaban la libertad del individuo:

La modernidad se pensaba al principio a través de dos valores esenciales, a saber, la libertad y la igualdad, y bajo una figura inédita, el individuo autónomo, que rompía con el mundo de la tradición. (Lipovetsky & Charles, 2006, p.23)

Se invitaba al hombre a pensar por sí mismo, a no estar sometido a su destino incierto o dejado a manos de una divinidad, por el contrario, su actuar formaría parte del orden racional de las cosas. El fin de la modernidad sería proporcionar el éxito individual de los hombres. En el famoso texto *¿Qué es la Ilustración?* Kant (2009) responderá:

La Ilustración es la liberación del hombre de su culpable incapacidad. La incapacidad significa la incapacidad de servirse de su inteligencia sin la guía de otro. Esta incapacidad es culpable porque su causa no reside en la falta de inteligencia sino de decisión y valor para servirse por sí mismo de ella sin la tutela de otro (...) ¡Ten el valor de servirse de tú propia razón!: he aquí el lema de la Ilustración. (p.83)

Con ello, se pretende usar la razón para alcanzar la autonomía del individuo que Kant llamaría “la mayoría de edad”. El individuo debe salir de su estado de aprendiz para constituirse como hombre.

Pero la modernidad también trajo consigo la tendencia homogeneizadora de las instituciones y la subordinación del hombre frente a ellas. Incapaz de auto-predecirse, la modernidad no estuvo al nivel de sus teorías y, en cambio, siguió en la práctica generando sus propias paradojas. Por un lado, se fomentó la

autonomía del individuo y por otro la dependencia hacia el sistema, trayendo consigo crisis económicas, políticas y sociales. Al liberarse de la tradición y la religión que guiaba su vida, la sociedad dio paso a una nueva organización social regida por el Estado y sus instituciones que asumieron el papel protector de los individuos y las sociedades. Sin embargo, el desencanto de la modernidad comenzó a percibirse cuando el capitalismo demostró que para brindar riqueza y bienestar, era necesaria la desigualdad; cuando las grandes industrias que generan capital comenzaron a ser responsables de la destrucción del medio ambiente y la explotación del hombre; cuando el desarrollo científico y tecnológico también condujo a la catástrofe y el genocidio.

La modernidad no ha conseguido materializar los ideales ilustrados que se había fijado como objetivo; (...) en vez de garantizar una auténtica liberación, ha dado lugar a un estado de esclavitud real, burocrática y disciplinaria que se ejerce no sólo sobre los cuerpos, sino también sobre los espíritus. (Lipovetsky & Charles, 2006, p.16)

La pretendida legitimación que se iba lograr a través de la razón y de la universalidad de sus principios se desmoronó ante la imposibilidad de sostener este proyecto. La creencia de que lo individual estaría supeditado a lo racional colectivo fue desestimada mientras que la individualidad se tornó el valor más alto:

Por supuesto que el derecho a ser íntegramente uno mismo, a disfrutar al máximo de la vida, es inseparable de una sociedad que ha erigido al individuo libre como valor cardinal, y no es más que la manifestación última de la ideología individualista; pero es la transformación de los estilos de vida unida a la revolución del consumo lo que ha permitido ese desarrollo de los derechos y de los deseos del individuo, esa mutación en los valores individualistas. (Lipovetsky, 2000, p.7)

Durante la segunda mitad del siglo XX, una vez que la sociedad occidental tuvo acceso a productos y servicios que antes sólo estaban al alcance de las clases privilegiadas comenzó a apropiarse de sus gustos y preocupaciones. Tanto el conocimiento como los objetos comenzaron a adquirirse de manera común y fueron usados para su beneficio. El gusto por la novedad, la moda, lo

superfluo, el culto a la apariencia y a la salud personal formarán parte de la ideología individualista y caracterizará el periodo que algunos teóricos calificaron como posmoderno. En él:

Ya no hay modelos prescritos para los grupos sociales, sino conductas elegidas y asumidas por los individuos; ya no hay normas impuestas sin discusión, sino una voluntad de seducir que afecta indiscriminadamente al dominio público (culto a la transparencia y a la comunicación) y al privado (multiplicación de los descubrimientos y experiencias personales. (Lipovetsky & Charles, 2006, p.25)

Para Lipovetsky, el desenfreno del individualismo a partir de los años 80's inaugura la entrada a la época hiper: hiperconsumo, hipernarcisismo, hipermodernidad. El proyecto de la modernidad, al no tener la suficiente consistencia, vio cómo en esta nueva época las instituciones comenzaron a perder fuerza ante el individuo.

Baudrillard (2000) señaló que las cosas escaparon a la dialéctica y al equilibrio entre los contrarios, en favor de un "antagonismo radical". Se dejó de confrontar lo bello con lo feo para encontrar la fealdad desbordada en lo monstruoso, al mismo tiempo que lo bello se convirtió en la fascinación de la moda. Así sucede en el enfrentamiento entre la institución y el individuo donde las primeras perdieron terreno llegando a un éxtasis de la individualidad.

A su vez, los mecanismos de control foucaultianos no desaparecieron del todo, el dispositivo de coerción se transformó por la satisfacción de los placeres homogenizados. Las formas imperativas se dirigieron al cumplimiento de los apremiantes deseos del individuo que sustituyeron como autoridad a la razón ordenadora de las instituciones. El trabajador nunca fue tan abnegado ante el mandato de un superior como lo es de sus propios apetitos. ¿Quién pensaría que el desarrollo del capitalismo no terminaría en un fascismo despiadado sino en una maquinaria que produce deseos que se introducen y llegan a formar parte del individuo, de forma mucho más eficaz que una orden incuestionable y aplicada a la fuerza? Para Lipovetsky (2000):

Así opera el proceso de personalización, nueva manera para la sociedad de organizarse y orientarse, nuevo modo de gestionar los comportamientos, no ya por la tiranía de los detalles, sino por el mínimo de coacciones y el máximo de elecciones privadas posible, con el mínimo de austeridad y el máximo de deseo, con la menor represión y la mayor compresión posible. (p.6)

La empresa privada, otra manifestación del individualismo, terminó absorbiendo a la institución como una oportunidad más de inversión. Las prisiones, las instituciones médicas, las escuelas y demás organismos que tradicionalmente formaban parte del Estado se privatizaron o están en vías de privatizarse teniendo como nueva función generar dinero para unos cuantos individuos. Se dejó de buscar el bien común que se solía lograr a través de una normatividad que implicaba dominar a las pulsiones, para encontrar al miembro de la sociedad normalizado. El Estado, debilitado ante el libre mercado, abandonó la estrategia de la austeridad, las empresas que ahora se encuentran al mando, son comprensivas con el consumidor ofreciendo una gran gama para todos los gustos, incluso para lo que antes podía verse como perversiones que no encajaban en un proyecto ilustrado.

Toda la racionalidad de las instituciones que llevó a altos niveles de productividad a la humanidad es ahora aprovechada por la maquinaria que satisface al individuo. La Ilustración no llevó al progreso idílico, sino a una sociedad obesa sobrealimentada por un mercado que cada vez tiene menos límites.

En los tiempos hipermódnos que anuncia Lipovetsky, ya no hay trascendencia, ni progreso, ni catástrofe en el sentido del fin del mundo. Se llegó a algo que no se preveía: al absurdo, a los excesos individuales, al conformismo, todo llevado hasta un punto que, da la impresión de que se puede derrumbar el sistema, pero que por pura inercia sigue existiendo. Estos absurdos y paradojas que, según la modernidad no deberían de existir, se multiplicaron al máximo para fines que Baudrillard calificaría de obesos y obscenos, e invadirían todas las escenas de la vida pública y privada.

3.1.1 La obesidad: un camino hacia lo obscuro

La pereza, la necesidad de salir cómodamente de una rutina o la facilidad de obtener lo que se apetece engordaron al sujeto que buscó satisfacer sus deseos a través de todos los sentidos. La abundancia de imágenes sobrealimentó al ojo que pidió ver cada vez más de todo y sorprenderse con ello. ¿Y qué mejor medio de sorprenderse que contemplar un cuerpo desnudo, violentado o muerto?

Igual que el cadáver pasa por una pérdida de funciones, de su estructura y anatomía, el obeso se desborda perdiendo también su forma, movilidad y funcionalidad. Pero la obesidad no sólo es corporal, el obeso es un síntoma de decadencia de las sociedades hipermodernas. Aunque no es un cuerpo extraño como el cadáver, el ser obeso se ha considerado indeseable, una epidemia. Ya no se habla de un cuerpo humano con sobrepeso, se habla de una sociedad de excesos que ya no marca distinciones. En estos excesos el cadáver encuentra sus propios lugares y se muestra sin demora en la vida pública.

La obesidad es un descuido de la figura, de sus límites, es redundante y colosal, es una forma de desaparecer las cosas, de sepultarlas en su mismo atiborramiento y de perder su trascendencia. El obeso como una figura que es engordada a partir de la abundancia y los excesos:

...obesidad característica de la modernidad operacional, en su delirio de almacenarlo todo y de memorizarlo todo, de llegar en la inutilidad más absoluta, a los límites del inventario del mundo y de la información, y, al mismo tiempo, instalar una potencialidad monstruosa de la que ya no hay representación posible... (Baudrillard, 2000, p.25)

La obesidad como una informe acumulación y proliferación de la política, de la economía, la tecnología, la estética, y de todos los sistemas que extravían su finalidad ya que parecen no resolver los ideales para los que fueron creados. Esta obesidad afecta a toda la cultura y se convierte en una superabundancia vacía. Dentro del fin de la dialéctica el obeso absorbió a su contrario. Así, los contrarios, que se daban forma uno al otro para delimitarse entre ellos, que se separaban en

figura y fondo, perdieron su equilibrio y en cambio, el cuerpo obeso absorbió a la extrema delgadez. De esta forma se puede ver la conexión de la “era del vacío” de Lipovetsky y la “obesidad” de Baudrillard, donde lo lleno está tan saturado que su contenido es vacío:

...esa obesidad (...) especie de conformidad monstruosa al espacio vacío, de deformidad por el exceso de conformismo, que traduce la hiperdimensión de un carácter social tan saturado como vacío, donde se han extraviado la escena de lo social y la del cuerpo. (Baudrillard, 2000, p.24)

La obesidad ha sido capaz de encontrar su extensión máxima en los medios masivos de comunicación y la información. Y se hace evidente cuando se habla tanto de un acontecimiento, que el acontecimiento al final pierde su relevancia, igual que el obeso con la desaparición de su cuerpo al intentar engullir el exterior. Todo ocurre en un mismo instante, la multiplicación de noticias, imágenes, objetos más allá de las posibilidades de atención, interés y comprensión. Bajo la lógica de mientras más mejor, la sociedad se vuelve obesa:

No es, pues, la obesidad de unos cuantos individuos lo que se discute, es la de todo un sistema, es la obesidad de toda una cultura. Sólo cuando el cuerpo pierde su regla y su escena alcanza esta forma obscena de la obesidad. Sólo cuando el cuerpo social pierde su regla, su escena y su apuesta alcanza él también esta forma pura y obscena que le conocemos en su operación visible y demasiado visible, en su ostentación, en la inversión y superinversión de todos los espacios por lo social, sin que esto modifique en nada el carácter espectral y transparente del conjunto. (Baudrillard, 2000, p.25)

Entonces la obesidad es un concepto que representa los excesos de la sociedad actual. Y lo obsceno es la obesidad de lo visible, lo demasiado visible. La forma común concebir lo obsceno es como algo tabú, lo que es inapropiado mostrar, lo que agravia, lo indecente, blasfemo, irreverente, indigno o vergonzoso. Vergüenza de la genitalidad, del sexo explícito, del cadáver mancillado, de la violencia gratuita. Todo lo que transgrede el límite de lo ético o de lo moral. Lo obsceno parecía entonces definir lo que debía ser velado u oculto. No obstante, hay dos posibles significados derivados de la etimología en latín este concepto. La

primera está formada por *ob* (hacia) y *caenum* (suciedad), y se refiere a aquello que puede ofender a los sentidos. La otra, *ob* (hacia) y *scenus* (escena), lo que está fuera de escena.

Para Jean Baudrillard, lo obsceno no es aquello que debe permanecer oculto, guardado, en silencio:

Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica (...) Cuando las cosas devienen demasiado reales, cuando aparecen inmediatamente dadas, realizadas, cuando nos hallamos en ese cortocircuito que hace que las cosas se aproximen cada vez más, nos hallamos en la obscenidad. (Baudrillard, 2002, p.35)

Para el autor, la obscenidad es mostrada deliberadamente, sin timidez, sin escena. Se permite mostrarlo todo, conocerlo todo al punto de la exageración, al alcance de todos. El espectador corre el peligro de perderse en esta exageración. Ante esta situación la vida no se puede tomar como un juego ni como un progreso ante un fin ideal, ni como una búsqueda de lo sagrado. Se pierde el sentido de la vida pues ya no hay una dirección que seguir, ni siquiera un interés por resolver los retos que se presentan a diario, en cambio solo se busca el éxtasis, como un adicto busca la droga. Así como el capitalismo busca la máxima eficiencia para acumular el capital, el individuo busca la comodidad y la máxima eficiencia para buscar su dosis de placer, su acceso más directo a la realidad.

Para que las cosas no pierdan su sentido, dice el autor, es necesaria una escena, un espacio donde pueda caber “un movimiento imaginario” (Baudrillard, 2000, p.67) que se da en el nivel estético y lúdico, donde el individuo se rebela realmente contra la homogeneidad. La metáfora, el juego, la creatividad son los medios de la rebelión del individuo. La ilusión sería el resultado de esta rebeldía que desafía lo real y se opone a lo obsceno.

La escena es el campo de batalla o la presentación de esta rebeldía. En el teatro, una puesta en escena involucra la creatividad de todos los participantes, lo

que se muestra y lo que se oculta le dan forma al juego que se da entre el director, los actores y los espectadores. En una puesta en escena nadie cree que lo más importante sea la revelación del final, lo importante es cómo se llega a él. La obra de teatro genera una ilusión que no pretende sustituir a la realidad, solo la potencia, le da la capacidad de ser algo más que contenga un sentido.

La ilusión, que se forma en una continua puesta en escena, requiere de un espacio que permita tomar distancia para que se haga la lectura de los posibles mensajes. La ilusión se opone a una realidad despojada de sus posibilidades. Lo real de la obscenidad con su expansión absoluta no posibilita su manipulación y, al verse despojada de este juego, lleva a una desilusión. La escena se disuelve en lo obsceno, en su ausencia de límites, de contrastes en el exceso de transparencia.

En mi opinión, como ya he dicho, hacer advenir un mundo real equivale a producirlo, y lo real jamás ha sido otra cosa que una forma de simulación. No cabe duda que es posible conseguir un efecto de realidad, un efecto de verdad, un efecto de objetividad, pero, en sí, lo real no existe. (Baudrillard, 2002, p.47)

No se puede forzar a la realidad a responder a una sola verdad sin caer en la obesidad y en la obscenidad. En una época aún moderna solo se le pedía objetividad pero esta exigencia trajo como resultado el éxtasis de la realidad en la época actual. Una inocente búsqueda de la realidad acabó en una obsesión que eliminaba a su paso todas las demás realidades producidas como ilusiones. Esa búsqueda obsesiva de la realidad se ha puesto de manifiesto en el culto a la transparencia. En la época hipermoderna, para que algo sea creíble y sea consumible por las masas, tiene que ser transparente ya sea en la comunicación, la información o el manejo del capital. Es deseable que los políticos muestren cuentas claras ante los contribuyentes o que los medios masivos de comunicación no oculten información por mínima que sea. Byung-Chul Han afirma que en un mundo acelerado, la transparencia contribuye a anular las disidencias y a uniformar las sociedades:

La transparencia es una coacción sistémica que se apodera de todos los sucesos sociales y los somete a un profundo cambio. El sistema social somete

hoy todos sus procesos a una coacción de transparencia para hacerlos operacionales y acelerarlos (...) La comunicación alcanza allí donde lo igual responde a lo igual, cuando tiene una *reacción en cadena de lo igual*. La negatividad de lo *otro* y de lo *extraño*, o la resistencia de lo *otro*, perturba y retarda la lisa comunicación de lo igual. (Han, 2013, p.12)

La transparencia anula la ambivalencia y vuelve a las sociedades un “infierno de lo igual”, en favor de un mundo acelerado donde es importante no encontrar extrañezas o singularidades. La transparencia es propia de un cristal sin impurezas donde todo el material es tan homogéneo que sería imposible distinguir su presencia. E. H. Gombrich no se equivocaba al decir que demasiado de una cosa buena también puede ser repelente y pueril. Hasta una pintura considerada como una obra maestra puede adquirir mayor interés al ser vista a través de un cristal rugoso a distancia:

Tenemos que hacernos un poco más activos para reconstruir la imagen, y nos repugna menos. Esta segunda imagen (...) muestra la misma pintura vista a mayor distancia a través del mismo cristal. Ahora, me parece, ya merece el epíteto de “interesante”. Nuestro propio esfuerzo por reintegrar lo que se ha disgregado violentamente nos hace proyectar en la imagen cierto vigor, que la hace bastante “crujiente”. (Gombrich, 1968, p.59)

Las impurezas o las otredades mantienen la concepción de la realidad en la mediación, pero si se eliminan, el cristal se confunde con la realidad y entonces se simula un contacto directo, pasa a ser un simulacro de la realidad. Se deja de concebir una realidad más allá de este simulacro, este es el simulacro de la transparencia. La escena se da en la interacción de la otredad y está en las variaciones que permite el cristal impuro.

La transparencia llevada a la búsqueda de eficiencia y velocidad en la época actual, podría pensarse como una autopista donde se eliminan todas las variaciones del terreno para hacer más eficiente el viaje. La presencia del otro es un estorbo que obliga a detenerse, así que pierde todo su valor en una sociedad donde el tiempo es dinero. Sin embargo, en la ilusión, lo más valioso o importante es detenerse en el otro encontrando un placer en ello.

3.1.2 El éxtasis de la transparencia: la obscenidad

El éxtasis de la transparencia es la obscenidad, en ella se eliminan los secretos, las singularidades, la ilusión.

Si todo el secreto es entregado a lo visible, y más que lo visible: a la evidencia obscena, si toda ilusión es entregada a la transparencia, entonces el cielo se hace indiferente a la tierra. (Baudrillard, 2000, p.22)

Sólo los ángeles estarían interesados en los placeres de la pureza absoluta. El hombre vive de ilusiones, habitar el cielo sería como ver una película que se constituye sólo de finales. La pornografía funciona de forma similar, mantiene el espectador en un estado constante de máxima excitación.

Baudrillard ejemplifica lo obsceno en la pornografía, pero no porque permanezca oculta pues la sexualidad actualmente es omnipresente. No parece haber ninguna intención por ocultarla sino que está siempre al alcance de todos. Es en ella donde se muestra el sexo en toda su desnudez, transparencia, realidad, pero al mismo tiempo, es desprovista de su escena y de todo “movimiento imaginario” no dejando espacio para la ilusión. Lo obsceno lo vuelve superfluo porque se está ante el éxtasis del sexo. La pornografía que tiene un fin eyaculatorio está pensada para servir a este fin en todo momento. La eyaculación en el video pornográfico es secundaria, lo que importa es la eyaculación del espectador, toda narración se elimina y los actores muestran al máximo su sexualidad para no distraer al espectador con otros asuntos. La sexualidad de la pornografía actual es total, quien acude a ella tiene sólo una intención, no hay por qué retrasarla.

No hay una forma envilecida, caricaturesca y simplificada de la sexualidad, sino la exacerbación lógica de la función del sexo, lo más sexo que el sexo, el sexo elevado a la potencia sexual; no es la copulación de los cuerpos lo que es obsceno, es la redundancia mental del sexo, es la escalada de la verdad que conduce al vértigo frío de la pornografía. (Baudrillard, 2000, p.52)

Aunque el ejemplo más obvio de la obscenidad es la pornografía, está presente en la mayoría de los aspectos de la vida contemporánea.

No es sólo lo sexual lo que se vuelve obsceno: actualmente existe toda una pornografía de la información y la comunicación, una pornografía de los circuitos y de las redes, de las funciones y los objetos en su legibilidad, fluidez, disponibilidad y regulación, en su significación forzada y en sus resultados, sus conexiones, su polivalencia, su expresión libre... (Baudrillard, 1997, p.9)

Los medios de comunicación han pasado a jugar un papel muy importante en las sociedades contemporáneas. Tienen la tarea de ser un espejo de la realidad y, para ello, se le exige la total transparencia para que así todos puedan poseer la misma información y las últimas noticias al mismo tiempo. Deben mostrarlo todo en imágenes claras aunque su excesivo volumen y variedad dificulten su selección, jerarquización y compresión por parte de los espectadores. Así, desde su obesidad y obscenidad, crean su propia realidad mediada o más bien su simulacro que simplificado que homogeniza el pensamiento y elimina el razonamiento.

En el éxtasis de la comunicación, la posibilidad de transmitir la información en tiempo real, potencia su obscenidad de tal forma que se puede presenciar los desastres de la guerra en Líbano, los cuerpos esbeltos de los niños africanos o las víctimas del narcotráfico en México. Ya no hay secretos, privacidad o significados ocultos y profundos. Se puede conocer lo que pasa alrededor del mundo, porque es inmediatamente dado, pero también elegido por los medios de comunicación. La fascinación por lo privado, lo oculto y el significado termina y se abre paso a la fascinación por lo transparente, lo instantáneo y el vértigo.

Frente a la saturación de los media se acaba la distancia y la defensa ante el bombardeo de la información. En una sociedad que demanda la transparencia, el individuo prefiere sintonizar los programas de telerrealidad donde se pierde la distinción entre lo público y lo privado provocando que la vida personal y cotidiana sea exteriorizada para alimentar a los medios masivos de comunicación. A su vez, el universo exterior se instala en la pantalla doméstica llevando a una

promiscuidad de la información y la comunicación “todo ello hace estallar la escena” (Baudrillard, 1997, p.17). La pantalla muestra al instante y sin escrúpulo los dramas del universo público que ha absorbido al privado.

En este simulacro de los media, más real que lo real, la imagen esconde la ausencia de una realidad diluida, de una pérdida de significado, de un mensaje sin contenido.

Todo eso para nosotros es simplemente obsceno, puesto que a través de los media está hecho para ser contemplado, alucinado entre líneas, absorbido como el sexo absorbe al mirón: a distancia. Ni espectadores, ni actores: somos unos mirones sin ilusión (...) Pues la información y los media no son una escena, un espacio con perspectiva, en el que se interpreta algo, sino una pantalla sin profundidad, una banda perforada de mensajes y de señales a la que corresponde una lectura también perforada del receptor. (Baudrillard, 2000, p.64)

Esta búsqueda emprendida por los medios de comunicación sobre la transparencia y la realidad trajo consigo el principio de la hiperrealidad que se explica a continuación.

3.2 Hiperrealismo e hiperrealidad

Los medios crearon “una especie de código genético que conduce a la mutación de lo real a lo hiperreal” (Baudrillard, 1978, p.58). Para Baudrillard, la hiperrealidad es la sustitución de la realidad por una máscara o imagen, por una construcción artificial ella. La fotografía retocada, el video descontextualizado, las leyendas urbanas vivificadas, son ejemplos de esta hiperrealidad donde los medios modelan la forma en que se perciben los acontecimientos.

Pero los medios de comunicación no son los únicos que se dieron cuenta del poder de manipulación de la realidad. Los propios artistas de la década de los sesenta y setenta crearon obras alucinantes calificadas como mágicas e

hiperrealistas. El arte hiperrealista podía servirse de la reproducción exacta de las cosas visibles y apropiarse de ellas.

El arte hiperrealista guarda cosas en común con la hiperrealidad descrita por Baudrillard. El hiperrealismo pictórico parte de la fotografía como un posible reemplazo de la realidad. Hal Foster (2001) menciona una transición en la relación del hiperrealismo con la fotografía que se va volviendo cada vez más simulacral. En un principio más cercano a la tendencia general del arte pop, muestra a la fotografía como símbolo del capitalismo del sueño americano, en donde no se ha perdido de todo la ilusión. Las fotografías de familias felices y de postales de lugares encantadores aparentan una realidad idealizada. Pero se puede ver una tendencia que se equipara a la obscenidad de Baudrillard. Foster habla de imágenes fluidas donde se encuentra un mayor nivel de transparencia. La pintura hiperrealista parece regodearse en su capacidad de ser un simulacro y rebosa de objetos pequeños que simbolizan la vida cotidiana estadounidense. La realidad en estos casos entra en un éxtasis por la acumulación de sus referencias. La fotografía, la cotidianidad y una exageración en su capacidad de imitar una gran cantidad de objetos y detalles. En una última etapa, Foster anuncia una implosión. Las superficies de los objetos en las pinturas relucen, el juego de reflejos se quiebra en una multiplicación de ese realismo. Más realista, limpia y lustrosa que la fotografía, una realidad reluciente que pretendería meter al espectador en una especie de simulación envolvente cayendo en un nuevo nivel de obscenidad de la imagen.

Pero no se puede decir que el hiperrealismo forme parte del simulacro general de la sociedad. En plena inmersión del simulacro, el arte hiperrealista detiene al espectador. El pedestal, la moldura, el museo, todo aquello que enmarcaría al hiperrealismo impone la distancia en la que perdería el efecto, el simulacro. Es la puesta en escena del simulacro. Gracias a esto es detenido para reflexionar en el simulacro cotidiano. El arte hiperrealista como simulacro descontextualizado es un juego que impacta en el espectador como alguien

sumido en un simulacro general donde lo real tiene el reto de hacer visible lo transparente.

La artista Martha Pacheco tiene elementos en su obra que se pueden relacionar con el hiperrealismo, pero su situación y sus temáticas difieren mucho. Más adelante se recurrirá al hiperrealismo para analizar su obra.

3.3 Martha Pacheco. Los muertos

Martha Pacheco, artista jalisciense perteneciente al realismo fotográfico trata con sus pinturas los temas de la locura y la muerte en México. Estudió en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guadalajara especializándose en dibujo y pintura. Hacia los años noventa, Pacheco se interesa en los cuerpos muertos para pintarlos de forma realista, obsesionándose por su anatomía y la fidelidad de las formas. En sus inicios, Pacheco retomará las imágenes de los cadáveres que se imprimen en publicaciones de nota roja:

La fotografía ha sido instrumento importante para la ejecución de su obra. El proceso de utilización de este recurso empezó con una selección de imágenes impresas que encontró en revistas como *Alarma*, *Alerta* y *Enlace Policiaco*, que le inspiraron la serie *Los muertos*. (Bordes, 2013, p.15)

La serie *Los muertos*, conocida también como los *Acallados* consta de dibujos hechos principalmente con la técnica del carbón y algunas pinturas al óleo. Pacheco centra su atención en los cadáveres que no han sido reclamados por sus seres queridos y que no le significan problemas legales. Sin tener mayor información que los reportes forenses, la identidad del muerto es desconocida. Sobre esta serie Pacheco escribe:

El olvido es parecido al silencio. Los Acallados representan un afán por recordar, recordar la muerte; de prevalecer, como una especie de decencia. Sin duda el dibujo permanece a través del instante ajeno que se impone como una provocación. Me atrae... no sé, el proceso de toda la vida, la muerte. El fin, sí. Ese alguien que respiraba, pensaba, sentía, era... y dejó de ser. Mi aspiración,

sobre todo en la serie de los cadáveres, es hacer un documento pintado de una foto. Pero creo que por más que lo intento, fracaso, No me puedo salvar de mi propia interpretación. Es una reinterpretación de un documento que es una interpretación de la realidad. No puedo evitar mi propio ser. (Rébora, 2011, p.110)

La artista no tiene la intención de mostrar las imágenes de violencia social en las calles como en las imágenes de nota roja, sino de una situación que la desconcierta y que tiene que ver con las muertes anónimas. Pacheco ve e interpreta a los acallados intentando establecer una correspondencia entre su imagen y su identidad ya que no hay otra cosa que hable de ellos. Busca una respuesta a la pregunta sobre la existencia, la muerte, la indiferencia y el vacío. Al igual que los locos, se da cuenta cómo son relegados los muertos anónimos. ¿Qué hay para recordarlos? ¿Quién los quiso? ¿Quién los llora?

La relación que se tiene con el mundo exige la presencia de otras personas. En buena medida, son los demás quienes modelan y legitiman al hombre que, a partir de que se siente como parte de un grupo, va formando también su identidad. Incluso en la muerte, en los primeros tiempos, las comunidades incluían a sus fallecidos en la vida social. La situación de los muertos no era de exclusión sino que mantenían una presencia constante que era celebrada mediante los rituales y las fiestas. Esto se fue perdiendo y hoy, aunque se procura un funeral, sólo se intercambia con los muertos la tristeza y la melancolía.

En la mayor parte del mundo occidental la muerte se ha desocializado y para el muerto que no es identificado ni reclamado, su aniquilamiento es inminente. Pacheco se da cuenta que tanto en el plano biológico como en el simbólico el destino final del cadáver anónimo es su desaparición.



Fig. 13 Martha Pacheco, *Sin título*, 1994.



Fig. 14 Martha Pacheco, *Sin título*, 1999.

3.3.1 Siete voces para una autopsia. Sobre el olvido

Al tener acceso al Servicio Médico Forense, Pacheco toma sus propias fotografías de donde surge la serie *Siete voces para una autopsia*. En ella se muestran los cuerpos abandonados, tendidos en la plancha de la morgue, sin pudor y sin ropas, que yacen para ser lavados, fotografiados, diseccionados, analizados, despojados de sus entrañas y suturados. Son cuerpos de hombres y mujeres en plena madurez que presentan regularmente señales de una muerte violenta. No suele pintar niños ni ancianos, pues los muertos parecen ser “una referencia a ella misma” (Matos, 2013, p.43).

En estos cuerpos se refleja el embuste de la modernidad: anónimos, separados de la sociedad, despojados de su integridad, violentados físicamente. El sueño del humanismo se estrelló y el muerto ahora se desecha. No se pensaría que la condición límite del ser humano que es el cadáver pudiera todavía ser más extrema. Pero Pacheco ha encontrado el cuerpo límite, ese, que olvidado en vida, también lo es en la muerte. Corrección: en la jerarquización de los cuerpos, el cadáver anónimo ocupa el último lugar.

El valor máximo de la modernidad que representa el individuo, ve en la muerte un enemigo frente al cual se colapsa y se disuelve. Para Edgar Morin, el terror que suscita la muerte, es el temor a la pérdida de la individualidad, eso es lo traumático. Y el dolor frente a la muerte se presenta allí donde la individualidad del fallecido es única, reconocida y cercana. Pero el ser anónimo produce poca o ninguna perturbación pues es un ser que no es irremplazable, “...allí donde el muerto no está individualizado, no hay más que indiferencia y simple malestar” (Morin, 2007, p.31). La artista evidencia esta situación mostrando los cadáveres anónimos que nadie llora ni reclama haciéndolos retornar en imágenes para brindarles un poco de notoriedad, aunque sea pasajera.

Cuando Peter Greenaway (1988) crea su cortometraje *Muerte en el Sena* también pretende hacer una especie de “resurrección” de las personas ahogadas en ese río durante los años posteriores a la Revolución Francesa. El registro de

los cuerpos es llevado por los asistentes de la morgue Bouille y Daude, quienes anotan metódicamente las características de los cuerpos rescatados como el sexo, la edad, el color del cabello, las heridas que presenta y las cicatrices. Las ropas y las pertenencias también son registradas. Cada caso se presenta acompañado de la descripción física del cuerpo, el lugar donde se encontró y las posibles circunstancias de su muerte. Los empleados de la morgue pueden verse tratando de forma abrupta a los cadáveres que ya no poseen el derecho de ser vistos como personas y ahora son cosas desagradables que hay que lavar, registrar y etiquetar. La contradicción salta a la vista cuando por un lado existe una preocupación más burocrática e institucional de orden social donde se trata de brindarle nombre y apellido a un cadáver desconocido y, por el otro, la indiferencia con la que los empleados de la morgue tratan a los cuerpos.

Al morir, el cuerpo anónimo se convierte en resto que poco a poco se va vaciando de derechos y de sentido. Si se protegen los restos de un muerto es en consideración a sus parientes vivos pero, si no se tienen, nada evita que el muerto pierda su carácter humano. Para la mirada médica la cosificación del cadáver es algo cotidiano, para los seres cercanos ese cuerpo muerto aún posee una carga afectiva. Pero incluso para los familiares, su presencia física provoca sentimientos contradictorios y complejos: “el amor al difunto y el asco hacia el cadáver, el afecto apasionado a la personalidad que aún permanece en el cuerpo y un estremecimiento medroso ante esa cosa repugnante que ha quedado ahí” (Malinowski, 1985, p.39). Si el cadáver reconocido es rechazado ¿qué se espera del desconocido?

Institucionalmente el cadáver anónimo entra en tierra de nadie cuando no tiene vínculos próximos o relevancia en la comunidad, cuando no hay parientes que le brinden culto, ante la falta de alguien con quien haya tenido lazos afectivos, con el paso del tiempo. Por ello, cuando un cadáver es desconocido, existe una mayor libertad de tomar su cuerpo para las universidades, para hacer estudios, para ser plastinados y mostrados en las aulas de clase. El olvido y el anonimato convierten al cadáver en cosa.

En su cortometraje, Greenaway concluye que el olvido es algo que llega irremediablemente. Ni el papel ni el film perduran por siempre, y aunque lo hicieran, hay demasiada gente para recordar, incluso entre los familiares. Después de tres generaciones se pierde el contacto con los antepasados y cinco después no habrá nadie que los recuerde. La inmortalidad por medio del recuerdo, solo es privilegio de unos cuantos.

Pero el problema que ve Pacheco no es el olvido futuro sino el olvido presente y la muerte solitaria. Evoca el cuerpo muerto a través del retrato de lo que se pensaría como un resto deshabitado:

...yo estaba pintando a una mujer con carboncillo y hubo un momento de ternura, porque estaba dibujando el brazo y sentía como si estuviera acariciándola, como consolándola por su muerte, como para querer creer que todavía estaba viva y pudiera sentir una caricia, pero una cosa es lo que uno quiere creer y otra es la realidad. (Rébora, 2011, p. 29)

Mientras pinte con la mayor exactitud más se podrá conservar de aquel muerto. Con su pintura, intenta darle una despedida a ese cadáver.

3.3.2 Sobre la cercanía al hiperrealismo

Los retratos de Pacheco no responden a su lógica tradicional, es decir, no fueron hechos por encargo, no indican un narcisismo, ni están pensados para decorar una habitación, no reflejan un estatus social. La pintura que reproduce parcialmente una fotografía no alcanza para dar testimonio del nombre, familia, intereses u oficio del difunto, a pesar de sus detalles no existe relato alguno de su vida.

Así como es desconocida la identidad de la persona, Pacheco se niega a poner un título a sus obras. A pesar de esto, la artista usa la pintura con toda su carga histórica y notoriedad intentando reivindicar al cadáver para devolverle un

poco de su importancia y para mostrarle a la sociedad aquellas personas que ha olvidado.

Aunque existe un desencanto en el arte por la habilidad manual y la mimesis de la imagen a partir de las vanguardias, en México continúan siendo valorados. En la sociedad mexicana, muy pocas personas tienen acceso a una pintura al óleo, en cambio se compran cromos y posters económicos. El interés por una pintura realista al óleo saca de sus estándares cotidianos al mexicano obligándolo a detenerse en la imagen que encanta por su artificio. Pacheco usa la pintura realista como una estrategia, como un último recurso para detenerse en el otro, para ralentizar el tiempo y obligar al espectador a mirar. Su imagen reconocible y tomada del exterior facilita su interacción con el espectador.

Frente al cuerpo despojado de sus mitos y con toda su crudeza, a la pintora no se le escapa el mínimo detalle, pues ha intentado reproducir fielmente las fotografías que toma de referencia⁸. Puede verse la apropiación de la técnica fotográfica hacia la pintura en el efecto de enfoque o desenfoque según la conveniencia de la artista. Además de recurrir al artificio para lograr una mayor similitud con la fotografía, pues dedica muchas horas a este propósito. El color en las pinturas es la parte más difícil, Pacheco reconoce que la fotografía difícilmente capta los colores “realistas” o en toda su plenitud.

Mi idea obsesiva de querer que se parezca mucho a la foto, aunque las fotos tienen una interpretación de la realidad que es falsa, porque si tú ves una habitación que es blanca, salen tonos azulosos o verdosos, entonces me voy o a lo que recuerdo o a lo que estoy viendo. (Rébora, 2011, p.28)

El realismo fotográfico de Pacheco guarda cierta relación con el hiperrealismo estadounidense. Ambos emplean como referencia a la fotografía. El primer hiperrealismo que tomaba a la fotografía de anuncios o postales donde se representaba la realidad como un símbolo de una cultura capitalista. Pacheco en sus inicios usa la fotografía de la nota roja como un símbolo de la realidad violenta

⁸ “Yo trato de pensar lo más subjetivamente posible, y llevo muchos años tratando de lograr el hiperrealismo, pero me ha resultado imposible.” (Rébora, 2011, p.119)

mexicana. Así como las obras del hiperrealismo mostraban una realidad lustrosa propia de los escaparates de las calles estadounidenses, Pacheco muestra a cadáveres en una transparencia en imágenes que maximizan su obscenidad.

Los signos cadavéricos como las livideces, las petequias, la deshidratación en los ojos, el periodo cromático, son copiados minuciosamente por la artista. Los signos de violencia como surcos, moretones, heridas por arma blanca o arma de fuego, manchas de sangre, son mostrados de igual forma. Así, la obscenidad aparece en el arte a través de su excesiva transparencia:

La obscenidad tiende siempre a superarse: presentar un cuerpo desnudo ya puede ser brutalmente obsceno, presentarlo descarnado, desollado, esquelético todavía lo es más. Está claro que actualmente toda la problemática crítica de los media gira alrededor del umbral de tolerancia en el exceso de obscenidad. (Baudrillard, 2002, p.37)

La obscenidad no se reduce a su realismo fotográfico, el protagonista es el cadáver que, despojado de su pudor, no teme revelar sus entrañas. No tiene el derecho de ocultar nada, la imagen de Pacheco muestra los más profundos detalles.

Esas vísceras que yo pinté son del cadáver principal que tomé para hacer visualmente las fotos más importantes del proceso de autopsia. Esas vísceras son de un hombre que se ahorcó, se suicidó, y lo que pasa en el suicidio generalmente es que el alma no llega al cielo. Cuando a los pulmones les deja de llegar oxígeno, hacen como una automohosidad, por eso esos brillos. Cuando uno se ahorca, deja de llegar sangre al cerebro y muere. (Rébora, 2011, p.136)

La ingenua sinceridad de esta cita muestra el eclecticismo de la actitud del artista y de la situación de su obra. Es evidente su pretensión por lograr un hiperrealismo, una transparencia en su imagen, pero la ausencia del sueño americano sustituida por una religiosidad popular y una libre interpretación del conocimiento médico le dan un sentido diferente a su obra. Pacheco es una artista que no le interesa incorporarse a las novedades del arte contemporáneo ni en el

estudio de la ciencia médica, es una artista fruto de su medio cuya obra pierde sentido si es sacada de su entorno social.



Fig. 15 Martha Pacheco, *Sin título*, 2010.

3.3.3 Sobre la autopsia

Interesada en el proceso de la autopsia, las imágenes de Pacheco traen a la mente las pinturas de Rembrand. Aquéllas que muestran la autopsia como el inicio de la formación de la institución médica, la búsqueda del conocimiento y el control del cuerpo. Pacheco no tiene el interés de mostrar una curiosidad médica, ni de exaltar el oficio forense. No otorga un estatus al médico que realiza la intervención como en los cuadros barrocos. Tampoco se demuestra aquella inquietud que a principios de la época moderna, en el Renacimiento, alcanzó la exploración científica, ni a la admiración por la maquinaria humana tan compleja que terminó reduciendo al cuerpo a un conjunto de relaciones físicas. Herederos de ese saber anatómico y fisiológico derivado de las disecciones, se miró al cuerpo como un ente autónomo donde la identidad del hombre se volvió irrelevante.

Durante el Renacimiento, en Italia, se usaban los cuerpos de los condenados a muerte para efectuar las disecciones. Aunque al principio tenían un fin pedagógico dirigido a médicos y estudiantes, hacia el siglo XVI estos procedimientos se convirtieron en una clase de espectáculo que se realizaba en los anfiteatros a los que todo tipo de público podía asistir. Lo mismo sucedió con la morgue de París que surgió como una institución del Estado para recibir y almacenar cadáveres que debían ser identificados. En este lugar los cuerpos se exhibían en vitrinas ubicadas de frente a la calle con el fin de que los familiares pudieran encontrar a sus fallecidos y reclamarlos. De hecho, “la palabra “morgue” se remonta al antiguo verbo francés *morguer*, ver fijamente con una mirada inquisitiva” (González, 2014, p.42). Los cadáveres en diferentes estados de descomposición eran mostrados junto con sus pertenencias. Más tarde, esta morgue se convirtió en una atracción a la cual acudirían millones de personas. Durante mucho tiempo el cadáver se reveló como un espectáculo donde los visitantes podían desahogar sus pulsiones. Sin embargo, a principios del siglo XX, con el mayor control de la institución médica y sanitaria, las morgues fueron cerradas al público.

Actualmente las morgues siguen siendo lugares donde se almacenan cadáveres pero su acceso y visibilidad están restringidos. En México, es a mediados del siglo XX cuando se hace necesaria la creación de un edificio para el SEMEFO debido al aumento de fallecimientos. Pero, en los últimos años, este incremento ha sido tan vertiginoso que las morgues están repletas de cuerpos. El sobrecupo de estos lugares en todo el país, la carencia de recursos humanos y materiales, y la indiferencia de las autoridades responsables hace que muchos cuerpos sean enterrados o cremados cuando todavía no se ha revelado su identidad. Desbordada de cadáveres apilados o amontonados, la morgue mexicana ya es incapaz de procesar y absorber la fuerza de la muerte.

Al cadáver que es visto como un atlas anatómico, un mapa, un esquema, una máquina, por la mirada médica; como una cifra, una estadística para los políticos y demás autoridades; Pacheco le da un sentido diferente. En su obra las autopsias de estos cuerpos de personas sin nombre se ven desfiguradas en una morgue mexicana. En una ciudad sin control, la autopsia solo juega un papel del destino final de una vida anónima que recupera su identidad a través de la misma violencia. Es a través de esta violencia que son merecedores de aparecer en una revista de nota roja y con algo de suerte en una pintura al óleo de Pacheco.

La artista muestra la manipulación que tienen los cuerpos al ingresar al Servicio Médico Forense⁹ antes de ser enviados a la fosa común o a las facultades de medicina. Con frecuencia pueden verse en las pinturas los utensilios que se usan para hacer las autopsias y las manos de hombres y mujeres sin rostro que hacen operaciones rutinarias. La administración del cuerpo muerto es controlado por las instituciones y atraviesa aún un proceso burocrático. El médico y el técnico forense ya no son los héroes o figuras que buscan la verdad sobre el cuerpo, son burócratas que hacen un trabajo rutinario donde a marchas forzadas intentan contener a la muerte.

⁹ Ahora INCIFO, por sus siglas Instituto de Ciencias Forenses.

El interior del cuerpo sigue siendo inquietante, por ello sus vísceras, su sangre, su grasa y huesos han quedado confinados a las salas de autopsias, quirófanos o escuelas donde puede ser útil. Pacheco saca de la morgue estos cuerpos para enfrentarse con ellos en la sala pero de museo, haciéndolos públicos y exhibiéndolos en toda su obscenidad. Como las vitrinas de las morgues antaño, Pacheco abre una ventana para el hombre contemporáneo. Parece que no hay demasiada distancia entre buscar la identidad de un cadáver a través de su imagen y convertirlo en un espectáculo. La artista, en su afán por mostrar al olvidado, se encuentra entre mostrarlo como un cuerpo obsceno y sacarlo de su anonimato.

La homogenización o la individualización que trajo la modernidad se rompe en una sociedad que se quedó al margen del proyecto ilustrado. El hueco en la sociedad parece resistirse a ese desbordamiento de la obesidad. La transparencia del cadáver no se compara con su anonimato, su despojamiento de cualquier indicio de humanidad. Los cadáveres no enfrentan al espectador por ser transparentes sino por su terrible desolación. Así como la obesidad, la obscenidad también tiende a perder su efecto en un medio donde la transparencia es el menor de los problemas. La “muchacha sangre” que describe Monsiváis en México no es tan sólo un espectáculo o una hiperrealidad, está presente en la vida cotidiana. Pacheco usa el simulacro descontextualizado propio del hiperrealismo, pero lo pone en evidencia no por su distancia con el espectador como obra de arte, sino porque su superficie se hunde en la profundidad de una cultura desgarrada. La distancia no es porque el espectador se aleje, es porque la superficie de la imagen se hunde.

La acumulación informe de la obesidad o la transparencia del simulacro, homogeniza la identidad de los individuos, pero en la obra de Pacheco parece tener otra consecuencia. Pacheco se encuentra en medio de dos afluencias que se resignifican. Por un lado la obscenidad del hiperrealismo o de lo demasiado visible propia de las sociedades obesas y, por otro, una sociedad saturada de

violencia que se desborda en una gran cantidad de cuerpos olvidados. ¿Cómo enfrenta esta situación la obra de Pacheco?

La infinita cantidad de detalles y elementos de la obra fotorrealista produce un placer al dejar todo al descubierto. En la obra de Pacheco cada uno de esos elementos se convierte en una especie de ofrenda donde se puede resignificar ese olvido. Ese aspecto colorido y realista como algo valioso donde las entrañas son pintadas con la delicadeza “meticulosamente fiel de órganos policromados en una mesa de metal de la morgue alcanza la intensidad de una pintura con motivos florales” (Rébora, 2011, p.23). Aunque el ambiente de la morgue le imprime un sentido laico a su obra, las condiciones decadentes de muchos de estos lugares hacen necesaria otra forma de asimilar a la muerte. Las acciones de Pacheco son propias de un ritual: tal como el cuerpo muerto que se lava, se unge y se decora, ella retrata, compone, pinta y lleva al museo, “el trabajo de Martha revela una preocupación genuina y una gran ternura por aquellos que han sido silenciados por la demencia o por la muerte. Ella otorga a sus retratados un lugar, un espacio, el todo que les fue negado” (Rébora, 2011, p.23). La morgue mexicana en su propio sinsentido se convierte en el escenario, a través de la obra de Pacheco, de un ritual que trata de dar orden al caos de su desbordamiento, del absurdo, de la modernidad que no cumple sus promesas.

Siete voces para una autopsia está inspirada en la música barroca, donde la voz primordial es este procedimiento y las demás voces son las personas retratadas, juntas forman parte de un desarrollo musical (Rébora, 2011). Cuando Bolívar Echeverría (2005) definía la idea de “ethos barroco”, tenía en mente lo recargado, ornamentado, artificioso y exagerado propios de la estética de aquella época, que comparte características con una postura frente a la modernidad y sus contradicciones de sociedades como las de América Latina. Para sobrevivir en un mundo adverso como lo es hoy México, no se espera la utopía del cambio político y social sino la puesta en escena de lo barroco. Esta puesta en escena se puede llevar a cabo mediante el arte que trasciende la realidad y la lleva al plano

imaginario para después presentarla en la vida cotidiana. Así, la escenificación es llevada al "*Teatrum mundi*" y la puesta en escena puede contrarrestar el sinsentido del mundo. El ethos barroco permite enfrentar el desencanto de la modernidad que ve como inevitable. No la niega, ni la asume, toma partido a través de una salida absurda o paradójica. En su doble significación el ethos puede entenderse como una morada o abrigo que significa un recurso defensivo, pero también puede ser una ofensiva para "hacer vivible algo que no lo es" (Echeverría, 2000, p.15).

Visto desde la perspectiva del ethos barroco Pacheco toma la visión occidental de la pintura hiperrealista pero la adapta al entorno mexicano. También toma al cadáver mediatizado que se muestra como espectáculo. Y a través de la exageración de la precisión de los detalles y de la extrema visibilidad de lo obscuro del cadáver violentado combate el problema de los cadáveres anónimos. Revitalizando la pintura clásica y llevándola hacia las representaciones de cadáveres en la morgue se presenta en el museo como un recurso defensivo ante el olvido que dejó el fallo del humanismo moderno.



Fig. 16 Martha Pacheco, *Sin título*, 2009



Fig. 17 Martha Pacheco, *Sin título*, 2008.



Fig. 18 Martha Pacheco, *Sin título*, 2005.

CONCLUSIONES

Al analizar las obras de los artistas Margolles, Pacheco y Metinides desde los conceptos de lo abyecto, el morbo y lo obsceno se pueden notar diversos contrastes que ayudan a profundizar en la reflexión en torno a la muerte, al cadáver y su relación con la violencia.

Las obras estudiadas de Margolles son instalaciones que van dejando de lado la imagen del cadáver para convertirse en un arte más cercano al conceptual. Las sustancias de los cadáveres, extraídas primero de la morgue y luego de las calles, son el elemento central en su obra que requiere y se ve completada cuando entra en contacto con el espectador. En sus obras, el cadáver se asume como lo más abyecto, aquello que no tiene un lugar en la sociedad y por lo tanto debe ser apartado de ella. Pero Margolles utiliza esta norma y la transgrede al enfrentar al espectador con la materialidad del cadáver en una experiencia corporal que lo sacude. Mediante estas acciones Margolles denuncia la violencia social que se vive en México. El carácter abyecto del cadáver desdibuja los límites y, por su propia indeterminación, su presencia es violenta para los vivos. Se podría decir que la estrategia de Margolles es la de la travesura edípica que se realiza desde el ser abyecto para confrontar la indiferencia ante la violencia social que, bajo esta propuesta, es el resultado del debilitamiento de la ley paterna y su orden. Su obra ocasiona en el espectador una respuesta no simulada y un enfrentamiento con su propia idea de muerte.

La obra de Margolles puede ser obscena, sin embargo, la transgresión de lo abyecto del cadáver y su presencia física no tienen ambigüedades frente al espectador. La sensación de contagio, el aroma, la cercanía de la sustancia y finalmente el contacto físico con la materialidad del cadáver son formas de contrarrestar la simulación propia de lo obsceno: es el uso de la violencia de lo abyecto en el espectador. El morboso, aquél que se regodea con la visión o imagen del cadáver consigue escaso material visual en estas obras que exigen un contacto directo con ellas o una respuesta de rechazo inmediato. Así, el aspecto visual que busca el morboso queda en segundo plano.

La fotografía de Metinides, por su parte, pertenece a una época anterior. La nota roja es aún ingenua y recatada, se retocan las fotos para reducir la cantidad de violencia que se muestra a diferencia de la nota roja actual que pretende maximizarla. En su fotografía, la obscenidad aún tiene límites y no pretende mostrar una total transparencia. Aunque se muestra la abyección en sus imágenes que aparece allí donde se encuentra el cadáver que no respeta el lugar donde debe permanecer contenido y donde el cuerpo excede su frontera para mostrar su sangre y su interior, no es la prioridad de Metinides. El fotógrafo no busca la violencia de lo abyecto, sino una particularidad en la imagen que captura. En la mayor parte de sus fotografías se puede ver no solo al cadáver sino también al mirón o mirones que lo acompañan haciendo evidente que existe una necesidad de contemplar la muerte derivada de la represión del individuo ante la prohibición de ejercer la violencia. Esta represión trae un doble resultado: el rechazo hacia el morboso que mira el cadáver y el aumento de la atracción hacia el cuerpo violentado. Metinides fotografía el instante, la reacción del mirón en el momento previo a la reflexión sobre el acto de mirar el cadáver, previo también al juicio moral donde se le etiqueta de morboso, donde la ley del padre no se ha manifestado todavía y aún no existe la distancia adecuada segura ante la contaminación del cadáver abyecto.

De forma análoga al psicoanálisis, se podría pensar que la ley paterna era el proyecto civilizatorio de la modernidad. Es decir, la modernidad arrancó al individuo su carácter salvaje despojándolo de sus mitos y rituales, le reguló el acceso a lo permitido y se interpuso ante lo prohibido. La ley paterna podría traducirse entonces en las instituciones Foucaultianas que buscaban ponerle un orden a los deseos del individuo. Sin embargo, no se puede poner un orden sin hacer visible todo aquello que se requiere controlar: la locura, la violencia, la sexualidad, la muerte. Al hacerlo visible suscita el interés del morboso.

Las fotografías de Metinides son auténticas escenas de seducción en donde el exotismo radical de la instantánea del cadáver y del mirón atrae por su propio misterio, por su propio carácter desconocido. El carácter fragmentado de la

fotografía frente a la realidad es un antídoto contra las categorías artificiales de la imagen excesivamente manipulada. Si bien es cierto que sus fotografías son publicadas en periódicos sensacionalistas, su intuición y talento las hacen sobresalientes. Aun compartiendo los mismos temas Metinides y la nota roja no podrían ser más diferentes. Su obra se encuentra colocada en museos y cuenta con un gran prestigio artístico por su gran resistencia a convertirse en una mera simulación. Su semejanza y al mismo tiempo su fuerte contraste con la nota roja actual la hace atractiva como obra de arte. Los cadáveres en la obra de Metinides producen una reminiscencia de lo que era la muerte para el primitivo, una muestra de un ritual que no ha sido absorbido por las instituciones como las velaciones o las muertes en hospitales. La comunidad formada por el mirón capturada por la fotografía, guarda relación con el ritual simbólico del primitivo y su trato más sincero con la muerte. Metinides muestra al cadáver que se encuentra fuera de la institución, en las calles, y por ello es visto como una curiosidad, como algo exótico. Ahí, ante la imagen incomprensible del cadáver y ante el mirón que se desconoce a sí mismo como un ser no reprimido por un instante, Metinides encuentra y fotografía el exotismo radical.

Mientras Margolles y Metinides prestan atención al espectador que reacciona y forma parte de su obra, Pacheco se enfoca más en la importancia del cadáver como individuo. En la propuesta artística de Pacheco, el espectador como visitante casual del museo, como el mirón o morboso de la fotografía de Metinides, queda en segundo plano. Pacheco rescata a cadáver desechado o profanado como espectáculo. Su atención se dirige hacia el significado del mismo cuadro donde el espectador no juega el mismo papel que en los otros dos artistas.

Son los tiempos hipermodernos de Lipovetsky, en donde lo que quedó en la periferia como lo abyecto es absorbido. El inmenso mundo que intentaba dominar a través de las instituciones y de la razón ordenadora, se convierte ahora en un inmenso menú que muestra las opciones para satisfacer los deseos del individuo. Tomada como un punto de referencia de los cambios sociales, la ley paterna que todo lo abarca se relaja y se convierte en un deseo que todo lo

abarca. Ahora la madre es absorbida, lo abyecto es absorbido, todo para engordar a un individuo que también quiere abarcarlo todo. Deja de haber un dentro y fuera en una sociedad que se vuelve informe. Ahora todo lo abyecto tiene su consumidor: la mierda ahora tiene sus consumidores selectos, la violencia tiene sus consumidores adictos, la corrupción es aprovechada por las instituciones, los cadáveres siguen presentándose como obras de arte en los museos y bienales. Ahora lo obsceno deja de ser lo que está por fuera de las instituciones y pasa a ser un producto de gran consumo en la sociedad. Al relajarse la ley y la institución, al usar toda su racionalidad hacen visible lo abyecto.

En medio de la sociedad de la transparencia Pacheco se encuentra entre hacer del cadáver un espectáculo y evidenciar las promesas incumplidas de la modernidad. Su realismo fotográfico ejecutado en la pintura saca, a través de la obscenidad, el anonimato de los cadáveres ingresados en SEMEFO. No requiere escandalizar a nadie, pues solo es la consecuencia de la obsesión por la total transparencia. Debido a la violencia que sufrieron esos cuerpos, reposan en la morgue; debido a su desolación, Pacheco los recupera en retratos que lleva al museo. Sus métodos son anacrónicos, usa la fotografía como los hiperrealistas y tiene pretensiones de ser como ellos. Utiliza la pintura al óleo que ha sido dejada de lado en buena medida por el arte contemporáneo. Pero ya que México está fuera del tiempo progresivo del proyecto moderno y su posterior decadencia no se puede esperar que la obra de un artista mexicano coincida con la historia del arte occidental.

Desde la perspectiva de Baudrillard, la obra de Pacheco se desbordaría en su obscenidad, sería una imagen obesa por su propia transparencia, por mostrar demasiado del cadáver. Los excesos de la época hipermoderna llevan a una homogenización, dentro de la obesidad todo se vuelve una masa informe por saturación que equivale a un vacío de sentido. En cambio la obscenidad, en el entorno de un México con una fuerte crisis de violencia social, queda empequeñecida frente a la imagen cotidiana violenta. El mexicano no es del todo indiferente por estar acostumbrado a los excesos sino por la impotencia frente a la

carencia de justicia de una vida digna. El hueco del mexicano es un vacío real, por desolación, por olvido.

Pero la obra de Pacheco también puede verse como un intento por hacer que el cadáver anónimo tenga un significado al asignarle un lugar, al regresarlo a la vida social a través del arte. A diferencia de la obra de Margolles, Pacheco no busca recuperar la ley paterna, no usa la travesura edípica, busca satisfacer una necesidad más primaria que es darle al muerto una identidad, proporcionarle un ritual, una ofrenda. Sus acciones al retratarlo, dibujarlo y pintarlo con sumo cuidado, al enmarcar y llevar al museo su imagen esperando que el espectador se involucre o tenga una cercanía aunque sea fugaz con él, implican que ese cadáver tiene un significado, por lo menos para quien produjo la obra. Es una imagen obscena a la que Pacheco crea una escena a través del arte. Si el hombre primitivo tenía a la mano la piedra, los huesos y el carbón para llevar a cabo sus rituales, Pacheco toma los elementos de una sociedad hipermóderna obscena como las imágenes de nota roja y los vestigios del arte clásico. Así, los junta, reacomoda y exagera para poder revitalizarlos y crear una imagen ritual y simbólica como una ofrenda al cadáver que requiere que se le devuelva su identidad.

Los detalles del hiperrealismo bajo una perspectiva barroca se convierten en decoraciones y ornamentos que buscan revitalizar la simple obscenidad elevándola a una imagen simbólica que pretende trascender en la sociedad. Como en el ethos barroco, las pinturas de Pacheco se vuelcan hacia la exageración de los detalles, a la obscenidad como un recurso defensivo ante la violenta negación de la identidad del cadáver y como un recurso ofensivo al usar el arte como una escenificación para regresar al cadáver al “teatro del mundo” donde su descontextualización hace repensar su figura y su lugar en la sociedad. La presentación del cadáver como una obra de arte colocada en los museos es para aprovechar el prestigio de esos lugares, para contrarrestar la pérdida de identidad del cadáver violentado. El espectador del museo al igual que el morboso, aparecen como un cliente más del arte. Cualquier visitante que se enfrenta al

cuadro puede convertirse en asistente a una especie de velorio, en alguien que va a dar sus condolencias. El cadáver vuelve a tener un lugar en la sociedad.

El cadáver como sustancia abyecta, como lo exótico que atrae la mirada del morboso, como el olvidado carente de identidad que se muestra obsceno, desafía una explicación racional del mundo. Presentado de estas tres formas el cadáver transgrede, se niega a ser catalogado y resulta una ayuda para el artista contemporáneo que pone sobre la mesa los temas de la violencia social, de la incompreensión de la muerte, del olvido. Estudiar a estos tres artistas puede llevar al hombre contemporáneo a una regresión e interacción más natural con el cadáver pudiendo superar el rechazo extremo del mundo moderno hacia lo abyecto, asimilando al morboso como aquel que tiene la necesidad de enfrentarse al cadáver como un exótico, y que requiere una ritualización que lo ponga en escena para contrarrestar su obscenidad y simulación ante el olvido.

GLOSARIO

Conciencia de culpa. Freud llamó conciencia de culpa a los conflictos generados entre el superyó dominante y el yo sometido (Freud, 1993, p.32).

Cultura. En Freud es el conjunto de normas que restringen los impulsos sexuales y/o agresivos para mantener el orden social.

Ello (id). Es la instancia psíquica más temprana, su confrontación con la realidad traerá como consecuencia la aparición del yo y del superyó. Los instintos, los deseos, las experiencias traumáticas se ubican aquí. Mociones pulsionales y contradictorias cohabitan en el Ello sin anularse ni excluirse. El Ello se rige bajo el principio de placer. El ello es inconsciente (Laplanche & Pontalis, 2004, p.112).

Función paterna o ley paterna. Teoría psicoanalítica de orientación Lacaniana. La función paterna es la de imponer una ley que regula el deseo del complejo de Edipo, es decir, limita el deseo del infante por la madre para “introducir una distancia simbólica entre ellos”. La función del padre “simbólico” es civilizadora e fundadora de la Ley (Evans, 2007, p.145). El padre simbólico puede ser o no el padre biológico, pero también un tío, un abuelo, una institución o una ideología.

Otro (Gran Otro). Término psicoanalítico que, en Freud, hace referencia a la alteridad como otra persona u otredad (Evans, 2007, p.143).

Superyó. Concepto del psicoanálisis de Freud que juzga las acciones del yo para integrarlo a la sociedad. Es la forma en que el sujeto interioriza las normas, las exigencias y las prohibiciones parentales (Laplanche & Pontalis, 2004, p.419).

Yo (ego). Concepto del psicoanálisis al que Freud separó del Ello y del Superyó. Es la instancia psíquica que media entre las demandas del Ello, los imperativos del Superyó y la influencia exterior. Regido por el principio de realidad, el Yo, permite al sujeto sustituir o llevar a cabo sus deseos de forma realista, controlando

sus acciones y evaluando sus riesgos. La autonomía del Yo es relativa. El yo es consciente (Laplanche & Pontalis, 2004, p.457).

LISTA DE IMÁGENES

- Figura 1.** Paul McCarthy, *Complex pile*, escultura inflable, 2013.
- Figura 2.** Kiki Smith, *Train*, instalación. 1993.
- Figura 3.** David Nebreda, *Sin título*, fotografía. 1989.
- Figura 4.** SEMEFO, *Catafalco*, Adhesión de materia orgánica a yeso. 1997.
- Figura 5.** Teresa Margolles, *La herida*, Fluidos corporales dentro de un surco en el suelo, Fundación Jumex, Estado de México. 2007.
- Figura 6.** Teresa Margolles, *Sangre recuperada*, Palazzo Rota Ivancich, 53^a Bienal de Venecia. 2009.
- Figura 7.** Teresa Margolles, *En el aire*, Museo Ex Teresa, Ciudad de México. 2003.
- Figura 8.** Enrique Metinides, fotografía, Taxcoaque, Ciudad de México, hacia 1970.
- Figura 9.** Enrique Metinides, fotografía, Colonia Roma, Ciudad de México, hacia 1955.
- Figura 10.** Enrique Metinides, fotografía, Ciudad de México, 29 de abril de 1979.
- Figura 11.** Primera plana del periódico La Prensa, Ciudad de México, 1979.
- Figura 12.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Los muertos, carbón sobre papel, 22 x 30 cm. 1994.
- Figura 13.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Los muertos, carbón sobre papel, 30 x 39 com. 1999.

- Figura 14.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Siete voces para una autopsia, óleo sobre tela, 64 x 96 cm. 2010.
- Figura 15.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Siete voces para una autopsia, óleo sobre tela, 64 x 96 cm. 2010.
- Figura 16.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Siete voces para una autopsia, óleo sobre tela, 69 x 100 cm. 2009.
- Figura 17.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Siete voces para una autopsia, óleo sobre tela, 65 x 73 cm. 2008.
- Figura 18.** Martha Pacheco, *Sin título*, serie Siete voces para una autopsia, óleo sobre tela, 50 x 75 cm. 2005.

REFERENCIAS

- Banwell, J. (2015). *Teresa Margolles and aesthetics of death*. University of Wales Press.
- Barrios, J. L. (2010). *El cuerpo disuelto: lo colosal y lo monstruoso*. México: 't.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Letra e.
- Baudrillard, J. (1990). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2000). *El intercambio imposible*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (2000). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2009). *¿Por qué todo no ha desaparecido aún?* Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bordes, P. (2013). *Martha Pacheco, Artistas en México* (Vol. 40). (P. H. Nevin, Trad.) México: Editorial Gráfica Bordes.
- Cohen, D. (2012). *Ni bestias ni dioses*. Buenos Aires: Debate.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile: Naufragio.
- Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid: Siglo XXI.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México, D.F.: Ediciones Era.
- El ABC del arte del siglo XX*. (1999). Hong Kong: Phaidon.
- Evans, D. (2007). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano*. Buenos Aires: Paidós.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad I. La Voluntad de Saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Estética, Ética y Hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (1993). "El malestar en la cultura". *XXI*. Buenos Aires: Orbis.
- Freud, S. (1999). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza.
- Gallegos, L. J. (2011). *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gombrich, E. H. (1968). *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral.
- González Crussí, F. (2014). *Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Greenaway, P. (Dirección). (1988). *Death in the Seine* [Película].
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. España: Herder.
- Jacob, F. (1999). *La lógica de lo viviente. Una historia de la herencia*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Kant, I. (2009). *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kauffman, L. S. (1998). *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Kristeva, J. (1989). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.
- Kurnitzky, H. (Mayo de 2014). Barroco y posmodernidad: dos trampas de la historia. *Este país*(277), 20-25.
- Laplace, J., & Pontalis, J.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Le Breton, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G., & Charles, S. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Loera, M. E. (Diciembre de 2014). Martha Pacheco: La emoción de la muerte. *Conversaciones con la Cultura. Las mejores entrevistas del suplemento O2 Cultura de La gaceta de la Universidad de Guadalajara*. Guadalajara, Jalisco, México: Editorial Universitaria.
- Malinowski, B. (1985). *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Margolles, T. (2007). *Teresa Margolles. 127 cuerpos*. Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen.
- Matos Moctezuma, M. F. (2013). *Locura y muerte. El horror y lo sublime en la pintura de Martha Pacheco*. Jalisco: El Colegio de Jalisco.
- Medina, C. (Ed.). (2009). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México, D.F.: RM.
- Metinides, E. (2012). *101 tragedias de Enrique Metinides*. Barcelona: Blume.
- Monsiváis, C. (2010). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Debate.
- Morin, E. (2007). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Nietzsche, F. (2005). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid: Alianza.
- Nussbaum, M. C. (2006). *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Pimentel, T. (07 de 05 de 2007). *Fundación Jumex Arte Contemporáneo*. Recuperado el 20 de 05 de 2015, de Herida, proyecto para Ecatepec: <http://fundacionjumex.org/exposicion/herida-proyecto-para-ecatepec>
- Radio UNAM. (2003). Obtenido de http://www.radiounam.unam.mx/index.php?option=com_k2&view=item&id=251:en-el-aire-teresa-margolles

- Rébora, R. (Ed.). (2011). *Martha Pacheco: exposición antológica*. Zapopan: Museo de Arte de Zapopan.
- Robinson, J. (1974). *The comics*. Estados Unidos de América: G.P. Putnam's sons.
- Rozin, P., Haidt, J., & McCauley, C. R. (2008). Disgust. En M. Lewis, J. M. Haviland-Jones, & L. Feldman (Edits.), *Handbook of emotions*. New York: The Guilford Press.
- Salabert, P. (2009). *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez: cara y contracara*. Murcia: CENDEAC.
- Segalen, V. (1989). *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso y Textos sobre Gauguin y Oceanía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Servin, J. (2014). *D.F. confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*. México: Almadía.
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia*. Madrid: Adaba Editores.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones Generales.
- Thomas, L. V. (1991). *La muerte. Una lectura cultural*. Barcelona: Paidós.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.
- Ziff, T. (Dirección). (2015). *El hombre que vio demasiado* [Película]. México.