



# El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte.

## Un acercamiento a *Vaporización* de Teresa Margolles

The problem of the representation of death and violence in art. An approach to *Vaporización* by Teresa Margolles

Irving Juárez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

brazodeplata@gmail.com

### Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo revisar la problemática de la representación de la muerte y la violencia en el contexto del México actual, particularmente en el arte. Para ello, se analizará cómo el ojo ha tenido un lugar privilegiado, tanto en la figuración sobre la relación que tiene con la muerte y la violencia como para la crítica que ha emergido de lo que se puede o no representar. Para abordar lo anterior, se utiliza *Vaporización* de Teresa Margolles, la cual, al poner en crisis la función del ojo, releva que, contrario a lo que se piensa, la mirada produce un distanciamiento ante las imágenes de la muerte y la violencia. Por lo que esta pieza ofrece, entonces, otras posibilidades de representación.

Palabras clave: muerte, violencia, arte, mirada, Teresa Margolles

### Abstract

The present work aims to review the problems of death and violence representations in the current Mexican context, particularly in art. Likewise, we will review the way in which the eye holds a place of privilege on the features of both death and violence and the criticism that has arisen from what may or may not be represented. Furthermore, in this study we will develop on a piece created by artist Teresa Margolles, *Vaporization*, offers to us new possibilities for describing the representations of both death and violence by distressing the function of the eye of both death and violence; at the same time, *Vaporization* reveals that this sight causes a distancing upon the images of death and violence, which is does not occur with the piece itself.

Keywords: death, violence, art, gaze, Teresa Margolles

**Cómo citar este artículo (mla):** Juárez, Irving.

“El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte. Un acercamiento a *Vaporización* de Teresa Margolles.”. *Estudios del Discurso* 8.2(2022):1-15

## El problema de la muerte en México

Se ha hablado un sinnúmero de veces de la relación que los mexicanos tenemos con la muerte. Es y ha sido una construcción tan mítica como poco crítica, si se piensa que la relación de cualquier cultura con la muerte es entrañable. Se dice *poco crítica* porque no involucra ni contrasta la supuesta estrechez con la de otras culturas; cada uno de los argumentos expresados respecto a ello podría utilizarse para describir dicha relación en otras regiones del mundo. Los estudios de Philippe Ariès sobre la muerte en Occidente, por ejemplo, revelan claramente que los mexicanos no somos los únicos que construimos un relato sobre la muerte, así como tampoco es única la manera en que lo hacemos. Lo que sí parece particular es la reafirmación falsa de nuestro mito nacional: el mexicano se ríe de la muerte.

Valdría aclarar que el mexicano no se ríe de la muerte ni mucho menos. Si acaso y como afirma Soto-Cortés, se ríe nerviosamente de ella. Para dar cuenta de esta sutileza que Soto-Cortés afirma, se podría trazar un recorrido de la literatura y el arte nacionales aunque no sea del todo preciso. Por ejemplo, Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* en ocasiones hace generalizaciones apresuradas y carentes de matices acordes con la vasta heterogeneidad de nuestra nación. Por otro lado, el incremento constante y progresivo de la violencia derivada principalmente del narcotráfico revela aún más el carácter ilusorio de este mito. Las expresiones artísticas actuales, incluidas la literatura y la poesía, son prueba de una preocupación profunda sobre el dolor y la soledad que deja tras de sí la inmensa cantidad de asesinatos en todo el país.

En el presente estudio se desarrollarán varios argumentos respecto a las posibilidades retóricas, si se quiere, que arroja la problemática de la muerte, así como su representación visual. En primer lugar, se considera que, más que una estrecha relación, lo que hemos venido atestiguando desde el siglo pasado es un distanciamiento hacia los muertos. Por otro lado, el trabajo de Philippe Ariès y, posteriormente, los análisis de Norbert Elias y Anthony Giddens valen para esclarecer cómo la institucionalización de la salud y el bienestar han ido *secuestrando* a la muerte de la experiencia social.

De acuerdo con Ariès, el hombre medieval, incluso el renacentista y hasta el barroco, convivía con la muerte de manera cercana. El moribundo no sólo presentía el momento en que iba a morir, sino que también era acompañado, en su propia habitación, por personas cercanas. En palabras de Ariès, la muerte era una

ceremonia pública también. La habitación del moribundo se convertía, entonces, en lugar público. Se entraba a ella libremente. Los médicos de finales del siglo XVIII que descubrían las primeras reglas de higiene se quejaban de la superpoblación de las habitaciones de los agonizantes (32).

Ariès no se detiene ahí, incluso afirma que los vivos, dada la cercanía que tenían con la muerte, no le profesaban ningún temor. Elias rechaza esta afirmación y señala que en realidad los humanos siempre hemos temido a la muerte, estemos o no cerca de ella. Lo que sí es un hecho y como demuestra Giddens, derivado de las lecturas de Elías y Ariès, es que, a partir de la institucionalización de los hospitales y asilos, la muerte ha sido *secuestrada* de nuestra sociedad y esto ha producido, para bien o para mal, una especie de tabú sobre ella. Tan sólo nombrarla se ha vuelto problemático.

Si bien es cierto que en la región del centro de México la fiesta de los muertos se ha ido popularizando desde hace varias décadas, la realidad es que los moribundos son y han sido desplazados de la vida cotidiana. Salvo los casos de pobreza en los que los familiares no pueden costear la renta de una habitación de hospital, las personas mueren en hospitales, rodeadas de aparatos, enfermeras y médicos, lo que produce una sensación de lejanía frente al proceso de la muerte.

Por otro lado, también es un hecho que en México los muertos por violencia, y sus familiares, son todavía más desplazados de la sociedad. Durante el proceso funerario experimentan una doble desaparición: la primera ocurre cuando el cadáver es llevado a la morgue sin que, usualmente, se haga una minuciosa revisión de los rasgos que lo identificaban; la segunda porque, al no tener un registro de estos rasgos, son enterrados en fosas comunes, lo que provoca, en la mayoría de los casos, que la familia no sepa si su familiar se encuentra en ellas o aún sigue desaparecido.<sup>1</sup>

Al respecto de lo anterior, cobra relevancia el trabajo de la artista culiacanense Teresa Margolles, ya que la morgue ha sido el lugar de representación que ha trabajado en su obra. Es por este distanciamiento entre la muerte y nuestra sociedad que su obra –de manera temprana en el colectivo artístico Semefo (Servicio Médico Forense) y posteriormente como artista independiente– tiene la posibilidad de abrir debates sobre las complejidades que la muerte, como acto violento, deja en nuestra sociedad.

Como afirma la propia artista, y después Cuauhtémoc Medina: “We all know that –despite popular beliefs– death is not egalitarian. Social taxonomies are inscribed not only in the cause of death but also in the fate of our remains [...] and the amount of public attention generated by our disappearance” (Medina 310). La muerte, al menos en México, no tiene nada de igualitaria. El destino del cadáver es diferente para cada individuo, y está determinado por su estatus social. Sendas piezas de la artista, como *Lengua* y *Sudario*, dan cuenta de lo que afirma Medina respecto al quehacer artístico de Margolles: ni en la muerte somos iguales. Por ejemplo, la historia detrás de *Lengua* es la de un hombre, adicto a la heroína, que fue asesinado y llevado a la morgue. Margolles conoce el caso y, tras descubrir que la

<sup>1</sup> Sobre este aspecto cobra relevancia el trabajo documental de Carolina Corral *Volverte a ver*.

madre no tiene los recursos para enterrarlo, se ofrece a pagar los servicios funerarios a cambio de que ésta le done la lengua de su hijo<sup>2</sup>.

Una de las premisas que más identificaron al grupo Semefo fue “la vida del cadáver”. Durante ese periodo, el interés de Margolles estaba enfocado en trabajar con los diversos materiales del cadáver: sus fluidos y sus miembros. Además del trabajo que había venido realizando sobre la premisa mencionada, el tratamiento de los fluidos pronto le ofreció posibilidades minimalistas más profundas respecto a la manera de exponer la vida del cadáver. Aquí es donde entra *Vaporización*,<sup>3</sup> que a diferencia de *Lengua* o *Sudario*, ofrece la experiencia de la muerte no por medio del ojo, sino a partir de la respiración y el contacto con fluidos en forma de vapores.

Si bien en la obra de Margolles la representación no aparecía, en muchos casos, de manera referencial, tanto *Catafalco* como *Lengua* y *Sudario* (realizada con el grupo Semefo) mostraban el fluido o partes del cuerpo como sinécdoques del cadáver. Algo de ese cadáver estaba ahí, frente al ojo, presentado como residuo sobre una manta blanca, o con la presencia de alguna parte del cuerpo como la lengua, pero a fin de cuentas dispuesto ahí para ser *visto*.

Ante la muerte o la llamada “vida del cadáver” es difícil no recurrir al concepto de visibilización. Mucho se ha dicho sobre la extensa obra de Margolles y su intento de poner en discusión que la precariedad y la desigualdad se extienden, incluso, después de morir. Pero si se observa con detenimiento, el vocablo *visibilizar* se emplea como una metáfora del acto de darse cuenta; funciona, además, como hipotiposis. Se podría entender la visibilización en el sentido de que para que algo emerja como problemática social, es decir, para que se vuelva cercano, tendría que verse, observarse, mirarse. Es esta predominancia del ojo, como medio para conocer, lo que se problematiza en *Vaporización*. Dicha metáfora del conocimiento y el saber como experiencia visual es transfigurada con otra metáfora en esta pieza artística: respirar la muerte para saber su presencia, para sentirla más allá del ojo y más allá de nuestras nociones de la muerte, y la de la imposibilidad de ver por la niebla misma que se inhala.

2 Margolles ha revelado en diferentes entrevistas que le pidió a la madre originalmente el pene, por tener, al igual que la lengua, un *piercing*, el cual consideraba un símbolo de transgresión que le interesaba resaltar (Medina 310).

3 *Vaporización* (2001) se trató de una sala con condensadores que volvían el agua en vapor; el acto realmente consistía en que ese vapor, previamente desinfectado, provenía de agua utilizada para lavar cadáveres.

## Lo abyecto, la muerte y su representación

Al hacer una revisión de la bibliografía que refiere a las representaciones de la muerte, se encuentra que su figuración es visual. Incluso en el horror y la atención que reciben en las tradiciones literarias y visuales, el ojo parece tener un lugar privilegiado no sólo para las emociones suscitadas ante los muertos, sino también para su conceptualización. Se puede pensar, por ejemplo, en el imaginario que Claudio Lomnitz desarrolla en *Idea de la muerte en México*, para el cual se vale de ejemplos visuales para la configuración simbólica (y totémica) de la muerte:

En su introducción a la obra del famoso grabador mexicano Guadalupe Posada, el crítico de arte, Luis Cardoza y Aragón recordaba a sus lectores que, en México, las calaveras y esqueletos que Posada utilizaba con propósitos satíricos y que la imagen del esqueleto es tan omnipresente en la cultura popular (Lomnitz-Adler 23).

En adelante, Lomnitz se referirá a la muerte como un esqueleto jugueteón; citas como esta proliferan a lo largo de su estudio. Es importante mencionar que las representaciones de la muerte que se dan de manera visual son la calavera y el esqueleto, y ambas son metonimias que predominan respecto al tema de la muerte. Walter Benjamin, por ejemplo, refiere la imagen de la calavera como alegoría del espíritu barroco. Su idea de la *facies* hipocrática es visual, además de que sostiene que dicha imagen es la alegoría misma del trágico espíritu alemán durante el periodo mencionado. Así, en el pensamiento de Benjamin, los dispositivos visuales son esenciales para describir la trascendencia de los motivos alegóricos como *sensorium* de una época y una sociedad.

Asimismo, obras como *El erotismo* de Georges Bataille, quien dedica un capítulo al tema de la muerte, o *Los poderes del horror* de Julia Kristeva, conceptualizan el horror y lo abyecto alrededor de lo visible. Aunque esta última, también reconoce en los otros sentidos (el gusto, por ejemplo) las formas de lo abyecto.

La tesis de Bataille intenta establecer la prohibición de la muerte porque es la huella de una violencia y prueba (imagen, que es el término que utiliza) del destino del hombre. Llama la atención que en varias ocasiones dicha experiencia ante el cadáver se da de manera visual; es decir, como si no sucediera también algo con el olfato, con el sonido o con el gusto. La siguiente cita de Georges Bataille revela este privilegio de la vista para conceptualizar el horror ante los muertos: "Ya no creemos en la magia contagiosa, pero ¿quién de entre nosotros podría asegurar que no palidecería ante la vista de un cadáver lleno de gusanos?" (51). La vista, así, es el punto de inflexión que surge a partir de la experiencia con el cadáver.

Por su parte, Kristeva realiza una aguda y minuciosa revisión sobre el concepto de lo abyecto, sin privilegiar demasiado a la vista. De acuerdo con ella, lo abyecto es aquello que no tiene el orden dado por el *yo* consciente, aquello que es siniestro porque expulsa nuestro *yo* de la identidad. En lo abyecto, según Kristeva, se pierde esa frontera que nos permite identificar a las cosas y a nosotros. Lo que delimita el *yo* de la cosa es eliminado en la experiencia de lo abyecto. Se produce el asco que nos inclina a expulsar algo que tenemos dentro; por ello, dice la autora que el *yo* es expulsado. Las metáforas de Kristeva incluyen esta parte en la que el objeto *entra* en el *yo*, pero este lo expulsa por no ver en él algo identificable en el orden de lo racional.

Cuando Kristeva se refiere al cadáver (del latín, *cadere*) lo hace no sólo desde lo visual sino como experiencia de aquello que rebasa la identidad, la significación y lo racional. El cadáver es la representación última de lo abyecto: “the corpse [...] is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object” (4). Como se puede observar en el pensamiento de la autora, las formas de referir a lo abyecto trascienden el elemento visual, incluso cuando se habla del cadáver.

Si bien lo abyecto ha sido reflexionado teóricamente desde hace algunas décadas, no fue sino hasta los años noventa que Hal Foster lo introduce en el ámbito del arte contemporáneo. Como se percibe en su análisis, el ojo forma parte fundamental de su descripción operativa. Desde el inicio del artículo “Lo abyecto”, Foster cita a Jacques Lacan para mostrar que el sujeto no sólo *mira* sino que también es objeto de mirada, incluso, admite que la mirada precede al sujeto: “[el sujeto] que, ‘mirado desde todos los lados’, no es sino una ‘mancha’ en ‘el espectáculo del mundo’” (*Malos nuevos tiempos* 10).

De acuerdo con Lacan, se genera un doble cono entre la imagen y el sujeto. Éste no sólo es una mancha para la imagen (el mundo de lo real), también mira y elige el ángulo de su mirar. El cono del sujeto mirando la imagen que ve, y el cono de la imagen dispuesta al sujeto, genera una pantalla tamiz cuya función es la de deponer o negociar la mirada para que el sujeto/mancha no se vea atrapado en ella. Esta pantalla permite un distanciamiento, así como también una interacción con lo que nos mira. Para Foster, la pantalla tamiz es pacificadora en la contemplación estética.

Sin embargo, Foster observa que cierto arte de la década de los ochenta y noventa no pretende pacificar la mirada sino resaltar lo real. Afirma que, en vez de ser un efecto de la representación, lo real en el arte contemporáneo es visto como el “acontecer del trauma”. Si la imagen del arte (el *tromp l’oeil*, por ejemplo) está ahí para pacificar la mirada, en el arte de los noventa –que Foster identifica con lo abyecto– la imagen está ahí para horrorizarnos; así, refiriéndose a estas expresiones artísticas, nos dice que:

Cierto arte en los últimos años 80 y primeros 90 vino a rechazar este antiguo mandato de pacificar la mirada. Es como si ese arte quisiera que la mirada brillase, que el objeto existiera, que lo real apareciera en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo o al menos evocase esta sublime condición (*Malos nuevos tiempos* 15).

Así y de acuerdo con Foster, lo real como efecto de un trauma se manifiesta en el arte como lo abyecto, es decir, como aquello que impone una amenaza al orden, la identidad y demás aspectos del *yo*. Para explicar algunas prácticas artísticas de los noventa, Foster se vale de los trabajos de Cindy Sherman, Andrés Serrano y Mike Kelley. En todos ellos la mirada es el eje con lo cual eso que Foster llama real (efecto de trauma) sucede en la obra, en todos ellos lo real se manifiesta en lo visible y en la mirada.

En un trabajo anterior, *El retorno de lo real*, Foster estudia el trauma en la repetición, no como forma de economizar un orden simbólico (Freud), sino entendido como productor de trauma también. A partir de una revisión de las *Disaster Series* de Andy Warhol, Foster observa un realismo traumático y no una banalización de la tragedia desde el simulacro, como afirmaría Jean Baudrillard. Así, la repetición de un choque automotriz, además de mostrarnos la banalización de un evento traumático (un accidente) produce un nuevo trauma, pues se manifiesta la cualidad maquina del ser humano.

[...] las repeticiones de Warhol no solo reproducen efectos traumáticos; también los *producen*.<sup>4</sup> De alguna manera, en estas repeticiones, pues, ocurren al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el efecto traumático y una producción del mismo (Foster 247).

De acuerdo con Foster, la repetición de una imagen donde aparecen cuerpos muertos manifiesta el efecto traumático de la banalización del trauma. La serie y la repetición, de alguna manera, funcionan como espejo de la intensa reproductibilidad que vivimos y nos muestran nuestra propia forma de vivir el *shock* en la era del alto consumo<sup>5</sup>.

Revisando el texto de Foster, llama la atención cómo la descripción y estudio de lo abyecto es atravesada siempre por el ojo. De hecho, el propio Foster concede que esta representación visual de lo abyecto, en muchas ocasiones dispuesta como escena violenta, reitera de alguna manera el espectáculo de la violencia. En una entrevista dice, al respecto, lo siguiente:

<sup>4</sup> Las cursivas vienen en el original.

<sup>5</sup> Este recurso de la repetición como realismo traumático lo podemos ver en *PM* de Teresa Margolles. En esta pieza elaboró un mosaico de las portadas publicadas durante un año del diario de nota amarillista juarense *PM*.

Pero en la izquierda se produjo un movimiento parecido al decir, por ejemplo, que las imágenes que representaban violaciones podían motivar violaciones, generando otro sistema de censura donde algunas cuestiones no podían tener cabida en la vida pública, en vez de ser confrontadas y discutidas (*Activismo artístico*).

Aunque en la cita se refiere a los motivos de la izquierda para censurar el arte, también se deduce que uno de los problemas de la representación de la muerte es el de reiterarla y banalizarla a partir del espectáculo o de su repetición. Esto ocurre si se piensa en el concepto de lo *real*. Foster cuestiona que, en la obra de Warhol, la repetición en serie de los accidentes automovilísticos produce un vaciamiento de su referente, de manera que la autorreferencialidad resultante de este efecto reduce la imagen a *shock*, vaciada del contenido referencial que pudiera tener; cuando, en realidad, reflexiona Foster, lo que sucede es que se produce un nuevo trauma.

Si seguimos el pensamiento de Foster, ¿qué ocurre con piezas como *Lengua o Catafalco* donde un pedazo del cuerpo es exhibido ante el público, y cuya abyección es provocada precisamente por lo que vemos? En sendas obras no existe una reiteración a partir de la reproducción fotográfica, sino a partir del recorrido que han hecho en museos y galerías. De manera que si el viaje y las reproducciones fotográficas se consideran formas de reiteración por todo el orbe de una obra como *Lengua*, entonces es posible que pueda producirse un vaciamiento. El efecto que ofrecen estas piezas corre el riesgo de que lo que representa (visualmente) sea moralizado por el público y la crítica, y derivar en la censura. El falso dilema moral de reiterar la violencia desde lo abyecto también afectó al trabajo de Margolles, especialmente a *Lengua*, cuyo proceso e historia ha sido varias veces criticado desde el ámbito de la explotación de los cuerpos, así como de la representación de la muerte<sup>6</sup>.

Ese es precisamente el problema de la representación visual de la muerte que se problematiza en piezas como *Vaporización*, pues si bien la presencia de la muerte existe, no se da de manera visual. Con lo cual, el panorama de las artes visuales así como el de representar las violencias se transfigura por otros sentidos como el tacto y el olfato.

6 En particular María Campiglia en su artículo “Teresa Margolles. Reiterar la violencia” resalta que el trabajo de Teresa Margolles se inscribe dentro de las mismas dinámicas de la violencia, en vez de detenerlas: “Margolles trabaja con restos de gente que proviene de los sectores más desprotegidos de nuestra sociedad, de los más pobres, aquellos que *de facto* no cuentan con ninguna clase de derechos. Pero no pareciera haber ningún indicio de un intento por dignificarlos, por reafirmar su humanidad; por el contrario, logra reducirlos a su condición objetual e introducirlos sin mayor dificultad a la lógica de arte-mercado” (121). Sin embargo, aquí lo que se considera es la estrategia de visibilización y no la moral de la artista, ya que ésta parece ser la consigna de Campiglia.



## La salida ante la representación de la muerte y la violencia

Jean-Luc Nancy ofrece una perspectiva más profunda sobre la representación de lo atroz en *La representación prohibida*. Si el cadáver es la representación última de lo abyecto –visto en Bataille, Kristeva e, incluso, Baudelaire–<sup>7</sup> el exterminio, o como fue llamado por los judíos, la Shoah, es el lugar en el que lo abyecto se vuelve irrepresentable. ¿Acaso es cierto que tal atrocidad impide su propia representación, que la mudez es el único lugar posible para pensar la Shoah? Se pregunta el pensador francés.

Tanto el poema que funciona de epígrafe de su texto<sup>8</sup> como el desarrollo que hace sobre los iconoclastas son elementos valiosos para salir del dilema moral de las representaciones de la violencia. Las formas de representación y sus resquicios deben pensarse, no a la luz de lo visible cuya función puede ser confundida con lo espectacular, sino de lo que no se puede ver, de su ausencia.

Nancy recuerda que la prohibición bíblica de la fabricación de ídolos nunca refiere a la representación, sino a la relación del devoto con la escultura o imagen como si fuera ella misma la presencia del dios. Este es precisamente el problema de la representación: corre el riesgo de vaciarse de referente y convertirse en imagen de sí misma, lo que produciría un efecto parecido al de la figura del ídolo. Así, el problema de la representación es de índole funcional y hermenéutica. Es la manera en que se toma esa representación y los motivos de su función en el ámbito estético o publicitario (por mencionar dos). No es que la representación se prohíba o que la imagen sea la de la presencia misma de la cosa representada (un simulacro) sino la de presentar aquello que hay de ausente con esa presencia: “la representación no es un simulacro [...] es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada (Nancy 30)”.

De esta manera, una representación no visual que transgreda y ponga en crisis la mirada a partir del intercambio de los sentidos no es presencia dada, sino representación de una ausencia. Al transfigurar la función de lo visible, Margolles presenta una parte de esa presencia y no la presencia misma de la morgue y todo lo que encierra. Esta transfiguración ha ido plasmándose cada vez más en su obra.

Antes de iniciar el análisis, es menester referir algunas de las posibles causas del recorrido de Margolles hacia el *minimalismo matérico* que la caracteriza actualmente (Medina 2009). Rigoberto

7 Véase el poema “A una carroña” que aparece en las Flores del Mal.

8 Este es el poema en cuestión escrito por Hans Sahl: “Un hombre a quien muchos tenían por sagaz había declarado que después de Auschwitz ningún poema era posible. Ese hombre sagaz parece no haber tenido en alta estima los poemas, como si fueran consuelos para contables sentimentales o lentes coloreadas a través de las cuales se ve el mundo. Creemos que los poemas, en general, recién vuelven a ser posibles hoy si sólo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción”. El hombre a quien se refiere Sahl es el filósofo de la escuela de Frankfurt, Theodor Adorno, quien afirmó que no se podría escribir poesía después de Auschwitz; está claro que su *dictum* ha sido contrariado por este poema así por los que Celan escribió a propósito de Auschwitz el mismo año en que Adorno planteó esta afirmación en *Prismas. Crítica, cultura y sociedad*.

Reyes (2016) establece que la proliferación visual de la violencia a partir de la llamada “Guerra contra el narco” iniciada por el presidente Felipe Calderón en 2009, emerge de una estética que busca formas *opacas* de representación. Dichos artistas –y a partir de esta presencia total de la imagen– se inclinan hacia otros territorios.<sup>9</sup> Reyes (36-38) distingue y analiza cuatro estrategias observadas en el panorama del arte contemporáneo mexicano, a saber: 1) bloquear, 2) residuos (y aquí coloca la obra de Teresa Margolles), 3) ausencias y 4) el retrato.

La hipótesis de Reyes sirve como marco referencial y teórico de lo que ocurre con cierto arte contemporáneo. Menciona a un grupo de artistas que, identificados con el problema de la imagen y la violencia, recurren a otras estrategias para tratar el tema de la violencia mexicana sin caer ni, por un lado, en el vaciamiento del referencia, ni por el otro, en la reiteración de la violencia.

Algunos autores que se han mencionado a lo largo de este texto parecen coincidir en que el arte visual enfrenta una crisis, desde hace algunas décadas, relacionada con la imagen y la manera en que es tratada. En muchos casos, la proliferación de imágenes es precisamente una de las razones de esta crisis; en otros, es el problema de la representación. Daniel Inclán, retomando un texto de Susan Sontag, propone que la repetición produce, además de un vaciamiento de su referente, una producción semántica. Lo estético, de acuerdo con él, organiza los sentidos y nuestra sensibilidad, de manera que la normativización de las imágenes derivadas de actos violentos ha producido una manera de significar lo violento en el presente. En el mismo artículo plantea, recurriendo también a Nancy, que la representación de lo violento se dé, pero no en el acto violento (imágenes de cuerpos muertos, de fosas comunes o de tortura) sino en el de su ausencia: lo que produjo ese acto, es decir, la violencia sistémica y/o social:

Reducir el estudio de la violencia a los actos contribuye a una confusión generalizada a través de la cual se homologa la violencia con la ira o la agresividad; ambas pasiones concluyen en actos de fuerza cuyo fin es la destrucción simbólica o real de personas u objetos (Inclán 149).

A partir de lo señalado, *Vaporización* explora y problematiza el tema de la prolongación de la violencia en el ámbito estético. El hecho de que, en principio, no apele a la mirada ni al ojo es razón suficiente para confrontar la idea de una reiteración o de una organización del sentido y de la significación de la violencia. Sirve, además, no sólo como salida de estas dinámicas de representación, sino

<sup>9</sup> Se podría matizar que este rechazo hacia la representación visual de la violencia ha venido gestándose desde los años ochenta en las diferentes expresiones artísticas globales. Y que no sólo ha sucedido en las artes visuales, sino también en la poesía neoyorquina de los años 60 y 70. Marjorie Perloff observa que esa generación de poetas le dio la espalda a aquello que Ezra Pound situaba como el pináculo de la lírica: la imagen poética. Esto porque la obra que analizamos aquí (exhibida en 2001) es anterior a la “Guerra contra el narcotráfico”.

también como la reflexión misma de la curiosidad en forma de mirada: el ojo que se aterra y, al mismo tiempo, se ve seducido por la muerte (planteado por Bataille en varias ocasiones) es anulado por una densa niebla que es metonimia física de la muerte<sup>10</sup>.

### **Vaporización como ejemplo de las posibilidades de la representación de la violencia y la muerte**

En 2001 Teresa Margolles expuso en La panadería su obra *Vaporización*, una de las primeras piezas que la artista exhibió de manera independiente con relación al grupo Semefo. Se trata de una sala colmada con densa niebla producida desde un vaporizador que utiliza el agua con la que se lavaron los cadáveres en la morgue. Se sabe que la artista se había especializado en técnicas forenses de limpieza y que conocía de cerca el mundo de la morgue. Por ello no es de extrañar (y en un sistema tan corrupto como el del Gobierno mexicano) que tuviera acceso a estos fluidos y/o materiales para la elaboración de sus piezas.

En la sala, y tras el ingreso de los asistentes, hay una ficha que indica el origen de la niebla. El asistente es notificado, antes de entrar a la sala, sobre lo que enfrentará al inhalar el vapor nebuloso. Si bien el agua que produce la niebla está esterilizada, no podemos soslayar que el vapor que respiramos estuvo en contacto directo con un cadáver y ahora entra en nuestros pulmones y humedece nuestra piel. El contacto con un muerto no puede ser más cercano ni más profundo que esto. Se dice que Sontag escribió en el libro de la exhibición en Nueva York: “Toqué a la muerte” (Campiglia 112).

Sin embargo, a pesar de esta cercanía, el ojo parece ser expulsado de la experiencia estética: intenta ver, pero la nubosidad se lo impide. A un metro de distancia, los asistentes se ven borrosos, vagos. Se le ha privado al ojo de lo que hasta ese momento había sido su lugar en el saber, en el *darse cuenta*; aun así, la muerte se percibe de una manera más cercana que si la viéramos frente a nosotros. Se podría asegurar que la experiencia es más profunda que si se estuviera viendo la fotografía de un cadáver. Julia Banwell en su estudio sobre la Margolles afirma que la inhalación del vapor rompe con la distancia que supone la mirada: “Furthermore, it undermines the supremacy of the visual in the gallery space,

10 *Vaporización* no es el único caso donde se le impide al ojo ver el cadáver, piezas como *Entierro* y *Bancas* son ejemplos del desarrollo estético de Margolles en cuanto a la función de la mirada sobre el objeto y su relación con el acto violento. En ninguna de estas piezas se ve el cadáver, aunque su presencia sea manifiesta, como en el caso de *Entierro*, o indirecta, como en el caso de *Bancas*.

thereby negating the possibility of maintaining a 'safe' physical or psychological distance from which to contemplate the artwork" (Banwell 119).

Al secularizar el privilegio de lo visual, Margolles, reduce todo el aspecto espectacular que una obra cuyo tema es la muerte pueda tener. Si en lo abyecto de Foster se trata de una mirada, cuyo riesgo siempre está en la prolongación y la significación de la violencia, aquí ese riesgo se inhibe, ya que la experiencia de la niebla es narrable, pero no espectacularizable. Se trata de una experiencia íntima, puesto que no es reproducible. Hay que estar presente para que el contacto con la muerte devenga experiencia.

Pero la experiencia estética no se detiene en una figura retórica como la metonimia, eso sería anecdótico para la pieza, la cual se convierte en crítica y pensamiento cuando es precisamente la mirada lo que se obnubila. Pues nuestra curiosidad frente a los temas de la muerte y la violencia inician y terminan en el ojo. Así lo demuestra el enorme éxito de las revistas de nota roja, cuyas imágenes en la portada son tan impactantes que seducen a los transeúntes que las ven. Estas imágenes son un gancho para el espectador y, desde hace unos años, proliferan en los puestos de periódico de las ciudades mexicanas.

Las revistas de nota roja son seductoras de primer momento, pero implican un segundo momento que es leer la nota, saber qué ocurrió, ordenar semánticamente la violencia que produjo ese cadáver. Se lee la nota y se vuelve a ver la imagen, ahora con una narrativa verbal que identifica ese cuerpo con lo sucedido. El *shock* es el ciclo que ahora hemos descrito de la nota roja: ver la imagen, preguntarse y saber qué paso; finalmente, darle una significación a lo representado. Esto es lo que Foster denomina como lo real surgido por la repetición en las *Disaster Series* de Warhol.

Cosa completamente contraria sucede con *Vaporización*. Además de que la obra no es reproducible en el mismo nivel que el de las imágenes, ahí no hay nombres; sin embargo, el cadáver está presente y la violencia que produjo ese cadáver se siente más inmediata que nunca. Si bien no se sabe mucho de los cuerpos que fueron lavados con el agua que ahora es neblina, se acepta que, el hecho de que esa agua provenga de la morgue, implica ya una violencia como acto y sistema. Se emplea el término *sistema* puesto que el carácter anónimo de la morgue, representada a través del agua, se traduce como invisibilización de ciertos cuerpos en el escenario de la violencia en México. Es precisamente esta vaguedad sobre los muertos la que permite entender el concepto de ausencia que Jean-Luc Nancy describe en *La representación prohibida*. La ausencia de un cuerpo permite la presencialidad del tema que Teresa Margolles nos trae: "ni en la muerte somos iguales", pues se trata de los cuerpos olvidados por la sociedad, los que, como se menciona al inicio de este texto, han sido doblemente desaparecidos.

## Conclusión

La apertura de este trabajo fue el tema de la muerte y su relación con el mexicano. La obra de Teresa Margolles intenta traer a la discusión dicho tema para mostrarnos que el mito de la muerte en México no es del todo cierto; además, su obra revela que en realidad la muerte ha sido expulsada de la vida pública y ahora yace escondida en la morgue, sobre todo cuando los muertos fueron personas vulnerables. En la visibilidad de la muerte, encarnada por la calavera o el cadáver, se produce, por un lado, un distanciamiento que la artista busca romper y, por el otro, se cuestiona el papel de la estética en relación con la imagen y el sentido del cadáver como objeto. Por último, pese a que el tratamiento de lo abyecto se ha construido a partir del ojo y de la mirada, los otros sentidos que intervienen en el encuentro con la muerte resulta que tienen una profundidad crítica que nos invita a preguntarnos la forma en que nos relacionamos con la muerte.

De esta manera *Vaporización* trae a discusión el problema de la representación y es fundamental en la organización del sentido que damos al cadáver y a la vulnerabilidad. Es esta última la ausencia en la representación de la violencia que Margolles desde hace varias décadas viene trabajando. La representación de esa vulnerabilidad, es la presencia incompleta, no dada, de la que habla Nancy, en la que se puede construir una nueva forma de organización estética alrededor de la violencia que vivimos en México.

## Referencias

- Ariès, Phillippe. *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado, 2000. Impreso.
- Banwell, Julia. *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*. Chicago: University of Wales Press, 2015. Web.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. España: Tusquets Editores, 2020. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós Biblioteca, 1987. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Verso, 2003. Impreso.
- Campiglia, Maria. "Teresa Margolles. Reiterar la violencia". *Research Art Creation 2.1* (2014): 2014-8992. Web.
- Elias, Norbert. *La Soledad de los moribundos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Web.
- . *Malos nuevos tiempos: arte, crítica, emergencia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2017. Impreso.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Trad. José Luis Gil Arístu. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Inclán, Daniel. "Violentamente visual. Los límites de la representación de la violencia". *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* 3.2 (2019): 141-157. Web.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: An essay on abjection*. Brantford: W. Ross MacDonald School Resource Services Library, 2009. Impreso.
- Lacan, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan: Libro 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales Del Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Lomnitz-Adler, Claudio. *Idea de la muerte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Web.
- Medina, Cuauhtémoc. *The Mexico City Reader*. Ed. Rubén Gallo. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida: seguido de la shoah, un soplo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006. Impreso.

Reyes, Rigoberto. “Aparición y evanescencia del cuerpo muerto en la cultura visual del México contemporáneo”. *Visibilidades de la violencia en Latinoamérica. La repetición, los registros, las marcas*. Ed. Maya Aguiluz-Ibargoyen. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016: 21-50. Impreso.

---. “Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales”. *Interdisciplina 2.3* (2014): 67-78. Web.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. España: Penguin Random House, 2011. Impreso.

Soto-Cortés, Alberto. “#ANÁLISIS La muerte en el arte mexicano y otros mitos sobre ‘la Huesuda’”. *IBERO*. 31 oct. 2017. Web. 3 nov. 2021.



