

Mimesis del horror: La exposición de lo abyecto en la obra de Teresa Margolles

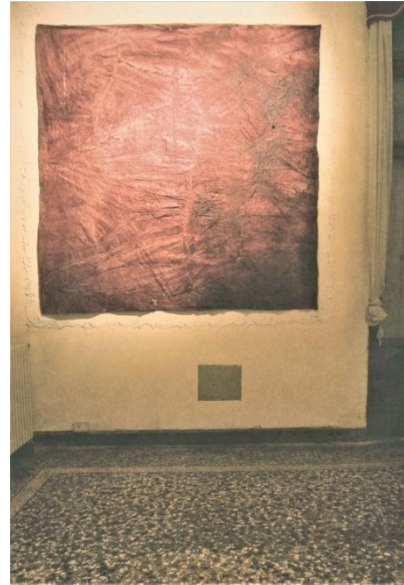
María Mercedes Rodríguez¹

La muerte en el centro de la escena

284

¿De qué otra cosa podríamos hablar? es el título que recibió la exposición de Teresa Margolles seleccionada para representar a México en la edición 53 de la Muestra Internacional de Arte de la Bienal de Venecia en el año 2009. La obra consiste en una serie de telas teñidas con sangre, fluidos y residuos corporales humanos que fueron recolectados por la artista y algunos de sus colaboradores en distintos locales en donde habían ocurrido asesinatos vinculados al narcotráfico.

¹ Doctorado en curso en Literatura en el Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLIT-UFSC). Mestre en Teatro en el Programa de Pós-graduado em Teatro (PPGT-UDESC). Graduada en Teatro en la Escuela de Teatro La Plata. Becaria de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Trabaja con teatro, cine y performance.



Telas impregnadas con sangre, Bienal de Venecia, 2009.
Disponible en:
<https://clercpd.tumblr.com/post/178515967010/teresa-margolles-de-qu%C3%A9-otra-cosa-podr%C3%ADamos>

285

Durante la exposición se realizaron diversas acciones performativas como trapear el piso de los pasillos de la Bienal con las telas ensangrentadas y bordar en ellas amenazas y narcomensajes típicos de los ajustes de cuentas tales como: “Así sucede cuando piensas o imaginas que mis ojos no te pueden mirar” o “Ver, oír, callar”.



Narcomensajes bordados con hilos de oro en telas

ensangrentadas, Bienal de
Venecia, 2009
Disponible en:
<https://clercpd.tumblr.com/post/178515967010/teresa-margolles-de-qu%C3%A9-otra-cosa-podr%C3%ADamos>

Además, en las fiestas de la Bienal, se repartieron a los visitantes, a modo de *souvenir*, tarjetas para picar cocaína que contenían en uno de sus lados fotografías de personas ejecutadas en crímenes relacionados al tráfico de drogas, y se intervino el espacio con un dispositivo sonoro que reproducía audios en los que se escuchaban voces y sonidos registrados en lugares donde habían ocurrido los asesinatos.

286



Tarjetas para picar cocaína, Bienal de Venecia, 2009.
Disponible en: <https://let.iiec.unam.mx/node/4904>

Por último, se realizó la acción de arrastrar uno de los trapos ensangrentados por todo el Pabellón de México y, posteriormente, se lo instaló en la puerta de entrada del edificio sustituyendo a la bandera nacional.



Bandera nacional, Bienal de Venecia, 2009.

Disponible en
[https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-\(todavia\)-teresa-margolles](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-(todavia)-teresa-margolles)

287

La propuesta materializaba de manera contundente el horror de la muerte violenta en México e interpelaba a los espectadores con una realidad social imposible de soslayar. Según la prensa mexicana, en el año anterior se habían registrado en el país más de 5000 muertes producidas en diferentes episodios de violencia relacionados al narcotráfico y a la intervención de las fuerzas armadas para su combate y represión². En el 2006, el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa había iniciado una campaña militar con el propósito declarado de frenar el avance de las organizaciones criminales que estaban pasando por un importante proceso de expansión y paramilitarización. Lejos de resolver el conflicto, la llamada "Guerra contra el narcotráfico" desató una fuerte escalada de violencia social y produjo numerosos enfrentamientos armados entre el ejército, los cárteles de droga y algunos grupos de civiles organizados para la autodefensa.

A raíz de este crecimiento exponencial de la violencia social y de la represión policial se produjeron en el país otras manifestaciones de carácter

² Ver Revista Proceso: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2008/12/8/aumentan-117-ejecuciones-del-crimen-organizado-pgr-60288.html>

autoritario que cercenaron la libertad de expresión. En aquellos años, el gobierno nacional comenzó a presionar a los medios de comunicación para que cuidaran la imagen de México en el extranjero limitando la información que se emitía sobre lo que estaba ocurriendo en el país. Estas tentativas de "limpiar" la imagen de México culminaron en el 2011 con el Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia que se trató de un pacto promovido por empresarios, directivos y cuerpos editoriales de distintos medios de comunicación para autorregular la información que se reportaba al respecto de la "Guerra contra el narcotráfico". Al respecto Ileana Diéguez señala que, mientras la violencia continuaba creciendo de manera exponencial en el país, palabras como "asesinatos", "crímenes" y "narcotráfico" dejaron de ser pronunciadas hasta un 50% en los canales de televisión entre diciembre de 2011 y febrero del 2012, (Diéguez, 2013, p. 49). De este modo, la política de silenciamiento promovida por el gobierno nacional y por los principales medios de comunicación iba en consonancia con los mensajes de amedrentamiento de los cárteles de droga. El precepto "ver, oír, callar" se configuraba también como un mandato oficial que mimetizaba el discurso perverso del crimen organizado.

Aunque las estrategias discursivas y las técnicas necropolíticas empleadas por estos sectores del poder —ya sea el Estado o el crimen organizado— difieren en sus formas, persiguen un objetivo común: amedrentar y silenciar a la población, al tiempo que disputan la soberanía dentro del territorio nacional.

Estas formas de violencia pueden distinguirse según el modo en que producen terror y administran la visibilidad de la muerte. Desde el poder estatal, la desaparición del cuerpo y de la palabra ha constituido históricamente una técnica necropolítica privilegiada, y continúa operando hasta el día de hoy. Su propósito es borrar los rastros de los crímenes perpetrados e infundir, al mismo tiempo, un terror silencioso e inasible. Desde el crimen organizado, las estrategias discursivas suelen articularse en torno a una producción avasalladora de imágenes que escenifican la muerte, generan terror y paralizan a quienes las observan.

Ileana Diéguez (2013) denomina “necroteatro” a este despliegue visual medusino, donde los cadáveres son exhibidos con propósitos

aleccionadores. Según ella, en la producción masiva de muerte, los restos y fragmentos corporales se diseminan para crear y transmitir imágenes amedrentadoras. Son, al mismo tiempo, una demostración de fuerza para los enemigos y una imposición del terror punitivo para la población civil.

Realizadas como *tecné*, estas escenas no generan una *poiesis* pero sí connotan lo expuesto como algo más que una corporeidad mortal. Son el resultado de un propósito que no sólo es matar, sino ejecutar un ritual de exterminio que sirva a otros como evidencia aleccionadora. En su construcción metonímica, de restos en contigüidad, son precisamente la extensión de una realidad, una representación que no opera por sustitución metafórica, sino por la representación de "una parte de", metonímica y sinecdóquicamente, sin mediación poética" (Diéguez, 2013, p. 84).

Así, la propagación y escenificación de la muerte violenta atraviesa la vida cotidiana y contamina los espacios públicos con técnicas espectaculares que modelan las subjetividades según parámetros del miedo. El espectáculo de los cuerpos mutilados y desmembrados que se exhibe en suelo mexicano tiene una lógica propia y produce un lenguaje escénico específico. En ese sentido, la teatralidad de la muerte es una producción de sentido que en su repetición incesante reinstala y reactualiza el terror. Segundo Omar Villarreal,

289

Los cuerpos ejecutados constituyen aquí deliberadamente construcciones sígnicas que utilizan una especie de gramática, una sintaxis de la violencia y la mutilación, con el propósito de infundir terror. Son un mensaje a los cárteles enemigos, al estado, pero también *le dicen algo* a la población civil: hablan de la impunidad que cobija sus acciones, y al mismo tiempo de la vulnerabilidad de la vida toda en esos, ahora sus territorios. Son testimonios del necropoder amasado por estas organizaciones (Villarreal, 2017, p. 153. Subrayado por el autor).

En este contexto, el horror del cuerpo violentado no debe ser ocultado, sino exhibido constantemente como una demostración de poder. Tanto la ausencia del cadáver en la figura del desaparecido, como la sobreexposición de los restos corporales, constituyen técnicas de necropoder que buscan instalar el terror. Mientras en las calles se diseminaban los efectos abyectos de la violencia social y se instalaba en el espacio público un régimen de visibilidad pautado en el horror, lo que se

buscaba desde ambos lados era el silencio y el sometimiento de la población civil.

¿De qué otra cosa podríamos hablar? es una respuesta visceral a la política de silenciamiento oficial que se había instalado en medio de un régimen del terror. Al respecto, Cuauhtémoc Medina, curador de la exposición y responsable por el Pabellón de México en la Bienal, afirma que "el espacio de representación nacional en un lugar como Venecia, debe ser usado con un propósito de tensión y no de disfraz" (Medina, 2009). De esta manera, la obra buscaba abrir un espacio de visibilidad y de denuncia de una situación social apremiante en la que el horror de la violencia - que teñía con sangre el suelo mexicano - era literalmente expuesto como una imagen alegórica de representación nacional.

Mimetizar el horror

Pero ¿cómo se representa lo nacional? ¿de qué forma se crean los imaginarios sociales que configuran - de manera siempre inestable y transitoria - un sentimiento de pertenencia común a un territorio y una cultura determinada?

Un lugar común, basado en imágenes estereotipadas y clichés lingüísticos reiterados, supone que los mexicanos tienen una cierta familiaridad con la muerte proveniente de algunas de sus costumbres y tradiciones más arraigadas. En especial, la paradigmática fiesta del día de los muertos - celebrada el 1 y 2 de noviembre como resultado de una confluencia histórica que combina tradiciones precolombinas y católicas - les daría a los mexicanos una proximidad con la muerte que otros pueblos y naciones supuestamente no tienen.

Octavio Paz señala que, a diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, donde todos los aspectos de la realidad que "parecen desagradables, irracionales o repugnantes" (Paz, 1998, p.7) tienden a ser negados,

la contemplación del horror, y aun la familiaridad y la complacencia en su trato, constituyen contrariamente uno de los rasgos más notables del carácter mexicano. Los Cristos ensangrentados de las iglesias pueblerinas, el humor macabro de ciertos encabezados de los diarios, los "velorios", la costumbre de comer el 2 de noviembre

panes y dulces que fingen huesos y calaveras, son hábitos, heredados de indios y españoles, inseparables de nuestro ser. (Paz, 1998, p.7).

Así, los elementos presentes en esta fiesta popular, las típicas calaveras sonrientes, sus altares coloridos, las ofrendas, comidas y bailes, le darían a la muerte un aspecto de celebración casi jovial, sin el peso solemne que tiene en otras culturas.

Si bien es cierto que el culto al día de los muertos existe en muchos países de América Latina, en México esa tradición popular fue adquiriendo poco a poco el estatus de símbolo de la cultura nacional. Eso se intensificó especialmente con la llegada de la Revolución Mexicana que se erigió y sostuvo a lo largo del tiempo apelando a imágenes, mitos y tradiciones que circulaban en la cultura popular para elaborar y consolidar una idea unificada de nación.

En ese sentido, la representación de la muerte en México puede ser entendida como una manera en la que el poder se apropia de elementos de la cultura popular para convertirlos en una fiesta nacional que celebra las propias "raíces" y reafirma un sentimiento de pertenencia común. Como advierte Coco Fusco,

se ha convertido en un cliché la idea de que los mexicanos están culturalmente más familiarizados con la muerte que los estadounidenses, y que esta sensibilidad tiene sus raíces en la supuesta visión azteca de la muerte como fuerza regeneradora. Esta creencia se acerca peligrosamente a una caracterización esencialista de los mexicanos contemporáneos como pueblo predestinado por su historia a responder a la violencia con humor y resignación, argumento del que resulta fácil servirse para legitimizar su explotación posterior" (Fusco, 2001, p.17).

La obra de Margolles es la contracara de este espíritu festivo. Con su gesto extremo, la artista nos coloca cara a cara con la muerte y demuestra que, en un contexto de extrema violencia y precarización, los discursos, imágenes y símbolos nacionales chocan con una realidad cotidiana en la que el contacto con la muerte no tiene nada de jovial. En ese escenario, apenas hay dolor, silencio y espanto.

Lo interesante de su trabajo, sin embargo, es que, para visibilizar esa realidad, Margolles utiliza una estrategia discursiva que asimila miméticamente los códigos textuales y materiales del crimen organizado. Como mencionábamos antes, el narcotráfico opera bajo una macabra

"pedagogía del miedo", donde asesinar no es suficiente, sino que se requiere una puesta en escena pública para infundir terror y marcar territorio. Margolles se apropia de esa misma lógica de exhibición extrema, pero con el propósito de subvertir ese discurso amedrentador.

Por ejemplo, la artista transforma los brutales narcomensajes que los criminales usan para amenazar a sus enemigos en crudas declaraciones artísticas que denuncian la violencia estructural en México. En su obra, el narcomensaje deja de ser un código cifrado entre mafias y pasa a leerse como el síntoma de un trauma nacional. Por otro lado, la artista construye muchas de sus piezas utilizando los materiales orgánicos que se derivan de algunas de las ejecuciones realizadas por los cárteles de la droga. En ese sentido, si el narcotráfico diseña escenarios del horror con los cuerpos de sus víctimas para infundir miedo y parálisis, la artista utiliza la misma materia prima y la misma escala monumental del crimen para obligar a la sociedad a mirar lo que la narrativa oficial intenta ocultar. Así, podríamos decir, Margolles asimila miméticamente las estrategias escénicas del crimen organizado al convertir el espacio de exhibición en una réplica conceptual de la escena del crimen.

Pero ¿cómo opera materialmente esta mimesis más allá de los propósitos declarados de la artista? ¿Qué ocurre con esos cuerpos expuestos a la visión, sea en escenarios criminales o en contextos artísticos?

Capitalismo gore, la violencia como instrumento de necropoder

En este punto, me interesa analizar algunas de las técnicas y estrategias discursivas empleadas por Margolles y vincularlas al concepto de lo "abyecto" desarrollado por Julia Kristeva. En *Cuerpos sin duelo*, Ileana Diéguez afirma que: "En su análisis sobre lo abyecto Julia Kristeva lo define como aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden, y encuentra en el cadáver el colmo de su manifestación" (Diéguez, 2013, p.29). Es lo que se intenta expulsar, ocultar, mantener al margen. Sin embargo, afirma Diéguez, en México esto puede ser problematizado ya que "los fragmentos corporales expuestos a la visión hacen ya parte de una realidad que asumió la abyección como un nuevo orden" (Diéguez, 2013, p.

29). Es decir, la intensificación de la violencia en México ha hecho que el país ingrese en un orden donde lo abyecto se ha vuelto la norma.

En este sentido, el espectáculo de los cuerpos mutilados y desmembrados que se exhiben en suelo mexicano en la llamada "Guerra contra el narcotráfico" puede ser entendido, más que como un régimen de barbarie, como una cultura de la muerte deliberadamente organizada en torno al ejercicio sistemático de la violencia. Esta diferenciación resulta fundamental porque permite cuestionar una polaridad persistente en la historia cultural y política de América Latina: aquella que, desde la Conquista hasta la actualidad, ha situado a estos territorios del lado de la barbarie, lo irracional y el subdesarrollo, mientras reserva para Europa el lugar de la cultura, la razón y el progreso. Pensar la violencia contemporánea como parte de una cultura de la muerte—y no como una simple expresión de barbarie— obliga a desplazar esa lectura dicotómica y a situar el fenómeno dentro de un orden geopolítico más amplio.

293

Cuando se analiza el problema del narcotráfico, por ejemplo, las miradas suelen concentrarse en la producción ilegal de drogas y en los sujetos que participan de esa economía como proveedores, intermediarios o ejecutores de la violencia. Sayak Valencia (2010), una autora fronteriza proveniente de una ciudad compleja como Tijuana, propone ampliar esa perspectiva e incorporar también el otro extremo de la díada: el consumo. En efecto, siguiendo estrictamente la lógica del mercado que sostiene que toda oferta responde a una demanda, la autora señala que el fenómeno del narcotráfico no puede comprenderse plenamente sin entender el lugar del consumidor de mercancías ilegales. Sin embargo, afirma ella, este lado suele permanecer oculto o fuera del campo de los análisis, lo que favorece lecturas parciales y atravesadas por una doble moral en las que no se indaga profundamente las causas del fenómeno.

Para analizar este lugar, usualmente invisibilizado, Valencia retoma de Paul Preciado la noción de capitalismo farmacopornográfico, desarrollada en el libro *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica* (2017). Con este concepto, Preciado describe la fase actual del capitalismo predominante en el Norte Global, caracterizada por el hiperconsumo, la producción industrial del placer y la gestión tecnocientífica de los cuerpos. En este sistema, el

sexo, el placer y los afectos ya no pertenecen exclusivamente a la esfera privada, sino que se han convertido en fuerzas productivas centrales del mercado que operan con el objetivo de crear una dependencia en el consumidor.

Según Valencia (2010), esta nueva fase del capitalismo implica un desplazamiento del centro epistemológico moderno: en el capitalismo neoliberal, las categorías humanistas, que rigieron simbólicamente buena parte de la historia de Occidente de los últimos siglos, dejan de ocupar el lugar central y son reemplazadas por categorías hedonistas e hiperconsumistas orientadas a la producción, administración y consumo del placer. Sin embargo, resalta la autora, esa economía del placer oculta las condiciones materiales que la sostienen. Detrás de la aparente promesa de goce, consumo y satisfacción del neoliberalismo, se despliegan en otros territorios procesos de producción atravesados por el ejercicio extremo de la violencia.

En este sentido, Valencia propone el concepto de capitalismo *gore* para pensar lo que ocurre en los territorios periféricos, fronterizos y ultraprecarizados, donde la lógica de acumulación capitalista no se organiza tanto alrededor del control bioquímico, tecnológico y afectivo de los cuerpos, sino, principalmente, en torno a la violencia, la exposición de la muerte y la destrucción material de la vida.

Esta distinción teórica y conceptual hace inteligible una realidad geopolítica compleja y permite entender dos modos complementarios de funcionamiento del capitalismo contemporáneo: mientras Preciado se enfoca en el control bioquímico, tecnológico y digital de los cuerpos integrados en el mercado, Valencia se centra en la destrucción física y mercantilización de la muerte de aquellos cuerpos que han sido excluidos por ese mismo sistema; mientras el capitalismo farmacopornográfico permite comprender el auge de las sociedades orientadas al hedonismo consumista, el capitalismo *gore* nombra una economía en la que la violencia extrema, la sangre, la muerte y la destrucción de los cuerpos se integran a los circuitos de acumulación de capital.

Así, ambos conceptos describen las mutaciones del capitalismo en el siglo XXI, pero operan en geografías, cuerpos y dinámicas de poder

distintas. En ese sentido, el capitalismo farmacopornográfico y el capitalismo *gore* son dos teorías complementarias que explican cómo el sistema económico actual trata el cuerpo humano. Ambas miradas constatan que el capitalismo industrial tradicional (basado en fábricas y en la producción de objetos) evolucionó hacia un sistema en el que el propio cuerpo humano es la materia prima y mercancía fundamental. En el régimen farmacopornográfico, el cuerpo se abre para ser saturado con sustancias (hormonas, antidepresivos, drogas) y estímulos digitales. En el régimen *gore*, el cuerpo se abre y se destruye físicamente porque su muerte o sufrimiento genera ganancias directas para mafias y mercados negros. Así, en el capitalismo *gore*, los cuerpos son concebidos

como productos de intercambio que alteran y rompen las lógicas del proceso de producción del capital, ya que subvierten los términos de éste al sacar del juego la fase de producción de la mercancía, sustituyéndola por una mercancía encarnada literalmente por el cuerpo y la vida humana, a través de técnicas predatorias de violencia extrema como el secuestro o el asesinato por encargo (Valencia, 2010, p.15).

295

En este sentido, para la autora, el crimen organizado y el narcotráfico constituyen una interpretación literal de las lógicas neoliberales que exhortan al emprendedorismo, la productividad sin límites y el hiperconsumismo en contextos sociales donde esos mandatos están estructuralmente vedados. En los territorios periféricos y precarizados, el capitalismo *gore* puede entenderse, por tanto, como una adaptación extrema a la economía global, una traducción local de sus mandatos en espacios precarizados donde la promesa de acumulación, consumo y ascenso social se articula con prácticas ultraviolentas y formas predatorias de producción de capital.

No se trata de un sistema simplemente amoral, sino de una ética propia de la acumulación capitalista; una ética que arrasa con todo aquello que no se ajusta a la expansión del capital y que convierte los costes humanos en variables prescindibles. Frente a los procesos de empobrecimiento extremo provocados por las políticas neoliberales, el narcotráfico y el crimen organizado se presentan como alternativas de

Enriquecimiento cuasi-instantáneo que tiene como precio el derramamiento de sangre y la pérdida de la vida; precios que no resultan demasiado altos cuando la vida no es una vida digna de ser vivida sino una condición ultraprecarizada

envuelta en frustración constante y en un empobrecimiento irreversible por otras vías (Valencia, 2010, p.37).

Por lo tanto, desde la mirada de Valencia, el narcotráfico puede ser entendido como una aplicación literal de las recetas neoliberales, aunque reinterpretadas en el escenario distópico de un país periférico. Es una forma de organización económica que reproduce dinámicas propias de la economía global pero que lo hace bajo normas y parámetros propios en los que la criminalidad constituye un elemento central.

Un nuevo orden abyecto

En ese sentido, más que como una desviación externa al sistema, la violencia expuesta en el capitalismo *gore* puede ser entendida como una adaptación mimética al modelo capitalista y a sus exigencias de productividad y consumo que se tornan cada vez más inalcanzables para la mayor parte de la población. En los márgenes del orden global, la lógica empresarial de la rentabilidad, la competencia y la acumulación se reproduce de manera literal, pero bajo condiciones de precarización extrema que trastocan completamente el modelo civilizatorio impuesto por el discurso occidental y lo muestran fallido.

296

De este modo, el capitalismo *gore* abre “una fisura en los pactos éticos occidentales y en la aplicabilidad del discurso filosófico occidental ante las condiciones económicas, sociales, políticas, y culturales del mundo actual” (Valencia, 2010, p.27).

Es importante señalar, sin embargo, que la distinción conceptual entre capitalismo farmacopornográfico y capitalismo *gore* no debe entenderse como una oposición rígida entre centro y periferia, ni como una lectura dicotómica de la realidad. Aunque sea analíticamente productiva, Valencia problematiza permanentemente esta separación a lo largo de su trabajo porque su interés es mostrar cómo estos regímenes funcionan de manera complementaria y se relacionan mutuamente. En ese sentido, la autora señala que la violencia no puede situarse exclusivamente en los territorios periféricos, como si se tratara de una anomalía propia del llamado Tercer Mundo. Por el contrario, Valencia recuerda que “durante los últimos cinco

siglos, la (relativa) paz y prosperidad del Occidente “civilizado” se ha conseguido a través de la sistemática exportación de violencia y destrucción al Afuera “bárbaro” - desde la larga historia de la conquista del Oeste hasta las matanzas en el Congo” (Valencia. 2010, p.77).

La violencia no es una característica exclusiva de los países periféricos. Constituye, más bien, una dimensión estructural de la historia de Occidente; su zona no reconocida, su parte abyecta. Aquello que el discurso civilizatorio expulsa de sí para preservar una imagen de racionalidad, progreso y orden, pero que al mismo tiempo lo funda y lo sostiene. Así, afirma Valencia, “lo que denominamos aquí como capitalismo *gore* es uno de los procesos de la globalización, su lado B, aquel que muestra sus consecuencias sin enmascaramientos (Valencia, 2010, p.18).

Bajo esta perspectiva, el capitalismo *gore* no debe entenderse simplemente como una falla externa al sistema, ni como una desviación excepcional o marginal dentro de la historia de Occidente, sino como la consecuencia lógica —aunque distópica— del proceso de globalización neoliberal que genera desigualdades sociales extremas.

297

De este modo, la mirada de Sayak Valencia permite entender que aquello que suele presentarse como incomprensible, excesivo y sinsentido no está fuera del sistema, sino que expresa una de sus formas más extremas y descarnadas. Los escenarios distópicos de los territorios precarizados y marginalizados no deben entenderse, por tanto, como fenómenos incomprensibles y sinsentido, sino como una forma extrema de inteligibilidad del propio sistema que hace aparecer de manera contundente aquello que debía permanecer oculto.

En este sentido, las características del capitalismo *gore* no son una anomalía exterior al orden occidental, sino una expresión extrema de rasgos. La relación de Occidente con la violencia es constitutiva de su modelo civilizatorio; no porque la violencia no exista en otras culturas, sino por el modo específico en que este modelo la expulsa simbólicamente mientras continúa organizándose en torno a ella. Como ya señaló Walter Benjamin (1994), la cultura se sostiene sobre un esquema de barbarie que no opera como su reverso accidental, sino como una de sus condiciones de posibilidad. La “barbarie” no interrumpe la cultura: la acompaña, la

atraviesa y revela los fundamentos ocultos que forman parte de su propia configuración.

Desde esta perspectiva, la violencia puede entenderse como un sistema organizado de transmisión y ejercicio del poder fundamental para la conservación del orden. Es su lado abyecto, aquello que se niega, se expulsa y se intenta mantener fuera del orden simbólico pero que, al mismo tiempo, es coextensivo a él. Así, esa exterioridad nunca es absoluta, pues la violencia permanece estrechamente vinculada al ordenamiento social y participa en su constitución. Por ese motivo, aquello que ha sido expulsado como abyecto nunca queda completamente fuera, sino que retorna para perturbar los imaginarios identitarios, poniendo en evidencia que la cultura occidental se sostiene también sobre aquello que rechaza, niega o desplaza.

En ese sentido, Valencia advierte que en los últimos tiempos es posible percibir un proceso de “tercermundización” del Primer Mundo. En la medida en que el modelo neoliberal profundiza el empobrecimiento y la desigualdad social en todas partes del mundo, las dinámicas ultraviolentas del capitalismo *gore* comienzan a aparecer también en las periferias de las grandes metrópolis de Europa y Estados Unidos y contaminan esos espacios que se creían a salvo.

En una entrevista concedida al licenciado Andrés Rolandelli, director del Programa de Violencia Urbana y Seguridad Ciudadana (ICLA UNR)³, Valencia recuerda que, durante su estancia en Europa, algunas personas cuestionaban sus ideas sobre el capitalismo *gore* argumentando que la realidad europea no se parecía a aquello que ella describía en su teoría. Frente a esa objeción, Valencia afirma haber respondido: “No se parece, pero se parecerá”. Con esta frase, Valencia lanza una advertencia radical y subraya que las formas de precarización de la vida, violencia extrema y reorganización necropolítica que analiza en los territorios periféricos, no deben entenderse como fenómenos confinados al Tercer Mundo, sino como procesos capaces de expandirse hacia los centros hegemónicos del capitalismo global. Son lógicas que “no están desconectadas de Occidente, sino que *cada vez lo influyen más, lo reconfiguran* y las cuales, cuando

³ Disponible en: <https://youtu.be/GHbbfbjOTGg?si=zowxbvzy47pk13tZ>

tenemos noticias, nos estallan en la cara y nos horrorizan” (Valencia, 2010, p.77).

En ese desplazamiento, los escenarios distópicos del Tercer Mundo ya no aparecen como márgenes excepcionales, sino como anticipaciones de una lógica que el resto del mundo eventualmente terminará por seguir.

Según Valencia, al emular los mandatos del neoliberalismo, las prácticas predatorias del capitalismo *gore* producen una transvalorización de los discursos utópicos de la globalización. En este proceso, la muerte y la violencia dejan de aparecer como anomalías y pasan a constituirse en signos de una nueva regulación, un nuevo código, una nueva ley. Es en este sentido, entonces, que es posible hablar de la dimensión abyecta del Nuevo Orden Mundial que rige el mundo en las últimas décadas.

299

La historia contemporánea ya no se escribe desde los sobrevivientes sino desde el número de muertos. Es decir, los cadáveres como respuesta al carácter netamente utópico de los discursos oficiales sobre la globalización, subvirtiendo el optimismo del *flujo* traído por ésta pues, lo que ahora fluye *libremente* no son las personas sino la droga, la violencia y el capital producido por estos elementos. Inversión de términos donde la vida ya no es importante en sí misma sino por su valor en el mercado como objeto de intercambio monetario. Transvalorización que lleva a que lo valioso sea el poder de hacerse con la decisión de otorgar la muerte a los otros (Valencia, 2010, p.19).

Entender la violencia propia del capitalismo *gore* como un elemento intrínseco al sistema capitalista - y no como una aberración externa - permite ampliar las vías de análisis. Aunque se intente excluirla bajo la categoría de lo abyecto, la violencia forma parte constitutiva de ese modelo y retorna para perturbar el semblante de sus configuraciones imaginarias.

Lo abyecto como mimesis de lo real

En este sentido, me interesa examinar las formas de representación que adquiere la violencia, la muerte y la abyección en el campo del arte. Retomando también a Julia Kristeva y sus consideraciones sobre lo abyecto, Hal Foster en *O retorno do real* afirma:

o abjeto é aquilo de que devo me livrar para me tornar um eu. É uma substância fantasmática não só estranha ao sujeito, mas também íntima dele - íntima demais, até, e esse excesso de proximidade produz pânico no sujeito. Nesse sentido, o abjeto

afeta a fragilidade de nossas fronteiras, a fragilidade da distinção espacial entre nosso interior e nosso exterior (Foster, 2014, p.147).

Así, lo abyecto es algo que perturba la posición del sujeto y lo expone directamente con la parte excluida de sus configuraciones identitarias. En eso radica, según Foster, la atracción que el concepto ejerce sobre los artistas de vanguardia que se proponen cuestionar un orden, sea del sujeto o de la sociedad. Según él, las corrientes artísticas que actualmente trabajan con la exhibición de lo abyecto o el artificio de la abyección suelen apelar a imágenes provocativas que despiertan asco, miedo o repulsión con el fin de perturbar el orden existente.

Algunos artistas, como Teresa Margolles, llevan al extremo estas estrategias escénicas y utilizan la materialidad del cadáver como elemento privilegiado para sus construcciones artísticas. Su propósito es exhibir la parte excluida de la sociedad, aquello que no se quiere ver. Sin embargo, la fuerza política de este recurso puede resultar ambigua y oscilar entre la crítica radical a un orden determinado y la asimilación mimética de los mecanismos de abyección a partir de los cuales ese orden se constituye como tal. Para Foster, el problema radica principalmente en la diferencia entre la exposición de lo abyecto y la operación de “abyectar”.

A operação de abjetar é fundamental para a manutenção tanto do sujeito como da sociedade, enquanto a condição de ser abjeto é corrosiva das duas formações. Seria o abjeto então, destruidor ou, de alguma forma, fundador das ordens subjetivas e sociais; seria uma crise ou, de alguma forma, uma confirmação dessas ordens? Se um sujeito ou uma sociedade abjetam o estranho em seu próprio interior, a abjeção não seria uma operação reguladora? (...) Ou será que a condição de abjeção pode ser mimetizada de modo a invocar, para perturbá-la a operação de abjeção? (Foster, 2014, p.148).

En ese sentido, Foster afirma que si, por un lado, “abyectar” es separar y expulsar, ser “abyecto”, por otro lado, es ser repulsivo, rechazado, excluido. “Ser abjeto é ser incapaz de abjeção, e ser completamente incapaz de abjeção é estar morto, o que faz do cadáver o derradeiro (não) sujeito da abjeção” (Foster, 2014, p.148).

¿Qué sucede entonces cuando la abyección asume las formas predominantes de un nuevo orden social? ¿Qué ocurre en el terreno del arte

cuando ya no son tan claramente definibles las estrategias estéticas y discursivas con las cuales se puede desmontar o cuestionar un sistema vigente? ¿Cómo opera y qué efectos produce una obra como la de Margolles que lleva hasta el límite el gesto de exhibir tanto las formas extremas de la abyección cuanto los restos abyectos de este proceso? ¿Se trata en el fondo de un gesto regulador, como lo es la trasgresión para la manutención del tabú? ¿O puede la mimesis de lo abyecto evocar la abyección para cuestionarla y promover una reflexión crítica que contribuya a perturbar el orden de cosas? ¿Es posible asumir la forma de la abyección sin ser apenas una reiteración de sus sentidos que produce así una nueva normatividad perversa? ¿Cómo impacta esto en los imaginarios colectivos y qué efectos produce en los cuerpos singulares?

Fascinación por la muerte

301

El interés de Teresa Margolles por lo cadavérico se remonta, como ella misma menciona en varias entrevistas⁴, a la época de su juventud y adolescencia. Nacida en Culiacán, en el estado de Sinaloa - una región con altos índices de criminalidad que poco a poco se ha ido convirtiendo en cuna de algunos de los más importantes y conocidos cárteles de droga -, la artista señala que durante su infancia no era raro toparse con animales muertos en la calle.

Esos primeros contactos con la muerte y la fascinación que le producía ver el proceso de descomposición de los cuerpos en la vía pública marcaron su trabajo desde el comienzo de su carrera. Además de artista visual, performer y fotógrafa, Teresa Margolles estudió medicina forense para familiarizarse con diversas técnicas y procedimientos realizados sobre los cuerpos. Desde 1990 trabajó como voluntaria en una morgue en la Ciudad de México a la cual llegaban todos los días cadáveres anónimos, o víctimas de crímenes y muertes violentas. Durante esos años, además de tener un contacto cotidiano con los cuerpos y poder acceder a los materiales con los

⁴ Ver, por ejemplo, la entrevista a Teresa Margolles realizada por el periódico El Español. Disponible en: https://www.elspanol.com/el-cultural/arte/20140218/teresa-margolles-apuesto-arte-vivo-critico/10249373_0.html.

que le interesaba trabajar, pudo profundizar sus conocimientos técnicos y realizar prácticas como la taxidermia y la disección.

También en ese año fundó junto a Arturo Angulo Gallardo, Juan Luis García Zavaleta y Carlos López Orozco el colectivo SEMEFO⁵. El grupo comenzó formando parte de la escena *underground* mexicana, pero poco a poco fue ganando mayor presencia en los espacios oficiales y fue adquiriendo resonancia en los museos y bienales nacionales e internacionales. El grupo se mantuvo activo durante toda la década del 90. Con una estética altamente transgresora, desarrolló un lenguaje que combinaba elementos diversos de la contracultura y abordaba temáticas tabúes de una manera muy explícita.

Las primeras obras del colectivo SEMEFO fueron una serie de conciertos y performances que trataban de manera altamente teatral temas como la violencia, el erotismo, la destrucción, lo obscuro, lo bizarro, la tortura, el asco y el morbo. Su principal procedimiento era la resignificación de materiales provenientes de cadáveres humanos y animales. En ese marco, la muerte era un elemento central, pero no se la abordaba tanto desde el punto de vista de su significado (metafórico o político) sino desde su materialidad más concreta. Es decir, no les interesaba tanto el muerto en su dimensión humana, sino el cadáver y las diferentes formas de vida que brotaban en el proceso de descomposición. En este primer período, había una relativa ausencia de discursos por parte de los integrantes del grupo sobre los significados políticos o sociales de las obras. Sin ese marco discursivo y conceptual, la materia estaba en un primer plano, provocando a los espectadores y causando espanto por su mera proximidad.

Sin embargo, unos años después, el trabajo del grupo comenzaría a estar cada vez más cargado de signos políticos que aludían a procesos sociales relacionados con la historia del país. Así puede leerse una obra posterior, producida en 1994, denominada *Lavatio Corporis* que fue

⁵ El nombre del colectivo remite a las siglas del Servicio Médico Forense (Semefo), que es la dependencia policiaca mexicana encargada de guardar y realizar necropsias a los cadáveres de gente asesinada o bien de aquellos cuerpos no reconocidos, no reclamados, o cuyos familiares no cuentan con los recursos económicos para enterrarlos.

exhibida en el Museo Carrillo Gil, situado en el barrio San Ángel, en la zona sur de la Ciudad de México.



Carrusel Lavatio Corporis

Disponible en:
<https://revistaquixe.com/2019/11/06/vueltas-en-el-carrusel/>

303

Una de las piezas más importantes de esta exposición es una especie de carrusel metálico del que cuelgan varias cadenas oxidadas en las que fueron enganchados cinco caballos embalsamados en estado avanzado de descomposición. La pieza también cuenta con algunos elementos punzantes que estéticamente aluden a elementos de tortura. Además, en la base de la instalación, los artistas habían colocado una reproducción de un cuadro de José Clemente Orozco (renombrado muralista y artista plástico mexicano) en donde aparecen un caballo y un jinete derribados. Según Coco Fusco, la composición de estos elementos hace que la obra pueda ser vista como una alegoría nacional mexicana:

Las referencias a Orozco en el inicio de la exposición ponen en marcha las ruedas de esta interpretación. El título del cuadro "Los Teules", responde al epíteto que empleaban los aztecas para denigrar a los conquistadores españoles, mientras que el caballo es un claro ícono colonial. Los símbolos del dominio se tornan así abyectos, como cadáveres cuya subyugación no ha concluido con la muerte (FUSCO, 2001, p.3).

De esta manera, es posible observar que, si bien la materia muerta continuaba siendo central en las obras, en términos conceptuales, el grupo fue adoptando un discurso crítico que enmarcaba sus piezas en problemáticas sociales y políticas. En ese sentido, a partir de 1996, el grupo comenzó a trabajar con fluidos y restos corporales de víctimas de la violencia social. Teresa Margolles recolectaba esos materiales en la morgue donde trabajaba, aprovechando ciertas zonas de negligencia y corrupción institucional que mantenían al colectivo siempre al borde de la ilegalidad. En ese desplazamiento, la materia cadavérica dejó de aparecer sólo como elemento provocador y empezó a funcionar como signo de una situación social cada vez más apremiante. Durante esos años, Margolles fue testigo privilegiada del incremento de la muerte violenta en México. Según relata, pudo observar cotidianamente no sólo el aumento significativo de personas asesinadas que llegaban a la morgue, sino también el estado atroz en que se encontraban los cuerpos. De manera paulatina, el cadáver se convirtió así en un índice mudo de una crisis social compleja, atravesada por la violencia, la precariedad y la desprotección institucional.

Por supuesto, no son pocas las críticas que se le han hecho a este tipo de obras que tensionan hasta el límite los acuerdos éticos occidentales acerca de lo que es mostrable o no en una sociedad. Una pieza particularmente controvertida es *Lengua*. La obra fue presentada por Teresa Margolles en el año 2000 en el Palacio de Bellas Artes en La Ciudad de Mexico y posteriormente en la Ace Gallery de Nueva York, poco tiempo después de que el colectivo SEMEFO se disolviera. Se trata, como su nombre lo indica, de una lengua disecada que había pertenecido a un adolescente punk que había sido asesinado. La pieza fue adherida sobre una pared blanca en una de las salas del museo. Completando la instalación, se colocó un pequeño cartel que explicaba al público que la artista había adquirido el objeto comprándole la lengua a la madre del difunto a cambio de un ataúd para enterrar a su hijo ya que la familia no contaba con recursos económicos para costear el sepelio.

No es difícil imaginar que esta obra haya generado numerosas críticas y cuestionamientos levantados desde el punto de vista moral. En su texto *Teresa Margolles: reiterar la violencia* (2013), María Campiglia sostiene

que, durante el período en el que trabajó en la morgue, la artista se aprovechó de rol de funcionaria y de la extrema vulnerabilidad económica y emocional de los familiares para convencerlos de aceptar una transacción que, en otras circunstancias, habría resultado impensable. Según Campiglia, Margolles accede a ciertos materiales mediante una negociación abyecta y desigual, que revictimiza a los familiares y los obliga, por falta de recursos, a convertir en objeto de intercambio aquello que conserva para ellos un valor afectivo irreductible.

Desde su perspectiva, el gesto de la artista resulta abusivo e invalida la potencia crítica que se le atribuye a su trabajo. En su opinión, la obra de Margolles se basa en una reiteración del ejercicio de la violencia sobre los cuerpos que son nuevamente despojados de su dignidad humana y reducidos a objetos de consumo y contemplación estética.

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 (Campiglia, 2013, p.121).

305

Si seguimos esta línea de pensamiento, el gesto de Margolles puede ser entendido como una mera reproducción despiadada de la lógica de funcionamiento de la sociedad capitalista que utiliza a las personas más pobres y precarizadas para extraer de su trabajo (en este caso, de su cuerpo) un plusvalor y convertirlo en capital para beneficio propio. Podríamos preguntarnos, por ejemplo, ¿cómo medir las ganancias económicas y el capital simbólico que la pieza *Lengua* ha generado a lo largo de los años tanto para la artista cuanto para los espacios culturales nacionales e internacionales en los que fue exhibida?

Sin embargo, si nos alejamos parcialmente de esta lectura centrada principalmente en criterios morales, es posible argumentar que el modo en que la pieza fue adquirida forma parte constitutiva de la obra. No se trata de una transacción oculta, sino de un gesto explícito que debe ser mostrado porque añade complejidad a la obra. En este marco, tanto las estrategias de exhibición de los cuerpos como los procedimientos mediante los cuales se

obtienen los materiales se vuelven elementos centrales que tensionan los sentidos de la obra y le agrega lecturas posibles, promoviendo una reflexión crítica acerca de una temática usualmente oculta y considerada como tabú social: ¿qué tratamiento reciben los cadáveres en nuestra sociedad? Y, sobre todo, ¿cuál es el destino que reciben los cuerpos —vivos o muertos— de las personas más marginalizadas?

Duelo, deuda y dolor

306

En *Marcos de guerra, vidas lloradas*, Judith Butler sostiene que la muerte de una persona sólo es verdaderamente considerada una pérdida digna de luto, si su vida fue previamente reconocida como tal: "hay 'sujetos' que no son completamente reconocibles como sujetos y hay 'vidas' que no lo son del todo -o nunca lo son- reconocidas como vidas" (Butler, 2010, p.17). Según la autora, "la capacidad epistemológica para aprehender una vida es parcialmente dependiente de que esa vida sea producida según unas normas que la caracterizan, precisamente, como vida" (Butler, 2010, p.16). Así, la fuerza performativa de la norma para la constitución de la subjetividad es, en el pensamiento de Butler, el giro epistemológico que determina este marco ontológico: "estas categorías, convenciones y normas que preparan o establecen a un sujeto para el reconocimiento, preceden y hacen posible el acto del reconocimiento propiamente dicho. En este sentido, la reconocibilidad precede al reconocimiento" (Butler, 2010, p.19). Por lo tanto, el duelo, es uno de los criterios que permiten establecer *a posteriori* si un sujeto fue reconocido o no como tal, si su vida fue digna de ser llorada o no.

Así, con su obra Margolles visibiliza una cuestión usualmente ocluida: la diferencia de valor que se les atribuye a las vidas según su procedencia social se extiende más allá de la muerte. Las desigualdades de clase en un país empobrecido como México tienen relación directa con la manera cómo se muere, y repercuten también en la forma en que los cuerpos son tratados después de fallecidos. El gesto de Margolles viene a evidenciar situaciones

de extrema precariedad en las que las personas, cotidianamente y de manera invisibilizada, se ven obligadas a tomar decisiones difíciles acerca del destino del cuerpo de un ser querido, decisiones que le arrancan a esos cuerpos la posibilidad de ser dignamente llorados.

Otra de sus obras, *Entierro*, fue realizada gracias a la adquisición del cadáver de un bebé que nació muerto y cuya madre no contaba con los recursos económicos para enterrarlo. La obra consistió en una especie de entierro portátil donde el cuerpo fue inmerso en un bloque de hormigón simulando una tumba y luego fue exhibido en distintos espacios culturales. Al relatar la forma en la que logró convencer a la madre a que accediera a entregarle el feto, Margolles señala: “tenía dos opciones: donar el cuerpo a la medicina o donarlo al arte, y decidió donarlo al arte” (Chavez, 2010, p. 43 apud, Campiglia, 2013, p.116).

307



Entierro, 1999. Cadáver de bebé inmerso en un bloque de hormigón.

Disponible en:
<https://ferslp.weebly.com/blog/teresa-margolles>

La crudeza con la que Margolles se expresa al relatar esta brutal disyuntiva y la frialdad de los procedimientos a partir de los cuales fue confeccionada la pieza hacen que este singular entierro carezca de cualquier efecto restaurador que se espera del proceso de duelo. Si la raíz etimológica del término latino *defunctus* sugiere que el difunto es aquel que ha

concluido su función, aquel que está exento de desempeñar su deber y que ha sido eximido de sus deudas, los familiares del fallecido, los deudos, son aquellos que contraen la deuda *del* y *para con* el muerto. No sólo deben hacerse cargo de los eventuales compromisos económicos que el fallecido pueda haber adquirido en vida, sino que deben ofrecerle a éste los ritos fúnebres correspondientes. En ese sentido, el duelo, es el deber que los vivos tienen con el muerto. El duelo o luto - términos provenientes de las palabras latinas *luctus* y *dolos*, que significan "dolor" - es una obligación que debe expresarse de manera manifiesta. No se trata apenas de un dolor que se siente internamente, sino también de un dolor que debe hacerse público y se debe mostrar. Hay, por lo tanto, una cierta teatralidad del dolor que debe ser mantenida para rendir cuentas con el mundo de los muertos y reafirmar, al mismo tiempo, los lazos sociales de la comunidad de los vivos.

Sin embargo, la obra de Margolles no repara o pacifica ni a los espectadores ni a los propios familiares. Es un entierro que no contribuye a elaborar un duelo restaurador, sino que abre aún más la herida de la pérdida. Es, paradójicamente, un entierro que queda al descubierto, expuesto a miradas que cosifican el cadáver y lo transforman en objetos de consumo y de contemplación estética. A partir de un gesto radical y sin concesiones, Margolles "no preconiza la santidad del cuerpo, sino que subraya esa desacralización de la vida que es el revés de la crisis económica mexicana" (Fusco, 2001, p.16). Con su obra, Margolles no ofrece demagógicamente a los cuerpos una dignidad que no tuvieron en vida, sino que reafirma su precariedad y deja expuesta su condición abyecta.

¿Reiterar la violencia?

Miradas críticas como las de Campiglia sostienen que el gesto de Margolles, lejos de operar como una intervención crítica, resulta radicalmente cínico y no ofrece vías alternativas ni posibles salidas frente a las situaciones sociales que pretende cuestionar. Desde su perspectiva, la obra presentaría al menos dos problemas centrales. En primer lugar, reafirmaría la dinámica utilitarista del capitalismo, que reduce el valor de todos los ámbitos de la vida —y también de la muerte— a un intercambio comercial regulado por un sistema de equivalencias monetarias. En segundo

lugar, al producir obras a partir de la muerte violenta y utilizar cuerpos reales como materia prima, reproduciría la lógica espectacular de los medios de comunicación, que convierten la miseria y el dolor ajeno en entretenimiento sensacionalista. En este sentido, Campiglia sostiene que el trabajo de Margolles, "no parece producir en el espectador otra cosa que no sea parálisis y miedo; no motiva a la acción, sino que insiste en la impotencia" (Campiglia, 2013, p.103).

No es mi intención llegar a afirmaciones conclusivas sobre la obra, ni pretendo de ningún modo resolver los dilemas éticos que, de forma deliberada, en ella se exponen y que constituyen su mayor riqueza. Además, me parece imposible mensurar los efectos que una obra de arte puede tener en el público, sin contar con que esos efectos son siempre singulares. Si el contacto con determinada pieza motiva a la acción o paraliza es algo que no puede medirse inmediatamente y dependerá de las formas de aprehensión y recepción de cada espectador particular. Sin embargo, sí creo relevante resaltar ciertas características discursivas de la obra de Margolles para retomar el problema de la abyección y la exposición de lo abyecto.

309

Es cierto que, en términos procedimentales, la obra de Margolles puede ser entendida como la reiteración, a lo largo de los años, de un mismo enunciado. Un enunciado que insiste en la temática de la muerte y que, en su incesante repetición, asume formalmente algunas de las estrategias lingüísticas con las que el necropoder organiza sus discursos.

De manera similar, como decíamos antes, podemos ver que en su obra se produce una asimilación casi mimética de las formas de construcción de imágenes y discursos de los carteles de droga. La utilización del cadáver como medio para producir mensajes aproxima a la obra de Margolles al lenguaje "narco". Independientemente de cuáles sean estos mensajes, (los carteles pretenden infundir miedo y generar silencio, mientras que la artista pretende visibilizar y denunciar esta realidad) el procedimiento técnico es el mismo: en ambos casos los restos humanos son la materia prima con la cual se construyen las escenas, y el cuerpo es utilizado como signo para producir discursos que poseen una gramática propia.

Esto podría ser considerado un problema de la obra, o una contradicción que le quita potencia crítica y la convierte, como afirma

Campiglia, en una mera reafirmación cínica del régimen del horror. Sin embargo, la mirada que quiero ensayar aquí se orienta en otra dirección. Más que indagar la forma en la que determinados artistas representan la violencia social, propongo examinar la manera en que la muerte violenta, inscripta en el espacio real y social, afecta e invade un régimen sensible y atraviesa un sistema representacional compartido. A partir de estas consideraciones, podemos preguntarnos ¿cómo opera la obra de Margolles? ¿Es esa asimilación mimética al lenguaje narco una simple reiteración de la violencia que nos deja mudos y paralizados? O, por el contrario, ¿es una posibilidad abierta de “vencer el terror mediante la imagen misma del terror?” (Diéguez, 2013, p.71).

Una morgue a cielo abierto

310

La década del 90 se vio signada en México por la implementación de políticas neoliberales que condenaron a la mayor parte de la población a situaciones de pobreza extrema y exclusión. El crecimiento de la muerte violenta en México se vio reflejado, en un primer momento, en la cantidad de cuerpos asesinados que llegaban a las morgues, y, en un segundo momento, en la diseminación en el espacio público de cadáveres. Estas estrategias escénicas, que operaban directamente sobre la materialidad del cuerpo tornándolo objeto principal de disputa en el campo simbólico, contribuyeron a reposicionar paulatinamente la obra de Margolles. En primer lugar, sus técnicas cambiaron. A medida que el narcotráfico avanza y la violencia social aumenta, ya no había que ir a buscar los restos corporales a la morgue, sino que se encontraban en las calles. A partir de entonces, la materia prima de las obras fue adquirida directamente en el espacio público.

En segundo lugar, estos residuos humanos eran signos inequívocos del incremento de la violencia en el país, lo cual contribuyó a reconfigurar paulatinamente los discursos que la artista articulaba en torno a sus obras. Si en su primer período (especialmente en la fase de SEMEFO), la fascinación de la artista por la materia muerta se basaba más que nada en la exhibición de lo abyecto, en los trabajos posteriores, sus piezas fueron adquiriendo sentidos políticos y sociales que iban más allá de la mera provocación. Así,

partiendo de un lugar absolutamente transgresor, irreverente y prácticamente amoral, su trabajo fue asumiendo un carácter político basado en el gesto ético de dar visibilidad a problemas sociales concretos.

Campiglia sostiene que estos discursos críticos se ajustaron de manera oportunista al contexto para otorgarle a la obra una relevancia social que se encontraba ausente en el primer período. Para la autora, se trata apenas de una justificativa discursiva que oculta el hecho de que la confección de las piezas exige un tratamiento inhumano con los cuerpos, lo cual reactualiza la violencia. "¿Nos encontramos frente a un arte de denuncia o simplemente somos testigos de un ejercicio de violencia perpetrándose dos veces sobre el mismo cuerpo?" (Campiglia, 2013, p.117).

Si siguiésemos esta línea, podríamos pensar que la exhibición de estas imágenes es intolerable. No tanto por el contenido de las imágenes en sí - ya que, si bien muchas de ellas son muy crudas y explícitas, otras están mediadas por la representación estética y pueden ser consideradas incluso bellas -, sino por el gesto que las confecciona; un gesto que repite la violencia ejercida sobre los cuerpos y lucra con ellos; un gesto que más que denunciar el horror, lo reafirma y lo performa en un espectáculo obsceno que exhibe el dolor ajeno. Desde esta perspectiva, las imágenes no serían aptas para criticar la realidad porque ellas pertenecerían al mismo "régimen de exhibición universal" (Rancière, 2011, p.86) que pretenden cuestionar. Un régimen de visibilidad que estetiza todos los ámbitos de la vida y que contribuye a producir y reproducir, simbólica y materialmente, una realidad intolerable.

En este terreno resbaladizo, nos desplazamos, entonces, como afirma Rancière (2011), del problema de lo intolerable *en* la imagen a lo intolerable *de* la imagen, donde lo que resulta intolerable no está tanto en el contenido de lo que es mostrado, sino en el gesto de exhibir aquello que estructuralmente no puede ser representado y que debe ser silenciado.

Sin embargo, Rancière propone salir de este problema, mudando el foco de la cuestión. De lo que se trata, para el autor, no es tanto de saber si una imagen puede o no representar lo real traumático, sino de indagar cuáles son las configuraciones que se establecen entre ese real irrepresentable, la imagen y la palabra. O sea, ¿cómo se distribuyen en el ámbito de lo sensible

"dos clases de representación, la imagen visible y el relato por la palabra"? (Rancière, 2011, p. 91).

Rancière cuestiona la opinión ampliamente difundida y aceptada que sostiene que el peligro de las imágenes radica en que ellas se inscriben dentro de una dinámica espectacular característica de la lógica de la información. Según esta visión, el problema de las imágenes que reproducen el horror residiría en el hecho de que, al ser constantemente difundidas, estas imágenes dolorosas acaban produciendo, paradójicamente, un cierto acostumbramiento y una cierta insensibilidad. Rancière sin embargo sostiene que:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra (Rancière, 2011, p.97).

312

Por lo tanto, el problema no reside en saber si se puede o no mostrar los horrores sufridos por las víctimas de la violencia: "Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible" (Rancière, 2011 p. 99). Así, afirma Rancière, cuando se indaga el rol de las imágenes que se encuentran en las intersecciones entre arte y política, no debemos enfocarnos tanto en la manera en que éstas pueden o no develar una verdad oculta y producir en los espectadores una concientización sobre algún aspecto de la realidad social. Según el autor, una imagen es política en la medida en que ésta se inserta en un régimen sensible y lo trastoca. Es decir, una imagen tiene efectos políticos de acuerdo con la manera en que se inscribe en un dispositivo de visibilidad y contribuye a redistribuir los elementos de la representación. "El problema no es oponer las palabras a las imágenes visibles. Es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos" (Rancière, 2011, p.97).

Según estas consideraciones, podemos preguntarnos: ¿es la obra de Margolles capaz de reconfigurar la distribución de lo sensible, para que aquello que es por momentos extremadamente expuesto a la visión y al

mismo tiempo silenciado, pueda modificar y expandir el orden de lo visible, de lo pensable y de lo decible en la esfera pública? ¿O simplemente es, como sostiene Campiglia, una construcción que reitera la disposición habitual entre las palabras, las imágenes y los cuerpos y repite enunciados lingüísticos perversos presentes en la sociedad?

A primera vista, en el trabajo de Margolles la palabra del testigo privilegiado de la violencia - o sea, el testimonio de la víctima - está anulada. La artista trabaja con lo más abyecto de una comunidad de sentido: con restos humanos. Trabaja con cuerpos que no son sujetos, sino objeto de la palabra y de discursos ajenos; cuerpos que no pueden hablar acerca de lo que les ocurrió, sino que son hablados por otros.

En principio, por lo tanto, el cadáver es una figura incapaz de testimoniar. Sin embargo, cualquier médico forense sabe que el cadáver *habla*. Habla un lenguaje particular, por supuesto, que es el lenguaje del cuerpo y de la materia en descomposición, el lenguaje de los restos y los fluidos que dejan vestigios, y contaminan con su presencia los espacios en los que aparecen. Así, Margolles pone a la vista de los espectadores el resto abyecto de una construcción cultural basada en la violencia y en la exclusión social. Pero, al mismo tiempo, evidencia también los dispositivos que producen esa exclusión, y enfrenta a la cultura (desde el ámbito de la cultura) con sus propios mecanismos de abyección. En su obra, Margolles pone a los muertos frente a nosotros y los hace hablar. Lo que ellos dicen nos interpela directamente y nos devuelve la mirada. Ellos hablan de lo que les ocurre a los cuerpos en una sociedad que condena a la mayor parte de la población a la marginalización y a la miseria más extrema: ¿de qué otra cosa podrían hablar?

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter: *Sobre o conceito de história*. IN: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio P. Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

314

BUTLER, Judit: *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

CAMPIGLIA, María: "Teresa Margolles. Reiterar la Violencia". *Barcelona, Research, Art, Creation, Vol 2*(1), 100-125. doi: 10.4471/brac.2014.04, 2013. Disponible en Teresa Margolles. Reiterar la violencia | BRAC. Barcelona Research Art Creation. Acceso en 29 de abril de 2026.

CHAVEZ, Santiago: *La huella que deja el cuerpo: concepto y obra de Teresa Margolles*, Tesis de maestría no publicada, UNAM, Ciudad de México, México, 2010.

DIEGUEZ, Ileana: *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones, 2013.

ESPOSITO, Roberto: *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2007.

FOSTER, Hal. *O retorno de real. A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FUSCO, Coco: "La insoponible pesadez de los seres: el arte en México después de Nafta". In: Atlántica: Revista de arte y pensamiento, España. ISSN 1132-8428, N°. 29, 2001, págs. 16-34.

MBEMBE, Achille: *Necropolítica*. España. Melusina: 2011.

MEDINA, Cuauhtémoc: "Por la violencia, México es un país que llora: Teresa Margolles". Entrevista concedida a Alejandra Ortiz Castañares. *La Jornada*. Ciudad de México. P.3, 2009. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2009/06/11/cultura/a03n1cul>. Acceso en: 28 de abril de 2026.

PAZ, Octavio: *El laberinto de la soledad*. Madrid: Fondo de cultura económica, 1998.

PRECIADO, Paul : *Testo Yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.

RANCIÈRE, Jacques: "La imagen intolerable ". IN: *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2011.

SCHMITT, Carl. *O conceito do político / Teoria do 'partisan'*. Apresentação: Jürgen Habermas. Trad. Geraldo de Carvalho. Belo Horizonte: Del Rey, 2008

VALENCIA, Sayak: *Capitalismo Gore*. España: Melusina, 2010.

VILLAREAL, Omar: "Necropolítica y arte en México: imágenes de muerte y terror resignificados desde el arte". IN: *Imagens Políticas, reflexões práticas e práticas reflexivas*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2017, p.146-158.

Resumen:

El texto examina fragmentos de la obra de la artista mexicana Teresa Margolles quien confecciona sus piezas con sangre y restos humanos recogidos en lugares donde ocurrieron asesinatos vinculados al narcotráfico. El trabajo de la artista confronta a los espectadores con el horror de la muerte violenta y hace visible la vulnerabilidad de los cuerpos en contextos de violencia social y de precariedad de la vida común. Partiendo de la obra de Margolles, el texto aborda tres cuestiones principales: el lugar simbólico del cuerpo violentado en las ejecuciones realizadas por los cárteles de la droga en los últimos años; las formas de representación que adquiere la violencia en la cultura y la sociedad; y el modo en que esa violencia contamina y se mimetiza en el campo simbólico del arte.

Palabras Clave: Teresa Margolles; Muerte; Capitalismo; Mimesis; Abyección

Abstract:

The text examines excerpts from the work of Mexican artist Teresa Margolles, who creates her pieces using blood and human remains collected from places where murders linked to drug trafficking have occurred. The artist's work confronts viewers with the horror of violent death and makes visible the vulnerability of bodies in contexts of social violence and the precariousness of everyday life. Drawing on Margolles's work, the text addresses three main issues: the symbolic place of the violated body in the executions carried out by drug cartels in recent years; the forms of representation that violence takes on in culture and society; and the way in which that violence contaminates and becomes intertwined with the symbolic realm of art.

Keywords: Teresa Margolles; Death; Capitalism; Mimesis; Abjection.

Recebido em: 29/04/2026

Aceito em: 20/06/2026