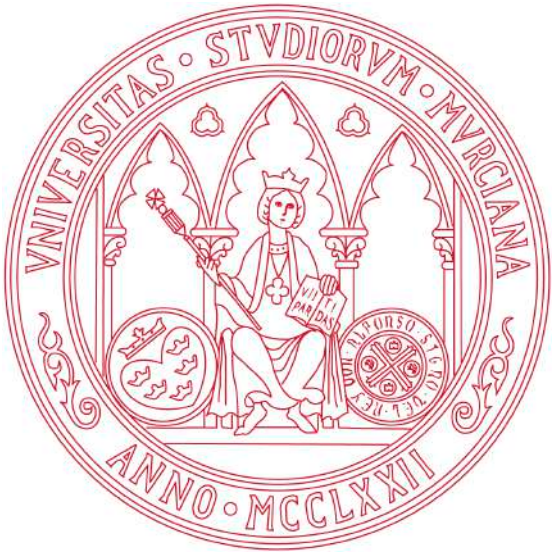


UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

La sutura imposible.
Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles.

Dña. Tatiana Abellán Aguilar

2015

La sutura imposible.
Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles.

Dña. Tatiana Abellán Aguilar

Directores
Miguel Ángel Hernández Navarro
Isabel Durante Asensio
Juan Antonio Lorca Sánchez

2015

A mis padres, porque cuando ellos mueran el mundo quedará despoblado.
A Durante, porque sólo ella lo hará habitable.

Agradecimientos y reconocimientos

Debo agradecer, en primer lugar, el apoyo que me han brindado mis directores de tesis; al Dr. Miguel Ángel Hernández Navarro, por su continua supervisión, sus infinitas recomendaciones y por compartir su biblioteca conmigo. A la Dra. Isabel Durante Asensio, por su ayuda constante e incondicional y por su paciente edición del texto, y al Dr. Juan Antonio Lorca Sánchez por sus sabios consejos. A los tres, por su interés, por su tiempo y por la generosidad que han demostrado, que ha excedido por mucho las obligaciones académicas.

Mi gratitud ha de ser eterna con Teresa Margolles por su firme y paciente colaboración, como con Pablo del Val, por haber ejercido del mejor de los padrinos.

Tengo que reconocer el esfuerzo realizado tanto por Peter Osborne como por Yaiza Hernández para ayudarme en la concesión de mi estancia en el CRMEP (Centre for Research in Modern European Philosophy), dependiente de la Universidad de Middlesex. También al profesor Eduardo Subirats por acogerme en la Universidad de Nueva York.

Agradezco sinceramente el amable recibimiento que obtuve por parte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, cuando al querer continuar mis estudios de Posgrado, tras mi Licenciatura en Bellas Artes, descubrí que todavía no existía ningún grupo de investigación en mi área al que adscribirme. Debo mencionar especialmente a los profesores del Departamento de Historia del Arte por su cariño y cercanía, y por haberme hecho sentir parte de facto de este Departamento.

He de señalar la profesionalidad y dedicación con la que siempre me han tratado en mi institución, la Universidad de Murcia, desde la que se me han facilitado las interminables gestiones administrativas y burocráticas que ha conllevado mi carrera investigadora, y por la que me he sentido continuamente protegida cuando he estado fuera. También he de admitir los incon-

tables beneficios que me ha reportado la existencia del Cendeac, (Centro de Investigación de Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo), un lugar tan maravilloso que es difícil creer lo cerca que está.

Durante todo este tiempo, si alguien ha sido imprescindible ha sido mi familia. No hay palabras para agradecer el apoyo que he recibido de mis padres; el sustento económico, emocional y su implicación absoluta. También de mi abuela Ana, que supo amortiguar holgadamente el retraso del Ministerio en uno de sus pagos, y por las incontables dosis de azúcar que han contribuido a mi óptimo rendimiento mental. Devolveré la comprensión que han demostrado mis hermanos Javier y Teresa, a la que además agradezco el haberme dado unos sobrinos, Pedro y Álvaro, que me animan a ser mejor persona. Me siento afortunada de tener una familia tan extensa, mi agradecimiento es general, pero debo mencionar a mi tía, María Teresa Abellán, que en su rareza siempre ha sabido estar a mi lado. No puedo dejar dejar de mencionar a mis abuelos Pedro, Joaquín y Teresa, que me enseñaron tanto con sus muertes y que siguen estando conmigo.

Mi segunda familia, mis amigos, han sido los responsables de que no me desorientara durante el largo recorrido que ha supuesto esta investigación. A ellos les debo todo; por soportar mis altibajos, por entender mis ausencias y por hacerme sentir tan querida e imprescindible. Debo darle las gracias a Sergio, Inma, Patricia, Virginia, Carlos, Miguel, Ana, Joaquín, Manolo, Noelia, Fernando, Raquel, Ruth, Mari Paz, Julián, Tébar, Silvia, Antonio, María, Lucía y Lola. También a Pablo Lag.

Por último, debo reconocer el inestimable soporte académico y económico que he recibido por parte del Ministerio de Educación del Gobierno de España, tanto por la concesión de la beca FPU como por las estancias que me han otorgado. Mi agradecimiento es especialmente sentido al Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, por haber apostado por mi trabajo a través de sus Ayudas a la Investigación 2015.

Índice

Introducción y Presentación 13

PARTE I. FILOSOFÍA Y ANTROPOLOGÍA DE LA MUERTE

0. Introducción 23

1. Aproximación al concepto de muerte y breve historia de las actitudes hacia ella 25
1.0. Aproximación al concepto de muerte 25
1.1. Historia de la muerte 28
1.1.1. La Muerte y la Filosofía; unidas desde el origen 28
1.1.1.1. La muerte en la Antigüedad 31
1.1.1.2. La muerte en el Cristianismo 37
1.1.1.3. La muerte en la Filosofía moderna 40
1.1.1.4. La muerte en la Filosofía contemporánea 52
1.1.1.5. Filosofía de la muerte en la actualidad 79
1.1.2. Hacia una historia cultural de la muerte en occidente. De la Edad Media hasta nuestros días. 88
1.1.2.1. La muerte familiar 89
1.1.2.2. La propia muerte familiar 92
1.1.2.3. La muerte cercana y lejana 97
1.1.2.4. La muerte romántica 98
1.1.2.5. La muerte como tabú 103
1.1.2.6. La muerte paradójica 110
1.1.3. La evolución de las actitudes hacia la muerte en el hombre occidental 114
1.2. Restos corporales, personas muertas y cuerpos sin vida; hacia una definición de cadáver 120

PARTE II. MUERTE Y REPRESENTACIÓN
2. Muerte e imagen. Una historia de las representaciones de la muerte 123
2.1. Introducción. La imposible historia de la representación de la muerte 123
2.2. La relación entre la imagen y la muerte 125
2.2.1. Los vínculos entre muerte y representación 125
2.2.2. Los vínculos entre la imagen y el cuerpo 130
2.2.2.1. Introducción a la imagen y su relación con el cuerpo .. 130

2.2.2.2. La crisis de la imagen.....133
2.2.2.3. La crisis del cuerpo.....134
2.2.3. Los vínculos entre la pintura y la muerte.....136
2.2.4. Los vínculos entre la fotografía y la muerte 137

2.3. Historia de las representaciones de la muerte.....144
2.3.1. Estrategias de representación de la muerte anteriores a la Segunda Guerra Mundial.....144
2.3.1.1. Las Danzas de la Muerte 144
2.3.1.2. Lo macabro en el Cristianismo 146
2.3.1.3. La muerte en el México Azteca 149
2.3.1.4. El Barroco y la muerte.....154
2.3.1.5. La *Vanitas* 157
2.3.1.6. Muerte y violencia en Goya 162
2.3.1.7. La fotografía *post mortem* 169
2.3.1.8. La fotografía de guerra 178
2.3.2. Modalidades de representación de la muerte en la contemporaneidad.....181
2.3.2.1. La muerte abyecta.....183
2.3.2.2. La muerte abstracta 195
2.3.2.3. La muerte del artista 209
-Adelantarse a la propia muerte.....210
-Muerte y enfermedad 217
-La muerte fingida; mostrarse muerto 223
-La muerte como obra de arte final.....225
2.3.2.4. La muerte a partir del cadáver del animal.....226
2.3.2.5. La muerte como *Vanitas*.....234
2.3.2.6. El enterramiento como control de la muerte 237

PARTE III. TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE TERESA MARGOLLES Y SU CONTEXTO

3. La hibridación en México. Apuntes sobre el contexto histórico, social, político y artístico en el México contemporáneo. 243

3.1. México: muerte e identidad nacional.....243
3.1.1. Aproximación al problemático concepto de *Mexicanidad* 244
3.1.2. La guerra de imágenes en México: los *zemíes*, la Virgen de Guadalupe y la Santa Muerte. 248
3.1.3. La muerte en la etnografía contemporánea mexicana 253
3.1.4. La noción del cuerpo y el *resto* en México.....256

3.1.5. La cotidiana presencia del cadáver: la crónica social de las Notas Rojas 261
3.2. México a partir de 1968: la era del desacuerdo y la contraposición 268
3.2.1. El despertar de la sociedad: la matanza de Tlatelolco de1968 268
3.2.2. El terremoto de 1985: crisis humanitaria sobre crisis económica ... 270
3.2.3. El fracaso del NAFTA: El tratado de Libre Comercio de América del Norte 271
3.2.4. *La guerra contra las drogas:* el problema del narcotráfico.....272
3.3. El México de los 90; el contexto artístico y social como detonante creativo en Margolles 276
3.4. Hibridaciones: México en la actualidad. El conflicto entre lo local y lo global 277

4. Teresa Margolles: Vida, muerte y arte. 1990-2015.....287
4.1. Breve biografía de una artista controvertida 287
4.2. Recorrido cronológico por la trayectoria artística de Teresa Margolles.....292
4.2.1. Muerte, sacrificio y visceralidad: sus inicios con el colectivo SEMEFO (1990-1999) 292
4.2.2. Los muertos de Teresa Margolles. El cadáver, su periferia y el resultado de la violencia: producción artística en solitario (1998-2015).....361
4.3. De la vida del cadáver a las huellas sociales de la ausencia: etapas en producción de Margolles.....401

5. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles 409
5.1. Teresa Margolles y la estética de la muerte 409
5.1.1. Cuerpo tradicional y cuerpo forense: El cuerpo como advenimiento de la muerte. 416
5.1.2. La actualización de la tradición: *Memento mori*, *Vanitas* y *homo bulla*. 418
5.1.3. La iconografía cristina, lo ritual y lo sagrado en Teresa Margolles.....422
5.1.4. La obra de arte como forma de duelo.....427
5.1.5. El antimonumento 430
5.1.6. Retóricas de la muerte. Lírica y semántica en Teresa Margolles 432
5.1.7. La mexicanidad en Teresa Margolles 436
5.2. Categorías de la muerte en la obra de Teresa Margolles.....440

5.3. Necrofilia, tanatofilia y necropolítica: de lo irracional a lo político .443
5.4. La tensión eterna: ética y estética en la obra de Teresa Margolles 450
5.4.1. Ética y estética 450
5.4.2. Realidad y ficción.....455
5.4.3. El silencio y el vacío.....457
5.4.4. La distancia y el espectador 460
5.4.5. Reproducir la violencia 462
5.4.6. Arte y crimen 465
5.4.7. La estética de la inminencia 468

6. Conclusiones 473
La sutura imposible

7. Anexos 489
7.1 Repertorio de obras de SEMEFO y Teresa Margolles 489
7.2 Entrevista con Teresa Margolles.....507

8. Bibliografía.....519

Presentación

Mis intereses generales en los ámbitos de la investigación y de la creación artística siempre han estado relacionados con la muerte. Los primeros estudios serios que emprendí, amparados en la categoría de los llamados *estudios visuales*, versaban sobre la capacidad de la imagen para representar la muerte, y se concretaron en el trabajo *El 11-S: Entre las imágenes que ya habíamos visto y las que no vimos*, con el que obtuve el Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Complutense de Madrid.

En un momento en el que la muerte parecía querer ser abolida de nuestras vidas –y de nuestras imágenes– reparé en la creciente incorporación del cadáver a muchas de las prácticas artísticas contemporáneas, como si desde el arte, a contracorriente, se quisiera hacer visible aquello que se estaba ocultando. Comencé entonces a investigar acerca de la pertinencia de mostrar los restos mortales, acerca de las diferentes estrategias que se estaban llevando a cabo en el ámbito de las artes visuales en este sentido, y, en definitiva, acerca de la *representabilidad* de la muerte.

Es así como llegué a la obra de Teresa Margolles. La complejidad y profundidad de su proyecto artístico, su peculiar estética y la excepcional honestidad que demuestra, sumado al hecho de que no existiera ninguna investigación o monografía exhaustiva sobre su trayectoria –ni tan siquiera dispone de una web personal–, más allá de los propios catálogos de sus exposiciones y de algunos artículos, casi siempre en inglés, me llevaron a sentir la necesidad, por no decir la obligación, de iniciar este estudio.

En su obra se pueden rastrear prácticamente todas las categorías de la representación de la muerte presentes en otros artistas, siguiendo una evolución que la ha llevado de mostrar crudamente el cadáver, o partes de éste, a una economía formal desarrollada gracias a un cuidado lenguaje estético en el que la lírica es determinante. Como ella explica, en esa reducción formal, en el vacío, en el silencio, es donde realmente *se encuentra la representación del cuerpo muerto*[1].

El carácter liminal, intersticial de su trabajo; su caminar por la frontera,

---

1 Comunicación personal con la artista. El primer contacto con ella fue el 17 de diciembre de 2010, en el Centro de Arte Contemporáneo La Conservera, en Murcia, en el que me facilitó amablemente una serie de materiales sobre su trabajo. A este primer encuentro siguieron una serie de intercambios de correos electrónicos que se iniciaron en 2011, durante mi estancia en la Universidad de Nueva York. El 17 de febrero de 2014 nos volvimos a encontrar en persona en el Centro de Arte 2 de Mayo de la Comunidad de Madrid, cita en la que atendió generosamente a mis cuestiones y me volvió a ofrecer catálogos y otros documentos. Finalmente, entre mayo y septiembre del presente 2015, hemos cruzado una serie de correos electrónicos de manera más fluida, que concluyeron en una extensa entrevista que se adjunta en el anexo II. Mi agradecimiento ha de ser especialmente efusivo, debido su timidez y a la poca predisposición que suele tener a hablar de su trabajo.

por los límites; la reivindicación de lo ritual, del duelo; la tensión continua entre ética y estética; la actualización de la tradición y su compromiso social y político hacen de ella el paradigma de artista contemporáneo que ejemplifica a la perfección esa *estética de la inminencia* descrita por García Canclini.

Diré entonces que el presente trabajo de investigación nace de la voluntad de conocer y entender las intenciones y motivaciones que llevan a un grupo de artistas contemporáneos, esencialmente a la mexicana Teresa Margolles, a utilizar en sus obras imágenes de extrema violencia y muerte –llegando a trabajar directamente con cadáveres–, o a abordar estas mismas cuestiones de manera elíptica, o no tan explícita, en un contexto social concreto donde la relación con la muerte es absolutamente paradójica. Esto nos llevará a analizar en detalle sus estrategias, grados de efectividad y adecuación o implicaciones éticas.

Para ello se realizará una aproximación al concepto de muerte y a las actitudes frente a ésta en la sociedad occidental en general y en el ámbito mexicano en concreto; se analizarán las principales representaciones o imágenes de muerte en las artes visuales, especialmente contemporáneas, para finalmente estudiar la trayectoria y las modulaciones de la muerte en la obra de Margolles.

Estado de la cuestión

El interés por la muerte no es más que el interés por la existencia humana. De hecho hay una relación directa entre la manera de entender la vida y la forma en que nos enfrentamos a la muerte. Esto es, nuestra concepción de la muerte determinará y condicionará nuestra vida.

No en vano podríamos afirmar que el nacimiento de la Filosofía está unido al nacimiento de los estudios de la muerte, y que a su vez ambos se los debemos a Sócrates. Por lo tanto, si el nacimiento de la Filosofía está inevitablemente unido a las reflexiones acerca de la mortalidad humana, no han sido pocos los pensadores que han revisitado este tema, desde la Grecia clásica hasta la actualidad. Schopenhauer, rememorando a su vez a Platón, insistía en la idea de que el hombre nunca habría empezado a filosofar sin la realidad de la muerte. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, podríamos afirmar que Heidegger fue el más influyente filósofo de la muerte.

Por otra parte, como han sugerido recientemente autores como Hans Belting, las primeras imágenes elaboradas por el ser humano se crearon por motivos relacionados con el interés por la muerte o la trascendentalidad, algo que ya fue de alguna manera intuido en los estudios de Georges Bataille

sobre el origen del arte. Decimos, entonces, que el nacimiento de las imágenes está unido indefectiblemente a la muerte y a los planteamientos que surgen a partir de ésta. En este sentido, no son pocos los autores que afirman que el nacimiento del arte está directamente ligado con la muerte, y por extensión con la fotografía, como se encarga de estudiar Roland Barthes.

Entre las décadas de 1970 a 1990 aparecieron una gran número de estudios relativos a historia, la filosofía y la antropología de la muerte. A las obras capitales de Philippe Ariès, Vladimir Jankélévitch, Lous-Vincent Thomas, Michel Vovelle o Norbert Elias le siguieron una oleada de trabajos que buscaban restituir el lugar ideal que la muerte debía ocupar. En realidad, este periodo de actualidad de la muerte ya se había iniciado en el decenio de 1960 gracias a determinantes artículos como "La pornografía de la muerte" de Geoffrey Gorer, en el que se denunciaba el surgimiento de la muerte como tabú o a los trabajos en el campo de la psiquiatría y la medicina de Elisabeth Kübler-Ross como *On death and dying*, que abordaba las nuevas actitudes del hombre occidental frente a la muerte y analizaba las etapas y la necesidad del duelo en una época en la muerte estaba profundamente silenciada.

Sin embargo, a pesar de la popularidad y la buena acogida que este tipo de obras tuvo entre los intelectuales, en la última década del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, la muerte como tema de investigación, volvió a quedar en un segundo plano, como si ya se estuviera de vuelta del asunto.

Esto nos lleva a una tercera cuestión, la de la ambivalente relación actual del hombre con la muerte. Evidentemente, la muerte es un tabú, pero de manera extremadamente paradójica, está más presente que nunca. En alguna ocasión se ha afirmado que el siglo XX es el siglo de la muerte, o al menos de las representaciones de ésta. En este siglo asistimos a dos guerras mundiales, al Holocausto, bombas atómicas, desastres nucleares… Lo mismo se podría afirmar de lo poco que llevamos de siglo XXI; terrorismo, 11 de Septiembre, 11 de Marzo, catástrofes naturales, revueltas… Gracias a los medios de comunicación es posible que hoy la muerte sea más ubicua y más familiar que nunca antes, pero, en la mayor parte de los casos, se trata de una muerte ficticia, y en los pocos casos en los que está es real se encuentra tan profundamente espectacularizada que es incapaz de mediar con el espectador.

Encontramos, entonces, dos actitudes mayoritarias frente a la muerte totalmente enfrentadas. La primera, y más extendida, siempre desde occidente, sería la de esconderla; negarla. En contraposición comienza a

aparecer un creciente grupo de personas que responde con firmeza a esta situación, criticando su trivialización, que intentan restituir esa aceptación natural de la muerte que Philippe Ariès llamó la *muerte domada*. En el terreno artístico esta tendencia será notoria.

En la primera de estas actitudes se censurará la muerte real, excluyéndola por completo de la vida y delegando en médicos, profesionales de las funerarias y tanatorios, clérigos, personal del cementerio, etc., lo que por otra parte conducirá a la desastrosa desaparición del duelo. Paralelamente, y de manera complementaria, asistimos a una omnipresencia en los medios como el cine, la televisión, los videojuegos o la literatura de la muerte, pero eso sí, ficticia.

Finalmente, no podía ser de otro modo, todas estas cuestiones se han convertido en temas centrales del arte contemporáneo, cada vez más unido a la filosofía, la cultura, la historia o la política, y en consecuencia muchos son los artistas que se han ocupado de ellas, como Bruce Nauman, Andy Warhol, Chris Burden, Marina Abramovic, Joel Peter Witkin, Andrés Serrano, Santiago Sierra, Francis Bacon o Damien Hirst entre tantos otros. Sin embargo, el caso de Teresa Margolles es el más paradigmático, pues durante su extensa carrera artística se ha enfrentado a la violencia y muerte en México, que por ubicuas han perdido cualquier capacidad de impacto, y ha hecho de estas cuestiones su particular, y prácticamente único, caballo de batalla, enfrentándose a ellas con diferentes estrategias que serán exhaustivamente analizadas.

Objetivos

Los objetivos generales de esta tesis serán, en primer lugar, explicar el nacimiento de la Filosofía como reflexión derivada de la preocupación por la muerte y sus misterios y rastrear su presencia capital en las diferentes corrientes y pensadores, desde la antigua Grecia hasta la actualidad. Realizar un seguimiento de las mentalidades en lo referente a la muerte, desde la Edad Media hasta la contemporánea, en segundo lugar, apoyándonos en la antropología, la sociología y la historia cultural.

En tercer lugar, evidenciar que las primeras representaciones, las primeras imágenes, fueron motivadas por el interés de retener a los fallecidos, de ocupar su ausencia, así como por cuestiones relacionadas con la mortalidad y lo trascendental. En cuarto lugar, demostrar la vigencia de este vínculo entre la imagen y la muerte. Y, por último, llevar a cabo un estudio de las diferentes estrategias de representación de la muerte y la violencia a lo largo de la historia, localizando una serie de hitos o momentos fundamentales previos a la Segunda Guerra Mundial, y señalando las diferentes modalidades mediante las que el arte contemporáneo se ha detenido en la muerte.

Los objetivos específicos de esta tesis doctoral irán encaminados a esbozar el contexto histórico, político, social y artístico en el que surge el proyecto de Teresa Margolles, así como a realizar una exhaustiva cartografía de su producción artística, analizando la deriva de sus intereses, las diferentes fases de su trabajo y sus fluctuaciones estéticas y estilísticas.

Finalmente, desentrañaremos la complejidad retórica de su lenguaje y el sentido de su evolución, así como entenderemos cómo se conjuga en su obra la tensión entre ética y estética, entre realidad y ficción, entre denuncia y reproducción de la violencia, entre emoción y razón; entre arte y política. Igualmente procederemos a su ubicación dentro del panorama artístico internacional y a valorar su pertinencia y actualidad.

Marco teórico

Dada la complejidad del tema a tratar el acercamiento al objeto de estudio se hará desde una perspectiva interdisciplinar, siendo básicas las enseñanzas filosóficas, antropológicas, sociológicas, culturales, históricas y, por supuesto, estéticas y artísticas. Para alcanzar nuestros objetivos partiremos desde el conocimiento de la práctica de las bellas artes, de las enseñanzas de la historia del arte, también desde el análisis de las imágenes.

Dentro de este marco teórico, los autores fundamentales que guiarán nuestro trabajo de investigación serán Jacques Choron como historiador de la filosofía; Scheler, Heidegger, Levinas o Jankélévitch en cuanto al análisis filosófico del problema de la muerte, por citar algunos; Philippe Ariès, Louis-Vicent Thomas y Manuel Fernández del Riesgo serán determinantes para todo lo relacionado con la antropología de la muerte –Claudio Lomnitz en el caso específico de México–; los textos de Norbert Elías y Vicente Arregui serán muy útiles para abordar los aspectos sociológicos.

El estudio antropológico de la imagen y el origen de de las representaciones de la muerte estará guiado por los estudios de Hans Belting y Régis Debray, así como por W. J. T. Mitchel y Goerges Didi-Huberman en lo referente al análisis de la imagen en sí. Por otra parte, Roland Barthes, Susan Sontag y Roman Gubern conducirán mi análisis sobre los vínculos entre la fotografía y la muerte.

Será esencial Hal Foster, como teórico del arte contemporáneo, principalmente en sus estudios sobre lo real y lo obsceno, o George Bataille en lo relativo a las analogía entre el erotismo y la muerte. Por su parte, Valeriano Bozal, Mario Perniola y, sobre todo, Arthur Danto, serán fundamentales en el estudio de la experiencia estética.

En lo relativo al análisis de la obra de Teresa Margolles la figura de teóricos

como Cuauhtemoc Medina, historiadores como Oriana Baddeley o críticos culturales como Néstor García Canclini serán imprescindibles.

Hipótesis

Partiendo de la hipótesis de que la muerte está tanto en el origen de la filosofía como en el de la imagen, y tras la "desemancipación filosófica del arte" anunciada por Danto, podríamos concluir que el arte contemporáneo es una forma de filosofar, y por lo tanto no es de extrañar que el arte actual esté tan interesado en la cuestión de la muerte y la representación de ésta.

En cuanto al estado de la cuestión decíamos que el estatus actual de la muerte está dominado por una rutina de sobreexposición a imágenes de muerte, reales y ficticias, pero se trata de imágenes de muerte que no nos afectan, que suponen una barrera, que implican una distancia necesaria con la muerte, al igual que lo hace el cristal del tanatorio. Vemos mucha muerte, pero no la experimentamos de cerca. De manera similar a lo que Foucault afirmaba sobre la sexualidad en la contemporaneidad, la muerte está más presente que nunca, es posible que en algunos ámbitos haya dejado de ser un tabú, pero para convertirse en un tema baladí, pues siempre que hablamos de él lo hacemos de una forma tal superficial que sólo contribuimos a convertirlo en un asunto sórdido y desconocido. Intentaré demostrar que la inclusión del cadáver y la sobreabundancia de representaciones de la muerte en el arte contemporáneo intenta luchar contra esa *negación* de la muerte, primero. Y, segundo, que no suponen ninguna novedad si son analizadas desde una perspectiva histórica.

Mi hipótesis fundamental defenderá que cuando Margolles nos obliga con sus controvertidos trabajos a "tocar" al muerto, a olerlo, a sentirlo; a experimentarlo, su obra lucha de manera radical, pero efectiva, contra ese estado de cosas, para volver a una concepción más natural, a la muerte *domada* en términos de Ariés, y para llamar al espectador a que se haga cargo de la violenta e injusta situación de México. No de forma casual Teresa Margolles no sólo es artista, fotógrafa de formación, sino que además es Técnico Forense. Ya sus primeros trabajos con el colectivo SEMEFO (Servicios Médicos Forenses), dejaban vislumbrar un especial interés en la morgue y el cuerpo sin vida.

Cuando aparece la morgue de París, en el Siglo XIX, la muerte era asumida de una manera natural, pero también era considerada en cierta medida como un espectáculo. En principio el propio edificio tenía la función práctica de exponer los cadáveres encontrados en las calles de la ciudad para que fueran reconocidos e identificados. Supuso, de igual manera, la ejemplificación de las nuevas nociones de la modernidad en cuanto al orden y la higiene. Sin embargo, pronto se convirtió en un escaparate, en el sofisticado sustituto de

las ejecuciones públicas donde las familias iban por puro morbo o sencilla curiosidad. Margolles, lejos de buscar la provocación fácil o el morbo vacío, saca la morgue a la calle, sus imágenes, sus herramientas, sus utensilios. Da a conocer ese oscuro mundo en un intento sincero y desesperado de denunciar el aumento exponencial de muertes violentas en México y de dignificar los restos mortales que en ocasiones son tratados como meros objetos tanto por las autoridades como por los medios de comunicación locales. Más tarde abandonará la morgue para ocuparse de los cuerpos sin vida en los mismos lugares en los que son encontrados; la calle. Sugeriré que sus obras son *trabajos de duelo*, manifestaciones de su duelo eterno por personas anónimas, que invitan a su vez al espectador a hacer lo propio, en un momento en el que el duelo es considerado algo reservado al ámbito estrictamente privado.

Mi hipótesis principal parte de la evolución de la tensión entre forma y contenido en la obra de la mexicana, que en sus primeros trabajos se servía de formas expresivas para representar contenidos expresivos, llegando a la neutralidad estética de su segundo periodo creativo, y que finaliza con una reversión absoluta del principio clásico del decoro al producir las obras extremadamente bellas de su última etapa. Será precisamente este proceso de progresiva inadecuación entre forma, apariencia o visualidad si queremos actualizar el término, y su contenido, el que revelará todo el potencial de impacto de su trabajo. Analizaremos, entonces, cómo y por qué este arte último, más depurado y de una carga conceptual densa, que da lugar a obras absolutamente antagónicas, es el más efectivo de todos.

Las conclusiones finales de nuestro estudio, a priori, irán orientadas a defender cómo lo terrible se vuelve aún más perturbador si lo revestimos de belleza o banalidad. En definitiva, defenderemos cómo ciertos trabajos de Margolles, sobre todo de su última etapa, de apariencia amable, pero que abordan el duro tema de la muerte violenta, pueden llegar a ser de una rotundidad y contundencia radicales cuando el espectador conoce los detalles de su creación, y llegan a resultar mucho más punzantes y conmovedores, por su inevitable incongruencia, que el hecho de que se nos muestre el propio cadáver o la imagen de éste, que no deja de provocarnos un rechazo de partida que nos aleja del mensaje real; esto es, que la violencia y la muerte en México es una realidad tan omnipresente que puede sobrevenir en cualquier momento, sin justificación ni entendimiento posible.

Metodología

La metodología empleada para la elaboración de esta tesis ha sido eminentemente clásica, pues, comenzando por un estudio amplio de la materia de estudio principal, definiéndola de manera exhaustiva y procediendo al análisis del estado actual de la cuestión, he pasado a realizar una serie de vastas contextualizaciones que han servido para localizar con precisión mi investigación principal; el estudio de la obra de Teresa Margolles. Tras su meticuloso análisis el diafragma se vuelve a abrir para proceder finalmente a una puesta en perspectiva de su proyecto, ubicándolo dentro del panorama artístico internacional.

Aunque apunto que este modo de proceder es tradicional, tengo que añadir que siempre se ha realizado desde una perspectiva transdisciplinar, pues si bien mi estudio se localiza dentro de la historia del arte, como se señaló anteriormente, me he servido de las enseñanzas filosóficas, antropológicas, sociológicas, culturales e incluso políticas.

Si bien mi labor investigadora comenzó en 2007, cuando me fue concedida la Beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia, he de reconocer que mi dedicación exclusiva al tema que aquí presento no se produjo hasta mi traslado a la Universidad de Nueva York, en el año 2011. Antes, en una estancia en que realicé en la Universidad de Middlesex, tuve la oportunidad de familiarizarme con el tema gracias a la increíble infraestructura de la British Library y a la generosidad de todos los que allí trabajan para aliviar la tarea investigadora. Pero fue en Nueva York donde comenzó mi inmersión absoluta en la materia. En sus bibliotecas, especialmente en la Public Library de la Quinta Avenida, tuve acceso a la mayor parte de los catálogos de artista que se han utilizado aquí, pude localizar libros de difícil acceso o descatalogados como *El horror de morir* de Vicente Arregui, y comencé definitivamente a encauzar mi investigación. Gracias a la ingente oferta de librerías pude regresar con decenas de volúmenes, nuevos y de segunda mano –como una primera edición de *Death, Grief and Mourning* de Geoffrey Gorer– que han sido claves en mis progresos posteriores.

De igual forma, han sido imprescindibles las bibliotecas de la Universidad de Murcia, así como el Cendeac. Como es lógico, la investigación sobre un artista vivo debía contar con el testimonio del propio creador, como así ha sido; tanto en persona como mediante el cruce de correspondencia electrónica, que finalmente se ha revelado como una de las herramientas más útiles en mi estudio.

Recopilando, en la primera parte de mi estudio, *Filosofía y antropología de la muerte*, realizo una aproximación al concepto de muerte, llevando a cabo un seguimiento a través de diferentes corrientes de pensamiento, desde el propio nacimiento de la Filosofía como preocupación por la mortalidad humana en la Grecia clásica, hasta la actualidad. También analizo la evolución de las actitudes hacia la muerte, desde la Edad Media hasta nuestros días. Esta sección concluye con un epílogo sobre la definición de cuerpo, resto y cadáver.

En la segunda parte, *Muerte y representación*, procedo a realizar una historia de las representaciones de la muerte, habiendo hecho previamente un análisis de los vínculos entre la imagen –y la fotografía– con la muerte. Al final de esta parte trazo un recorrido por las categorías en las que la muerte ha sido representada en la contemporaneidad.

En la tercera y última parte –la más importante–, *Trayectoria artística de Teresa Margolles y su contexto*, tras localizar política, social y artísticamente su ámbito de acción e interacción, elaboro lo que ya se podría considerar un primer resultado de investigación estricta e inédita; el análisis de su trayectoria artística, desde sus inicios de mano del colectivo SEMEFO hasta la actualidad. Posteriormente, el capítulo 5 estará dedicado a analizar todo tipo de cuestiones relacionadas con la estética que atañen a su obra. Se dibujarán también las modalidades en las que la muerte se inserta en sus trabajos, y se procederá a desvelar cómo la necrofilia de sus comienzos ha sido sustituida por lo que hemos llamado necropolítica. Finalmente, expondré mi tesis principal, esto es, cómo la evolución de su trayectoria ha supuesto el incremento de todo tipo de tensiones en su obra: tensiones éticas, estéticas, de contenido, políticas y por supuesto estrictamente artísticas que provocan que el conflicto sea eterno, porque la muerte y la violencia son infinitas y que la sutura sea imposible de realizar, tanto en su obra como en esta tesis.

0. Introducción

Pensar la muerte es una de las empresas más complicadas a la que nos podemos enfrentar. Cuanto más nos acercamos a ella, cuantos más conocimientos acumulamos sobre su realidad, más se nos escapa; nos devuelve un mayor número de preguntas, acaso todavía más complejas. A este respecto, como señala el antropólogo francés Louis-Vicent Thomas: "reflexionar sobre la muerte es enfrentarse con la certeza primordial"[1]. La muerte es la mayor de las certezas. No existe nada más evidente e inevitable. Sabemos que hemos de morir, sin embargo no lo creemos. La muerte es cotidiana pero también es esquiva, siempre parece lejana.

Si el cometido de estas tesis fuera el de realizar un estudio filosófico que resolviera el problema de la muerte, no nos quedaría más que reconocer nuestro fracaso de antemano, como han hecho los mayores estudiosos del tema. La muerte, por definición, no se deja aprehender, como veremos a lo largo de estas líneas. Por el contrario, la tarea de nuestra investigación se centra en analizar cómo desde un sector concreto del arte contemporáneo se está luchando para devolver a la muerte su estatus natural –entre otras cosas–, a esa relación armónica que el hombre ha tenido con ella durante milenios y que se ha invertido dramáticamente en las últimas décadas. En un tiempo anterior la muerte era un poder rector para la vida, la configuraba y le daba sentido. Para el hombre moderno occidental es una catástrofe, pues vive al día, y la muerte ya no se contempla.

Sin embargo, y a pesar de que nuestro trabajo no pretenda ser ni un estudio filosófico de la muerte, ni un análisis antropológico o sociológico sobre las actitudes del hombre frente a esta, sí que se hace urgente un breve acercamiento nuestro campo de estudio mediante estas disciplinas. Sólo así conseguiremos contextualizar apropiadamente el estado de la cuestión. Actualmente son muchos los estudios biológicos, médicos, psicológicos, filosóficos, o legales sobre la muerte, lo que revela que no se trata únicamente de un fenómeno natural, sino de un fenómeno social, pero abordado de una manera muy concreta, como veremos en lo sucesivo.

La muerte no sólo nos da miedo, como lo podría hacer cualquier otro peligro, sino que nos produce el más profundo rechazo. Es algo que parece contradecir la lógica de nuestra existencia. Tener presente la realidad y la inevitabilidad de la muerte no sólo nos puede ayudar a vivir con más sentido e intensidad, sino que nos puede servir como herramienta para dotar a cada acto, cosa o suceso de su verdadero valor e importancia. En definitiva, pensar en el significado de mi muerte es meditar acerca del sentido de mi vida. Son la misma cosa. Vida y muerte. La confrontación con la muerte es la búsqueda del sentido de la vida.

---

1 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte. Una lectura cultural,* Paidós, Barcelona, 1991, p. 9.

1. Aproximación al concepto de muerte y breve historia de las actitudes hacia ella.

1.0. Aproximación al concepto de muerte

La muerte es algo concreto y abstracto a la vez. Algo real pero también indefinido. El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define la muerte como *cesación o término de la vida*. También, en su quinta acepción, la describe como *destrucción, aniquilamiento, ruina*. La polisemia del término hará sin duda mucho más complicada nuestra tarea.

Sin embargo, se trata de un hecho real, de un concepto concreto, pero proteiforme y sobredeterminado. Diremos, como apuntara Thomas, que la muerte se "plantea en términos tan heterogéneos que debemos preguntarnos si cada vez que se lo nombra se está hablando de la misma cosa"[2]. Porque la muerte afecta a todo lo que tiene una dimensión temporal, y no sólo al hombre y los seres vivos.

Existe la posibilidad de acercarse al concepto de muerte a través de todas las disciplinas que atañen al hombre. Eso sí, todas las figuras de la muerte están emparentadas; la muerte biológica, la muerte psíquica, la muerte social, la muerte espiritual, etc. Todas poseen un carácter de ruptura, de corte, de *separación*. Pero yo, a partir de ahora, entenderé que la muerte como cesación es propia del mundo natural, y que la muerte del ser humano es la verdadera muerte, la única.

La menos retórica, la muerte física, fisiológica –la muerte biológica–, es la detención absoluta e irreversible de todas las funciones vitales. Parece sencillo. Y aún así, en los últimos tiempos, incluso esta última se ha desdibujado. Con los avances técnicos y médicos ya no sólo es posible declarar una muerte por la ausencia de pulso o respiración. La muerte se ha fragmentado, dividiéndose en varias etapas que incluyen procesos como la muerte celular o la muerte cerebral. Con los cuidados necesarios, es posible mantener un cerebro *muerto* en un cuerpo *vivo*. En algunos casos es posible mantener a un muerto con vida, o al menos alargarla por un periodo de tiempo determinado. Este nuevo orden de cosas ha multiplicado las reflexiones filosóficas, éticas o morales al respecto. Pero también ha hecho más inasible y difusa la muerte. Cuanto más progresa el conocimiento relativo al hecho de la muerte, mayor es la dificultad para precisar el momento y la forma en que se produce, "pero –añadiría Thomas– es esta nada la que despierta todas las angustias, la que moviliza todas las energías para rechazarla, obnubilarla, suprimirla o vencerla"[3]. El temor, la

2 Ibíd., p. 11.

3 Ibíd., p. 22.

angustia propia de la muerte, no hace sino acrecentarse.

No podemos olvidar que si bien el proceso de la muerte de nuestro organismo es biológico, la aceptación o actitud ante esta circunstancia es cultural. Y aún cuando fuera posible comprender y conocer al detalle el proceso de la muerte fisiológica, tendremos que reconocer que "en todas las razas civilizadas de todo el mundo, la muerte requiere ser explicada por algo más que causas naturales"[4], como ha señalado Jaques Choron, unos de los mayores investigadores de la historia de los pensadores de la muerte.

Apuntaba a este respecto el filósofo español Jorge Arregui, no sin ironía: "supongo que si alguien quisiera saber en qué consiste morirse acudiría en busca de información en primer lugar a un médico"[5]. Aún asumiendo que el reflexivo morirse no es lo mismo que morir, hemos de convenir junto a Arregui que "al leer una autopsia aparece un fuerte sentimiento de decepción"[6]. Y es que, ciertamente, siempre hay algo que se escapa, no sólo en la muerte como idea abstracta también en la muerte concreta: "todo sucede como si la acumulación de técnicas de investigación sólo sirviera para reforzar la parte de misterio: aunque la muerte existe y se la puede reconocer, estamos lejos, científicamente hablando, de saber en qué consiste"[7], tal y como ha afirmado Thomas.

A pesar que de la muerte sea universal, y natural, siempre se presenta como accidental, prematura; como una agresión brutal. Es cierto que admitimos la muerte como algo natural, pero, volviendo a Arregui, nunca lo comprendemos del todo: "hay muchas *causas* que lo *explican*, pero no hay *razones* que permitan *comprenderlo*. Siempre puede dispararse la pregunta del porqué, ¿por qué precisamente a *mí* o a *él*?"[8]. Más tarde analizaremos en detalle cómo es posible la coexistencia de una plena conciencia de muerte con esta obligada negación de una muerte que nunca es necesaria ni prevista, que siempre está de más y se puede posponer, o como lo ha dicho Thomas: "a la certidumbre de morir se le opone la incertidumbre del acontecimiento"[9].

Entonces la muerte es algo extraordinario, no ya natural. Somos nosotros los que *creamos* nuestra propia muerte. Para el inconsciente no existe. Como sabemos, Freud defendió que en realidad nadie puede creer en su propia muerte, pues el inconsciente está convencido de su propia inmortalidad. Y esta paradoja es necesaria para poder enfrentarnos a la vida, para *olvidar* que

---

4 "In all uncivilized races everywhere, death requires to be explained by other than natural causes". CHORON, Jaques, *Death and Western Thought*, Collier-Macmillan, New York, 1963, p. 13.

5 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir. El valor de la muerte en la vida humana.* Tibidabo, Barcelona, 1992, p. 71.

6 Ibíd.

7 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...*, Op. Cit., p. 45.

8 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir…*, Op. Cit., p. 22.

9 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte…*, Op. Cit., p. 23.

hemos de morir todos. Así que, cuando llega la conciencia de muerte, ésta es opaca, al menos al principio.

En cualquier caso, no sería inocente afirmar que *yo*, mi conciencia, es inmortal, porque nunca sabré que estoy muerta, no experimentaré mi propia muerte. Por eso también la muerte siempre nos sorprende y es imposible adelantarse a ella, diré entonces con Levinas que: "la muerte no pertenece al mundo. Es siempre un escándalo y, en ese sentido, trasciende siempre el mundo"[10].

La vida es el mayor de los bienes, pues permite que otros nos sean dados. La muerte es el peor de los males naturales, el resumen de todos ellos. Entonces, afirmaré de la mano de Arregui lo que parece una obviedad: "la maldad de la muerte no estriba en que sea dolorosa, sino en su puro carácter de privación de la vida"[11], una obviedad necesaria.

Podemos decir a la sazón que la muerte no es natural: es un mal, el peor de los posibles. Este es otro motivo porque la muerte es inasible, porque "la realidad de la muerte –descubre Arregui– no es asimilable desde la vida humana y, en cuanto que es esencialmente un mal, no puede comprenderse"[12]. Arregui disecciona esta incomprensibilidad de la muerte en tres puntos. En primer lugar, alega que no podemos excluir a la muerte de nuestras vidas, pero que tampoco, a priori, la podríamos incluir en nuestros proyectos. Sería *anti-natura.* En segundo lugar, nuestra mortalidad nos define y diferencia de dioses y animales; somos "nosotros, los mortales", pero a la vez nos repugna. Nuestra mortalidad nos asquea a su vez por tres motivos: primero porque existe una repulsa incontrolable por la corrupción de nuestros restos –aspecto que será determinante en nuestro estudio–, después por la conmoción por la supresión de nuestra individualidad que la muerte conlleva, y finalmente, porque experimentamos un completo rechazo a la trivialidad de la muerte. Así, concluye Arregui, "el horror ante la muerte se muestra como el rechazo radical de una naturaleza que no hemos elegido"[13]. El tercer aspecto que ahonda en la incomprensibilidad de la muerte es que la vida supone una aspiración a la inmortalidad. Esto, lejos de resolver el problema de la muerte, lo complica. Si el principio que nos anima, nuestra conciencia, nuestro intelecto, nuestra voluntad o nuestro amor son inmortales, ¿por qué hemos de morir nosotros? Bajo esta luz todo se torna aún más injusto.

---

10 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 2005. p. 134.

11 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir…*, Op. Cit., p. 220.

12 Ibíd., p. 371.

13 Ibíd., p. 362.

Sin estar previstos previamente, Arregui añade otras dos causas que participan de la ininteligibilidad de la muerte. El hombre es capaz de entender cómo se puede dar semejante caos y ausencia de libertad: "la muerte es obscena y horroriza porque implica la absoluta falta de libertad, un desorden interior máximo"[14], razón ésta, a mi juicio, fundamental.

Tradicionalmente, tanto en el ámbito de las creencias como en el de los ritos funerarios, la muerte se ha asociado al nacimiento. Nacimiento y muerte se han tratado en muchas ocasiones no como contrarios, sino como las dos manifestaciones posibles de una misma realidad. Para Thomas si esto es así es precisamente porque la frontera entre vida y muerte no es tan sencilla de determinar, por eso él habla de la *distinción no radical entre la vida y la muerte*. Es cierto que existen casos en los que es complicado establecer una frontera estable, más cuando existen circunstancias intermedias como el coma irreversible, la muerte cerebral, la naturaleza confusa de algunos virus, que cabalgan entre lo vivo y lo inerte, la anabiosis de ciertas células, que tras una muerte aparente vuelven a la vida, o los fenómenos de vida latente de ciertas bacterias. No obstante, aunque estos ejemplos nos permitan acercarnos a la confusa naturaleza de la muerte, todos poseemos una idea bastante certera de lo que es la vida y la muerte.

1.1. Historia de la muerte

1.1.1. La Muerte y la Filosofía; unidas desde el origen

Philosopher, c´est apprendre à mourir
Michel de Montaigne

Desde el amanecer de los tiempos el hombre se ha hecho preguntas acerca de su propia existencia; de su mortalidad. El interés por la muerte no es más que el interés por la existencia humana. Sin embargo el nacimiento de los estudios de la muerte hubo de esperar a Sócrates, a quien también debemos el nacimiento de la Filosofía como disciplina. Así, podemos afirmar que el nacimiento de la Filosofía está unido desde su mismo origen al nacimiento de los estudios de la muerte, y que ambos surgen de la mano de Sócrates.

Kastenbaum lo resume del siguiente modo: "Sócrates está consagrado en la tradición occidental como el padre de los estudios de la filosofía y de la

14 Ibíd., p. 377.

muerte"[15]. En efecto, si Sócrates es el padre de la filosofía y los estudios de la muerte, no es casual; ambas disciplinas son hermanas y dependen la una de la otra. Sin la existencia de la muerte el hombre nunca habría llegado a hacerse preguntas acerca de su propia naturaleza y nunca habría surgido la filosofía, al menos no de la manera en la que lo hizo. Es por esto que Schopenhauer, de manera muy poética pero no menos acertada, definió a la muerte como *la musa de la filosofía,* para añadir posteriormente, en clara alusión a Platón, que el hombre nunca habría empezado a filosofar sin la realidad de la muerte. Y si el origen de la filosofía se encuentra en las meditaciones sobre la finitud humana, algunos, como es el caso de Cicerón, van más allá y defienden que incluso el propio hecho de filosofar no era más que prepararse para la muerte. De esta manera, la muerte quedaría configurada como el principio y el fin mismo de la reflexión filosófica.

Por otra parte, no hemos de obviar el papel determinante que ha jugado la religión en la configuración del problema de la muerte. La faceta religiosa del hombre ha sido tan importante en ocasiones como la vocación filosófica. Tanto el miedo a la muerte como su propia superación han estado estrechamente relacionados con la religión; por eso recuerda Choron que "el problema del miedo a la muerte y de su naturaleza es tradicionalmente la providencia de la religión. La religión, por regla general, niega la finalidad de la muerte; afirma la continuación de la personalidad humana"[16].

Con la llegada del cristianismo parecía que al fin se había encontrado una respuesta clara. Es conveniente citar en extenso a Jacques Choron cuando afirma que:

> En ausencia de convicciones religiosas muy definidas como en los siglos V y IV a. C. en Grecia, por ejemplo, o en los siglos II y I a. C. en Roma, nos encontramos con la muerte, no sólo como un adorno, sino como un motivo de la filosofía. Pero, con la llegada del cristianismo y su promesa de la resurrección y la vida eterna en el más allá, la necesidad vital para la filosofía para hacer frente a la muerte disminuye, pues el problema parecía estar resuelto[17].

---

15 "Socrates is enshrined in Western tradition as the father of both philosophy and death studies". KASTENBAUM, Robert, "What should we expect from philosophy?" en KAUFFMAN, Jefrey, *Awarness of mortality*, Baywood Publishing Company, Nueva York, 1995, p. 3.

16 "The problem of the fear of death and of its nature is traditionally the providence of religion. Religion, as a rule, denies the finality of death; it affirms the continuation of the human personality". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 265.

17 "In the absence of very definite religious convictions as in the fifth and fourth centuries B. C. in Greece, for example, or in the second and first centuries B. C. in Rome, we find death not only as a motif, but as a motive of philosophy. But, with the advent of Christianity and its promise of resurrection and eternal life in the hereafter, the vital necessity for philosophy to deal with death diminishes, for the problem appeared to be solved". CHORON, Ibíd., p. 266.

Evidentemente esto no implica que la preocupación por la muerte desapareciera con la llegada del cristianismo. Es más, la época de máxima obsesión con este asunto llegó entre los siglos XIV y XV. Pero sí es cierto que el cristianismo modificó profundamente en occidente las actitudes del hombre ante la muerte.

Parece claro, entonces, que sin la realidad de la muerte el hombre nunca habría empezado a filosofar. Sin embargo, conforme esta materia se va erigiendo como una disciplina independiente y se ocupa de cuestiones específicamente filosóficas, la muerte se va dejando de lado, hasta el punto de que se discute entre las diferentes corrientes filosóficas si éste es un tema apropiado sobre el que la filosofía se debería centrar.

Si bien no es nuestro cometido realizar un estudio exhaustivo del pensamiento filosófico en torno a la muerte, sí creemos que puede resultar muy útil una aproximación a la historia para contextualizar el siguiente epígrafe, dedicado a las diferentes actitudes del hombre frente a la muerte. Además, las definiciones de la muerte no siempre son capaces de eludir los condicionamientos ideológicos, y coincidimos con señaló Thomas en que "las de los filósofos, en especial, sólo son inteligibles si se las sitúa en la totalidad de sus sistemas de pensamiento"[18].

1.1.1. La muerte en la Filosofía occidental

Las diferentes respuestas que los filósofos han ido dando a lo largo de los tiempos al problema de la naturaleza de la muerte dependen en último término de su propia actitud hacia la vida, de su propio miedo a la muerte, de su propia experiencia vital. Pero también serán reveladoras o bien de su tiempo, o bien de ciertas posturas que se irán repitiendo a lo largo de la historia. Es evidente que la reflexión filosófica acerca de la muerte no puede ofrecer una respuesta universal.

Para Choron[19], así, la relación entre la Filosofía y la muerte se ha dado de tres formas diferentes a lo largo de la Historia. En la primera de ellas la muerte es una suerte de *musa* de la Filosofía, la originadora del pensamiento filosófico en sí. Cuando es planteada de esta manera, la inevitabilidad de la muerte es el detonante de cualquier otra inquietud filosófica. Este punto de vista sería propio de filósofos como, por ejemplo, Schopenhauer. La siguiente postura sería la de considerar la muerte como *instrumento* de la Filosofía, necesaria para entender la verdadera naturaleza del ser. Esta opinión sería

18 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...,* Op. Cit., pp. 41-42.

19 CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit.

la adoptada claramente por Heidegger, a cuyas ideas le dedicaremos una especial atención. Por último, encontramos la relación entre Filosofía y muerte propiamente platónica, aquella en la que la muerte es la condición ideal para que se de el pensamiento filosófico.

1.1.1.1. La muerte en la Antigüedad

Que los primeros filósofos estaban especialmente interesados por la muerte queda patente por el hecho de que el primer texto a este respecto que conservamos, el conocido fragmento[20] de Anaximandro de Mileto (610-547 a. C.), hace referencia a la fugacidad, a la transitoriedad de las cosas. Aún así, resulta muy complicado dar una visión general de la concepción de la muerte para la Filosofía de la Antigüedad, puesto que se trata de un periodo de tiempo muy amplio que incluye a una gran variedad de pensadores.

Los filósofos presocráticos eran plenamente conscientes de la incertidumbre de la vida y de la trágica inminencia de la muerte. Pitágoras (572-497 a. C.), por ejemplo, creía en la transmigración del alma, así como en su integración con el Divino tras la muerte. Eso sí, el alma, atrapada en el cuerpo, y liberada tras la muerte, tenía que pasar por un periodo de purificación antes de ocupar un nuevo cuerpo. En cualquier caso, la salvación estaba asegurada, puesto que el alma es pura, y sólo podría ser más pura aún tras la muerte, o incluso unirse con el Divino una vez que estuviera purificada por completo. Cuando Tales de Mileto (625-547 a. C.) afirmó que el agua era el principio de todas las cosas, buscando una explicación natural de las cosas y desdeñando la mitología en lo que se ha conocido como el paso del mito al logos, estaba de algún modo alterando la percepción que se tenía de la vida en general y de la muerte en particular. Como ha escrito Choron,: "si todas las cosas son una, entonces el cambio –y también el cambio más impactante –la muerte– se vuelve menos radical a través de la unidad esencial de todo lo que existe"[21].

En este sentido, Heráclito (533-475 a. C.), también estaba convencido de la fugacidad de las cosas, aunque estaba mucho más impresionado que Anaximandro por la extrema transitoriedad de la existencia. Bien conocida es su afirmación "en los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]", popularizada como "ningún hombre puede bañarse dos veces en el mismo río" por una transcripción en una obra de Platón. Sin embargo, para él, dado que todo fluye, que nada es eterno, que todo es

---

20 "El principio (arjé) de todas las cosas es lo indeterminado ápeiron. Ahora bien, allí mismo donde hay generación para las cosas, allí se produce también la destrucción, según la necesidad; en efecto, pagan las culpas unas a otras y la reparación de la injusticia, según el orden del tiempo".

21 "If all things are one, then change -and also the most shocking change -death- becomes less radical through the essential oneness of all that exists". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 33.

cambiante, la muerte en sí tampoco puede ser permanente. El alma humana forma parte del *Fuego eterno,* que la transformará, pero que permanecerá por toda la eternidad. Es muy posible que Heráclito compartiera la opinión de la mayor parte de los griegos coetáneos que creían los nietos eran la continuación del alma de los abuelos, y por eso debían llevar su mismo nombre. De esta manera la muerte es la misma condición previa al nacimiento, que en sí no puede ser buena ni mala. Es más, la muerte se opone al presente, como afirma el propio Heráclito: "a los hombres les aguarda muertos lo que no esperan ni se imaginan". Y como explica Miguel Lizano, *a los hombres les aguarda* "es la inminencia de la muerte, siempre futura, nunca presente. Y "nunca presente" es precisamente lo que dice la continuación de la cita: a los hombres aguarda muertos "lo que no esperan ni se imaginan": la muerte (la muerte propia) es lo nunca presente, lo no esperable ni imaginable en cuanto tal"[22].

La muerte no es sólo el límite de la vida, sino que tiene un carácter positivo, aunque sólo sea porque supone un descanso, y una continuación de alguna manera. Heráclito facilita la aceptación de la muerte, la explica como algo natural, pues es la balanza entre vida y muerte, esa tensión entre opuestos, lo que garantiza el equilibrio del universo.

En otro orden de cosas, encontramos a Parménides de Elea (hacia el 530-470 a. C.), situado en las antípodas de Heráclito en lo referente a la concepción de la muerte, pero que comparte con él el rechazo de la posibilidad de que la muerte signifique la destrucción definitiva. Para él, todo cambio es en realidad una ilusión, y la muerte no deja de ser una ilusión imposible de experimentar. Demócrito (460-370 a. C.), por otra parte, sí cree en la mortalidad del alma, y defiende que el hombre ha de entender que la vida es caduca y breve, y por eso la muerte, casi siempre, asusta, aunque es necesaria. En Sócrates (469-399 a. C.) vemos que existe una aguda conciencia de muerte en la Grecia de los siglos VII al IV a. C. La insistencia de la idea de la brevedad de la vida y sus miserias va casi siempre acompañada por lamentaciones por la inevitabilidad de la muerte. Y en esa línea de pensamiento situamos a Sócrates, para quien el hombre es finito y contingente, pero que encuentra su grandeza precisamente en aceptar su condición con responsabilidad y no dejándose amedrentar por la muerte.

El filósofo se aleja de cualquier interpretación dogmática acerca de la naturaleza de la muerte, pues hacerlo supondría una falsa pretensión de sabiduría. Así deja abierta la puerta a dos posibilidades, apuntadas por Choron: "la muerte es ya sea el sueño sin sueños o migración del alma al

22 LIZANO, Miguel, "Heráclito, sobre la muerte", en *EMERITA, Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)* — LXXII 1, 2004, p. 80.

otro mundo"[23]. Sin embargo, lo más importante de la concepción socrática de la finitud es la insistencia en la bondad de la muerte, puesto que en ninguno de los dos supuestos está justificado el miedo ante ésta, que incluso puede ser mejor que la vida. Tal era su convencimiento de que la muerte no había de ser temida, que en una última lección a sus discípulos, en el juicio por el que se le sentenció a muerte, no quiso evitar su condena, tal y como narra Platón, y se enfrentó heroicamente a su destino. Sin embargo, en este gesto, muchos han querido ver un deseo de dejar en sus coetáneos una imagen excepcional de sí mismo. No en vano ya había cumplido los setenta años, y él mismo había afirmado la falta de sentido que tendría temerle a la muerte a esas alturas, puesto que desde el momento exacto de nuestro nacimiento la naturaleza ya nos ha condenado a morir.

En cualquier caso, la muerte ejemplar de Sócrates será una fuente inagotable de inspiración para la filosofía posterior, y no sólo para los intelectuales griegos. Pensadores de todos los tiempos se han remitido a ella constantemente para ilustrar sus ideas; para aplaudirla o para criticarla. Lo que hemos de destacar aquí es que para Sócrates, como para tantos otros después, la vida consiste en pensar la muerte, como ha descrito Juan Miguel Palacios en el prólogo de *Muerte y supervivencia* de Scheler: "en el primer libro de sus *Disputaciones Tusculanas* Cicerón recuerda el pensamiento expresado por Sócrates en el *Fedón* platónico de que toda la vida de los filósofos es una meditación de la muerte: *Tota philosophorum vita commentatio mortis est*"[24].

En cuanto a las ideas planteadas por Platón (427-347 a. C.), discípulo directo de Sócrates, suponen la aparición de una nueva respuesta al problema de la muerte, basada, eso sí, en la inmortalidad del alma. Para Platón el alma existe antes del propio nacimiento, pues para él el conocimiento real no es empírico, sino que existe a priori. Basa su defensa de la inmortalidad del alma en una serie de argumentos ya conocidos como que si el alma vive antes de nacer ha de seguir haciéndolo después de la muerte. Además, para Platón, si el alma es capaz de entender las ideas, las formas inmutables, ella misma ha de ser eterna. Más aún, el alma es simple e indisoluble, por lo que no puede ser finita. Y finalmente, si la naturaleza del alma es la vida, y la vida es lo opuesto a la muerte, no se puede concebir su muerte, como tampoco se puede concebir un fuego frío. De esta manera la muerte sólo supone la liberación del alma; la feliz separación de nuestra alma inmortal.

---

23 "Death is either dreamless sleep or migration of the soul to another world". CHORON, Jacques. *Death and Western Thought* Op. Cit., p. 43.

24 PALACIOS, Juan Miguel, "Prólogo", en SCHELER, Max, *Muerte y supervivencia,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 5.

Sin embargo, el propio Platón era consciente de la inconsistencia de sus propios argumentos, pues aún cuando hubiera podido demostrar que la muerte es un proceso que afecta únicamente a nuestra naturaleza orgánica, no podía hacer lo propio con la inmortalidad del alma. Afirma Choron, en este sentido, que la conocida atribución a Platón de la definición de Filosofía como una *meditación sobre la muerte*, no es del todo acertada, pues en realidad él hablaba de un *ensayo sobre la muerte*. Es decir, filosofar es aprender a morir, en un sentido más estoico; entender la inevitabilidad de la muerte y aprender a dominar el miedo a ésta. Y creer que al menos el alma es inmortal es una buena ayuda para superar este temor.

Jankélévich, uno de los filósofos contemporáneos que mejor ha sabido pensar la muerte, coincide con Platón en este extremo: "Platón tiene razón: no hay nada, literalmente, *nada que podamos saber* de la muerte"[25].

Por el contrario, Aristóteles (384-322 a. C.), desarrolla una posición opuesta a la de su maestro, Platón. En sus primeros escritos afirma la inmortalidad del alma, y defiende la migración de ésta de cuerpo a cuerpo. Finalmente desdeña el mundo de las Ideas platónicas para posicionarse en el mundo sensible. En *De Anima*, niega la transmigración y la supervivencia del alma tras la muerte. Por el contrario cree que es la *razón*, aquello que nos llega desde afuera y que nos diferencia de los animales, la que sí goza de esa inmortalidad. La ambigüedad de esta afirmación, sin embargo, ha dado pie a multitud de interpretaciones al respecto, que van desde la defensa de que existe un cierto grado de inmortalidad, algún rasgo de individualidad que se niega a desaparecer tras la muerte, a la asimilación con la ideas platónicas de inmortalidad, solo que en este caso no del alma, sino de una conciencia individual que nos sobrevive y que es liberada, tras la muerte de las cadenas que supone el cuerpo físico.

Para Aristóteles el devenir es movimiento, por eso existe una imposibilidad de concebir el cambio que conlleva la muerte, de la misma forma que la nada también es inconcebible, se nos escapa; la *metabolé* es esa transformación del ser en la nada. En Aristóteles hasta la muerte más cruel y dolorosa es superable gracias a la virtud y al coraje, pues la vida del más allá pues ser más feliz. Y aunque no lo fuera, "la muerte puede ser mala, pero no absurda"[26], como recuerda Jacques Choron.

Para Epicuro (321-270 a. C.), en cambio, la muerte significa la ausencia de sensaciones. Reaccionando contra el dualismo platónico argumenta que la muerte no supone nada para el hombre, y en consecuencia no puede ser

25 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*, Pre-Textos, Valencia, 2002, p. 49.

26 "death may be evil, but not yet absurd". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 57.

mala, pues tras la muerte es imposible sentir. No hay nada temible en el no vivir, pues es la privación de los sentidos:

> Acostúmbrate a juzgar que la muerte no es nada para nosotros, porque todo bien y mal se encuentra en la sensación; y la muerte es privación de sensación. Por tanto, el recto conocimiento de que la muerte no es nada para nosotros hace gozoso lo mortal de nuestra vida, no porque le agregue un tiempo ilimitado sino porque suprime el anhelo de inmortalidad[27].

El alma muere en el mismo momento en el que lo hace el cuerpo, pero mientras esta existe puede ser afectada por una suerte de mal causado por determinadas creencias religiosas que conlleva un miedo al más allá. Para Epicuro la Filosofía ha de ser una vía hacia la ataraxia, un modo de alcanzar la serenidad y el equilibrio de los sentimientos, el alma y la razón. Y la realidad de la muerte no puede perturbar este estado, pues la muerte no puede ser real ni para los vivos ni para los muertos; está lejos de los primeros y cuando se acerca a los segundos –los muertos– éstos ya no existen.

La única limitación del argumento epicúreo contra el miedo a la muerte es que se centra únicamente en un aspecto, el del miedo a qué sucede después de la muerte. Y sin embargo hay muchas más preocupaciones que atañen a la naturaleza de la muerte, aún suponiendo válido el argumento que de la muerte no es nada para el hombre, pues no la puede *experimentar*. Por ejemplo, el dolor que puede causar el morir, y la cesación del placer de vivir que conlleva. Esto es, en definitiva, el argumento de Epicuro, que no es más que un sofisma, un hábil juego del lenguaje que sirve para poco, pues es harto complicado que la amenaza de la aniquilación pueda ser neutralizada exclusivamente por este pensamiento.

El estoicismo, como una de las últimas grandes escuelas del periodo helenístico también tuvo bastante que aportar al problema de la muerte. Sus observaciones, a pesar de ser prácticamente coetáneas a las de Epicuro, están mucho más elaboradas.

La formación y la construcción de un nuevo Imperio por parte de Alejandro Magno, y la destrucción de las antiguas ciudades estado, trajo consigo una nueva consciencia de individualidad. El ser humano empezaba a entenderse como un individuo aislado y eso requería una revisión del viejo problema de la muerte. La gran diferencia entre los epicúreos y los estoicos radica en que a pesar de que ambos creen en la resistencia individual a las vicisitudes

---

27 EPICURO, *Carta a Meneceo 125,* Traducción del griego de Marcelo D. Boeri. Disponible en https://www.academia.edu/1735692/Epicuro_Carta_a_Meneceo

del mundo, los segundos defiende que el hombre ha de estar enraizado en la naturaleza, de manera que el Universo sea un todo ordenado, en oposición al mundo caótico que proponían los epicúreos.

Los primeros estoicos también veían en el Fuego el principio del espíritu, y el alma es de naturaleza *corpórea,* aunque, como forma parte también de Dios, no es del todo mortal, pues volverá a integrarse en él cuando llegue el fin del mundo. Así que si los epicúreos separaban radicalmente a Dios del hombre, pero para los estoicos el hombre está en conexión permanente con lo divino. Para que el hombre viva en equilibrio con el orden de la naturaleza la muerte ha de pertenecer al orden cósmico de la misma forma que lo hace el nacimiento.

El amplio periodo de vigencia del estoicismo implica que esta visión de la muerte varió bastante durante los siglos siguientes, si bien la muerte era entendida más como acto que como fenómeno. Por eso, diremos –al igual que Choron– que la muerte "se convierte en el problema central de la ética estoica, ya que es la manifestación de la vida la actitud a la que sirve como una medida decisiva de la altura moral del filósofo"[28].

A otro respeto, la mayor preocupación para Séneca (4-65 d. C.) será aprender a morir sin miedo y sin arrepentimientos. Para conseguirlo aconseja pensar en la muerte de manera constante. La inmortalidad del alma, en la que también creía, pasa a ser una cuestión secundaria.

Para él la muerte no es más que la libertad. En la *Consolación a Marcia* leemos: "la muerte es la libertad, el término de todas nuestras penas; no traspasarán sus umbrales nuestras desgracias; ella es la que nos devuelve a aquella tranquilidad de que gozamos antes de nacer"[29]. Es muy posible que todas las corrientes contemporáneas que reivindican lo que se ha dado en llamar el derecho a una muerte digna se inspiren en la concepción de Séneca de la muerte como liberación.

Por otra parte, en Marco Aurelio (121-180 d. C.) aparece una clara tendencia a alejarse del materialismo de los primeros estoicos. Si para Séneca cuerpo y alma eran opuestos, la *pars rationalis* la primera y la *pars irrationalis* el segundo, Marco Aurelio hablará también del *nous*, que posee el verdadero conocimiento y la pura espiritualidad, pero emancipado del cuerpo. No sólo como filósofo, sino también como emperador, era plenamente consciente de la fugacidad y de la transitoriedad de la existencia, por lo que la muerte no sólo supone el centro de sus reflexiones filosóficas, sino que creía que la actitud

28 "Becomes the central problem of the Stoic ethics because it is the one manifestation of life the attitude to which serves as a decisive measure of the philosopher´s moral stature". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought* Op. Cit., p. 66.

29 Citado en: ZAMBRANO, María, *Séneca*, Siruela, Madrid, 1994, pp. 125-126.

hacia ésta será la forma en la que se pueda medir la grandeza moral de una persona. Por eso sus *Meditaciones* son, principalmente, meditaciones sobre la muerte. Para él, la Filosofía, como detectara Choron "no es la búsqueda del conocimiento, sino la capacidad de ver la vida y la muerte filosóficamente"[30]. El hombre ha de aceptar, por encima de todo, su fatal destino como ser mortal, y la Filosofía será la herramienta para acceder a esta sabiduría vital.

En resumen, para Platón enfrentarse a la muerte suponía vivir el último día como si no fuese el último, mientras que "estar listo para morir, en Séneca, Marco Aurelio, y entre los cristianos, – apunta Jankélévitch– consiste en vivir cada día de la vida como si fuera el último"[31].

1.1.1.2. La muerte en el cristianismo

Como es de esperar, la aparición del cristianismo introdujo muchos cambios en las respuestas filosóficas a la muerte. La muerte de Jesús trajo consigo una revolución en la concepción de la muerte que disfrutó de un monopolio absoluto en occidente durante al menos mil años, aunque de nuevo, existan apreciaciones diferentes propias de cada periodo.

Según las escrituras del Antiguo Testamento el hombre no fue creado mortal ni inmortal, pero tras el pecado original del Jardín del Edén se vuelve mortal, y lo único que puede hacer Dios es prolongar su existencia. No podemos olvidar que el árbol de la sabiduría es también el árbol de la muerte. El hombre ya no podrá escapar nunca de la muerte y no existe otra vida después de ésta, pues no existe la creencia de inmortalidad en el Antiguo Testamento. Sin embargo los fariseos, antes incluso de la era cristiana, creían en la inmortalidad del alma y en la resurrección de los muertos al final de los tiempos

Por el contrario, el Nuevo Testamento proclama en todo momento la victoria sobre la muerte, puesto que en el día del Juicio Final tendrá lugar la resurrección de los muertos. La resurrección de Jesús provoca que todos sus hijos, creados a su imagen y semejanza, resuciten. Y, como sabemos, no sólo el alma resucitará, sino el propio cuerpo abandonará el sepulcro para formar parte del Reino de Dios. La resurrección de la carne es una de las grandes diferencias que hacen que a partir de este momento la muerte sea entendida como un estado transitorio, por lo que, para los creyentes, deja de tener sentido el temor a ella. Esto supone, que a pesar de que la muerte sea nuestro mayor enemigo, ésta ha sido superada de alguna manera.

Finalmente, para los teólogos cristianos, la muerte puede ser considerada de tres formas diferentes. La primera es la muerte física, la que supone el

---

30 "Is not the quest for knowledge but the ability to look at life and death philosophically". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought,* Op. Cit., p. 75.

31 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 244.

fin de la vida biológica. Una segunda muerte sería la espiritual, que acaece cuando el hombre se aleja de la doctrina de la fe. Por último, la muerte mística, que es ofrecida por la unión espiritual con Dios, antes de la muerta física. Este momento de vida eterna, de iluminación, y supone una nueva victoria sobre la muerte.

Tomás de Aquino llegaría a afirmar que *un hombre muerto no es un hombre*, para el que, como ha descrito Arregui, "la muerte de una persona es un puro dejar de ser persona y convertirse en cadáver"[32].

Más tarde, la dudas acerca de la resurrección, la vida eterna, e incluso acerca de la existencia de un infierno donde los pecadores sufrirían eternos castigos, provocaron que a lo largo del Renacimiento muchos pensadores revisaran su postura ante la muerte.

Además, el gusto por las representaciones macabras, así como el sufrimiento previo al fallecimiento, no hizo sino reavivar el miedo a morir. La lucha entre el Bien y el Mal en el propio lecho de muerte, la necesidad de hacer acto de contrición, agravó la preocupación por el mismo instante de la muerte. La angustia comenzó a ganar protagonismo y esto forzó la aparición de una nueva conciencia. Diremos con Choron a este respecto que: "es imposible evaluar correctamente el grado de las ganas de escapar del pensamiento de muerte que todo lo impregna y cómo los conflictos que asaltaban la conciencia de los creyentes han contribuido a la aparición de la totalmente nueva conciencia que es característica del Renacimiento"[33].

Por otra parte, el *memento vivere*, la asunción de la belleza de la vida, de la bondad de la existencia, de las maravillas terrenales, hizo que el hombre del Renacimiento creyera que la muerte podía esperar, lo que, de igual forma, condicionó su percepción de la muerte como algo no tan bueno. De repente, la posibilidad de que la muerte sea la total y absoluta aniquilación de la individualidad comienza a ser replanteada, gracias también a la reivindicación de ciertos filósofos de la Antigüedad, ya incluso por parte de pensadores como Petrarca.

El nuevo lugar privilegiado del hombre en el Universo y la revisión de la relación del hombre con Dios hacen que la actitud pasiva de los estoicos y de los cristianos hacia el morir comience a ser suplantada por otra actitud activa

---

32 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir…*, Op. Cit., p. 81.

33 "It is impossible to assess correctly the extent to which the urge to escape the all-pervasive thought of death and the conflicts assailing the conscience of believers contributed to the appearance of the entirely new consciousness that is characteristic of the Renaissance". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 93.

en la que el hombre se siente más poderoso y lleno de energía que nunca y al que la muerte le incomoda. En este momento se abordan las a dudas de la vida después de la muerte y de la inmortalidad del alma y empieza a cobrar importancia el hecho de prepararse para que la inevitabilidad del fin no envenene la existencia. Se extienden las *ars moriendi;* el arte del bien morir, cuestión que trataremos más adelante.

Para ejemplificar estos cambios nos servirá la respuesta de Michel de Montaigne (1533-1592) al problema de la muerte, porque sea quizá la que mejor ilustre la alternativa a la cristiana. En una primera etapa su idea de la muerte se encuentra muy cerca de la idea estoica. Ya en su fase de madurez defenderá que la mayor preocupación de la vida de un hombre ha de ser prepararse para morir, y es esta concepción la más representativa de su pensamiento. No cabe duda de que la muerte es la mayor amenaza del hombre, como él mismo confiesa en sus *Ensayos*[34]. Entonces, para luchar contra el efecto paralizante que implica el miedo a la muerte sólo podemos prepararnos; y filosofar es precisamente *prepararnos para la morir*. Lo familiar, arguye, no nos puede dar miedo. Así que, ésta es la clave de Montaigne para enfrentarse a la muerte, que se encuentra muy en la línea de Séneca.

Por añadidura, el hecho de aprender a morir, de tener presente nuestra finitud, de enfrentarse a la muerte en lugar de obviarla conlleva un beneficio fundamental que es que se aprende a vivir al mismo tiempo. Sin embargo, también en su madurez, reconoce que el hombre no puede vivir en estado de alerta constante, esperando que le sobrevenga en cualquier momento, y de forma muy gradual comienza a plantearse si este continuo pensamiento sobre la expiración no puede sino convertirse en una obsesión malsana y esclavizante. A la postre, reconoce que es posible que su insistencia en la preparación para la muerte le haya creado más problemas que *la propia muerte en sí*. Varios acontecimientos vitales como la guerra civil de Burdeos, diferentes plagas, y sobretodo, la muerte de su hija le enfrentaron con una muerte más real, menos abstracta, y alteraron su visión de ésta de forma irreversible.

Finalmente, escribirá que la muerte no es la meta de la vida, el acto último, sino sencillamente el fin de la vida, revelando el verdadero espíritu renacentista en el que la vida ha de ser disfrutada plenamente. Para Montaigne, en efecto, *filosofar es aprender a morir,* pero no en el sentido en que lo han defendido otros filósofos, como el ensayo para la muerte platónico, sino que filosofar consiste en aprender que la muerte es el final de la personalidad humana, y que si aprendemos a vivir tranquilamente, moriremos de la misma forma.

---

34 MONTAIGNE, Michel de, *Ensayos completos*, Cátedra, Madrid, 2003.

1.1.1.3. La muerte en la Filosofía Moderna

Ya entrado el siglo XVII, René Descartes (1596-1650), el padre de la filosofía moderna, a pesar de estar más interesado en el propio problema del conocimiento que en la naturaleza de la muerte, también ejerció gran influencia con sus nuevas ideas en la percepción de ésta.

Su gusto por la medicina, y sus experiencias al lado de enfermos terminales, le llevaron a hacer la aseveración que resume su semblante de la muerte, esto es, que nuestras almas sobreviven a nuestros cuerpos. Llegó a esta conclusión por *razones naturales* según las cuales el cuerpo pertenece al mundo de lo material, regido por las leyes de la física, la *res extensa*, mientras que la mente es la sustancia pensante, la *res cogitans*. Su principal preocupación será de la entender, desde ese momento, cuál es la interacción exacta de cuerpo y alma y cómo están relacionadas.

Más adelante, la visión de Blaise Pascal (1623-1662) no supone tanto un nuevo enfoque filosófico como la confirmación de la poderosa influencia del cristianismo. Básicamente, todos sus esfuerzos irán orientados a demostrar la validez de la respuesta cristiana al problema de la muerte, por lo que la inmortalidad ocupará la mayor parte de sus reflexiones en torno a esta cuestión. Pascal afirmará que *el corazón tiene razones que la razón no entiende*. Después de todo este es uno de sus mayores argumentos para hacernos entender que lo mejor de esta vida es la esperanza de la vida después de la muerte. Esto descarta llegar a este conocimiento a través de la razón o del intelecto, sino que la inmortalidad es precognoscitiva, se halla inscrita en nuestra naturaleza. Porque si en realidad no fuera así, la vida sería una broma sin sentido, tal y como ha descrito Choron, citando a Pascal:

> La muerte, que nos amenaza en cada momento, nos pondrá irrevocablemente en pocos años en la horrible situación de ser aniquilados por la eternidad, o eternamente infelices. (...) No hay nada más real que esto, ni más terrible. Podemos silbar en la oscuridad tanto como queramos: este es el final que aguarda hasta a la vida más bella del mundo[35].

En realidad, Pascal asume que existe una especie de finalidad protectora que impide que el hombre pueda pensar realmente en su propia muerte, o como diría Jankélévitch, el hombre "se impide a sí mismo pensar en aquello que no es más que demasiado evidente: su vacío, su lamentable nada, el

35 "Death, which threatens us at every moment, will irrevocably put us in a few years into the horrible predicament of being annihilated for eternity, or eternally unhappy. (…) There is nothing more real than this, nor more terrible. We may whistle in the dark as much as we like: this is the end which awaits even the most beautiful life on earth". PASCAL, Blaise, *Pensées et Opuscules*, Hachette, París, números 194 y 210, citado en CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 116.

inevitable final que nos acecha"[36].

En cambio Spinoza (1632-1677), aún buscando la salvación después de la muerte, se distancia del pensamiento cristiano. Para él, un verdadero filósofo debe alejarse de la muerte como objeto de estudio, pues es malsano y perverso, ya que la verdadera sabiduría no se halla en la meditación sobre la muerte sino sobre la vida. Como reza la proposición LXVII de la cuarta parte de su *Ética*: "el hombre libre en nada piensa menos que en la muerte, y su sabiduría consiste en una meditación no sobre la muerte, sino a propósito de la vida"[37].

En consecuencia, pensar acerca de nuestra finitud es un ejercicio fútil y vano que sólo conseguirá que seamos infelices. La razón ha de hacer que el hombre sabio, y libre, supere sus miedos y sus pasiones. La gran objeción que ha conllevado este excepcional posicionamiento es que mientras Spinoza nos proponía no pensar en la muerte, inevitablemente, él no dejaba de hacerlo.

Por otra parte, Gottfried W. Leibniz (1646-1716) intentará reconciliar las posturas de la Filosofía y la Religión mediante su visión teleológica del mundo natural, como ya hace presagiar el título de sus *Principios de la naturaleza y de la gracia*[38]. El principio del que parte el filósofo es que todas las cosas y todos los seres humanos estamos interconectados. Esa armoniosa unión universal, que es para él el punto de partida, supone casi un acto de fe y es la responsable de que ninguna criatura del mundo fallezca por completo, sino que únicamente sufre una metamorfosis. Existe, según su pensamiento, una especie de continuismo mediante el cual la muerte no es aniquilamiento sino *envolvimiento*, una reducción antes que la nihilización absoluta, por lo que el *eclipse mortal* no sería más que una *media luz*, si usamos los términos de Jankélévich. Leibniz sentía que los modernos habían llevado la reforma demasiado lejos y le habían otorgado demasiado poder a la máquina. A la vez, pretende demostrar las enseñanzas del cristianismo mediante evidencias naturales, como de algún modo ya lo hizo anteriormente Descartes.

Jankélévich acusa directamente a Leibniz de querer enmascarar, dulcificar el carácter rupturista que supone la muerte:

> La preocupación constante de Leibniz fue cubrir con un púdico velo, con un velo de moralidad y sabiduría, la nada del origen radical, y

36 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 53.

37 SPINOZA, *Obras completas. Ética y tratados menores*, Clásicos Bergua, Madrid, 1971, p. 325.

38 LEIBNIZ, Gottfried W., *Monadología: Principios de la naturaleza y de la gracia*, Universidad Complutense, Madrid, 1994.

> poder encontrar la continuidad más allá del fin y más acá del principio: esta filosofía esencialmente *continuacionista* protesta por tanto contra todo aquello que es destrucción *en rigor* y reduce la aniquilación a un empequeñecimiento[39].

A partir del siglo XVIII, y como veremos con detalle más adelante en el apartado dedicado a las actitudes del hombre ante la muerte, se produce uno de los cambios más profundos en lo que a la percepción de general de ésta se refiere. Durante mucho tiempo los cristianos se habían desentendido de los cuerpos de sus difuntos relegando a la Iglesia toda responsabilidad sobre ellos, pero a partir de este momento comienza a aparecer una sensibilidad nueva propia de un interés por la muerte mucho más intenso[40].

Aun así, el siglo XVIII se convertirá en un siglo de absoluta negación de la inmortalidad, como atestigua la gran cantidad de escritos al respecto. Los materialistas franceses hicieron de la negación de la inmortalidad del alma su posición filosófica por excelencia. Para ellos, la muerte sólo es un accidente natural inevitable y el interés verdadero de un filósofo ha de dirigirse únicamente hacia la vida, porque aquello de la inmortalidad no es más que una mentira elaborada por la religión que ha de ser destruida para que podamos disfrutar de una vida plena y feliz sin esperar nada del más allá.

David Hume (1711-1776), a este respecto, también atacó duramente la doctrina de la inmortalidad del alma. Para él, no tendría sentido que nuestro conocimiento se limitara a la vida presente si hubiera otra vida. Además, el simple hecho del temor natural a la muerte es revelador para él, pues el hombre sabe de alguna manera que ese es su final absoluto y definitivo. Así, el miedo a la muerte es indicativo de realidad aniquiladora.

Desde otra perspectiva, Immanuel Kant (1724-1804) no tardará en enfrentarse a la postura de Hume. Considerando que el alma es inmaterial, cree que es posible que exista la inmortalidad, y para tratar de demostrarlo ofrecerá argumentos basados en la moral. En su *Crítica de la razón práctica*[41] nos dice que el ser humano es llamado a ser perfecto por la ley moral. Si es posible alcanzar la perfección moral, si existe la posibilidad de un progreso moral sin límites es porque nuestra existencia ha de ser infinita, y nuestras

---

39 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 230.

40 Muy interesantes son a este respecto dos textos de Nancy acerca del cuerpo y el tacto después del cristianismo, a los que nos remitiremos en la tercera parte de esta tesis; NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Arena, Madrid, 2010, y NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Trota, Madrid, 2006.

41 KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Fondo de Cultura Económica/UNAM, México, 2005.

almas, en consecuencia, han de ser inmortales.

Sin embargo, contrario a cualquier clase de misticismo, se sirve de la dependencia de la moral para construir su argumento en defensa de la inmortalidad con el que se quiere alejar de la fe ciega propuesta por la religión, si bien el resultado es bastante parecido. Eso sí, la perdurabilidad de nuestra alma inmortal no implica de ninguna manera, para Kant, la resurrección del cuerpo. En su conocido artículo sobre la filosofía de la religión, "El fin de todas las cosas" ("Das Ende aller Dinge", 1794), Kant aborda el tema del juicio final y la vida futura. Para él la eternidad no supone una mera ampliación del tiempo sino que es más bien la trascendencia del tiempo. Sólo así se puede entender la inmortalidad del alma y la vida eterna, por eso para Levinas: "desde Kant, la Filosofía es finitud sin infinito"[42].

Por su parte, Georg Wihelm Friederich Hegel (1770-1831) basa su teoría en la bonita idea de que "la muerte no es ni una cosa ni una persona, sino una *sombra*"[43]. Hegel también creerá en la inmortalidad del alma, aunque para él la inmortalidad supone una cualidad propia del espíritu, y no una propiedad futura. Así, el alemán considerará que la muerte no es más que a reconciliación del espíritu consigo mismo.

El Hegel más joven ya se mostraba preocupado por la muerte, pues su propia madre murió cuando él tenía trece años, lo que no hizo sino acrecentar su interés por el tema. Se convirtió entonces, para él, en la cosa más elevada que debía de ser trascendida. Un nuevo acontecimiento familiar, como fue la prematura muerte de su única hija, marcará definitivamente su pensamiento sobre la muerte. Su aportación más singular es que consideraba el coraje como algo básico para poder enfrentarse al fallecimiento de los seres queridos, así como una cualidad necesaria para cualquier filósofo.

En el prefacio de la que se considera su primera obra realmente importante, su *Fenomenología del Espíritu*[44], ya se puede observar el papel decisivo que va a jugar la idea de la muerte en todos sus trabajos posteriores. A grandes rasgos se afirmará que la conciencia de la finitud humana y aceptación total y absoluta del hecho de la muerte, sin reservas, es la fuente última de todo pensamiento. No obstante, el hecho de la muerte es lo más terrible a lo que se debe enfrentar el hombre, y lo que requiere de mayor fortaleza, de ese coraje de que hemos hablado.

No obstante, la muerte es lo que nos une a la naturaleza y es la que nos

---

42 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte...*, Op. Cit., p. 50.

43 Ibíd., p. 106.

44 HEGEL, Georg W. F., *Fenomenología del espíritu*, Abada, Madrid, Editores, 2010.

hace progresar; es necesario aceptarla para llegar a ser sabios. Alexander Kojève, uno de los mayores estudiosos de Hegel apunta en este sentido:

> El vulgo trata la muerte como algo de lo cual se dice: "no es nada o no es cierto"; y volviéndose rápidamente se apresura a pasar a lo cotidiano. Pero el filósofo quiere alcanzar la Sabiduría, debe "mirar lo Negativo de frente y permanecer cerca de él; y es en la contemplación discursiva de la Negatividad que se revela por la muerte, donde se manifiesta la "potencia" del Sabio autoconsciente que encarna el Espíritu[45].

Esto es, únicamente mediante la perfecta conciencia del mundo y de uno mismo el hombre será capaz de llegar la plenitud y la perfección, y esto se hará siempre a través de la conciencia de la muerte. Sin embrago, la idea de la muerte no le proporciona al hombre ninguna alegría ni ningún placer. Aún así, aunque no le proporcione ningún bienestar sí que puede satisfacer su orgullo.

Desde otro enfoque, Hegel insiste en la necesidad de la muerte. Para él, decir que el ser humano es autónomo es lo mismo que afirmar su mortalidad: "la "autonomía" o la *libertad* del ser humano está ligada a la muerte"[46]. Es por esto que la muerte voluntaria, o aceptada con total conocimiento de causa, deviene la manifestación suprema de la libertad. El hombre nunca podría ser libre si no fuera voluntaria y esencialmente mortal. Es más, una de las ideas más importantes de su pensamiento es que "el hombre es individual en la medida en que es mortal"[47]. A la postre, Hegel será el que más y mejor desarrolle el argumento de la muerte como el precio que el ser humano tiene que pagar para disfrutar de su libertad individual.

Por otra parte, Hegel hará una clara diferenciación entre la muerte del ser humano y la muerte del resto de animales, lo que nos interesará especialmente en la parte de este estudio dedicada a la representación de la muerte a través del cadáver del animal. Y es que la muerte del hombre es siempre violenta o prematura, es un asesinato, en contraposición de la muerte natural del los animales y plantas: "el animal muere. [Pero] la muerte del animal [es el] devenir de la conciencia [humana]"[48]. A pesar de la conciencia de muerte, ésta siempre supone un accidente para el hombre, siempre hay una causa, por lo que no sólo morimos porque somos mortales, sino que

---

45 KOJÈVE, Alexander, *Dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*, Leviatán, Buenos Aires, 2013, p. 48.

46 Ibíd., p. 53.

47 Ibíd., p. 53.

48 HEGEL, Georg W. F., extracto Conferencias de Jena. Citado en KOJÈVE, Alexander, *Dialéctica de lo real...*, Op. Cit., p. 58.

morimos *de algo* o *por algo*. Y esta es una de las grandes diferencias respecto del medio natural para Hegel, pues, como describe Kojève: "el hombre *realmente* trasciende el Mundo natural en el sentido de que vive también en un Mundo *trascendente* (…). Ese Mundo está más allá de la naturaleza (…); pero ese Mundo es considerado más "objetivo" y más "real" todavía que el mundo natural de la Tierra"[49]. Allí es donde va el hombre tras su muerte, y es también allí donde estuvo antes de su nacimiento. Por lo tanto, afirmar que el hombre posee un alma inmortal, continúa Kojève, "es admitir la realidad de ese Mundo trascendente; y admitir esa realidad es afirmar la inmortalidad o la infinitud del Hombre"[50]. Para Hegel, de este modo, el ser *espiritual* tiene que ser necesariamente temporal y finito. Esa espiritualidad del hombre se manifiesta plenamente sólo después de la muerte, cuando podemos acceder a Dios, ya que el Espíritu no es el Hombre sino Dios.

En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*[51] se mostrará profundamente consciente de la realidad de la muerte, una muerte que es capaz de dibujar el devenir de cualquier existencia. Básicamente, en sus escritos se niega a reconocer que pueda existir un grado de inmortalidad personal, que no del alma, sin embargo, continuamente intenta buscar alguna clase de explicación, de justificación para la muerte.

Una de las conclusiones más importantes de toda la filosofía hegeliana en torno a la muerte es que el hecho de que ser mortales es la condición irrenunciable para poder ser individuos libres e históricos. Decir del hombre que es un individuo libre histórico es decir que es *finito*, en un plano ontológico; *mundano* en un plano metafísico; y *mortal* en un plano fenomenológico. En este último el hombre siempre es consciente de su propia mortalidad, la suele aceptar, e incluso la busca en ocasiones, por lo que diré con Kojève que: "así, la filosofía "dialéctica" o antropológica de Hegel es, en última instancia, una *filosofía de la muerte*"[52]. Esto es; la muerte es la que nos asegura la libertad absoluta. De hecho, el hombre es el único ser que conoce que va a morir, él es la propia conciencia de muerte. Insisto en que, como resultado, el hombre sólo alcanza la plenitud en la autoconciencia de la muerte, y la existencia humana sólo puede culminar con la aceptación de su fugacidad.

Hegel, en este sentido, afirma que el hombre es libre e histórico gracias a la muerte; la presencia ubicua de la muerte en las guerras es lo que las convierte

---

49 KOJÈVE, Alexander, *Dialéctica de lo real...*, Op. Cit., p. 27.

50 Ibíd.

51 HEGEL, Georg W. F., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Universitat de València, Valencia, 1991.

52 KOJÈVE, Alexander, *Dialéctica de lo real...*, Op. Cit., p. 31.

en agentes creadoras de la Historia: "la guerra mortífera es lo que asegura la libertad histórica y la historicidad libre del hombre"[53]. Es más, el hombre sólo es humano en la medida en que es guerrero, al menos en potencia.

La libertad del hombre le hace también poder ser el dueño de su muerte: "el hombre es un ser que se suicida –explica Kojève–, o que por lo menos es capaz de suicidarse (*Fähigkeit des Todes*). La existencia humana del Hombre es una *muerte* consciente y voluntaria en vías del devenir"[54].

En otro orden de cosas, mientras los materialistas franceses abogaban por una postura eminentemnete estoica ante la muerte, los filósofos románticos de principios del siglo XIX comenzarán a elaborar una respuesta radicalmente nueva al problema de la muerte. Los primeros románticos, sin llegar a ser pesimistas, consideran la muerte como la mejor vía de escape a una vida miserable, como un mal menor comparada con la existencia ruin y tormentosa que supone vivir. Sin embargo, la mayor parte de los románticos no creen en la muerte como la desaparición absoluta. Mientras unos defienden una especie de comunión con el Cosmos, otros siguen la estela del cristianismo en una postura muy cercana a la de los mártires, en la que la muerte no es más que el comienzo de la vida eterna. La muerte es al mismo tiempo el final, pero también el principio. No es lo contrario de la vida, sino su culmen. La gran tragedia de la existencia es, para los románticos, la dualidad entre la causalidad natural y la libertad humana. El dolor y la melancolía propias del romántico sólo encuentra su alivio en el amor, pero en un amor tan platónico que también se torna fuente de angustia, desesperación y melancolía, y que sólo puede culminar en la muerte. "Y es que la muerte en el romanticismo –apunta Jacques Choron– aparece como remedio, como trascendencia, como solución al fatalismo y a la decadencia de la vida"[55]. El amor y la muerte comienzan a andar de la mano.

En este orden de cosas, Friedrich Schelling (1775-1854), uno de los mayores exponentes del romanticismo alemán, se referirá a su postura como un *idealismo objetivo.* Considera que la naturaleza no es una materia inanimada basada en un juego de fuerzas mecánicas, sino que se trata de un ente vivo, espiritual. Para él la esencia de la realidad es irracional, por lo que esta sólo podrá ser alcanzada por medio de la intuición, siempre de manera simbólica, y alejándonos del pensamiento lógico. La muerte disolverá nuestra individualidad, y volver a formar parte de ese Todo natural es lo mejor que

53 Ibíd., p. 68.

54 Ibíd., p. 85.

55 DOMINGUEZ, Mercedes, Prólogo SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2005, p. 8.

le puede esperar al ser humano. Aun así, se trata de una desaparición, más que de una transformación, o el comienzo de una vida. Choron dirá a este respecto que "este "amor a la muerte" romántico, especialmente cuando la muerte se concibe como la pérdida total de la personalidad consciente, se encuentra en una contradicción flagrante con la actitud habitual hacia la muerte que fue considerada por muchos como una mera pose"[56].

En general, la mayor parte de los filósofos y poetas románticos fueron víctimas de muertes prematuras, y los que no, sufrieron la pérdida de seres muy cercanos a edades muy tempranas, como es el caso de Schelling, que en su última etapa se acerca a la concepción cristiana de la muerte, sin renunciar, eso sí, a otras posibilidades ofrecidas por la filosofía, y afirmar que después de todo, le seguía dando vértigo el abismo de la eternidad. Volvemos a ver cómo el grado de cercanía de la muerte, ya sea en la propia persona o en los más allegados, condiciona sobremanera la imagen de la muerte.

En resumen, ha de ser la filosofía quien despierte la conciencia de nuestra propia existencia, y la que nos haga introducirnos en los misterios de la muerte. La exacerbada e idílica visión romántica de la muerte es muy poco común, a pesar de que en la actualidad es posible encontrar un reducto para ella. Fuera de este periodo, sin embargo, también es posible encontrar cierto grado de simpatía hacia la muerte en la mayor parte de corrientes filosóficas que rechazan de alguna manera la disolución absoluta del ser. Así, afirmamos con Choron que: "si la glorificación de la muerte es poco común, el atractivo de la muerte en una forma menos extrema, sin embargo se encuentra en la mayoría de las respuestas posteriores a la muerte, que niegan la inmortalidad personal"[57].

En este mismo ámbito, la influencia romántica en Schopenhauer (1788-1870) es más que evidente, aunque él será el primer filósofo moderno que investigue el tema de la muerte de una manera sistemática. Para él la muerte también es la musa de la filosofía, la verdadera causa que hace posible cualquier reflexión posterior: "la muerte –explica Schopenhauer– es el genio inspirador, el Muságetas de la filosofía... Sin ella difícilmente se hubiera filosofado"[58]. Es más, en una vida sin dolor ni muerte ningún hombre se

---

56 "This romantic "love of death", particularly when death is conceived as total loss of one's conscious personality, stands in such a flagrant contradiction to the usual attitude to death that it was considered by many as merely a pose". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 159.

57 "If the glorification of death is unusual, the lure of death in a less extreme form is nevertheless found in most of the subsequent answers to death which deny personal immortality". Ibíd., p. 161.

58 SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Edaf, Madrid, 1981, p. 81.

habría preguntado por el sentido del mundo o de su propia existencia, pues todo se entendería por sí mismo, por lo que sentencia: "no cabe duda; el conocimiento de la muerte, la consideración del sufrimiento y de la miseria de la vida, son los que dan impulso más fuerte al pensamiento filosófico y a las interpretaciones metafísicas del mundo"[59].

Su visión de la cuestión oscilará entre su particular sentido pesimista de la vida y el interés por demostrar que nuestra verdadera naturaleza es indestructible. Schopenhauer cree que la certeza de la muerte es aterradora, pero que la naturaleza nos ofrece una compensación superior a este mal, porque la materia de la que estamos hechos es eterna. Es imprescindible citar en extenso la idea de que esa materia pronto formará parte de cosas superiores.:

> Por su persistencia absoluta, la materia nos asegura una indestructibilidad, en virtud de la que quien fuere incapaz de concebir otra, podría consolarse con la idea de cierta inmortalidad. "¿Qué? –se dirá– la persistencia de un puro polvo, de una materia bruta, ¿sería esto la continuidad de nuestro ser?". ¿Pero conocéis ese polvo, sabéis lo que es y lo que puede? Antes de menospreciarlo, aprended a conocerlo. Esta materia, que no es más que polvo y ceniza, disuelta muy pronto en el agua, se va a convertir en un cristal, a brillar con el brillo de los metales, a producir chispas eléctricas, a manifestar su poder magnético..., a modelarse en plantas y animales, y a desarrollar en fin, en su seno misterioso esa vida cuya pérdida atormenta tanto a vuestro limitado espíritu. ¿No es nada, pues, el perdurar bajo la forma de esta materia?[60].

Así, como consecuencia de este *idealismo trascendental*, la muerte es el verdadero objetivo de la vida. El nacimiento y muerte pertenecen de la misma forma a la vida y se compensan. El uno es la condición de la otra. Forman los dos polos de una misma cosa, los dos extremos de todas las manifestaciones posibles de la vida.

Es lícito insistir en que uno de los argumentos –ya conocidos– que se repite en las reflexiones de Schopenhauer sobre la muerte es el de la absoluta necesidad de la misma. La muerte es necesaria para que el hombre pueda disfrutar de su existencia, puesto que ser conocedor de que es finita le obliga a vivir de manera consciente, a exprimir su existencia, a dotar a cada elección un significado. Si se nos hubiera concedido, por el contrario, la vida eterna, dada nuestra inteligencia limitada, todo nos parecería tan absurdo y monótono que terminaríamos siendo infelices y prefiriendo la nada.

---

59 Ibíd., p. 159.

60 SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2005, p. 68.

Para él, lo importante es que es a la humanidad, y no al individuo, a la que se le ha ofrecido la inmortalidad. La individualidad del hombre es, para Schopenhauer, tan insignificante y despreciable, en la mayor parte de los casos, que no se pierde nada con la muerte. Pretender la inmortalidad del individuo no supondría más que perpetuar un error, "una equivocación, algo que no debiera existir, y el verdadero objetivo de la vida es librarnos de él"[61]. Por eso la muerte supone, en sus propios términos "el desate doloroso del nudo formado por la generación con voluptuosidad. Es la destrucción violenta del error fundamental de nuestro ser, el gran desengaño"[62].

De este modo, en su filosofía, en el hombre sucede lo mismo que sucede con otras especies del reino animal como los pájaros, los insectos o los perros. El paso del tiempo no ha desvanecido su esencia, por lo que son indestructibles: "¿qué es, pues, lo que la muerte ha destruido a través de millares de años? No es el perro; ahí está, delante de vosotros, sin haber sufrido detrimento alguno. Sólo su sombra, su figura, es lo que la debilidad de nuestro conocimiento no puede percibir sino en el tiempo"[63]. La consecuencia de esta idea es que el hombre es eterno, está fuera del tiempo, no tiene fin; nuestra verdadera naturaleza es indestructible.

Así, nuestra individualidad es caduca, pero es necesario que así sea. Primero porque es vana e insignificante. Segundo, porque ha de ser de este modo para facilitarnos el disfrute de la vida. Es más, todo mal, cualquier dolor, es positivo, pues nos hace sentir; vivir. El sufrimiento impregna de significado nuestra existencia. Sin embargo la materia de la que estamos hechos sí es eterna, y eso debería de ser suficiente, bajo su punto de vista, para esquivar el miedo a la muerte.

El miedo a la muerte lo experimenta el *yo*, no nuestra especie. Sirviéndose de nuevo de un símil con la naturaleza, Schopenhauer elabora esta poética comparación que he querido respetar literalmente a pesar de su extensión:

> Por consiguiente, en ti, preguntón insensato, que desconoces tu propia esencia y te pareces a la hoja de árbol cuando, marchitándose en otoño pensando en que se ha de caer, se lamente de su caída, y no queriendo consolarse a la vista del fresco verdor con que se engalanará el árbol en la primavera, dice gimiendo: "no seré yo, serán otras hojas". ¡Ah, hoja insensata! ¡Adónde quieres ir, pues, y de dónde podrían venir las otras hojas? ¿Dónde está esa nada cuyo abismo temes? Reconoce tu mismo ser en esa fuerza íntima, oculta, siempre activa, del árbol, que, a través de todas sus

61 SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres...,* Op. Cit., p. 82.

62 Ibíd.

63 Ibíd., p. 85.

generaciones de hojas, no es atacada ni por el nacimiento ni por la muerte. ¿No sucede con las generaciones humanas como con las de las hojas?[64]

Como vemos, la comunión del ser humano con la naturaleza, con el universo, es absoluta. Podemos apreciar casi un paralelismo con la filosofía oriental, el budismo o el taoísmo.

Aún así, la vida para Schopenhauer es dolor. Querer es sufrir, y vivir es querer. El dolor lo impregna todo, y aunque se insiste en la necesidad de que esto sea así para poder valorar lo que se nos ha dado, al final siempre queda, inevitablemente, al final de nuestra existencia, un sabor amargo: "sea como fuere –afirma–, todo hombre para quien apenas es soportable la existencia, a medida que avanza en edad tiene una conciencia cada vez más clara de que la vida es en todas las cosas una gran mixtificación, por no decir un engaño..."[65]. Es decir, la vejez provoca que nos desprendamos de los deseos, pero también de las pasiones, y que todo se desdibuje. Cuando la muerte se acerca el hombre no puede evitar ir apagándose progresivamente: "el hombre abrumado de días se pasea tambaleándose o descansa en un rincón, no siendo ya más que una sombra, un fantasma de su ser pasado. Viene la muerte: ¿qué le queda aún por destruir? Un día la somnolencia se convierte en el último sueño"[66], escribe Schopenhauer. En este explícito pesimismo, el hombre oscila entre el dolor y el tedio, que le lleva progresivamente a una negación consciente de la voluntad de vivir.

En cuanto a la opinión de Schopenhauer para con la religión debo decir que es un tanto ambigua, pues afirma: "en realidad, toda religión positiva es la usurpadora del trono que pertenece a la filosofía. Por eso los filósofos siempre serán hostiles a la religión, aún cuando debieran considerarla como una mal necesario, unas muletas para la debilidad morbosa del espíritu de la mayor parte de los hombres"[67]. Como buen ateo, para él la religión católica, más concretamente, es *una institución para mendigar el cielo.*

El acercamiento de Ludwig Feuerbach (1804-1872) a la muerte, en cambio, es un poco más positivo. Su interés por el tema queda patente prácticamente en todos sus textos, tanto en los primeros como en sus últimos escritos. Para él, lo más importante, es que la vida ha de ser vivida plenamente, a pesar de

64 Ibíd., p. 87.

65 Ibíd., p. 95.

66 Ibíd., p. 101.

67 Ibíd., p. 165.

la muerte, para lo que se ha de intentar buscar el equilibrio entre la conciencia de muerte y el horror de nuestra finitud para el disfrute de la vida.

En sus *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*[68], desde una posición muy cercana a la de Hegel, Feuerbach, afirma que toda acción humana deriva del amor; el hombre debe amar. Y la muerte es el último sacrificio, la última prueba de amor. La muerte, que revela el verdadero ser del hombre, que supone el último sacrificio expiatorio, es también una revelación de amor. Para Feuerbach, "la muerte tiene una razón, causa y origen, metafísica, psicológica y física"[69]. La primera razón infinita indeterminada de la muerte es Dios, mientras que las razones finitas determinadas son el tiempo, el espacio y la vida. La causa infinita determinada es la mente, la el espíritu, la conciencia. Así, el hombre es mortal porque es un ser libre y consciente, éste es, de nuevo, el precio que hemos de pagar.

Finalmente, Feuerbach, muy próximo a Epicuro, defenderá que ni la muerte ni la inmortalidad han de preocuparnos, pues sólo existe para los vivos, y para los muertos ya no puede existir: "sólo es, cuando no lo es, y no lo es cuando es"[70].

En otro orden de cosas, el corpus filosófico de Friedrich Nietzsche (1844-1900) se centrará en la muerte, pero en una muerte concreta, la de Dios. Si Schopenhauer fue el primer gran filósofo alemán que declaró su ateísmo sin pudor, Nietzsche, por el contrario, estaba realmente afectado por el sentimiento de culpa por haber acabado con Dios, puesto que, una vez muerto, ya nada podía ser verdad. Para Nietzsche la existencia fue especialmente dolorosa debido a sus padecimientos físicos y psíquicos. Las fuertes migrañas con episodios de ceguera que sufría, junto con el sentimiento de soledad que le acompañó casi toda su vida, condicionaron inevitablemente su visión de la vida y, especialmente, de la muerte. Sus tres intentos de suicidio le llevaron casi a glorificar la muerte como la mejor de las posibilidades y a afirmar que esta no suponía sino la liberación de una existencia insoportable, al modo más romántico.

Sin embargo su actitud hacia la muerte siempre fue ciertamente ambivalente. En muchas ocasiones se refiere a ella como el mayor de los enemigos, e incluso intenta reconciliarse de algún modo con ella y llega a hacer sorprendentes declaraciones del tipo: "uno que tiene la certeza

---

68 FEUERBACH, Ludwing, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.

69 "Death has a metaphysical, a psychological, and a physical reason, cause, and origin". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 187.

70 "It only is, when it is not, and is not when it is". Ibíd. p. 190.

de su muerte, ¿por qué no debería ser gay? (...) La muerte pertenece a las condiciones de verdadero progreso (...) el acto de morir no es tan importante después de todo"[71].

Después de la muerte de Dios, el nihilismo es la herencia que el hombre moderno nos dejó.

1.1.1.4. La muerte en la Filosofía contemporánea

Una de las fracturas más evidentes entre la filosofía moderna y la contemporánea es, a grandes rasgos, que ésta última suele reemplazar la idea de la muerte como una catástrofe que sobreviene repentinamente por la que la muerte es permeable a la vida y le afecta a cada momento.

Para empezar, Max Scheler (1874-1928) intentará volver a demostrar la inmortalidad del alma y defenderá que la supervivencia después de la muerte no sólo es posible, sino que además es probable. Esto le convertirá en uno de los autores más destacados dentro de la filosofía de la religión. No en vano su madre era judía, su padre luterano, y aunque él se convirtió al catolicismo terminó distanciándose de la fe cristiana.

Muerte y supervivencia, publicada en 1933, cinco años después de su repentina muerte, supone una recopilación de los cuadernos fechados entre 1911 y 1916 donde Scheler escribe acerca de la muerte y las formas de inmortalidad. Esta obra fundamental arranca con una reflexión sobre la falta de creencia en la supervivencia después de la muerte del nuevo hombre moderno, lo que él llama el *naufragio de la creencia en la supervivencia de la persona*. Partiendo de varias comparaciones con otras culturas, aborda la cuestión de la inmortalidad y sus variaciones. Entre ellas, destaca la inaudita afirmación de Budha, de que *hay una muerte* tras la tradicional transmigración de las almas, que comenzó a alterar la percepción de ésta en la India. También apunta que los japoneses creen que son inmortales por la fuerte conciencia de grupo que poseen, por la capacidad que le otorgan a los muertos de poder intervenir en las vivencias del mundo de los vivos, y por el arraigado culto de los antepasados. En cambio, el hombre de la sociedad occidental, cree que sobrevivirá porque cree que es inmortal. Pero ha habido cambios estructurales en la sociedad que han afectado profundamente a la creencia en la inmortalidad; a la forma en que el hombre contemporáneo se enfrenta a la vida en general y a la muerte en particular. Así las cosas, escribe Scheler:

> Por tanto, si buscamos las últimas *razones del naufragio de la creencia en la inmortalidad* dentro de los pueblos de la cultura *occidental*, tenemos que

71 "One is certain to die, why should one not be gay? (...) Death belongs to the conditions of true progress (...) the act of dying is not so important after all". Nietzsche citado en Ibíd., p. 204.

> desviar nuestra mirada de todos los fenómenos, simplemente sintomáticos, del naufragio, tales como vienen dados en consideraciones puramente científicas. Tenemos que dirigirnos más bien a la manera principal como el hombre moderno intuye y experimenta su propia vida y muerte[72].

De esta forma, lo que ha supuesto el rechazo de la creencia en la supervivencia no es la ausencia de respuesta a la pregunta de qué nos espera después de la muerte sino la propia *relación del hombre moderno con la muerte misma*. El hombre moderno ha expelido la muerte de su primera conciencia, relegándola al simple juicio de que hemos de morir, pero en un futuro lejano. Ya no vive teniendo presente el hecho de su finitud, por lo que afirma Scheler, ha de palidecer también la idea de una superación de la muerte mediante la supervivencia: "el tipo del "hombre moderno" –afirma– no hace gran caso de la supervivencia, fundamentalmente, porque *niega* en el fondo el núcleo y la esencia de la muerte"[73]. Estas nuevas ideas, enunciadas ya a comienzos del siglo XX, serán fundamentales para entender los profundos cambios que se van a suceder a partir de ese momento.

Ante todo, para Scheler, responder a dos cuestiones clave sería necesario para elaborar una filosofía de la vida. La primera pregunta debería ser qué clase de saber posee cada uno de los hombres en relación a su propia muerte. Y la segunda nos invitaría a cuestionarnos cómo se presenta la esencia de la muerte en la experiencia exterior que posee cada uno de nosotros de cualquier fenómeno vital.

Hemos de hacer hincapié en que, para Scheler, el hombre, en el hipotético supuesto de que no conociera su edad, sería consciente de la extensión de su pasado, y esa vivencia de la dirección de la muerte, implicaría el conocimiento de que existe una *muerte natural*, una muerte biológica. El hecho de que seamos cuerpo, de que el ser humano sea autoconciencia de lo corporal es determinante en la filosofía de Scheler, y una de las causas que lleva a afirmar que:

> La muerte no es, por tanto, simplemente una parte empírica de nuestra experiencia, sino que es de *esencia* de la experiencia de toda vida, inclusive de la nuestra propia, el hallarse dirigida hacia la muerte. La muerte pertenece a la forma y a la estructura únicas en que nos está dada cualquier vida, la nuestra como otra cualquiera, y esto *desde dentro y desde afuera*[74].

---

72 SCHELER, Max, *Muerte y supervivencia,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2001, p. 15.

73 Ibíd., p. 16.

74 Ibíd., p. 27.

La muerte no es entonces algo que se le añada a los procesos fisiológicos de la vida, sino que sin la muerte no existiría la vida. Es por esto que cree poseemos la certeza intuitiva de la muerte; la muerte real no es más que una imprevisible confirmación de esta certeza, que se halla en estratos muy profundos de la conciencia. No obstante, aunque esta certeza de muerte sea constante en toda experiencia de vida, Scheler matiza que "existe, sin embargo un gran margen de variación en la claridad y distinción que la idea de la muerte adquiere para los hombres y en el interés y la atención otorgados a este contenido"[75]. La consecuencia de esto que existen amplios *oscurecimientos e iluminaciones*, como él mismo los llama, en esta autoconciencia del morir, que han dependido en gran medida del momento histórico. Los llamados oscurecimientos han sido consecuencia directa de la *represión* de la idea de muerte. Si hemos de resaltar algo es precisamente esta prematura llamada de atención ante un cambio inminente; la represión, el ocultamiento no hace desaparecer la muerte, sólo consigue que se torne en algo aún más siniestro y complejo de gestionar.

Además, considera que es responsabilidad del vivo, por lo que escribe: "el morir de la muerte es todavía, en una u otra forma, una acción, *un acto del ser viviente mismo*"[76]. Esta idea de que el propio ser viviente sea el que tenga que realizar el acto de morir, y no sea sencillamente subyugado por la realidad de la muerte, ya fue enunciada por Goethe, como señala el propio Scheler.

Una de las paradojas que se plantea es que el hombre, a medida que va envejeciendo, siente mayor inquietud ante la proximidad de su fallecimiento, pero una vez se alcanza cierto punto crítico, es frecuente que aparezca si no ya una *voluntad*, sí un auténtico *instinto de la muerte*. Es en este punto cuando emerge un peculiar sentimiento de seguridad, de serenidad que hace que sea inevitable reconciliarse con el hecho de la muerte. Este inquietante sosiego es el resultado de una forma de represión aceptable, que es totalmente opuesta a la represión de la idea intuitiva de la muerte propia del hombre moderno occidental, y puede ser hasta necesaria: "sólo una *represión general* de la idea evidente de la muerte por un impulso vital hace posible aquel fenómeno que yo llamaría "frivolidad metafísica" del hombre"[77], concluye.

Para Scheler, en este nuevo orden de cosas, el mundo se ha tornado en un objeto de eterna angustia. Los nuevos valores, y las ansias de dinero y trabajo propias de principios del siglo XX han dado forma a una nueva actitud interna del hombre ante la muerte apelando a una inevitable unión de la filosofía y la antropología

75 Ibíd., p. 34.

76 Ibíd., p. 30.

77 Ibíd., p. 36.

o historia cultural de la muerte. La codicia y las altas expectativas han hecho que el nuevo hombre esté especialmente anestesiado para el pensamiento de la muerte; ya no tema a la muerte como lo hacía el hombre antiguo, y sus nuevos anhelos lo alejan de la contemplación del mundo y de Dios. El afán de progreso se ha convertido en el sucedáneo de la vida, y *el progresar mismo* se ha convertido en *sentido del progreso*. Esto ha hecho que a pesar de que el hombre moderno sepa de la *existencia* de la muerte "propiamente hablando, la muerte *no está ahí para él intuitivamente*. No vive "con vistas" a la muerte"[78]. La propia represión de la muerte ha provocado su desactivación. La muerte ha dejado de ser una verdad *esencial* porque ya no pertenece a la esencia vital, sino que supone únicamente una especie de inducción: "aunque temida, la muerte ya no existe, pues su idea ya no *atemoriza*, se halla reprimida por la misma angustia vital que condujo al calculismo en la dirección de la vida"[79], expone el autor.

El hombre moderno es eminentemente individualista, pero Scheler denuncia que se halla completamente perdido sencillamente porque no sabe que uno no solamente muere para los demás, sino que ha de entender que ha de morir también para sí mismo. En este punto es necesario detenernos en sus palabras:

> No es de extrañar que la llegada de la muerte no aparezca ya como el necesario cumplimiento de un sentido de la vida, sino que hace abrir los ojos desorbitados a todos lo que participan en ella, como si se diera con la cabeza contra un muro. La muerte reprimida, este "presente" hecho invisible, que ya no atemoriza, hasta hacerse "no existente", se convierte en brutalidad y violencia sin sentido, tal como aparece a los ojos del tipo de hombre moderno cuando se enfrenta con ella. Sobreviene tan sólo como *catástrofe*; la muerte no se muere honrada y conscientemente. Nadie siente y sabe ya que tiene que morir *su muerte*[80].

La negación de la muerte natural ha dado como resultado el nacimiento de una muerte artificial, catastrófica, que incluso ha disipado las diferencias entre una muerte natural y artificial. La muerte se escapa y ya no es aceptada, ya en la segunda década del siglo XX se ha ido desfragmentando, por lo que insiste Scheler: "la muerte, la más cruel y clara de las realidades, visible y accesible para todo el mundo, vista cada día con mayor seguridad y claridad, parece transformarse para el microscopio del análisis y para la

78 Ibíd., p. 39.

79 Ibíd., p. 40.

80 Ibíd., p. 40.

"ciencia" en un conjunto de indiscernibles pequeñeces"[81]. El filósofo alemán incide, finalmente, en la idea del progreso mal entendido como el padre de la represión de la muerte que es responsable a su vez de otros dos males: no reconocerla salvo donde existe un cadáver y haber confundido la muerte misma con la muerte individual, interpretándola únicamente como el *límite* del envejecer.

En cuanto a la inmortalidad, refiere Scheler, que ya no es posible *demostrarla* tal y como se hacía en el siglo XVIII, dado que ser inmortal es algo *negativo*, que no es susceptible de demostración. Por eso hablará de *perduración* y *supervivencia* de la persona y del espíritu. Sus profundas reflexiones sólo concluirán que es imposible saber si existe o no algún tipo de supervivencia personal después de la muerte. Afirma, eso sí, que existe un remanente especial resultante de todos los actos espirituales de cada persona, pero, como buen filósofo, se confiesa incapaz de contestar ciertas preguntas: "¿hasta dónde alcanza, dentro de la serie esencial, la supervivencia de la persona? Yo digo: *hasta donde* alcanza este remanente, *el remanente o exceso del espíritu sobre la vida*. Yo no sé más"[82].

A continuación, apunta a este respecto que es una evidencia esencial que a cada persona le pertenece un cuerpo, lo que le lleva a concluir que "*si* nuestra persona espiritual perdura a través de la muerte, existirá en ella con toda seguridad un "cuerpo""[83], pero dado que tampoco sabemos si sobreviviremos a la hora de nuestra muerte, probablemente esta creencia no sea acertada. Es necesario apuntar en este punto cómo el cuerpo comienza a ganar importancia. La sentencia final en este asunto es que se trata, por lo tanto, de una cuestión de creencia, y no tanto de visión: "hemos llegado al último límite –confiesa–. El que la persona exista después de la muerte es pura creencia, y toda pregunta referente al cómo una injustificada e irreverente curiosidad"[84]. La respuesta, en este caso, no puede ofrecerla la Filosofía, pues únicamente una revelación por parte de Dios puede marcar el camino de la aceptación creyente.

En otro orden de cosas, el problema de la muerte ocupa también un lugar destacado entre los filósofos existencialistas. De hecho, una de las raíces de existencialismo en alemán, *lebensphilosophie,* alude a la filosofía de la vida. La

81 Ibíd., p. 45.

82 Ibíd., p. 69.

83 Ibíd., p. 70.

84 Ibíd., p. 70.

existencia es entendida por los filósofos existencialistas en un sentido más amplio que el que sugiere la tradicional *existencia*, pues hace referencia a la particular forma de ser del hombre, esa que sólo se puede conocer mediante la experiencia individual y personal. Heidegger se referirá a ella como *Dasein*, Jaspers como *Existenz* y Sarte aludirá al *por-soi.* Sin embargo no hemos de confundir este interés en el hombre propio de la filosofía existencialista con la antropología filosófica.

La experiencia existencialista se revela en Heiddeger como la experiencia de ir progresando hacia la muerte (Erfahrung des Verlaufens zum Tode) o la de que el mundo no es nuestro hogar (Umheimlichkeit). Para Jaspers será la conciencia de la fragilidad del ser (Gewahrwerden der Bruechigkeit des Seins) o de las situaciones límites. Y en Sarte, la *nausea* evidenciará esa relación de inadecuación del hombre con el mundo, de desprecio de la existencia[85].

De nuevo una enfermedad crónica de corazón y pulmón enfrentó bien pronto a Karl Jaspers (1883-1969) al problema de la muerte. Este existencialista refrendará la idea de que filosofar es aprender a morir. Es más, apuntará que este aprendizaje es necesario para disfrutar de una buena vida, porque aprender a vivir y aprender cómo morir son una misma cosa. Sus escritos insisten en la idea de que no es suficiente con ser conscientes de nuestra finitud, sino que debemos entender que se trata de nuestra situación última, de un *fallo absoluto*. Sólo así llegaremos a ser *Existenz*.

Seguidamente desdeñará la posibilidad de afirmar que el alma es inmortal, pues no disponemos de ninguna prueba. La única prueba fehaciente de la que disponemos es que somos mortales.

Schopenhauer, rememorando a su vez a Platón, insistía en la idea de que el hombre nunca habría empezado a filosofar sin la realidad de la muerte. Sin embargo, después de la Segunda Guerra Mundial, Martin Heidegger (1899-1976), el más influyente filósofo de la muerte, y una de las figuras más importantes de la filosofía contemporánea, elevaría esta idea al siguiente nivel, al hablar de *el ser para la muerte*. Su radical influencia en el existencialismo del siglo XX también es innegable.

Para Heidegger, uno de los grandes olvidos de la filosofía clásica ha sido la dimensión temporal del ser y del hombre. El hombre es tiempo. Somos seres temporales, y la muerte marca el final de esa temporalidad. El tiempo y el ser serán claves en todo su corpus teórico, como atestigua el título de su gran obra *Ser y tiempo*[86], publicada en 1927. Por ora parte, defiende que el problema fundamental de la filosofía es el problema del significado del ser,

---

85 Véase: CHORON, Jacques, *Death and Western Thought,* Op. Cit.

86 HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982.

y cualquier otra cuestión deriva de esta primera; la muerte y el tiempo son modalidades del ser en calidad de ser, y el hombre es el único ente que es capaz de preguntarse por el ser.

A este respecto, dos serán los conceptos fundamentales para entender su legado y que nos interesarán especialmente en nuestro recorrido por la historia de las concepciones filosóficas de la muerte. El primero, el *Dasein,* el *ser-ahí*, el *ser-en-el-mundo*, hace referencia a nuestra existencia, al modo de ser propio del ser humano. Es la propia existencia humana como comprensión, como lugar del ser. El *Dasein* también supone un autoevidente conocimiento del ser: "es por tanto el *Dasein*, la "manera humana" de *ser* concreta del individuo autoconsciente, la que ha de ser cuestionada sobre el significado del *Ser*"[87]. El *Dasein* es propio, único, de cada persona. Sin embargo, el *ser-en-el-mundo*, un mundo que no coincide con la naturaleza, una forma de ser propia del devenir cotidiano, provoca que el *Dasein* se disuelva en sí mismo dado que nadie puede ser un sujeto aislado. Esta claudicación o caída, *Verfallen*, es la rendición del *Dasein* al mundo, aunque no hemos de interpretar esta caída como una degeneración, sino como una evidencia del existencialismo de la existencia. La *caída* no es más que una tendencia propia del *Dasein* para interpretarse a partir del exterior, no de su ser. Es una huida de sí misma, donde se relega la responsabilidad en los demás. El resultado de esta condición es la angustia, *Angst,* la ansiedad propia de la toma de conciencia del hombre contemporáneo de la nada que hay tras el *Dasein*. Nuestra propia existencia supone una amenaza para el ser, y la *angustia* es la única respuesta posible para tratar de salir de ese modo de ser inapropiado, diremos de la mano de Fernández del Riesgo que: "con la "angustia", el *Dasein* se descubre como ser desvalido al descubrir un mundo fútil, inane, que no puede albergarlo"[88]. Esta ansiedad implica que el *ser-en-el-mundo* sea, en definitiva, el *ser-para-la-muerte*. Para lograr captar la autenticidad de su ser, del *ser-ahí*, es necesario tener en cuenta la muerte. Señala Levinas a este respecto que "la muerte como fin del 'estar en el mundo' caracteriza a la muerte como angustia"[89].

Es en este punto donde encontramos el segundo concepto clave de la filosofía de la muerte heideggeriana; el *Sein zum Tode*, el *ser-hacia-la-muerte*, el estar vuelto hacia la muerte. La Nada y el Ser son una misma cosa. El nihilismo propio de la existencia humana, responsable de la ansiedad del ser, es lo que provoca que el ser sea dirigido, irremediablemente, hacia la

87 "It is therefore *Dasein*, the "human way" of *being* of the concrete self-conscious individual, that is to be questioned about the meaning of *Being*". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 231.

88 FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel, *Antropología de la muerte,* Síntesis, Madrid, 2007, p. 273.

89 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte...,* Op. Cit., p. 72.

muerte. Y la muerte limita toda posibilidad, toda existencia. Una de las aportaciones más interesantes de Heidegger es la insistencia en diferenciar la muerte de los otros de la muerte en primera persona. El *Dasein* es incapaz de experimentar el hecho de su no existencia, y por lo tanto es incapaz de entenderla, y la muerte de los otros no puede en ningún caso servir de sustituta de esta experiencia. El *Dasein* es tan específicamente de uno como la propia muerte; y ésta supone la negación del primero, su aniquilación. Por eso, para Heidegger, desde el mismo momento de nuestro nacimiento somos lo suficientemente viejos como para morir, somos *ser-hacia-el-final*.

En un sentido más amplio la muerte no es más que un fenómeno vital. El *Dasein* presupone cierta conciencia de muerte anterior a cualquier razonamiento, de hecho, como afirma Levinas, "el Dasein no es total más que en su necrología"[90]. No obstante yo puedo saber que algún día voy a morir, pero en realidad este es un pensamiento que no supone una amenaza, porque en el fondo que uno muera no significa nada, y por lo tanto es imposible que me afecte. Heidegger es de la opinión de que a lo sumo podemos creer que todos mueren, menos uno mismo. La conciencia de muerte queda en un nivel muy superficial, que no es permeable a nuestra cotidianidad, y por eso precisamente podemos vivir, por esta indiferencia superior hacia la muerte que subyace y que también supone una alienación del *Dasein*, que lucha continuamente con esta dicotomía de la certeza de la muerte y la necesidad de olvidarla reforzada por la imposibilidad de conocer el momento exacto.

De modo similar, para Heidegger también es imposible experimentar la muerte del otro, como mucho podemos limitarnos a asistir a ella, pero, como indica Fernández del Riesgo, "aunque podamos abrirnos a la muerte de los otros, esta experiencia, no nos es suficiente, pues por su ipseidad, el "ser-ahí" no puede transferir su muerte a otro"[91]. El ser vivo nunca podrá asistir a la muerte, sólo a la agonía del otro, y aunque se pueda intentar poner en su lugar se trata de una experiencia que no se puede compartir y que sólo atañe al moribundo. Dice Fernández del Riesgo a este respecto que "en la compasión, algunos pueden incluso, en parte, intuir y compartir empáticamente la experiencia del que muere. Pero la muerte propia como irreferente es algo que, en último término, nos pertenece y afecta de un modo propio y exclusivo"[92].

---

90 Ibíd., p. 43.

91 FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel, *Antropología…,* Op. Cit., p. 273.

92 Ibíd., p. 274.

En este orden de cosas, la muerte es un modo de ser que el *ser-ahí* ha de asumir desde el mismo momento en que es, desde el nacimiento. Es necesario que en su horizonte se halle la muerte: "para lograr una visión del ser-ahí en su totalidad, y captarle en la autenticidad de su ser, es necesario tener en cuenta la muerte"[93]. Es entonces la muerte la que provoca que el *ser-ahí* sea un ser para el fin, un ser para la muerte. La muerte es la imposibilidad de la existencia, la que reduce a la nada cualquier otra posibilidad. Sin embargo, como relata del Riesgo, "el talante auténtico será el que impida un reconocimiento de la muerte como la posibilidad de su ser total. Esto es lo que significa "correr al encuentro de la muerte". La muerte es la posibilidad que reduce a la nada al resto de las posibilidades, y que nos hace patente la totalidad de la existencia"[94].

De nuevo, esta forma del *ser hacia la muerte* se resuelve en la *angustia*, tan omnipresente en los escritos del filósofo alemán. La *angustia* es el modo fundamental de existir que evidencia nuestra condición de seres dados a la existencia y abocados al fin. Aún así, la única manera de ser libres, de vivir la vida plenamente y de forma auténtica es el *ser hacia la muerte*, el *estar a la muerte*. El presente del ser recapitula su pasado y proyecta el futuro, un futuro en el que siempre se encuentra la muerte. Por eso acepta el *ser para la muerte* y se anticipa a ella, porque es un elemento estructural de la existencia. Sin embargo la muerte siempre será inoportuna, accidental y prematura.

Otra vez, la actitud hacia la muerte, sustituye a una respuesta propiamente dicha al problema de la muerte. Encontramos una invitación a verla como algo familiar, presente en nuestro día a día, como una parte de la propia existencia y no como un final aparte, como ya lo vimos en Schopenhauer o en Feuerbach. Muchos han querido ver en esta sustitución de la respuesta al problema de la muerte por una actitud hacia la muerte, así como en el énfasis de la ansiedad de la muerte, un miedo obsesivo, que el propio Heidegger reconoció en alguna ocasión. En definitiva, podríamos decir, junto con Fernández del Riesgo, que "toda la reflexión filosófica de Heidegger sobre la muerte es una llamada a la necesidad de interiorizar la propia muerte"[95]. Aunque para Jacques Choron en esa desviación se puede encontrar la propia respuesta: "tal vez la nueva respuesta a la muerte que está siendo liderada Heidegger es la certeza consoladora de la armonía entre la existencia humana y el fundamento del Ser, que él cree que el

93 Ibíd., p. 273.

94 Ibíd., p. 276.

95 Ibíd., p. 270.

hombre occidental no ha conocido o sentido desde los presocráticos"[96].

Por su lado, Jean-Paul Sartre (1905-1980) antes de escribir su obra fundamental, *El ser y la nada*[97], ya nos acercó su filosofía por medio de una novela imprescindible, *La Náusea*[98]. Allí, como buen existencialista, ya se pueden ver sus primeras concepciones acerca de lo gratuito de la existencia, del drama que supone entender que lo único esencial es la contingencia, y cómo el conocimiento de tal circunstancia sólo puede llevar a la náusea.

Sartre se distancia de Heidegger en que cree que el ser es consciente y que la existencia humana es también una existencia consciente. Cree, en este sentido, que el hombre está de alguna manera condenado a ser libre, y que por lo tanto es enteramente responsable de su existencia; es como él se concibe, como él mismo se hace, rechazando cualquier grado de determinismo. Por otra parte si en Heidegger el *Dasein* es un *ser-ahí*, para Sartre el humano en cuanto *ser-para-sí* es un proyecto, un ser que debe *hacerse*. Toda conciencia en Sartre es conciencia del ser tal como aparecer, y el hombre es el *no-ya-hecho*, sino el que se hace a sí mismo. En cualquier caso, Sartre reconoce que le seduce la idea del *ser-para-la-muerte* heideggeriana, pero cree que la cuestión ha de ser replanteada desde el principio.

Así las cosas, Sartre habla de dos realidades fundamentales; el *en-sí* (*en-soi*) y el para-sí (*pour-soi*). En *en-sí* viene a ser las cosas materiales, lo que es. Esta afirmación supone un rechazo del dualismo entre apariencia y realidad, puesto que la cosa es la totalidad de sus apariencias. Si quitáramos lo que en la cosa se debe a la conciencia, lo que le confiere la esencia que la constituye en tal cosa y no en otra, en la cosa sólo quedaría el *ser-en-sí*. La conciencia, o *ser-para-sí*, surgirá en el seno mismo del *ser-en-sí,* porque la conciencia es huida de sí misma, un deslizamiento fuera de sí. La conciencia *estalla* hacia el mundo, afirma Sartre: "conocer, pues, una cosa, es saber que no se es tal cosa. Si el ser "en-sí" es el reino de la identidad, la conciencia es desdoblamiento y no coincidencia plena consigo misma; surge como nihilización del "en-sí". Sostiene a la nada al determinarse como una falta de ser, como el no ser del "en-sí""[99]. La Nada del *para-sí* se revela en su libertad.

Por consiguiente, la libertad se erige como otro de los conceptos clave para Sartre. De hecho mientras que la principal investigación de Heidegger

---

96 "Perhaps the new answer to death to which Heidegger is being led is the consoling certitude of the harmony between human existence and the ground of Being, which he believes Western man has not known or felt since the Pre-Socratics". CHORON, Jacques, *Death and Western Thought*, Op. Cit., p. 240.

97 SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Magisterio Español, Madrid, 1977.

98 SARTRE, Jean-Paul, *La náusea*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.

99 FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel, *Antropología…, Op. Cit.,* p. 280.

aborda la cuestión del ser, Sartre se interesa por la libertad humana, aunque detrás de esa libertad siempre aparece la nada. De hecho para él la conciencia misma es nihilización y libertad. Podemos afirmar entonces con él que "con la conciencia-libertad se construye el pasado como relación original y nihilizante del "para-sí" al "en-sí". Esto quiere decir que el pasado es el "en-sí" siempre creciente que somos. Un pasado irremediable. Y cuando muramos seremos sólo eso"[100]. El pasado será lo único que nos defina en el instante mismo de nuestra muerte, es más, para Sartre, en ese preciso momento seremos exclusivamente pasado. La vida humana no es más que el proceso de autorrealización libre y consciente del *para-sí*, que concluye con una muerte que ya no es posibilidad, sino la nihilización de todas las posibilidades. La muerte no supone únicamente la nulificación de mis proyectos, el proyecto que destruye cualquier otro proyecto, es también el triunfo del punto de vista del *otro*. Sin embargo, la muerte alberga algún aspecto positivo para Sartre; ella revela nuestra libertad, y esa es su función principal.

Heidegger se sirvió de una bonita metáfora al comparar la muerte con el acorde final de la melodía que supone la vida:

> Así, el acorde final de una melodía mira por una faz hacia el silencio, es decir, hacia la nada del sonido que seguirá a la melodía; […]; pero por la otra faz, se adhiere a ese *plenum* de ser que es la melodía considerada: sin él, la melodía quedaría en el aire, y esta indecisión final remontaría contra corriente de nota en nota, para conferir a cada una de ellas un carácter inconcluso[101].

Sin embargo Sartre rechaza por completo esta idea y subraya la necesidad de apartar la idea de la muerte como acorde de resolución al término de una melodía, y de entender lo absurdo de ésta, porque, para él, la muerte es aniquiladora, la resolución del sentido de la vida, lo que la concluye; el sentido de la vida en sí misma. En este punto se aleja, como ya hemos señalado, de Heidegger, pues cree que esperar la muerte sería una contradicción, pues la propia muerte reduciría toda espera al absurdo.

Sartre cree que su muerte no es su posibilidad, sino que es un acontecimiento contingente que se escapa. Uno no puede ni descubrir, ni esperar su propia defunción, de la misma manera que no puede adoptar una actitud hacia ella, pues la muerte es lo indescifrable, lo que *desarma todas las esperas*. Uno puede esperar una muerte específica, pero nunca podrá esperar a la muerte como tal, como defendía Heidegger. Es más, la palabra esperar

100 Ibíd., p. 281.

101 Ibíd., p. 284.

tiene dos acepciones, la espera como anticipación de la muerte, *s´attendre à la mort*, y la espera relativa al tiempo, *attendre la mort,* que únicamente sería posible en el caso de los condenados a muerte que conocen la hora exacta del suceso, porque para el resto la muerte siempre es *inesperada*. Así, de ninguna manera la muerte ha de ser una posibilidad para el hombre, ni pertenece a su estructura ontológica. La muerte es aquí un acontecimiento similar al nacimiento; nos viene desde afuera y *nos transforma en afuera,* por lo que el hombre no puede hacer nada al respecto.

Sartre tampoco comparte la identificación de Heidegger de muerte y finitud, pues supone que en el fondo ésta no lesiona el yo ni la libertad, lo que significa que no somos libres para la muerte sino sencillamente seres mortales, es decir, *no soy libre para morir, pero soy un mortal libre*. Sartre concluye que: "si tenemos que morir, nuestra vida no tiene sentido, ya que sus problemas no reciben ninguna solución y sigue sin determinarse el significado mismo de los problemas"[102].

En definitiva, si para Heidegger la muerte está inscrita en la vida y es su culminación, para Sartre es lo más exterior que puede existir, la propia negación de ésta, apuntalando la idea wittgensteniana de que es imposible vivir la propia muerte, puesto que no es un acto de la vida, sino una violencia exterior, lo que, por otra parte, no deja de recordarnos a las concepciones epicúreas. Heidegger, por el contrario, esta inscrito en una línea de pensamiento en la que se trata de recuperar la muerte, de humanizarla y de interiorizarla, como lo hizo Rilke. Para ellos somos tan responsables de nuestra vida como de nuestra muerte. En Rilke, el final de cada hombre se parece a su vida, porque la vida es precisamente la preparación para el final.

Por otro lado, Emmanuel Levinas (1906-1995) fue uno de los máximos responsables de la difusión de la fenomenología. Diremos con Vicente Arregui, que "la perspectiva fenomenológica, que conduce a subrayar el papel de la muerte en la vida humana, resulta muy característica del pensamiento contemporáneo en contra del moderno"[103].

Entre 1975 y 1976 imparte sus dos últimos cursos de docencia regular en la Universidad de La Sorbona. Estas conferencias han quedado registradas en su libro *Dios, la muerte y el tiempo*[104], una herramienta extraordinaria para comprender su visión de la muerte, así como para detectar las diferencias

---

102 SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada,* Op. Cit., p.621.

103 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir…,* Op. Cit., p.129.

104 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte...,* Op. Cit.,

con su coetáneo Heidegger.

Para entender las respuestas de Levinas al problema de la muerte es necesario conocer la importancia del tiempo en su filosofía, pues este será el que finalmente dote de significado a la muerte. Muerte y tiempo se convierten en un binomio inseparable. De hecho, para él, el tiempo se concibe directamente a partir de la muerte: "gracias a la muerte existe el tiempo y existe el *Dasein*"[105]. Por lo que ambos serán temas subordinados al propio ser, que forman parte de la búsqueda esencial del ser humano. Para Levinas la totalidad del ser humano es su vida, es decir, el tempo que transcurre entre su nacimiento y su muerte. En consecuencia, para comenzar sus conferencias sobre la muerte y el tiempo él habla de este último concepto, pero sobre todo de la *duración*, puesto que así evita tener que plantear qué es el tiempo, porque al igual que afirmaba Heidegger, eso supondría tener que tratar al tiempo como un ser y podría llevar a confusión entre lo que transcurre, lo que se puede medir, y el tiempo en sí. De esta forma, lo primero que se nos dice es que hay que entender la muerte como *paciencia del tiempo:* Levinas coloca su estudio de la muerte en la perspectiva del tiempo, pero del tiempo no pensado como horizonte del ser, lo que le aleja del *Ser-hacia-la-muerte* de Heidegger, como él mismo reconoce, pues "si en el *Sein zum Tode*, planteado como equivalente del ser respecto a la nada, no parece situar exactamente la muerte en el tiempo, esta negativa a hablar del tiempo y la muerte en relación con el ser no se reserva, pese a ello, la facilidad de la vida eterna. La muerte: algo irreversible"[106].

Una de las cuestiones que más nos interesa es que el filósofo franco-lituano apunta que la muerte está en el origen de la filosofía; es lo que plantea la mayor cantidad de preguntas al pensador: "¿lo que se abre con la muerte es la nada o lo desconocido? ¿Estar en el artículo de la muerte se reduce al dilema ontológico entre ser y nada?"[107]. No obstante, absolutamente todo lo que sabemos o podemos pensar sobre la muerte nos llega de segunda mano, nunca por experiencia propia, por definición: "¿acaso la muerte está separada de la relación de los demás?"[108]. Ante estas y otras decenas de preguntas, Levinas admite que la muerte es descomposición, es la no respuesta: *la muerte es el sin respuesta,* y antes ni tan siquiera haber comenzado su exposición afirma que entiende "la muerte como viaje sin regreso, pregunta sin datos,

105 Ibíd., p. 68.

106 Ibíd., p.18.

107 Ibíd., p.19.

108 Ibíd., p.19.

puro signo de interrogación"[109]. De todas esta preguntas sin respuesta sí que podemos obtener alguna certeza, esto es; la muerte es el gran enigma, ambigüedad pura: "la muerte es, al mismo tiempo, curación e impotencia; ambigüedad que señala, quizá, una dimensión de sentido distinta a aquella en la que la muerte se concibe en la alternativa del ser/no ser"[110].

La muerte siempre será una *negación*, un paso del ser al dejar de ser, pero también es partida, es el *deceso:* la muerte es la emoción por excelencia. Y si para Heidegger era además la certeza por excelencia, Levinas cuestiona este extremo, pues cree que aunque pudiera existir un *a priori* de la muerte también es necesaria la experiencia de la muerte del otro, las repercusiones a nivel intelectual y emocional que conllevan conocer la muerte de otros, por lo que la relación con la muerte no puede ser asimilada a un conocimiento, a una revelación:

> La muerte adopta un sentido distinto al de la experiencia de la muerte. Un sentido que procede de la muerte de los demás, de lo que ella nos concierne. Una muerte sin experiencia y, sin embargo, temible, ¿no significa que la estructura del tiempo no es intencional, que no está compuesta de protenciones y retenciones, que son modos de la experiencia?[111].

En Levinas, nuestro conocimiento acerca de la muerte se fundamenta en el otro, en la experiencia de ver morir, de la muerte ajena, porque de lo contrario no nos cuestionaríamos acerca de la nuestra propia; es precisamente el hecho de que uno se vea afectado por la muerte del otro lo que constituye su relación con su propia muerte.

Así, la muerte de los otros también afecta a mi identidad como Yo, partiendo del principio de la existencia de un inevitable sentimiento de culpabilidad del superviviente, ya que la muerte del otro me atañe, también es cosa mía. Es más, escribe, "*mi* muerte es mi *participación* en la muerte de los demás, y en mi muerte muero esa muerte que es culpa mía"[112]. Entonces, si el conocimiento de la muerte es inherente al hombre, viene dado, es a apriorístico en Heidegger, para Levinas, por el contrario no se encuentra en nosotros, sino que es una experiencia que nos llega siempre mediante la muerte del otro. Insiste en este argumento sirviéndose del *Fedón*, donde se ve claramente el carácter dramático de la muerte en los otros, los que la presencian, y donde el único que parece feliz es el propio Sócrates.

---

109 Ibíd., p. 25.

110 Ibíd., p. 25.

111 Ibíd., p. 21.

112 Ibíd., p. 53.

También vuelve al ejemplo del *Fedón* para añadir en la ecuación de la muerte la importancia de la *emoción*, algo que Heidegger había obviado. Nuestra relación con la muerte del otro es emocional, e incluye el parámetro del tiempo, como relación con el infinito, en esa ecuación. A pesar de que en el diálogo del *Fedón* se remarca que la teoría es más fuerte que la angustia de la muerte, Levinas subraya el *exceso de emoción* que ha llevado a dejar fuera de la escena a las mujeres, y señala a Apolodoro, que llora mucho más que ningún otro, lo que provoca que el filósofo se plantee por el sentido exacto de esas lágrimas, de esa afectividad exacerbada de la que nadie se ha ocupado.

Como hemos mostrado, tanto Heidegger como Levinas creen que existe una estrecha relación entre la muerte y el tiempo, pero para el segundo: "el tiempo no es la limitación del ser, sino su relación con el infinito. La muerte no es anonadamiento, sino la pregunta necesaria para que esa relación con el infinito o el tiempo se produzca"[113]. El tiempo es lo que lo configura todo, y la brecha con Heidegger se hace mayor: "en el *Dasein*, tal como es, falta algo, hay algo ausente, con una ausencia que pertenece al propio ser, y esa ausencia es la muerte. De modo que gracias a cierta relación con la muerte es cómo va a ser posible el tiempo, tiempo respecto al cual se plantea la pregunta de la posibilidad de la totalidad"[114]. Levinas, junto con Bloch, concibe la muerte a partir del tiempo, y no el tiempo a partir de la muerte como pretende Heidegger.

En cuanto a la naturaleza del ser, Levinas defiende que cuando morimos el *Dasein* no ha agotado necesariamente todas sus posibilidades, que en cambio sí que le son arrebatadas en el instante mortal, por lo que concluye que finir no implica necesariamente alcanzar la plenitud: "para el *Dasein*, el final no es el punto final de un ser sino una manera de asumir el final en su propio ser"[115]. Y añade: "tener que ser es tener que morir. La muerte no es una parte del tiempo, sino que el tiempo es originariamente *zu sein*, es decir, *zu sterben*"[116]. Esto significa que el tiempo es el modo de ser del ser mortal, puesto que una *persona inmortal* sería algo contradictorio en los términos.

En cambio, y esto es lo más interesante, también llama la atención sobre la necesidad de ignorar, de borrar la muerte en nuestro día a día, de cómo es necesario consolarse o al menos hacer como si pudiéramos esquivarla, por lo que en esto camina al lado de Heidegger. Es cierto que ser significa tener que morir, pero se requiere una cierta ignorancia de la muerte, parte

113 Ibíd., p. 30.

114 Ibíd., p. 44.

115 Ibíd., pp. 54-55.

116 Ibíd., p. 55.

del ser cotidiano tiene que huir de la muerte para calmarse. Explica: "existe una afectividad especial que caracteriza a esta huida, la angustia reducida al miedo. La angustia se convierte en miedo. La muerte se convierte en *caso* de muerte. Se muere, pero no muere nadie. Mueren los otros, (…) Se muere, pero no yo, no inmediatamente"[117]. De nuevo; todos mueren, yo no.

Curiosamente, Levinas se apoyará en Kant para proponer la posibilidad de la existencia tanto de Dios como de algún tipo de inmortalidad o supervivencia después de la muerte, aunque no sirva para calmar nuestra angustia.

Finalmente, a la cuestión de la muerte Levinas le suma la importancia de la nada. Apunta que este es un terreno sobre el que la filosofía europea no ha reflexionado y que sin embargo: "*la nada ha desafiado el pensamiento occidental*"[118]. La imposibilidad de imaginar la nada es lo que pervierte, arruina e imposibilita el verdadero entendimiento de la muerte:

> Comprendemos la corrupción, la transformación, la disolución. Comprendemos que las formas pasan mientras subsiste algo. La muerte contrasta con todo ello, inconcebible, refractaria al pensamiento y, sin embargo, irrecusable e innegable. No es ni un fenómeno, apenas tematizable, ni algo concebible: ahí comienza lo irracional. Incluso en la angustia, incluso a través de la angustia, la muerte sigue sin ser imaginada. Haber vivido la angustia no permite *concebirla*.

Para Levinas no existe una nada como la nada de la muerte, que es imposible de concebir, que *no está llena de nada*. El devenir es el mundo fenomenológico, es la manifestación del ser. Sin embargo la nada queda fuera de ese proceso, es una *nada total:* "en la muerte no se prescinde del ser; él prescinde de nosotros"[119].

En otro orden de cosas, Vladimir Jankélévitch (1903-1985) es el más destacado de los filósofos de la muerte en la contemporaneidad, si se permite esa etiqueta, a pesar de que su pensamiento es inclasificable dentro del panorama filosófico propiamente dicho. Hijo de intelectuales rusos instalados en París para huir del antisemitismo, la II Guerra Mundial y el genocidio nazi marcarán sus temas de interés; la muerte, el silencio y la culpa, principalmente. Aunque estos temas pueden resultar cuestiones clásicas de la Filosofía, la original forma en que son tratados, así como la fuerte influencia de los acontecimientos del siglo XX, especialmente el Holocausto, hacen de

117 Ibíd., p. 63.

118 Ibíd., p. 87.

119 Ibíd., p. 96.

sus ensayos herramientas imprescindibles para comprender el estado de la muerte en la actualidad. En 1941, año en el que entra a formar parte de la Resistencia, comienza a escribir su vasta obra, *La muerte*[120], que tardará más de veinte años en completar y que no se publicará hasta 1966.

Podríamos decir que Jankélévitch concibe la filosofía simplemente como *commentatio mortis,* al modo que lo hizo Cicerón, pues remarca que hay muy poco que podamos conocer sobre la muerte y que poco más podemos hacer que admitir nuestra incapacidad manifiesta para entenderla, y limitarnos, a lo sumo, a las metáforas o los eufemismos. Apunta taxativo que la única respuesta honesta al problema de la muerte sería la de reconocer que "no sé absolutamente nada, no puedo saberlo; si lo supiera, no sería la muerte"[121]. Esto servirá para que él mismo se cuestione si el problema de la muerte se puede considerar un problema filosófico. La meditación sobre la muerte nunca será satisfactoria ni definitiva; como única salida habremos de conformarnos en transformarla en una reflexión sobre la vida, porque de hecho "la filosofía de la muerte es una meditación de la vida[122]". La deducción es aparentemente sencilla, por definición, el que no muere no vive, morir es la condición misma de nuestra existencia, y después de todo es la conciencia de nuestra mortalidad la que hace que nos entreguemos con intensidad a la vida, "el hombre no sería él mismo un hombre sin la muerte –afirma Jankélévitch–, que es la presencia latente de esa muerte la que hace las grandes existencias"[123].

La consecuencia de esta incapacidad previa a cualquier reflexión es explicada con un bonito símil; de la misma forma que se necesitan gafas tintadas para que nuestros ojos puedan soportar el brillo del Sol, las tinieblas de la muerte sólo pueden ser vistas, convertidas en objeto de especulación de forma indirecta, "a través de la pantalla de una meditación discursiva"[124]. Tal que así es como Jankélévitch afirma que nos podemos acercar a la muerte; reconociendo la imposibilidad de hacerlo y en cualquier caso siempre de manera subsidiaria y a partir de conceptos que sean tranquilizadores o amortiguadores en algún grado.

También en Jankélévitch encontramos la idea recurrente a lo largo de la historia de la filosofía de que la muerte, aún siendo un fenómeno natural, nunca un caso concreto es percibido como tal, sino como accidental, fortuito

120 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 30.

121 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 46.

122 Ibíd., p. 46.

123 Ibíd., p.18

124 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit.,, p. 30.

e inesperado; "por viejo que uno sea, uno muere siempre demasiado pronto: pues en esta materia, todos los finales son prematuros"[125].

Así, la muerte como fenómeno médico o demográfico es lo más banal del mundo y es muy sencillo acostumbrarse a ella y, en consecuencia, insensibilizarnos. Pero además de un fenómeno natural es, sobre todo, un fenómeno social, y esto da lugar a dos evidencias contradictorias: posee un carácter vertiginoso y absolutamente desconcertante, que a la vez se puede erigir como el acontecimiento más cercano y familiar: "la magia de la muerte es una magia completamente natural; la muerte es literalmente *extra ordinem*"[126]. La muerte es a la vez lo más lejano y lo más próximo a nosotros "esa mezcla de familiaridad y extrañeza característica de la muerte: insólita y sin embargo tan familiar"[127], es la que va construyendo su complejidad.

En este orden de cosas, considera que esa muerte lejana, en abstracto, en *tercera persona*, es una muerte sin misterio, que por lo tanto no me afecta ni me ha de preocupar; ni me toca: "la muerte, todo el mundo lo sabe, es algo que sólo les sucede a los demás"[128], subscribe. En cuanto de la muerte en primera persona, la mía propia, mi muerte real, tampoco es posible hablar porque "cada uno muere por sí, su propia muerte, por su propia cuenta[129]" y esta no puede ser comunicable o transferible de ninguna de las maneras. Sin embargo, es la muerte en *segunda persona*, aquella de mis allegados más próximos, de los seres queridos más cercanos, la que más nos puede interesar; es aquella que en realidad más se parece a la mía:

> Es otro y no yo, entonces sobreviviré. Puedo verlo morir. Lo veo muerto. Es otro y no yo y, al mismo tiempo, es lo que me toca más de cerca. Más allá, eso sería mi muerte, me tocaría a mí. *La filosofía de la muerte está hecha para nosotros por su proximidad*[130].

Esta diferenciación entre la muerte en primera, segunda y tercera persona será fundamental en lo sucesivo. La clave se encuentra en esa muerte en segunda persona, en *tu muerte*, la de mis parientes, que aunque no nos enseña nada que no supiéramos previamente, sí que es capaz de provocar que todo eso que ya sabíamos lo sepamos de *otro modo*, "descubrimos en

---

125 Ibíd., p. 30.

126 Ibíd., p. 19.

127 Ibíd., p. 20.

128 Ibíd., p. 21.

129 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 27.

130 Ibíd., p.15. El énfasis es mío.

ello una dimensión nueva"[131], certifica Jankélévitch, y solamente cuando la desgracia le alcanza es cuando el hombre se toma *en serio* la muerte, y es capaz de entender realmente ese saber abstracto. Sólo ante la muerte de alguien muy cercano entendemos que nosotros mismos somos mortales de forma concreta. El afecto, por consiguiente será la *emoción* moduladora clave para que se acceda a este conocimiento de la muerte, el único real y posible:

> Nuestra nueva experiencia de la muerte no añade nada, si se quiere, al preconocimiento o prenoción platónica que todo hombre puede tener: pero eleva esta prenoción a otro exponente; en la experiencia del duelo o de la enfermedad nuestro conocimiento pasa a ser efectividad[132].

Es decir, sólo así lo que ya se sabía pero apenas se intuía se comprende con *todo el alma*. Únicamente cuando se entiende que la muerte no es sólo una desgracia reservada a los otros somos capaces de tomárnosla en serio, la muerte de uno mismo es única en su género y es la que motiva cualquier razonamiento posterior. Esta circunstancia es lo que el filósofo ha llamado la *clausula egocéntrica*. Sin embargo aquí se esconde otra de las muchas paradojas que rodean el problema de la muerte; aunque sólo sea capaz de entender la magnitud del problema al ser realmente consciente de la más dramática de todas las muertes posibles, la mía propia, siempre sabremos que después de nuestra muerte el espectáculo continuará, pues aunque irrepetibles, somos accesorios y prescindibles. Determinantes son las palabras de Jankélévitch a este respecto:

> Mi muerte es para mí el final de todas las cosas, el final total y definitivo de mi experiencia personal y el final de todo el universo, el fin del mundo y el final de la historia; el fin de mi tiempo vital es verdaderamente para mí el final de los tiempos, la tragedia metafísica por excelencia, la inconcebible tragedia de mi nihilización; pero la muerte del otro es para mí un incidente de los más ordinarios; y recíprocamente mi muerte no es una catástrofe tan grande para el universo: es un suceso nimio[133].

Mi muerte, entonces, es una muerte única, aquella que realmente trastorna el mundo... pero ¡cómo es posible que no sea nada! La muerte de otra persona es un mero incidente, un eslabón sin importancia en una cadena imprecisa: "pero la muerte-propia para mí –dice Jankélévitch– es la tragedia del último instante; mi muerte-propia para mí es el fin del mundo y el fin de

131 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 26.

132 Ibíd., p. 27.

133 Ibíd., p. 33.

la historia, en una palabra, el fin de todo"[134], un fin de todo que no cambia absolutamente nada.

Si recapitulamos brevemente, Jankélévitch insiste en que la muerte en *tercera persona*, aquella anónima, o la que pensamos en abstracto, nos es prácticamente impermeable. Incluso, en determinados momentos, la nuestra propia se puede considerar como una muerte en *tercera persona* cuando todavía es entendida de una forma conceptual y poco concreta. En ambos casos estamos ante una muerte que aunque puede ser problemática no es un verdadero *misterio,* y el sentimiento que nos puede causar es a lo sumo de relativa serenidad. No ocurre lo mismo con la muerte en *primera persona*, causa más que probable de angustia, "en primera persona, la muerte es un misterio que me concierne íntimamente e íntegramente, es decir en mi nada (…): me pego a ella estrechamente sin poder guardar las distancias con respecto al problema. ¡*Mea res agitur*!"[135], escribe. Entre la trágica subjetividad de la muerte en *primera persona,* y el anonimato indiferente y lejano proporcionado por la muerte en *tercera*, se halla la muerte en *segunda persona*. Como ya se ha señalado más arriba es esta muerte que se encuentra en el límite de la alteridad la que con más probabilidad nos ponga en contacto directo con ella de forma más auténtica, directa y descarnada. En sus propias palabras: "la muerte de un ser querido es *casi* como la nuestra, casi tan desgarradora como la nuestra"[136], y de alguna manera es también la *muerte-propia,* ya que sólo en la pena absoluta y la tristeza más desgarradora de la muerte de nuestro ser amado podemos vivir la muerte del otro como la nuestra: *quasi mortem propiam,* además, con la distancia necesaria que mi propia muerte no me concede. Escribe Jankélévitch al respecto: "esta vecindad familiar sin identificación nos permite pensar la muerte del otro como una muerte extraña. La distancia del Yo al Tú representa la distancia mínima sin la cual el sujeto consumiría el objeto"[137].

Esto no conlleva que el hombre crea necesariamente que ha de morir, a pesar de todo. Sabemos que hemos de morir, aunque como no es necesario hacerlo en un momento concreto, la muerte siempre es aplazable. Evidentemente, esto favorece que no creamos nuestra propia muerte, y que seamos capaces de pensar en ella, ya que en realidad no profundizamos en el tema. Sentimos

134 Ibíd., p. 219.

135 Ibíd., p. 35.

136 Ibíd., p. 38.

137 Ibíd., p. 39.

que "la muerte está reservada a los otros"[138]. Más aún, Jankélévitch reconoce que a pesar de sentir que el tema de la muerte le es cercano, aunque sólo sea por dedicación, no termina de creer su propia desaparición: "aquel que habla de la muerte, que se dispone a filosofar sobre la muerte, pensar sobre la muerte, se exime a sí mismo de la mortalidad universal: haciendo *como si* (por necesidades del planteamiento) la muerte no le concerniera en nada"[139]. Es así como logramos enfrentarnos a la vida; sabiendo de nuestra finitud, pero sin estar persuadidos por completo, y sin perder la esperanza, "el hombre –añade– no está hecho para conocer esta fecha, está hecho para entrever"[140]. Precisamente porque la fecha es indeterminada es fácil sentir que la muerte no es necesaria, lo que la envuelve de un carácter extremadamente abstracto que la coloca en un futuro extremo que siempre estará por venir y nunca se tornará presente, "la propia muerte es un futuro que nunca llega"[141], atina a explicar Jankélévitch. Nuestra desaparición se encuentra necesariamente siempre en el futuro, de la misma forma que el nacimiento siempre se halla en el pasado.

Esta profunda ambigüedad de la muerte se hace patente en la histórica afirmación latina *Mors certa, hora incerta*[142]. Aún cuando podamos saber con certeza que vamos a morir, el hecho de desconocer la hora, el momento exacto, tira por tierra cualquier consciencia de finitud, que, sin embargo, para Jankélévitch, también supone una tregua: "lo que en definitiva le debemos a la incertidumbre de la hora no es más que una falsa tranquilidad"[143]. Ignorar el momento exacto conlleva *ignorar* la muerte en sí; la incertidumbre cronológica permite que disfrutemos del impulso vital y de la energía y motivación necesarias para emprender nuevas acciones cada día.

La terrible paradoja se hace evidente en la más antinatural posiblemente de las expiraciones, la del condenado a muerte, la que implica un *Mors certa, hora certa,* que pervierte por completo el significado de la vida. En este terrible caso el futuro deja de existir, y con él el pasado, pues un pasado sin futuro ya no es nada, sólo desesperación. Se sirve aquí Jankélévitch de una preciosa metáfora visual para explicarlo: "si no hay futurición, tampoco hay preterición: pues un pasado sin futuro no es ni siquiera un pasado; (…) entre

138 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p.26.

139 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 22.

140 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 27.

141 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 29.

142 La muerte es segura, pero la hora incierta.

143 JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La muerte,* Op.Cit., p. 141.

el futuro congelado y el pretérito cosificado y mineralizado, se ha dejado de oír la incesante circulación del devenir. *El buque ha quedado aprisionado en el hielo*"[144]. La conciencia, el mundo, la vida... todo queda en suspense en el momento en que el hombre sabe el momento exacto de su muerte.

Acto seguido vemos que en todas sus obras subyace la idea de que la muerte, antes que cualquier cosa, es un misterio. Además de ser escandalosa, de erigirse como la *nihilización sin fase*, es el misterio por antonomasia, el *gran misterio* "la muerte es a la vez problema y misterio, lógica y misteriosa"[145]. Un misterio que, sin embargo, no es un secreto. En este sentido, insiste en la idea de que de ninguna manera es posible *aprender a morir*. Para el francés la inversión paradójica llevada a cabo por muchos mártires y santos cristianos, que ya se insinuaba en la filosofía heracliteana, según la cual *vivir es morir*, y la vida no es más que una preparación para la muerte, es un sinsentido. Puesto que no es posible aprender a morir, la mortificación es un ejercicio fútil, anuncia, "la mortificación, consiste en aflojar lo más posible el lazo que une el alma y el cuerpo, para que en el último momento el nudo sea más fácil de desatar"[146], pero esta bonita metáfora no se ajusta a la realidad, porque la muerte no es algo que se pueda ir haciendo gradualmente, poco a poco, sino que es el más abrupto e inesperado de los fenómenos. Es más, no se puede aprender algo que sucede una única vez. Las filosofías ascéticas proponen en hacer de la vida una muerte perpetua, por lo que desde el mismo nacimiento somos seres moribundos: la muerte se distribuye a lo largo de toda la vida, porque, "¿qué significa vivir, para el asceta, sino morir a fuego lento?"[147], se pregunta Jankélévitch. Esta gimnasia espiritual que supone la ascesis, que ha sido la ocupación principal de muchos filósofos y no sólo de los cristianos, es definitivamente un ejercicio inútil pues de ninguna manera se puede llegar a la meta del aprender a morir. Así, el *filosofar es aprender a morir* de Montaigne no tiene sentido para el francés; no se puede estar aprendiendo algo toda la vida sin conseguir acabar el aprendizaje y sin poder comprobar que ciertamente se ha aprendido, dado que no hay perfeccionamiento posible ni margen para la corrección. Por mucho que nos obcequemos, la muerte siempre nos pilla a contra pie, de la misma forma que "el hombre más prevenido se sobresalta al oír el ruido de una explosión esperada"[148]. Su carácter accidental, prematuro, antinatural y violento repele cualquier aprendizaje; *la muerte es la violencia misma*.

---

144 Ibíd., p. 143. El énfasis en mío.

145 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 54.

146 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 247.

147 Ibíd., p. 245.

148 Ibíd., p. 259.

Jankélévitch subraya a lo largo de sus escritos que no podemos considerar que la muerte sea una transformación, o un cambio, propiamente dicho: "no, la muerte no es de ninguna manera una transformación; ni una transformación minúscula, ni una transformación mayúscula –insiste–; (…) sino el abandono de toda forma"[149]. Es la nihilización absoluta, aquello que se escapa a cualquier intento de racionalización. Pretender que la muerte sea simplemente un cambio, una parada, una transmutación supone un intento baldío por disfrazar la realidad.

A priori el hombre es consciente de su condición de mortal. El hecho mismo de que el hombre sea consciente de su finitud, supone que puede *dominar* a la muerte, en un sentido laxo, si bien el hecho de pensar en la suya propia no le evita morir. Como hemos ido viendo, la conciencia de la muerte es un asunto complejo, equívoco y consta de muchos niveles para Jankélévitch: "estoy dentro en tanto voy a morir, pero en tanto pienso mi muerte, no estoy dentro, sino afuera"[150], y recuerda, con un sentido un tanto epicúreo que "yo no muero nunca para mí mismo; para mí, la muerte no existe jamás, o, lo que es lo mismo: nunca soy yo el que muere, siempre es el otro"[151]. Muerte y consciencia se repelen y excluyen recíprocamente, "la muerte juega al escondite con la consciencia"[152]. Por eso cuando Jankélévitch se refiere a la consciencia de muerte es necesario entender a qué se está refiriendo exactamente.

En otra línea, en su vasta obra *La muerte,* Jankélévitch considera apropiado sistematizar sus análisis en tres momentos o etapas claramente diferenciadas. La primera, *la muerte a este lado de la muerte*, contiene las averiguaciones previas al instante mortal y analiza las dificultades propias de semejante problema filosófico, asumiendo que la única posibilidad de pensar la muerte sin morir uno mismo llega demasiado pronto y evoluciona obligatoriamente en un *pensar la vida,* como ya hemos apuntado. La segunda, *la muerte en el instante mortal*, se compone de las reflexiones sobre, o proporcionadas por, el momento inmediatamente anterior a la desaparición, a pesar de que esta filosofía del intervalo es tan breve que se torna insignificante y el conocimiento apenas puede reparar en ella, pues aunque se trata de un acontecimiento impar e incomparable "el instante mortal elude cualquier conceptualización"[153]. La

149 Ibíd., p. 227.

150 JANKÉLÉVITCH, Vladimir *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 52.

151 JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La muerte,* Op. Cit.,p. 41.

152 Ibíd., p. 42.

153 Ibíd., p. 215.

última, *la muerte más allá de la muerte*, compila todo lo relacionado con los restos, así como la existencia de un más allá, un grado de inmortalidad o una vida después de la muerte, y cómo todas estas creencias influyen en la concepción que se tenga del fenómeno mortal, aún a sabiendas de que estas reflexiones llegan indubitablemente con retraso. Nos detendremos en estos tres tiempos, eso sí, adelantando, de la mano del propio autor, que de una forma u otra, la muerte de nuevo se nos escapa: "si la muerte no es pensable ni antes, ni durante, ni después, ¿cuándo podemos pensarla?"[154].

Para empezar, y partiendo de la base de que el pensamiento acerca de la muerte es un pensamiento crepuscular, baldío, acaso un pseudo-pensamiento, Jankélévitch insiste en la idea de que lo único que nos queda es pensar la vida: "al no poder *pensar la muerte*, parece que sólo nos quedan dos soluciones: o bien pensar *sobre* la muerte, acerca de la muerte, a propósito de la muerte; o bien pensar en algo distinto a la muerte, por ejemplo en la vida"[155]. En caso contrario, si no queremos pensar la vida, nos propone, no sin una gran dosis de humor, que sólo nos queda la angustia o echarnos una siesta.

En contra de las opiniones de muchos de sus predecesores se niega a creer que sea la muerte lo que le de sentido a la vida, puesto que esta supone la negación misma del ser, su derrota, su nihilización; es el No absoluto: "la muerte no es el principio de la vida, es decir, no es ni el fundamento, ni el origen cronológico: la muerte es más bien la terminación, puesto que es el acontecimiento último; la muerte es el fin"[156]. Sin más.

Jankélévitch concluye que la filosofía que él llama *del más acá*, esa previa a la muerte, es básicamente *charlatanería*, porque no es capaz de aportar ninguna revelación acerca de la muerte:

> La vida no nos habla de la nada, ¡la vida sólo nos habla de la vida! Inversamente, la filosofía del instante mortal apuntaría directamente al centro del misterio... si fuera posible: pero es imposible porque no tiene ninguna consistencia y porque no encuentra nada que decir en esa nada de duración, ninguna conclusión que sacar de ese no-sentido[157].

A pesar de que el moribundo obtuviera el *mensaje* en ese preciso instante, de ninguna forma ya lo podría transmitir. Encontramos aquí otra de las claves, la de la soledad inmensa que caracteriza al moribundo por la que es transmutado en un tipo de hombre muy especial: "al moribundo mismo,

154 Ibíd., p. 48.

155 Ibíd., p. 51.

156 Ibíd., pp. 76-77.

157 Ibíd., p. 208.

nadie le acompaña"[158]. Ante la muerte uno sólo se puede presentar en la mayor de las soledades. Los ritos que suponen la exaltación del último suspiro únicamente demuestran la frustración y la impotencia de los supervivientes, que se hallan ante el fallecido *extrañamente desocupados,* y no sirven al muerto, ni hablan tanto de él como de los que se quedan, como ha detectado Jankélévitch; "el luto es por lo tanto un asunto de vivos: son los vivos los que se agitan, y transforman el instante en un plato exquisito; en cuanto al muerto, él ya está, como se sabe, retirado de la circulación"[159]. En lo referente al luto y al duelo también nos detendremos en el epígrafe posterior dedicado a los comportamientos del hombre frente a la muerte.

El sociólogo Norbert Elias (1897-1990), le ha dedicado una especial atención a este asunto en su ensayo de esclarecedor título *La soledad de los moribundos*[160]. En él estudia cómo se ha enfrentado occidente a la muerte denunciando que la ocultación de ésta característica de la sociedad moderna occidental es un aspecto propio de su empuje civilizador. La unión entre desarrollo y aislamiento hace que sea necesario reprimirla y esconderla.

Como consecuencia de esta circunstancia, de esta soledad, de esta experiencia incomunicable donde el lenguaje y el entendimiento se fracturan, la muerte, se ve revestida de un tono vergonzante: "la especie de pudor que nos inspira la muerte se debe en gran parte a ese carácter inimaginable e inenarrable del instante mortal"[161]. Ese pudor, además, es incapaz de impregnar la propia palabra Muerte. Así, se plantea Jankélévitch: "¿la palabra tabú de la Muerte no es acaso, entre todas las palabras, el escabroso monosílabo[162], el monosílabo impronunciable, innominable, que un hombre resignado a medias a la separación se ve obligado a rodear púdicamente de circunloquios convenientes y adecuados (…)?"[163]. Ese punto crítico, ese instante escabroso, nos hace enmudecer, "la fobia de la palabra breve y la fobia del instante son tal vez la misma fobia"[164], aduce, ya que es la brutal simplicidad de ese instante lo que explica las evasiones lingüísticas. De nuevo, la muerte nos enmudece, no se deja pronunciar, nos arrebata el lenguaje hasta el punto que aquellos que han logrado ver la muerte de cerca

158 Ibíd., p. 208.

159 Ibíd., p. 213.

160 NORBERT, Elias, *La soledad de los moribundos,* Centzontle, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2008.

161 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 209.

162 *Mort* en francés como *death* en inglés son monosílabos.

163 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 209.

164 Ibíd., p. 209.

se ven afectados por el mutismo del superviviente llevados por una especie de docta ignorancia por la que quien más sabe menos habla. La muerte es silencio.

Preguntado por Pascal Dupont por el origen del tabú de la muerte que reina en la sociedad actual, no en este caso únicamente de la palabra en sí, Jankélévitch responde que esto se puede deber en parte al debilitamiento de ciertas creencias religiosas que permitían que el hombre viviera en una familiaridad con la muerte que facilitaba enfrentarse a ella con serenidad. A saber, la *mortificación*, el prepararse para la muerte es un concepto propiamente cristiano, de hecho la muerte de Cristo en la cruz es un *memento mori* continuo, pero lo más importante es cómo la creencia en la vida después de la muerte, en el más allá, se ha ido desterrando poco a poco de la sociedad, dejando un vacío que no hace sino querer alejar lo máximo posible una muerte que cada vez es más angustiosa e inquietante. A esto hay que sumar que un *memento* no es necesariamente un pensamiento, como una obsesión tampoco sustituye a una meditación, como nos ha enseñado Jankélévitch.

En cuanto a las reflexiones sobre la muerte *más allá de la muerte*, Jankélévitch pone el acento en que se trata este más bien de un terreno más propicio para la religión que para la filosofía: "el verdadero vínculo entre el más acá y el más allá es la religión. Porque el filósofo, si hace abstracción del medio divino en el que una y otra están sumergidas, no puede más que constatar la irremediable separación de vida y muerte"[165].

En lo referente a la inmortalidad, o a la posibilidad de una vida después de la muerte, Jankélévitch afirma toparse con otra paradoja absurda: "la ambigüedad infinita del más allá reside toda ella en el hecho de que las dos soluciones contradictorias de la *otra vida* y de la nihilización son igualmente absurdas"[166]. El hecho de que la voluntad del hombre se comporte como si la muerte no existiera, dado que la esencia pensante es eterna por definición, sumado al escándalo que supone la cesación y el principio de conservación inherente al ser humano, provoca que la continuación de este se de por supuesta, en muchas ocasiones, porque de hecho la muerte es "una violencia hecha al imperativo absolutamente categórico de la preservación"[167]. Una existencia que ha comenzado no debería, según Jankélévitch, terminar nunca jamás, y esto choca directamente con la absurda irrevocabilidad de la desaparición. Son perfectamente lógicas entonces

165 Ibíd., p. 343.

166 Ibíd., p. 359.

167 Ibíd., p. 379.

las creencias en un cierto tipo de inmortalidad o de vida posterior a la muerte, cuando al menos la conciencia, que no *mi* conciencia, sobrevivirá para toda la eternidad, pues, como señala Jankélévitch, "la conciencia está a salvo, pero en cambio el ser consciente ya no está"[168]. ¿Se puede considerar esto un tipo de inmortalidad? Nuestra conciencia de la muerte sigue siendo un saber a medias: "el hombre sabe que morirá –contesta–, pero no se explica por qué debe desaparecer, ni cómo puede ser nihilizado; piensa y concibe la muerte, pero no la comprende", siempre quedará un misterio, siempre habrá algo que se le escape que ayudará a creer que al menos hay alguna cosa en nosotros con vocación de eternidad. Así, la existencia de Dios no sólo es posible, sino necesaria, pues cuando se deja de creer la muerte se convierte en el obstáculo absoluto que deshace cualquier posibilidad futura. "la muerte es una triste certeza, mientras que Dios es una buena apuesta"[169], concluye Jankélévitch.

Si la muerte era la condición para vivir, y la muerte es a la vez el medio de vivir y el impedimento a la vida, como filósofo de la paradoja, Jankélévitch zanja la cuestión de la inmortalidad con otros tantos juegos de palabras que sólo revelan la incapacidad de obtener respuestas fehacientes: "no es cierto que el hombre sea inmortal, pero tampoco es cierto que no lo sea"[170] o "La muerte es por tanto a la vez imposible y necesaria, del mismo modo que la inmortalidad es a la vez necesaria e imposible"[171].

Finalmente, aunque reconoce no tener argumentos positivos a favor de la inmortalidad, afirma que la prueba de una existencia imperecedera la vamos a encontrar en la vida misma, en la alegría de vivir, y sobre todo, en el *haber amado*.

En resumen, Jankélévitch, con su particular uso magistral del lenguaje y con unos textos cargados de obviedades necesarias, complejas paradojas, humor y continuas referencias a la música, al arte y la literatura, denuncia que finalmente el propio lenguaje escapa a la muerte, no está pensado para expresarla, desafía el discurso y al propio pensamiento, que se revela incapaz de entender que la muerte es el pasaje de algo a la nada absoluta: "no es un pasaje, es infinito, es una ventana que da a la nada. Entonces el pensamiento se abisma, el pensamiento se suprime a sí mismo cuando trata de representar eso"[172],defiende. Aún así, él ha escrito miles de páginas sobre *lo inefable, lo indescriptible y lo inenarrable*, y como diría Manuel Arranz, su mejor traductor,

168 Ibíd., p. 395.

169 Ibíd., p. 408.

170 Ibíd., p. 408.

171 Ibíd., p. 410.

172 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 102

podemos decir que la filosofía de Jankélévitch es una *filosofía de los límites de la filosofía,* cuyo objeto filosófico por excelencia es el no-ser de la muerte, y aunque deber morir no sea motivo de preocupación para el filósofo, sí que reconoce que "la muerte es más bien la fuente de todas las preocupaciones empíricas y naturales; la muerte es la preocupación preocupante y lo que da a toda preocupación su dimensión trágica"[173]. La muerte deviene el elemento residual de cualquier problema, porque todo nos habla de la muerte, aunque lo haga de forma velada o indirecta, "la vida es la epifanía de la muerte, pero esta epifanía es alegórica, y no tautológica; son las alusiones las que hay que saber comprender"[174].

1.1.1.5. Filosofía de la muerte en la actualidad

Las sucesivas concepciones filosóficas de la muerte han dado lugar, y han sido consecuencia, al mismo tiempo, de las distintas actitudes del hombre sobre el tema que analizaremos con detenimiento en el siguiente epígrafe. No obstante, es necesario adelantar que uno de los puntos de inflexión más importantes en la historia reciente de los comportamientos ante la muerte fue detectado por el antropólogo inglés Geoffrey Gorer (1905-1985) y descrito en su afamado artículo "The pornography of death"[175], publicado en 1955.

Gorer pudo alertar en un momento tan temprano de las profundas transformaciones que se estaban produciendo en las actitudes ante la muerte, prácticamente al mismo tiempo en que se estaban gestando, porque diferentes casos bien cercanos a él le dieron la oportunidad de testarlas en primera persona. Sin ir más lejos, la muerte de su abuelo en el naufragio del Lusitania en 1915, le enfrentó a un proceso de duelo sin cuerpo. Tampoco pudo ver un cadáver hasta el año 1931, cosa bastante atípica, incluso para la época. Otras circunstancias personales como la muerte de su cuñada, su mejor amigo o su propio hermano, lo pusieron frente a unas conductas que le extrañaron hasta tal punto que comenzó una seria investigación sobre estos cambios, y sobre el duelo, que cristalizaron en su gran obra *Death, grief and mourning*[176].

En "La pornografía de la muerte" se explica cómo todas las sociedades poseen sus particulares reglas de decoro, cuya transgresión da origen a la obscenidad. Esos tabúes suelen estar relacionadas con el sexo y la excreción, pero los hay de todo tipo, como el comer en público o pronunciar un nombre

---

173 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., p. 63.

174 Ibíd., p. 66.

175 Originalmente publicado en la revista *Encounter* e incluido en GORER, Geoffrey, *Death, Grief & Mourning in contemporary Britain*, The Cresset Press, Londres, 1965.

176 GORER, Geoffrey, *Death, Grief & Mourning in contemporary Britain*, The Cresset Press, Londres, 1965.

propio pueden ser grandes ofensas en ciertas culturas. Si bien las reglas del decoro no pueden ser universales, la obscenidad sí lo es, pues todos conocen la vergüenza que se produce al evocar una escena obscena.

Por otra parte la pornografía es la descripción de ciertas actividades tabú, la cara opuesta de la mojigatería, y se trata de un fenómeno mucho más difícil de encontrar, probablemente sólo exista en las sociedades alfabetizadas, ya que aunque las fantasías de las que deriva la pornografía sí se pueden hallar en todas las sociedades, éstas no pueden ser comunicadas sin la intermediación de la alfabetización. Por lo tanto, afirmamos como Gorer que "mientras que el disfrute de la obscenidad es predominantemente social, el disfrute de la pornografía es predominantemente privado"[177]. Por eso la pornografía es concomitante de la mojigatería, y su producción aumenta cuando es mayor su represión o prohibición, ya que la mojigatería es definida por el sujeto mientras que la obscenidad es definida por la situación.

Durante un larguísimo periodo de tiempo, la pornografía sólo ha estado relacionada con el sexo, en el que sólo la sexualidad (el erotismo) y el nacimiento eran temas tabú. Por lo tanto, la muerte quedaba excluida de estos asuntos intratables, era tratada con la mayor de la naturalidades, "la muerte no era un misterio –explica Gorer–, excepto en el sentido de que la muerte es siempre un misterio"[178]. Incluso los niños participaban de esta naturalidad frente a la muerte, asistían a los entierros, veían las agonías, acompañaban a los enfermos terminales en sus lechos de muerte y presentaban sus respetos a los cadáveres. La muerte formaba parte de la cotidianidad y los cementerios eran puntos de reunión muy frecuentados.

Sin embargo, desde principios del siglo XX se produjo una inversión dramática de estos principios, "parece que ha habido un cambio inadvertido en la mojigatería; mientras que la cópula se ha vuelto más y más "mencionable", (...) la muerte se ha vuelto más y más "innombrable" *como un proceso natural*"[179], detectaba Gorer. El proceso de decaimiento y corrupción del cuerpo se ha vuelto tan desagradable que se hace todo lo posible por ocultarlo, como se hizo anteriormente con la cópula, el embarazo o el parto. Aquí Gorer señala que en este cambio de los tabúes hay una relación directa con el cambio en las creencias religiosas. Durante mucho tiempo no fue determinante el proceso de

177 "For whereas the enjoyment of obscenity is predominantely social, the enjoyment of pornography is is predominantely private". Ibíd., p. 170.

178 "Death was no mistery, except in the sense that death is always a mistery". Ibíd., p. 171.

179 "There seems to have been an unremarked shift in prudery; whereas copulation has become more and more "mentionable", (…) death as become more and more "unmentionable" *as a natural process*". Ibíd., pp. 171-172.

descomposición del cadáver, pues el alma era incorruptible y gozaría de una vida inmortal. Conforme estas creencias se fueron debilitando fue aumentando la angustia y el rechazo por todo lo relacionado con la muerte y el cadáver. A la motivación religiosa hay que añadir el acrecentamiento de la esperanza de vida derivada del aumento de las medidas de higiene y salud pública que hizo que disminuyera el número de muertes prematuras, y quizá lo más importante; el drástico incremento en el número de muertes violentas. Como describe Gorer, la inversión estaba servida: "mientras que la muerte natural era cada vez más asfixiada por la mojigatería, la muerte violenta ha desempeñado un papel cada vez mayor en las fantasías que se ofrecen a las audiencias de la masa"[180]. En este punto comenzaron a existir cada vez más paralelismos entre el misterio del sexo y el misterio de la muerte, y se pusieron de manifiesto las limitaciones del lenguaje para ofrecer términos referidos al placer intenso y al dolor extremo.

Para Gorer, la censura de la pornografía del sexo y la de la muerte no tienen sentido, pues no está demostrado que sean una incitación a actuar de ninguna manera, sino que son más bien *satisfacciones sustitutorias*. Por consiguiente, siempre que se intente ocultar el nacimiento, la cópula, y especialmente la muerte, el resultado será que éstas aparecerán subrepticiamente, de una forma perniciosa y no natural. El artículo concluye con la siguiente advertencia que es oportuno citar por completo:

> Si no nos gusta la pornografía moderna de la muerte, entonces tenemos que devolver a la muerte –la muerte natural– su alarde y publicidad, readmitir el dolor y el luto. Si hacemos que la muerte no se pueda mencionar en una sociedad educada –"no delante de los niños"– casi aseguramos la continuidad del "cómic de terror". Ninguna censura ha sido nunca realmente eficaz[181].

Es evidente que Gorer fue el primero en identificar el radical cambio que se estaba produciendo en lo relativo a la muerte, ya advertida en el campo teórico por otros filósofos, y que a partir de ese momento no hizo sino intensificarse. La filosofía entorno al problema de la muerte y las actitudes frente a ésta comenzaron a entrelazarse, y a depender la una de la otra más aún de lo que lo habían estado haciendo.

---

180 "While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences". Ibíd., p. 173.

181 "If we dislike the modern pornography of death, then we must give back to death -natural death- its parade and publicity, readmit grief and mourning. If we make death unmentionable in polite society -"not before the children"- we almost ensure the continuation of the "horror comic". No censorship has ever been really effective". Ibíd., p. 175.

Desde entonces la necesidad de un retorno a la reflexión filosófica y de una reconquista de la propia muerte se ha hecho más evidente, pues, como ha reclamado Fernández del Riesgo, "si la sociedad actual ha expulsado el hecho de la muerte como amenazante y turbador, es tarea urgente de la filosofía volver a recuperarlo"[182]. Sólo a través de la filosofía se llegará a conseguir una actitud sincera, sencilla y coherente ante la muerte. Veamos por dónde discurren los senderos de la filosofía occidental más reciente acerca de la finitud humana.

Algunos filósofos, como Fernández del Riesgo, miran hacia atrás para afirmar que en realidad la única tarea posible para la filosofía es la de "enseñarnos a aprender a vivir, asumiendo nuestra mortalidad en esa tarea inacabable de crecer como personas"[183]. Pero quizá aprender a morir no consista únicamente en esa actitud ya previamente defendida por otros tantos.

En los últimos años hemos asistido a una exaltación de la individualidad humana sin precedentes. El sentido de pertenencia a una comunidad se ha ido debilitando en favor de un creciente solipsismo. El aumento de la esperanza y la calidad de vida, la pérdida de los valores y las creencias religiosas nos alejan consciente e inconscientemente de la muerte. A pesar de que la posmodernidad haya tratado de alguna manera de rebajar la importancia del ser individual, que ya Freud consideraba una exageración narcisista, lo cierto es que el grado de individuación que dimana de la nueva concepción de la vida dota a la muerte de un carácter especialmente dramático, porque ésta nos enfrenta a la realidad de nuestra contingencia: "en la muerte humana, como en otros casos límites –afirma Fernández del Riesgo–, se revela especialmente la individualidad irreferente que somos"[184]. El reto de la filosofía vuelve a ser el de dotar de un sentido o un significado a la muerte que la haga asumible para el hombre contemporáneo.

Existe una innegable relación directa entre el modo de vivir y la forma en que se muere; una vida que se ha vivido sin horizontes, sin objetivos, vivida sin sentido, suele propiciar una lucha tortuosa y desesperanzada ante la inminencia de la muerte. El psicoanálisis afirmaría que cuando prima el *principio del placer* sobre el *principio de realidad*, vivimos en una mentira que tendrá consecuencias desastrosas cuando nos llegue el momento de enfrentarnos a nuestra aniquilación. Eludir el tema de la muerte y todo lo relacionado con ella se ha convertido en algo constitutivo de nuestro presente,

182 FERNÁNDEZ DEL RIESGO, MANUEL. *Antropología…,* Op. Cit., p. 235.

183 Ibíd., p. 238.

184 Ibíd., p. 253.

y ante la inquietud y la angustia que provoca se oculta. La consecuencia inmediata de esta actitud es el incremento de un ilusorio sentimiento de inmortalidad que se superpone al ya detectado por los primeros filósofos, y que hace más inadmisible el potencial destructor de la muerte.

Para Fernandez del Riesgo, el fracaso de la filosofía sólo puede ser compensado desde la religión. Sólo una firme creencia en Dios será capaz de solventar el problema de la muerte, porque, nos dice, "frente al "exceso de mal", sólo cabe, en último término, o la resignada aceptación de nuestra última derrota (V. Gardvasky), o el "exceso de bien" que nos ofrece la esperanza religiosa". Esta respuesta, sea cierta o no, no deja de ser decepcionante, y sólo pone de relieve, por enésima vez, la imposibilidad de alcanzar una solución satisfactoria.

Es evidente que hoy en día, en plena posmodernidad, cuando se multiplican los puntos de vista, las actitudes, las respuestas ante la muerte no iban a ser únicas, por lo que se hace difícil más que nunca hablar de tendencias, posicionamientos o corrientes. Pero, independientemente de los posicionamientos individuales, sí que existe, si no ya una respuesta a la muerte, una postura bastante común que se repite en muchos filósofos, que consiste en apuntar al *amor* como única opción real de salvación, como la única experiencia capaz de amortiguar lo terrible de la aniquilación, como único sentimiento capaz de dar sentido a nuestra existencia y de aceptar generosamente nuestra inevitable derrota a favor de una esperanza global en la humanidad. Umberto Eco es uno de los que apela sin pudor a la grandeza del amor, sin más perspectiva de trascendencia, para darle sentido a nuestra vida, y hacer más llevadera la realidad de nuestra muerte. Parece que existe una grandeza inherente al alma humana que nada tiene que ver con la creencia en Dios, que comparten tanto ateos como creyentes. Sin embargo también el amor atraviesa por serias dificultades en la actualidad, la fugacidad y la fragilidad de los vínculos humanos se hacen más patentes que nunca. De nuevo el individualismo parece querer asomarse detrás de esta realidad en la que todo está relacionado, en la que todo se desdibuja. A propósito de esta falta de solidez en las relaciones humanas, de su superficialidad y falta de compromiso, tanto en el amor al prójimo como en el amor romántico, ha tratado en profundidad el sociólogo Zygmunt Bauman[185]. En este sentido, podemos concluir con Ángel Gabilondo que: "así, hablar de la contingencia de la muerte necesaria desconcierta tanto como hacerlo del amor"[186].

---

185 Véase BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006.

186 GABILONDO, Ángel, *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Adaba Editores, Madrid, 2003, p.10.

Algunos filósofos contemporáneos, como Ángel Gabilondo (1949), nos invitan de nuevo a pensar la muerte, pero no con la intención de adelantarse a ella o de estar preparados, sino para "pensar *acerca* del pensar mismo como propio de cada cual y de lo que, perteneciéndole, no es posesión suya"[187]. De esta forma incide por una parte en la importancia de la experiencia de la muerte en el lenguaje y de la del cuerpo como lenguaje, así como su imbricación con él: "así, el propio cuerpo escapa a la objetivación, comparte los caminos del lenguaje. Es apertura del pensamiento, en tanto que, como Foucault señala, conlleva la misma *relación* que el lenguaje mantiene con la muerte"[188]. Decir es mostrar, facilitar la proximidad. Nuestra relación con el lenguaje es tan determinante que se ha llegado a afirmar que es precisamente en el lenguaje en el que nos conformamos como humanos, no es una mera herramienta para la comunicación, sino que es lo que nos configura, como bien nos ha enseñado Wittgenstein, entre otros.

Heidegger se encargó de recordarnos que los mortales son aquellos que pueden tener *experiencia de la muerte como muerte*. Algo fuera de las posibilidades de un animal, al igual que el lenguaje. Sin embargo, remarcaba, la relación esencial entre muerte y lenguaje, que aparece como *en un relámpago*, es todavía *impensada*. Un animal nunca podrá hablar sobre su muerte. Y sin embargo, nosotros tampoco podemos hacerlo. Podemos hacer circunvalaciones, elucubraciones y merodear la muerte, pero la muerte no se puede *hablar*.

Ante el fracaso de la palabra sólo nos queda romper el lenguaje, devolver el silencio a la palabra. Pero, como señala Gabilondo, dicho silencio no es un mero silenciamiento de las palabras: "el silencio es *un silencio* de muerte, elocuente, por tanto, en el que el fulgor viene a ser, de nuevo repentino, el de una relación esencial entre *muerte y habla*. Un fulgor que da no sólo que hablar, sino que da que decir, da que ser"[189]. El nexo entre el lenguaje y la muerte es tan contundente que cuando el lenguaje se revela insuficiente parece que la muerte se aleja, se difumina. La muerte guarda un silencio que da que hablar, pero no de ella, sino alrededor de ella, porque ella sólo es silencio. Y aquí silencio no se debe confundir con ocultación ni con olvido.

El hecho de detectar que el problema de la muerte está irremediablemente unido al lenguaje no supone ningún avance, sino una traba que en lugar de arrojar luz dificulta aún más, si cabe, la cuestión. Concluye Gabilondo, al igual que Heidegger, que "del mismo modo que no hay muerte natural, si

187 Ibíd., p.13.

188 Ibíd., p. 13.

189 Ibíd., p. 117.

por tal se entiende muerte de una naturaleza humana existente por sí, sin destino (*geschicklos*), así tampoco hay habla natural. Toda habla es histórica (*geschichtlich*) y, añadamos, toda muerte también".

Por otro lado, gran parte del trabajo de Giorgio Agamben (1942) acerca de la muerte también ha discurrido en paralelo a las limitaciones del lenguaje[190], hasta el punto de cuestionarse si realmente es tal el nexo entre ambas facultades, o al menos tanto como se ha venido insistiendo en los últimos tiempos.

Las dos características más definitorias de la condición humana son su mortalidad y la capacidad para el lenguaje; las *facultades* de morir y hablar: "en la tradición de la filosofía occidental, en efecto, el hombre aparece como el *mortal* y, a la vez, como el *hablante*"[191]. El hombre es el único animal que además de la facultad de muerte posee la facultad del lenguaje. Señala Agamben a este respecto que esta unión también se encuentra muy presente en el cristianismo, donde los fieles son entregados a la muerte por causa de Jesús a través del Verbo, de la palabra. El silencio, como origen del lenguaje, es reivindicado por Agamben. Al menos ha sido el modelo que ha servido para engendrar muchos mitos gnósticos y cristianos, que además es el místico fundamento, el fundamento primero, negativo, de toda revelación y del Logos; de todo el lenguaje: "el mitologema de una voz silenciosa como fundamento ontológico del lenguaje aparece ya en la mística de la antigüedad tardía, gnóstica y cristiana"[192]. El apelar al silencio es un rasgo común en muchas plegarias en las que se repiten ciertas máximas como que el silencio es la madre de todas las cosas, es la única verdad, la respuesta posible ante lo indecible; el verdadero Logos, no aquel con el que se dice lo verdadero o lo falso, sino el lenguaje que pertenece al mundo pero no puede ser dicho ni escrito. Es necesario recordar en este punto la afirmación de Heráclito el Oscuro, "las fronteras del alma no encontrarás, por ser tan profundo su logos"[193].

En definitiva, el primer paso para abordar la unión determinante de la muerte y del lenguaje, en Agamben, pasa por esclarecer el problema de lo *negativo*, por encontrar el *lugar* de la negatividad:

> Tanto la "facultad" del lenguaje como la "facultad" de la muerte, en cuanto que abren al hombre su morada más propia, abren y revelan esa morada

190 Véase AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Pre-Textos, Valencia, 2003.

191 Ibíd., p. 8.

192 Ibíd., p. 103.

193 Citado en JUNG, Carl Gustav, *Introducción a la esencia de la mitología*, Siruela, Madrid, 2004, p. 229.

> como ya siempre atravesada por la negatividad que se funda en ella. En cuanto que es el *hablante* y el *mortal*, el hombre es, en palabras de Hegel, el ser negativo que "es lo que no es y no es lo que es", o, según las palabras de Heidegger, el "lugar-teniente (*platzhalter*) de la nada[194].

Es más, para el filósofo italiano la propia metafísica es la tradición de pensamiento que especula la autofundación del ser *como fundamento negativo*. El lenguaje contiene siempre en sí una negación, la negación de lo indecible. El *querer-decir*, afirma Agamben, siguiendo a Hegel, es indecible para el propio lenguaje. En cuanto a Heidegger señala la importancia del lenguaje en la configuración del *Dasein*; que sería el captar la instancia del discurso, *el tener-lugar del lenguaje*. Así, tanto para Hegel como para Heidegger: "la negatividad entra en el hombre porque el hombre ha de ser ese tener-lugar, quiere captar el acontecimiento del leguaje"[195]. El presente, en Agamben, también se encuentra atravesado por esa noción fundamental de la negatividad. De hecho defiende que la centralidad de la relación entre ser y presencia tienen un origen común en la historia de la filosofía occidental; el *presente incesante*. Por eso la presencia es algo complejo que encierra en sí el poder de lo negativo.

Llegados a este punto hemos de introducir otro concepto clave para entender la negatividad en Agamben; *la Voz*. La Voz como producto de la escisión causada por el lenguaje y su condición de silencio; lo indecible que subyace en la filosofía. La Voz como articulación negativa originaria que atraviesa el pensamiento tanto de Hegel como de Heidegger. En palabras del propio Agamben:

> La Voz, como *shifter* supremo que permite aprehender el tener-lugar del lenguaje, aparece por lo tanto como el fundamento negativo sobre el que descansa toda la onto-lógica, la negatividad originaria, sobre la que se sostiene toda negación[196].

Tras esta sucesión de conceptos entrelazados, que comenzó con la muerte, nos llevó al lenguaje, la negatividad, el presente, y, finalmente la Voz, Agamben declara que se está en disposición de unir el primero y el último. Así, escribe que:

> La relación esencial entre lenguaje y muerte tiene -para la metafísica- su lugar en la Voz. *Muerte y Voz tienen la misma estructura negativa y*

194 AGAMBEN, GIORGIO. *El lenguaje y la muerte...,* Op. Cit., p. 9.

195 Ibíd., p. 59.

196 Ibíd., p. 67.

> *son metafísicamente inseparables.* Tener la experiencia de la muerte como muerte significa, en efecto, tener la experiencia del quitarse la voz y del comparecer, *en su lugar*, de otra Voz (…) que constituye el fundamento originario *negativo* de la palabra humana[197].

La Voz es lo impensable, aquello sobre lo que se funda toda posibilidad de pensamiento, que además posibilita la correspondencia entre el lenguaje y la muerte, y que por esta misma razón es una relación que *queda impensada*. No en vano, ya en los primeros filósofos griegos la experiencia humana del lenguaje se había considerado necesariamente escindida.

La metafísica se esfuerza por pensar lo impensable, y dado que el lenguaje falla, no puede ser dicho en el propio lenguaje, "sólo la Voz muestra, en una muda maravilla, su lugar inaccesible, y pensar la Voz es, por eso, necesariamente la tarea suprema de la filosofía"[198], revela Agamben. De nuevo, la experiencia de la muerte y la experiencia de la Voz están íntimamente relacionadas. Sólo el diálogo del hombre con su Voz, frente a la muerte, y a través de la filosofía, es capaz de asegurar su lugar al lenguaje.

Se repite la conclusión al problema de la muerte, en el caso de Agamben estrechamente unido al lenguaje, no puede sino finalizar en una asunción del fracaso, de la imposibilidad de hallar respuestas directas. Únicamente en los sondeos indirectos y periféricos alrededor de la muerte se podrán dibujar ciertas características de esta, pero, como, cualquier misterio, ha de quedar impenetrable. Dice Agamben que esta realidad ya se insinúa en el propio lenguaje, pues el pensamiento está ligado, en italiano en concreto y en el resto de lenguas latinas, a la angustia[199]. Hay una suspensión en el lenguaje, que pende, cuelga, queda suspendido: "por eso no podemos –dice Agamben–, al hablar, dejar de pensar, de tener en suspenso las palabras. El pensamiento es la suspensión de la voz en el lenguaje"[200]. Por eso lo que ya ha sido dicho podrá volver a ser dicho, pero lo que ha sido pensado no. *De la palabra pensada te despides para siempre*.

De lo que aquí se ha escrito se podría entender que la muerte ha sido un asunto continuamente actualizado desde perspectivas filosóficas, y en cierto modo, la muerte en la contemporaneidad se ha erigido como uno de los temas centrales del pensamiento, pero esas reflexiones o bien han abordado la desnaturalización de la muerte, o bien no han sido permeables a la sociedad.

---

197 Ibíd., pp. 138-139.

198 Ibíd., p. 148.

199 *Pendere*, colgar, suspender; *pensiero*, pensamiento; *stare in pensiero*, estar preocupado, estar angustiado.

200 AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte...*, Op. Cit., p. 174.

Como si de una moda se tratara, entre las décadas de 1970 a 1990 aparecieron una gran número de estudios relativos a la historia, la filosofía y la antropología de la muerte que buscaban restituir el lugar ideal que la muerte debía ocupar, sin embargo, a finales del siglo XX y principios de XXI la muerte parece haber vuelto a hacerse invisible, o al menos muestra una paradójica presencia superficial, por lo que será necesario analizar la evolución de la mentalidades en lo referente a este tema para poder entender este nuevo fenómeno por el que la muerte vuelve a incomodar, idea ésta fundamental en este estudio.

En cualquier caso, lo que se debe colegir de esta aproximación a la historia de las reflexiones en torno a la muerte es que éstas originaron el pensamiento filosófico en sí, y que han sido una de las mayores preocupaciones del hombre. Además, hemos de asumir que se trata de un problema que no tiene solución, y que la mejor forma de acercarse a la muerte es hacerlo de una manera indirecta, a través de su periferia.

1.1.2. Hacia una historia cultural de la muerte en occidente

Para conseguir una aproximación realmente efectiva a la cuestión de la muerte no es suficiente con describir los cambios en las concepciones filosóficas. La antropología, la historia cultural y la sociología son disciplinas que nos permitirán aproximarnos, desde una perspectiva más real y concreta, a las modificaciones de las conductas del hombre en relación a la muerte. Filosofía y antropología se presentan, como no podía ser de otra forma, estrechamente imbricadas. Aquello que se piensa sobre algo influirá irremediablemente sobre la forma de sentirlo y de vivirlo. Acaso sean estas actitudes concretas las que mejor revelen el tipo de naturaleza que se le asignado a la muerte a través del tiempo, y nos permitan entender cual es el origen del estatus actual del problema de la muerte.

Siguiendo las enseñanzas de del historiador Philippe Ariès (1914-1984), una de las máximas autoridades en lo que al estudio de las mentalidades y la historia de la muerte en occidente se refiere, nos remontaremos bastante atrás en el tiempo, cuando la relación del hombre con la muerte era tan familiar como la vida, trato que perduró durante siglos, incluso milenios, para terminar analizando una serie de cambios que se han ido acelerando en los últimos años.

La cuestión es que los cambios en la actitud del hombre para con la muerte, o bien se han dado de forma extremadamente lenta, hasta el punto de que los propios contemporáneos no han podido ser conscientes de variaciones tan sutiles de actitud, o bien se han producido entre largos periodos de

inmovilidad prácticamente absoluta. Sin embargo, en la actualidad, asistimos a profundos cambios, que incluso podríamos tildar de drásticas rupturas, en las manifestaciones del hombre ante la muerte, que no se dan de manera mucho más rápida y evidente, sino también lo hacen de forma mucho más consciente en la mayoría de los casos.

Para facilitar la tarea dividiremos nuestro recorrido en seis estadios o momentos, sin que esto implique que se trate de apartados estancos ni épocas de inmovilidad. Comenzaremos nuestra evolución de las actitudes hacia la muerte en occidente con *la muerte familiar*, entendida en un sentido natural, armonioso, que es el tipo de actitud que ha prevalecido a lo largo de la historia de la humanidad. Esta muerte *domesticada*, si usamos la terminología de Ariès, comienza a verse alterada a partir del siglo XII con la aparición de la que se ha venido en llamar *la propia muerte*, si bien la primera sigue, en cierto modo, existiendo hasta el siglo XVIII. Entre esta *propia muerte* y la *muerte del otro* se producen pequeñas variaciones que aunque no constituyen una actitud con entidad propia sí que son apropiadas para ver qué pasó durante los siglos XVI y XVII para que se diera semejante cambio. Es la que hemos llamado *la muerte cercana y lejana*. Es entonces, a partir precisamente del siglo XVIII, y hasta la mitad del siglo XIX, cuando empieza a vislumbrarse el primer gran cambio; *la muerte romántica*, donde la muerte del otro comienza a cobrar más importancia. Con la llegada de la contemporaneidad aparece *la muerte como tabú*, bien detectada por Gorer, como ya hemos visto. Esta muerte, *vedada* en Ariès, sufrirá una última vuelta de tuerca con la aparición de *la muerte paradójica* que será la actitud, o más bien el conjunto de actitudes, que encontramos desde finales del siglo XX y se extiende hasta la actualidad. Analicémoslas a continuación con mayor detenimiento:

1.1.2.1. La muerte familiar

Prácticamente desde el amanecer de los tiempos, o al menos desde que tenemos constancia, la relación del hombre con la muerte ha sido una relación que podríamos llamar natural, familiar, casi animal. Esta forma *originaria* de enfrentarse a ella ha prevalecido hasta el siglo XVIII, aunque, como es lógico, ha tenido matices propios de cada época, especialmente a partir del siglo XII. En cualquier caso diremos, siguiendo las propuestas de Ariès, que esta muerte *domesticada* es el "fondo inmemorial del que se desprenden los cambios sucesivos"[201]. Durante siglos, quizás incluso milenios, se admitió

201 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días,* Acantilado, Barcelona, 2000, p. 19.

la muerte de manera apacible, serena, preparando con tranquilidad al resto para su ausencia y arreglando cualquier cuestión pendiente.

A pesar de que la muerte siempre ha sido dramática, en el sentido de que implica una ruptura, la gente solía pasar al otro mundo de una forma extremadamente sencilla y práctica. Aún en las ocasiones en las que una muerte prematura podía conllevar una cierta rebelión, esta jamás implicaba un rechazo a la muerte, que era entendida como parte necesaria e ineludible de la vida. Lo más frecuente era que el moribundo *supiese* de su muerte. Este *saber* de la muerte suponía que fuese el propio actor, el agonizante, el moribundo, el que indicase su condición a los que le rodeaban, sin dramas ni aspavientos, si bien esta entereza era perfectamente compatible con la tristeza propia que puede conllevar una pérdida.

La muerte común no era capaz de sorprender, nunca llegaba como una traición, aún en los casos en que esta llegara como consecuencia de una herida o un acto violento inesperado: "su carácter esencial es que deja tiempo para el aviso"[202], explica Ariès. Este saber de la muerte del que hemos hablado está motivado en muchos casos por una evidencia, pero se reconoce, ciertamente sin pudor, que la mayor parte de las veces se trata de simples *presentimientos*. Existe una premonición, casi esotérica, que anuncia la llegada de la hora final en gran parte de la literatura medieval: "que la muerte se hiciera anunciar –aclara– era un fenómeno absolutamente natural, incluso cuando iba acompañada de prodigios"[203].

Et moriemur (moriremos todos) es el lema que mejor representa esta actitud. Se moría con la mayor de las simplicidades posibles, reconociendo la llegada de la muerte, esperándola en la cama y anunciándolo a familiares y allegados. Esta *espera* de la muerte es el origen del lecho mortal, que era el lugar donde comúnmente se aguardaba la llegada del fin que todos intuían cerca. Y con todos nos referimos a todos, familiares, vecinos, amigos... sin discriminar edad; hasta los niños más pequeños se solían encontrar presentes en estas ceremonias de despedida solemne. Tanto la espera de la muerte como la muerte misma son públicas, y es el propio enfermo quien se encarga de organizar la ceremonia. Es más, hasta el siglo XIX gran parte de la población le tenía más miedo al hecho de *morir solo*, que a la propia muerte en sí. Aún cuando los higienistas de finales del XVIII desaconsejaban semejantes multitudes en el lecho de muerte, la tradición requería morir siempre acompañados, porque, como ha remarcada Ariès, "siempre se moría en público"[204].

---

202 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante la Muerte*, Taurus, Madrid, 2011, p. 16.

203 Ibíd., p. 18.

204 Ibíd., p. 30.

Apunta el francés que lo más significativo de este periodo es "la simplicidad con la que los ritos de la muerte eran aceptados y celebrados, de manera ceremonial, ciertamente pero sin carácter dramático, sin excesivo impacto emocional"[205] Detrás del dolor que conllevaba cada muerte subyacía la aceptación, la certeza de lo inevitable; incluso el alivio. Cuando el propio moribundo advertía la proximidad de su fin, en él último ritual, se acostaba mirando al cielo, con las manos cruzadas sobre el pecho, realizando unas últimas plegarias y *esperando* el momento.

A grandes rasgos esta fue la forma de actuar ante la muerte durante muchos siglos[206]. Eso significa que a pesar de todos los cambios sociales que se iban produciendo, la aceptación, e incluso la espera de la muerte como hecho natural, se mantuvieron estables e incuestionables. Este tipo de comportamiento familiar, natural, tradicional, es tan radicalmente diferente al que se suele dar hoy en día que Ariés la ha bautizado como muerte *domesticada*, o muerte domada, pero no porque el hombre consiguiera someterla, sino porque hoy se ha convertido en *salvaje*. En un mundo en constante evolución, ésta ha sido la actitud que ha facilitado una continuidad durante más de dos mil años, sin embargo, hemos de apostillar, con Ariès, que "está ahora tan difuminada en nuestras costumbres que a duras penas podemos imaginarla y comprenderla. La actitud antigua en que la muerte está a la vez próxima, familiar y disminuida, insensibilizada, *se opone demasiado a la nuestra*, en que causa tanto miedo que ya no osamos decir su nombre"[207].

Sin embargo, a pesar de esta familiaridad con la muerte, el mundo de los vivos debía de estar bien separado del mundo de los muertos, y si bien los enterramientos eran honrados, éstos debían situarse en un lugar apartado de la ciudad. De hecho, el derecho romano prohibía los entierros *in urbe,* al igual que el derecho canónico, y el pueblo temía la cercanía de los muertos, considerados impuros, como si estos pudieran volver a perturbarlos.

No obstante, con la llegada del cristianismo, la fe en la resurrección de los cuerpos, y especialmente la aparición del culto a los mártires, se fomentó el deseo de ser enterrado junto a éstos, pues se consideraba que

---

205 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., pp. 32-33.

206 Tal y como señaló Ariès, en realidad la *muerte domada* nunca ha desaparecido por completo. No en vano se trata de la muerte más familiar, más natural. De hecho aún en el siglo XX es posible detectar comportamientos como los aquí descritos, incluso puntualmente también en el siglo XXI, pero no se trata de actitudes comunes, sino más bien casos aislados, incluso más reservados a la literatura que a la vida, pero que de alguna manera dejan entrever que existe un *modo correcto* de enfrentarse a la muerte: "la muerte perfecta".

207 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 40. El énfasis es mío.

eran purificadores del cuerpo y protectores del alma. Comienzan a proliferar entonces los enterramientos *ad sanctos*, o lo que es lo mismo, al lado de los santos. Esta nueva tendencia propició a su vez que dejase de existir la diferencia entre iglesia y cementerio, para los que sólo había un término en la lengua medieval, que en cierto modo se ha conservado en ciertas lenguas germanas o incluso en el término inglés *churchyard*. Así, en la Edad Media, los cuerpos de los difuntos eran confiados a la Iglesia para que los conservara en su recinto sagrado, y mientras estuvieran cerca de los santos poco importaba la ubicación exacta de éstos. "No se tenía la idea moderna de que el muerto debía ser instalado en una especie de casa propia, de la que sería el propietario perpetuo"[208], aclara a este respecto Philippe Ariès.

El cementerio comenzó a convertirse en un lugar frecuentado, casi en un punto de encuentro, un foro. Sin embargo, y a pesar de que "los muertos les resultaban tan familiares como familiarizados estaban ellos con su propia muerte",[209] debido al hacinamiento, los olores y las incomodidades de los enterramientos masivos en suelo eclesiástico, donde era fácil que los huesos, en diferentes grados de composición, retornaran a la superficie, a finales del siglo XVII comienzan a oírse voces contrarias a este tipo de convivencia entre vivos y muertos que había durado más de mil años, y que empieza a considerarse excesivamente promiscua.

Durante muchos años, y hasta el siglo XVII, aproximadamente, el rasgo más destacado de los carnarios era la ostentación que se hacía de los huesos. A partir del siglo XV se dispuso que esos huesos rebrotados fueran expuestos artísticamente en los *charniers*. En un principio esto se hacía únicamente para liberar algo de espacio en las saturadas fosas de la iglesia, pero aquí nace un nuevo sentimiento macabro por el que se quiere sacar partido de su exhibición, porque, como afirma Ariès, a partir de ese momento: "hay que *ver*. Los *charniers* eran presentadores, hechos para ser vistos"[210].

Lo más llamativo de este vasto periodo es la presencia cotidiana y despreocupada de los vivos en los espacios destinados a los muertos; incluso entre sus restos.

1.1.2.2. La propia muerte familiar

Durante la Baja Edad Media, a partir del siglo XII, comenzaron a darse nuevos comportamientos ante la muerte. Esto no implica que la actitud mayoritaria de la sociedad occidental civilizada, la de la muerte cercana y

208 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 40.

209 Ibíd., p. 42.

210 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...*, Op. Cit., p. 75.

familiar, cambiara, sino que desde este momento ciertas ideas entorno a la muerte en general y al trato de los cadáveres en particular fueron viéndose alteradas. Nos recuerda Ariès que la mentalidad del hombre en esta época es mucho más rica y compleja de lo que algunos historiadores han sabido ver: "el hombre de la Edad Media creía a la vez en la materia y en Dios, en la vida y en la muerte, en el goce de las cosas y en su renuncia a ellas"[211]. Esta circunstancia nos obligará a partir de ahora a manejarnos sobre matices.

Recordemos que la primera actitud que hemos estudiado prevalece a grandes rasgos hasta el siglo XVIII, si bien, desde los siglos XI y XII empiezan a emerger sutiles variaciones que por una parte darán un sentido más dramático a la muerte, y por otra propiciarán un trato mucho más personal del cadáver. Así, podemos adelantar gracias a Ariès que "la muerte se convirtió en el lugar donde el hombre tomó, mejor que en ningún otro, conciencia de sí mismo"[212].

Es también a partir del siglo XIII cuando aparecen nuevos ritos en el seno de la Iglesia, que hasta ahora sólo participaba poco más que para absolver al difunto. El resto de ritos eran más bien civiles. Este conlleva otro cambio sin precedentes: "la muerte va a ser "clericalizada" por largo tiempo"[213], como anuncia Ariès. El velatorio, el cortejo y hasta el duelo pasan a ser ceremonias organizadas por la Iglesia. Comienza a imponerse el uso de ataúdes, no por conservar el anonimato, sino porque la visión del rostro desnudo del difunto empieza a hacerse insoportable, pero siempre de manera paulatina. En plena época macabra resulta que el rechazo de la muerte carnal comienza a promover el rechazo de la visión del cuerpo fallecido. Luego esta fobia irá a más, y la simple contemplación del ataúd será suficiente para provocar la misma repulsión que el cuerpo desnudo.

Decimos entonces que la familiaridad con la que se afronta y se percibe la muerte durante este largo periodo comenzará a resquebrajarse. Sin olvidar que nos encontramos dentro del mismo ciclo de larga duración, se observa cómo la actitud ante la muerte se torna progresivamente más dramática y mucho menos familiar. Durante un largo periodo de tiempo, no fue ni algo bueno ni algo malo; no era exaltada pero tampoco esquivada y se asumía con naturalidad el sentido colectivo de la especie.

El sentido de sociedad, de colectividad va perdiendo fuerza a favor de una mayor preocupación por la particularidad, por la individualidad, por

211 Ibíd., p. 157.

212 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 56.

213 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 183.

la singularidad de cada persona: "se pasó del destino colectivo al destino particular"[214]. A partir de ahora, la individualidad de cada persona irá cobrando más importancia a la hora de enfrentarse a la muerte, de manera que se establece una relación directa entre la muerte de una persona y su vida: a través del *speculum mortis* cada hombre tenía la oportunidad de reflejar su individualidad única durante su fallecimiento, que se convertía no sólo en el broche a toda una vida, sino en el resumen o reflejo de cómo se vivió esa vida y por la que se le podrá recordar. El hombre se reafirma en su muerte, en lo que Ariès llama *descubrir la propia muerte*.

Esta relación cada vez más estrecha entre la muerte y la propia biografía se consolidará durante los siglos XIV y XV, donde las últimas horas del moribundo, y sobre todo su actitud frente a la muerte, darán una sentido final, supondrán el colofón de toda una vida y la configuración consciente de su autobiografía.

La idea del Juicio Final sigue aún vigente, pero éste se desplaza a la propia habitación del difunto y se adelanta desde el fin de los tiempos hasta el momento de la muerte. Si bien, como se ha encargado de señalar Ariès, ya no podemos hablar de un juicio propiamente dicho, pues Dios pasa de ser el juez a un simple testigo. Es el propio moribundo quien, en una última tentación, ha de sopesar las obras de su vida, su biografía concreta e individualizada, y donde las fuerzas del bien y del mal se disputan la posesión del alma del agonizante. La conducta del moribundo en ese momento es determinante.

Este sentido nuevo de individualidad, y la importancia de la actitud en el lecho de muerte, serán dos de las causas por las que la muerte se irá volviendo gradualmente más individual, emotiva y, por tanto, dramática que antaño, sin olvidar que sigue existiendo una solemnidad ritual. Todo el mundo precisaba realizar el culto ceremonial en el lecho de muerte, porque, como descubre Ariès, "la muerte súbita, *improvisa*, era excepcional y temidísima; incluso las heridas graves y los accidentes brutales dejaban tiempo para una agonía ritual en el lecho"[215]. Este rito necesitaba darse para poder hablar de una buena muerte.

Estas sutiles variaciones en la manera de enfrentarse a la muerte traerán consigo ciertos cambios ya no tan sutiles: comienza a existir cierta personalización de las sepulturas, cobran fuerza el interés por el cadáver, los cuerpos en descomposición y las imágenes macabras. Las *ars moriendi*, los libros y las manifestaciones artísticas serán un indicador muy útil a la hora de atestiguar y analizar todas estas nuevas circunstancias. Anuncia Philippe

214 Ibíd., p. 175.

215 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...*, Op. Cit., p. 124.

Ariès que de hecho "los temas macabros aparecen tanto en la literatura como en la iconografía aproximadamente al mismo tiempo que las *artes moriendi*"[216]. La nueva imagen más individual y patética que nos llega a través de las *ars moriendi* se ha de corresponder con una nueva figura de la destrucción del cuerpo: "el cadáver a medias descompuesto va a convertirse en el tipo más frecuente de representación de la muerte: el transido"[217]. Comienza a entreverse un cierto horror hacia la muerte y un mayor amor y aprecio por la vida.

La representación del cadáver en el arte y la literatura, ya habitual en los siglos XIV, XV y XVI, se torna más frecuente a partir del XVII. Sin embargo se trata ahora de una representación distinta, no ya del cadáver en descomposición sino del esqueleto: la *morte secca*. En este sentido apunta Ariès: "la vulgarización de los objetos macabros, bajo la forma de cráneos y huesos, a partir de finales del siglo XVI, tiene una significación distinta a la del cadáver putrefacto"[218].

Ahora sí, la muerte ha dejado de ser un alivio. Aún siendo anunciada y ritual empieza a suscitar cierto grado de angustia. El cristianismo se había servido del horror de la descomposición para conmover y facilitar la conversión de las sociedades laicas. Este recurso comenzaba a agotarse por saturación. Los fieles empiezan a horrorizarse ante semejante proximidad de la muerte: "del siglo XIV al XVI aunque la vieja familiaridad con la muerte pervivió en las formas comunes de la vida cotidiana –escribe Ariès– , fue parcialmente rechazada allí donde las representaciones de la muerte encontraban fuerza y novedad"[219].

Existe un último fenómeno que apuntala la aparición de esta nueva tendencia en la actitud del hombre ante la muerte; la personalización progresiva de las sepulturas. A este respecto, sabemos que en Roma eran frecuentes los enterramientos individualizados y que existía una clara intención de preservar la memoria y la identidad de los difuntos. Este tipo personalizado de sepultura comienza a dejar de practicarse alrededor del siglo V, hasta llegar a los enterramientos *ad sanctos*, de los que hemos hablado arriba, propios de la primera mitad de la Edad Media. Habrá que esperar hasta el siglo XII para volver a encontrar alguna inscripción funeraria, cada vez más frecuentes, y que incluso se acompañan de una efigie, ya en el siglo XIII, y un siglo más tarde incluirán una máscara funeraria; el vaciado directo del rostro del difunto en cera o escayola.

---

216 Ibíd., p. 126.

217 Ibíd., p. 129.

218 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...,* Op. Cit., p. 52.

219 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 143.

Las máscaras mortuorias, en contra de lo que pueda parecer, aún cuando reflejaban el rictus que la muerte dibujaba en los rostros, ni estaban concebidas para causar miedo, ni en efecto provocaban el rechazo de los vivos. Se alejaban por completo de las intenciones de lo macabro. Eran presentadas con la única ilusión de personalizar y favorecer una ilusión de vida. Escribe Philippe Ariès en este sentido que "no sólo no hay relación, sino que hay incluso oposición entre a inspiración macabra y la visión directa, física de la muerte"[220]. Al respecto de las máscaras mortuorias, que han perdurado por otra parte hasta el siglo XIX, nos advierte también que no debemos confundir la individualización con el parecido, porque "la individualización de la sepultura aparece entre los grandes a finales del siglo XI. En cambio, hay que esperar quizás a finales del siglo XIII, y con toda certeza a mediados del siglo XIV, para que las efigies funerarias sean verdaderamente retratos"[221].

El grado de personalización de los sepulcros va en aumento hasta llegar al siglo XVII, donde el difunto se puede representar hasta en dos ocasiones, una orando de rodillas ante su propia tumba, y otra yaciendo sobre ella.

Sin embargo, la forma más popular de monumento funerario hasta el siglo XVIII consiste en pequeñas placas conmemorativas, de unos 20 a 30 centímetros, que se colocan en los muros de las iglesias y que, para nuestra sorpresa inicial, no tienen que coincidir con el lugar exacto de los enterramientos. Para Ariès, estas placas "traducen la voluntad de individualizar el lugar de la sepultura y de perpetuar en dicho lugar el recuerdo del difunto"[222]. El epitafio, como herramienta para transmitir la biografía y la personalidad del difunto también va ganando protagonismo.

A principios del siglo XVIII se popularizarán los panteones y las capillas familiares. Por primera vez se constata la intención de reunir a todos los miembros de una familia en el mismo lugar, que terminará en convertirse en una costumbre ampliamente aceptada en la actualidad. Esto conlleva, ahora sí, la coincidencia exacta del cadáver y de la tumba.

Una vez descubierto el secreto de la individualidad de los enterramientos, el hombre se mira en el espejo de su propia muerte, propiciando una relación con ésta antes desconocida, pero no nos adelantemos. Debemos concluir de mano de Ariès que "desde mediados de la Edad Media, el hombre occidental rico, poderoso o letrado, se reconoce a sí mismo en su muerte: ha descubierto *la propia muerte*"[223].

---

220 Ibíd., p. 146.

221 Ibíd., p. 289.

222 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op. Cit., p. 58.

223 Ibíd., p. 61

1.1.2.3. La muerte cercana y lejana

Antes de analizar *la muerte romántica* que llega con el siglo XVIII, que conlleva el primer cambio profundo, nos detendremos un momento en ciertas peculiaridades de un tipo de actitudes ante la muerte, que a pesar de no suponer cambios excesivamente visibles, sí dejan translucir un nuevo talante, una sensibilidad colectiva que se da entre el Renacimiento y finales del siglo XVII, y que nos servirá para entender mejor la evolución.

Para empezar la muerte se empieza a convertir en algo metafísico, que disuelve una dualidad del cuerpo y del alma, que se hace un hueco cada vez más importante en la mentalidad colectiva. Un sentimiento melancólico por la fugacidad de la vida lo tiñe todo. La muerte ya no es tan tranquila y suele conllevar una mayor violencia y sufrimiento. Comienza a producirse un proceso de distanciamiento de una muerte que sin embargo sigue siendo muy cercana en otros aspectos.

Las nuevas artes de morir enseñan que ya no es en la proximidad de la muerte cuando se ha de pensar en ella, de hecho comienza a desaparecer la otrora fundamental advertencia de la muerte, sino que es necesario tenerla presente durante toda la vida: "el arte de morir es sustituido por el arte de vivir"[224], anuncia Ariès. La muerte no sólo ha de ser pensada, sino que esta meditación se ha de encontrar en el centro de la conducta vital. Mediante la popularización de los ejercicios espirituales se insiste en la idea de que la muerte es el detonante de la meditación acerca de la fragilidad de la vida. De hecho, en los tratados de espiritualidad de los siglos XVI y XVII lo primordial no es preparar a los moribundos para a muerte: "sino enseñar a los vivos a meditar sobre la muerte"[225], como señala Ariès. Se extiende el pensamiento de que existe una relación irresoluble entre el bien vivir y el bien morir.

Por el contrario se desvanece aquella *buena muerte* inmemorial, que ya no es considerada tan natural y familiar. El carácter solemne del lecho de muerte es menos frecuente, pero sigue existiendo un modelo de buena muerte, en la que ésta es tranquila, edificante y bella. Es la muerte del *justo*, que no tiene necesidad de pensar en ella en el momento de su partida, pues ya lo ha hecho durante toda su vida. Ésta, muy parecida a la muerte familiar, pero con mayor carga dramática y puesta en escena, y considerada de alguna manera hermosa, evidencia la pronta llegada de la muerte romántica; es su antesala.

En otro orden de cosas, ya trasluce un progresivo debilitamiento del vínculo entre la Iglesia y el cementerio, que por motivos de ordenamiento urbanístico,

---

224 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 334.

225 Ibíd., p. 335.

y de política eclesiástica, comienzan a ser edificados cada vez más lejos de las iglesias. "No hay duda de que en el curso del siglo XVII el cordón umbilical entre la iglesia y el cementerio se relajó, sin por ello romperse todavía"[226], apunta Ariès a este respecto. Por otra parte, la toma de conciencia del mal estado de algunos cementerios, avivada por una nueva noción de salud pública, supone un incremento del interés en su cuidado, obligando, en consecuencia, a aumentar el número de visitas. Insisto de nuevo en que éste no es un cambio radical, sino una sutil variación que desembocará en sucesivas modificaciones más profundas.

Curiosamente, en el paso del siglo XVII al XVIII, se detecta un afán de sencillez en todo aquello que rodea el hecho de la muerte. Esta huida de la ostentación tiene su reflejo en la redacción de los testamentos, donde se hace casi obligado aparentar una humildad en las voluntades referidas tanto al enterramiento como al tipo o número de ceremonias religiosas a celebrar, que en ocasiones es únicamente fingida y que dio pie a una especie de clausula de estilo sin más trascendencia.

Esta tendencia hacia lo sencillo deriva en claras pretensiones de austeridad en todo aquello que guarda relación con el proceso de duelo. Sigue siendo frecuente en el siglo XVII recurrir a las plañideras, que sin embargo comienzan a ejercer su tarea despejándola de sentimiento, de forma casi ritual donde la espontaneidad brilla por su ausencia. Este afán por simplificar todos los ritos de la muerte, de quitarle importancia afectiva al duelo, a la despedida y al enterramiento, tuvo un primer origen en la humildad promulgada por el cristianismo, pero evidencia un estado de cosas incipientemente problemático, como bien ha sabido detectar Ariès: "el vacío que la muerte ha causado en el corazón del hombre, del amor de la vida, de las cosas y de los seres, se debe tanto a un sentimiento de la naturaleza como a una influencia directa del cristianismo"[227].

Por último, es preciso señalar las variaciones que se introducen en este periodo de transición en el trato del cuerpo muerto; del cadáver. Cuando la idea de la muerte se hace menos agradable y comienza a alejarse, la muerte real, la muerte física gana en familiaridad y cercanía; detecta Ariès que, así, "la muerte va a volver bajo otra forma, la de cuerpo muerto, del erotismo macabro, y de la violencia natural"[228]. Ya estamos en condiciones de entender *la muerte ajena.*

1.1.2.4. La muerte romántica

A partir del siglo XVIII, y hasta mitad del siglo XIX, asistiremos al primer cambio realmente profundo, en lo que a las actitudes frente a la muerte se

226 Ibíd., p. 356.

227 Ibíd., p. 363.

228 Ibíd., p. 392.

refiere. El hombre occidental comenzará a preocuparse menos por su propia muerte y a interesarse más por la muerte del otro, la muerte ajena; aparece entonces la *muerte romántica*. Así, se empieza a distraer la atención sobre la propia muerte para vivir de forma más exaltada la muerte del otro. La muerte reviste un sentido nuevo, mucho más dramático y desgarrador, no por la propia finitud, sino por la desaparición de los seres amados.

En cierta manera, hemos de admitir con Arregui, y siguiendo la estela de Levinas, que: "aunque nadie puede morir con la muerte del otro y, en consecuencia, nadie puede "experimentar" la muerte del otro, en la apariencia de la muerte del ser amado se nos revela una dimensión ontológica de la muerte"[229]. Es innegable que la muerte del otro anticipa la nuestra, pues, como dirá Levinas, "nos encontramos con la muerte en el rostro de los demás"[230].

En el siglo XVIII, ese desgarro por la muerte del otro propiciará la aparición de un nuevo y desconocido culto a los cementerios y a las tumbas, un culto que deja al descubierto la nueva sensibilidad por la que se ha hecho intolerable la muerte del otro. Este retorno del cementerio conlleva a su vez la planificación de inmensas necrópolis dentro de las ciudades, a la luz de la nueva mentalidad y del rechazo de la falta de salubridad del periodo inmediatamente anterior. Las normas de higiene propician las sepulturas individuales, para minimizar los olores que emanan de las fosas comunes. Este cambio de modelo del siglo XVIII supone que el cementerio deje de ser un mero depósito de cadáveres para convertirse en "un lugar de conmemoración –como diría Ariès– que puede ser también de piedad y de recogimiento"[231]. En el siglo XX será, directamente, una institución cultural e incluso religiosa.

Paralelamente, surge una complacencia extrema en los espectáculos del sufrimiento y la muerte, por la que se asociará la muerte al amor, y más concretamente a lo erótico, en muchos sentidos. La ya intuida unión de Eros y Tánatos ofrece nuevas representaciones de temas erótico-macabros nunca vistos hasta la fecha. La muerte es fuente de inspiración de amor y deseo, no de horror y rechazo. El propio cadáver es bello, hasta el punto que: "el cuerpo muerto se convierte a su vez en objeto de deseo"[232], como detecta Philippe Ariès. Son tiempos en que la necrofilia vive su momento más álgido. Los cementerios se transforman en los escenarios ideales para

229 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir…*, Op. Cit., p. 296.

230 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte...*, Op. Cit., p. 126.

231 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...*, Op. Cit., p. 551.

232 Ibíd., p. 414.

representar historias de amor y pasión. La muerte obsesiona, fascina, como lo había hecho el sexo hasta ahora. Esta es una clara señal de consecuente aparición de la angustia fundamental hacia la muerte.

La familiaridad constante hacia la muerte empieza a esfumarse, y esta es vista como una ruptura, como un fenómeno de una violencia radical y desgarradora; "como el acto sexual, la muerte es a partir a ahora considerada –cada vez más–, como una transgresión (...)"[233], dirá Ariès. Mucho podemos aprender al respecto de la relación entre muerte y erotismo en Bataille[234], como descubrimeros a lo largo de estas páginas.

En un sentido parecido, afirma J. Ruffié, en *Le sexe et la mort,* citado por Thomas, que "la sexualidad permite una verdadera resurrección. Es, genéticamente hablando, la única respuesta posible a la muerte"[235]. La muerte es necesaria para poder reproducirnos, evitar la superpoblación, asegurar la variedad, la evolución, la creatividad, la renovación... y la sexualidad es el medio para conseguirlo. Inevitablemente el amor pasional y el sexo refieren a la muerte. Y la sexualidad es, definitivamente, una forma de inmortalidad.

Acerca de esta nueva unión entre Eros y Tanatos, Levinas dirá que precisamente existe amor cuando la muerte de esa persona nos preocupa más que la nuestra propia: "lo que denominamos con un término algo adulterado, amor, es fundamentalmente el hecho de que la muerte del otro me afecta más que la mía. El amor al otro es la emoción por la muerte del otro es mi forma de acoger al prójimo, y no la angustia de la muerte que me espera, lo que constituye la referencia a la muerte"[236].

El nuevo sentido erótico de la muerte dará pie a esta *muerte romántica* en la que el difunto es admirado, incluso envidiado, por su belleza. La muerte, por extensión, es hasta cierto punto bella, e incluso en la literatura de la época se deja entrever que en ocasiones es deseada. Despunta una complacencia en la idea de la muerte que es extremadamente descriptiva del periodo romántico. Según Ariès, esta apoteosis barroca desvela a su vez dos tendencias o anhelos: "una nostalgia de la muerte sencilla y familiar de antaño", y un deseo de gustar la "dulzura narcótica y la paz maravillosa"[237].

Esta mayor preocupación por la muerte del otro, del ser amado; *la muerte romántica*, acaba con las habitaciones atestadas de gente para despedir al

233 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 64.

234 Véase BATAILLE, Georges, *El Erotismo*, Fabula Tusquet Editores, Barcelona, 2010.

235 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...,* Op. Cit., p. 52.

236 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte...,* Op. Cit., p. 126.

237 ARIÈS, Philippe. *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 457.

moribundo. Es suficiente, y deseado, la intimidad y la compañía de un único amor en el trance de la muerte. Paradójicamente, la muerte romántica que es bella, deseable, y causa de felicidad, pues permite el reencuentro de las familias y la liberación, conlleva una ruptura intolerable.

Los sentimientos pasan a intensificarse en el siglo XIX, cuando la sola idea de la muerte es capaz de conmover. Una pasión desmedida se manifiesta en los asistentes a los funerales, donde se llora y se implora como nunca antes, por lo que diré con Ariès que "se siente la necesidad de gritar el dolor"[238], de anclarlo sobre la tumba. Esta expresión de dolor apasionado en los supervivientes es la prueba fehaciente de esa recién descubierta intolerancia extrema ante la partida del otro. Explica Ariès que este desbordamiento macabro se podría explicar por la emotividad religiosa, pero que en realidad "la fascinación mórbida de la muerte expresa, bajo una apariencia religiosa, es la sublimación de las fantasías erótico-macabras del periodo precedente"[239].

Son innumerables los ejemplos que nos ofrece la literatura de la época en la que los jóvenes, especialmente mujeres, anhelan la llegada de la muerte, la muerte dulce, bella, liberadora. Y como subraya Ariès no se trata de un recurso lírico o de una pose; este deseo de muerte "no es actitud literaria, sino herida profunda; tampoco herida individual, sino accidente de época y de cultura"[240]. No hay nada que temer en esta muerte bella. La pena del superviviente es desgarradora, pero todo lo que puede serlo al creer que la muerte del ser querido no implica su fin. La visita al lecho de muerte a principios del siglo XIX es un espectáculo hermoso y reconfortante. Se está gestando la gran contradicción. La muerte, en realidad, no es tan bella, se está recurriendo a la ilusión del arte para hacer creer a los coetáneos que sí lo es. Cruciales en este sentido son las palabras de Ariès: "*la muerte ha comenzado a ocultarse*, a pesar de la aparente publicidad que la rodea en el duelo, en el cementerio, tanto en la vida como en el arte o en la literatura, *se oculta bajo la belleza*"[241]. Ningún cambio de actitud se produce de un día para otro.

Otro hecho fundamental que se da en estos momentos, y que reflejará este profundo cambio en las mentalidades, es el cambio de las intenciones y contenidos del testamento, que se transformará en algo más parecido a lo que conocemos hoy día, esto es; un documento legal que recoge las últimas

238 Ibíd., p. 591.

239 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 68.

240 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 486

241 Ibíd., p. 526.

voluntades del fallecido para la distribución de sus propiedades o fortuna, dejando aparte las limosnas caritativas, las instrucciones para el propio sepelio y entierro, las misas en su honor, y cualquier cláusula piadosa tan imprescindible tiempo atrás. Las grandes transformaciones de la época en lo relativo a las relaciones familiares, fundadas en el afecto, permitieron que se comenzara a confiar en los allegados para las últimas disposiciones en lo referente a las exequias y las ceremonias religiosas, a pesar de que el moribundo seguía conservando en gran medida la iniciativa. Las últimas voluntades podían ser comunicadas exclusivamente de forma oral, porque se dan unos sentimientos y una redescubierta confianza que lo permite.

En cualquier caso, a pesar de que el que iba a morir dispusiera de cierta iniciativa en las ceremonias de su entierro, el verdadero cambio de actitud se va a dar en los asistentes a la despedida; el duelo y el luto desmesurados, aún habiéndose ritualizado desde el siglo XII, a partir de ahora serán mucho más dramáticos y exagerados. Podemos añadir, con Ariès, que asistimos a un extraño retorno a las manifestaciones excesivas de la Alta Edad Media tras unos siete siglos de sobriedad. Este aumento de los duelos *histéricos* en el siglo XIX no serán más que el reflejo de la creciente dificultad por encajar la muerte del otro, y serán el revelador preludio de lo que ocurrirá en el siglo XX.

Esta exageración del luto, y las grandes liturgias asociadas a esta muerte romántica, serán las responsables de la aparición de un fenómeno relativamente reciente: el culto contemporáneo a las tumbas, a los cementerios; al afán por localizar en un punto exacto la sepultura de nuestros difuntos, como ya se adelantó. Antiguamente, desde finales de la Edad Media hasta este momento, el luto escondía una doble finalidad, digamos, reguladora; la de obligar a manifestar una pena (que no tenía por qué existir), pero también la de contener los excesos de la pena en los supervivientes realmente afligidos, al obligarles a tener una rutina social al realizar un número de visitas a los familiares, etc. Claro que, como apostilla Ariès, "en el siglo XIX dicho límite no fue ya respetado: el luto se desplegó con ostentación más allá de lo que se estilaba"[242].

Es evidente que este tipo de manifestaciones exacerbadas no facilitan la aceptación de la muerte, que se va tornando más y más difícil de digerir. Eso sí, el matiz viene de nuevo de la mano de Ariès: "la muerte temida no es entonces la muerte de uno mismo, sino *la muerte del otro*"[243]. He aquí la clave para entender la muerte romántica.

---

242 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 71.

243 Ibíd., p. 72.

En otro orden de cosas, todos estos cambios supusieron que tanto el cuidado del cadáver en los primeros momentos, como su custodia posterior fueran imprescindibles. Las tumbas comenzaron a ser en propiedad, y se visitaban frecuentemente para depositar flores; asistimos a la aparición de un nuevo culto al recuerdo que a pesar de que hoy en día nos puede parecer tiene un origen inmemorial, es más bien reciente. De esta forma, y desde finales del siglo XVIII, se llegará a pensar que la sociedad se compone de los vivos y los muertos, y que estos últimos son tan necesarios como los primeros para el equilibrio de la misma.

Pues bien, este exaltado y profundo culto a los muertos no es sólo de reciente creación, aún cuando nos cueste entenderlo, sino que además tampoco es de origen cristiano. Parece ser que los católicos lo asimilaron tan rápidamente y con tanta pasión que llegaron a creerlo suyo y a pensar que se trataba de una costumbre ancestral cuando la realidad es que tiene un origen positivista.

En conclusión, todos estos cambios, que se produjeron en un espacio de tiempo bastante amplio, no son más que la antesala para la ruptura de la muerte, esa que a mediados del siglo XX, de forma abrupta y fulminante, cambió para siempre las actitudes del hombre occidental ante la muerte. Hasta este momento el hombre jamás había tenido verdadero miedo de la muerte, o más bien, dirá Ariès, "desde luego, la temían, experimentaban por ella cierta angustia y lo decían tranquilamente. Pero, precisamente, esa angustia nunca sobrepasaba el umbral de lo indecible, de lo inexpresable"[244], se podía recurrir a ideas tranquilizadores y se sabía canalizar mediante los ritos.

1.1.2.5. La muerte como tabú

Tal y como ya hemos adelantado, la contemporaneidad trae consigo un cambio tan profundo en las actitudes del hombre con la muerte que supone una fractura sin precedentes. A partir de mediados del siglo XX, aparece una nueva concepción de la muerte; *la muerte como tabú*, si usamos la terminología de Gorer; *la muerte vedada, muerte invertida, o muerte invisible*, si damos por válidas las nomenclaturas de Ariès, o *la muerte rechazada* descrita por Thomas.

Durante todos los periodos que se han analizado hemos podido comprobar cómo sobre una actitud generalizada de familiaridad y aceptación de la muerte se han ido produciendo pequeñas variaciones, incluso alguna más sensible a partir del siglo XVIII. Sin embargo el cambio que tiene lugar a mediados del siglo XX es tan rápido, profundo y radical que no tendrá parangón a lo largo de la historia de la humanidad. Asistimos a un fenómeno de naturaleza inaudita, a una revolución brutal que invertirá por completo el

244 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 450.

orden de las cosas; la muerte pasará a ser algo que habrá que esconder con la mayor de las urgencias. La muerte se ha convertido en el tabú por excelencia.

Este acontecimiento se originó, por diferentes causas que ya hemos descrito y otras que analizaremos a continuación, en Estados Unidos, pero se extendió rápidamente por Inglaterra, donde fue detectado por primera vez por Gorer, hasta llegar a la Europa del Norte. Los países más reticentes a adherirse a esta revolución socio-cultural fueron Italia, Francia y España, muy posiblemente por su arraigado culto a los muertos tradicional que hemos visto en el epígrafe anterior.

Una vez que el moribundo empezó paulatinamente a perder el poder de decisión y la iniciativa de su propia agonía y muerte, la familia, antes simples testigos y acatadores de las últimas voluntades del enfermo, comienza a cobrar importancia como parte actora y no como meros espectadores. Finalmente, cuando los familiares terminan por hacerse cargo por completo de la agonía de su ser querido, se apoderan de cualquier potestad para con él.

Esta deriva, sumada al progresivo rechazo por la muerte del otro, provoca que se comience a mentir al enfermo sobre su situación real y la gravedad o irreversibilidad de su estado; afirma Ariès de manera taxativa: "la verdad empieza a plantear un problema"[245]. Este fenómeno, que puede parecer banal y anecdótico, es sin duda el detonante, el punto de inflexión, que acarreará una concatenación de circunstancias que desembocarán en la conversión de la muerte en el tabú por antonomasia.

A pesar de que este escamoteo persigue, en un principio, restarle sufrimiento al moribundo y protegerlo para facilitarle su partida, pronto se le suma, de manos de la nueva modernidad, una motivación más intensa: la de aparentar que la vida ha de ser siempre dichosa y feliz. Ya no es el enfermo, sino la propia sociedad, quien no puede tolerar muestras de que esto no sea así. Bien ilustrativo de esta nueva idea de que la vida ha de ser únicamente una sucesión de momentos felices es la repentina desaparición de la fotografía *post mortem*. Ya no es tolerable dejar constancia gráfica de algo que es triste y ha de ser ocultado.

La contemporaneidad no puede permitir una perturbación tan fuerte como la muerte y para evitar las emociones negativas se comienza el proceso de encubrimiento y ocultación de lo que hasta este momento, a rasgos generales, se había entendido como algo natural por inherente a la naturaleza humana. Los rituales no se ven afectados en un principio, pero, como es lógico, no tardarán en sufrir cambios.

---

245 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 84.

Es preciso señalar que durante siglos el moribundo sabía de su muerte; él era el encargado de anunciarla. Después, la llegada del sacerdote a la habitación era señal suficiente; ya no era necesario siquiera pronunciar palabra. A finales del siglo XIX la tarea de *nuncius mortis* recaía sobre el médico, supervisado por los demás. Tras la Segunda Guerra Mundial ya nadie se hace cargo de esta labor. El silencio y la mentira es lo único que se obtiene de todos los implicados, que van empujando poco a poco a la muerte hacia la mayor de las clandestinidades. Lo importante es tranquilizar, tranquilizar a toda costa. El *sentir la muerte cercana* como forma bella de morir ha sido sustituida por *no sentirse morir* como muerte ideal en el imaginario colectivo. Una muerte digna, un *acceptable style of facing death*[246], es aquella muerte que no lo parece, es la muerte de aquel que no parece que vaya a fenecer. En oposición, lo que hoy es una buena muerte se corresponde con la tradicional muerte maldita, la muerte inesperada, inexistente, rápida, sin dolor ni conciencia de muerte.

Asimismo, tras el concilio Vaticano II la *extremaunción* se rebautizó como *el sacramento de los enfermos*, por lo que además de perder su carácter final, pues se puede administrar varias veces, también se ha separado de la muerte. Está claro que en la mayoría de los casos al moribundo ya no le consuela la presencia de un sacerdote, por el contrario, en la mayoría de los casos, le horroriza.

Es la contemporaneidad también la responsable de otro nuevo fenómeno, el de la muerte en el hospital. El nuevo lugar para morir. El espacio donde se da la muerte *normal*. La muerte es enmascarada por la enfermedad, del mismo modo en que es rechazada por el Iván Ílich de Tolstói; novela utilizada en reiteradas ocasiones por Ariès para ejemplificar la llegada de profundos cambios en el comportamiento occidental ante la muerte. Ya que la muerte es un inconveniente que hay que disfrazar, qué mejor que encomendarse a la nueva ciencia médica que, además de los cuidados curativos o paliativos, puede proporcionar ese grado de asepsia y anestesia que tanto necesita la sociedad contemporánea.

Cada vez es más infrecuente esperar la muerte en el *lecho mortal*, incluso en los casos en lo que la medicina no puede hacer nada por el moribundo. Fallecer en casa supone un gran problema. La muerte es recubierta por la enfermedad y la mentira rodea todo lo relacionado con ella, pero en un plano más cercano aparece un nuevo sentimiento no menos importante; la muerte empieza a ser percibida como algo indecente. Acaba de emerger la *muerte sucia*. El estándar de limpieza ha cambiado, se ha transformado en un valor burgués, y la nueva sociedad no tolera ni el sufrimiento ni, más aún, los

246 *Estilo aceptable de enfrentarse a la muerte*, terminología de Strauss y Glaser.

malos hedores que emanan de la estancia de un moribundo. El moribundo es trasladado al hospital por muchos motivos, entre ellos se encuentra la rápida imposición del estado de bienestar, higiene y asepsia. El cuerpo, antes incluso del fallecimiento, ya se considera repugnante: "una imagen nueva de la muerte está formándose: la muerte fea y oculta, y ocultada por fea y sucia"[247]. Se incrementa el miedo hacia una muerte que es negatividad absoluta, inconveniente; espectáculo obsceno, abyecto e indecente que ha de ser opacado a toda costa.

Entonces, la suciedad impregna la muerte, por eso suscribo la opinión de Thomas: "acompañar al agonizante, amortajar el cadáver, velarlo, recibir las visitas de pésame son cosas que hoy en día los familiares ya no quieren hacer"[248], prefieren pagar para que otros lo hagan en su lugar, alejarse, delegar esta responsabilidad en los profesionales de la muerte. Es un paso más en la llamada burocratización de la muerte.

En efecto, todos estos inconvenientes han rodeado a la muerte de un pudor insuperable; la muerte causa pudor y esto obliga a la discreción. Primero han llegado los eufemismos, ahora, directamente, el tabú. Sumamos nuestra voz a la de Philippe Ariès para decir que:

> No es preciso forzar demasiado el sentido para suponer una relación entre la prohibición contemporánea y el énfasis romántico ("los circunloquios"), primera tentativa de enmascarar la realidad innombrable. La primera tentativa ha utilizado la retórica, y la segunda, en el siglo XX, el silencio[249].

Apuntaremos muy brevemente que la gran paradoja es que durante el último tercio del siglo XX, cuando más férreamente se ha impuesto el silencio, es cuando reaparece la esperanza en el más allá, en una vida después de la muerte. Acaso se puede interpretar esto como una velada tendencia a la vuelta de los valores tradicionales del último momento.

Por otra parte, es necesario señalar que aquí también radica el origen de la concepción actual de la muerte como *accidente,* algo que no debería ocurrir. Si bien hemos visto como a lo largo de la historia de la filosofía la muerte era considerada de manera cíclica como accidental e inesperada, el hombre occidental contemporáneo cree siempre que muere porque existe una causa que lo provoca no porque seamos mortales. De esta forma, como bien ha subrayado Ariès, se concluye que "la muerte es un fenómeno técnico

247 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 636.

248 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...,* Op. Cit., p. 87.

249 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 639.

conseguido por el cese de los cuidados"[250]. Pero es que hasta la propia muerte, en el sentido más biológico, comienza a difuminarse. Deja de ser algo que sucede en un instante para convertirse en un proceso que consta de diferentes etapas, y no se termina de entender cual es la muerte verdadera, pues ha dejado se producirse un un instante.

Al derivar la muerte de casa al hospital también se ha producido una nueva cesión o intercambio de papeles; la iniciativa, que había pasado del moribundo a la familia, pertenece ahora al cuerpo médico, que es el que reúne toda la responsabilidad; es el nuevo *dueño* de la muerte que permite una descarga absoluta de los allegados, aliviando su grado de participación, o su culpa. Esta nueva *muerte programada*, cuyo nuevo lugar está en el hospital es susceptible, para Thomas, de convertirse en la muerte robada. Entra en escena una dificultad añadida; la de encontrar el equilibrio entre el abandono dramático o prematuro y el ensañamiento terapéutico, pues cuando este se da "la muerte oculta se transforma así en *muerte robada*. Si, por una parte, es importante que el médico no abandone sus esfuerzos de forma prematura, por otra es absurdo que se inflijan torturas inútiles a quien, *sin estar muerto para la vida, está ya muerto para lo humano*"[251], escribe Thomas.

La consecuencia más feroz de esta nueva idea del morir es que todo rastro de muerte ha de ser maquillado, escondido; hacerlo lo menos visible posible. Esta acción en cadena culminará con la modificación de los ritos funerales, lo que provocará el arraigo de la nueva concepción del morir.

Para comenzar, los niños son excluidos de todo el proceso desde el primer momento. Son apartados incluso de los enfermos, y no sólo de los agonizantes y moribundos. La muerte es algo tan desbordante que sólo los adultos se sienten capaces de gestionarla, y se apresuran a proteger a los menores, y en algunos casos hasta a los adolescentes.

Por otra parte, el cadáver es más problemático que nunca. Se vuelve el *cuerpo del delito*, nunca mejor dicho, la evidencia del fracaso; la viva imagen de la muerte. Es por esto que urge deshacerse, literalmente, del cuerpo. Se populariza el recurso de la incineración, el modo más radical de desvanecer un cadáver, de neutralizar la descomposición del cuerpo, incluso de evitar la posterior peregrinación al cementerio, pues, como dice Ariès, así "se tiene el sentimiento de que la muerte está liquidada más completa y definitivamente que en el caso del enterramiento"[252]. El cementerio comienza a ser prescindible;

250 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 85.

251 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...*, Op. Cit., p. 91. La cursiva es mía.

252 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...*, Op. Cit., p. 644.

el recuerdo se gestiona ahora de una manera completamente opuesta.

Esta huida de la muerte, lejos de significar una indiferencia y despreocupación por los muertos, pone de relieve su nueva realidad amenazante y perturbadora. Así lo pone de manifiesto Ariès:

> Nos engañaríamos, sin embargo, interpretando la desaparición del cuerpo consumido como un signo de indiferencia y de olvido. El pariente del incinerado rehúsa a la vez a la materialización del lugar, su vínculo con el cuerpo que inspira repugnancia y el carácter público del cementerio. *Pero admite la naturaleza absolutamente personal y privada de la nostalgia*[253].

De nuevo, el duelo es un acto que ha de ser tan íntimo, y en consecuencia escondido, como el sexo. O más.

Esta nueva mentalidad tiene una versión casi caricaturesca en los Estados Unidos. El "disimulo" llega a tal extremo que los muertos son disfrazados de vivos, embalsamados para prolongar la apariencia de vida por más tiempo, colocados en posturas que imitan la vida muy lejana de los cuerpos yacentes, con los ojos cerrados y las manos sobre el pecho al que estábamos acostumbrados. Es necesario borrar la muerte; maquillar al muerto, darle ilusión de vida. El *american way of death*, no es más la patente evidencia del rechazo a admitir la muerte: hacerle trampa a su prohibición. Tanto el duelo, como el luto se profesionalizan; si los médicos han suplantado la voluntad del enfermo o la toma de decisiones de los familiares, los *funerals directors* serán los encargados de los cuidados tanto del cuerpo sin vida, como de los familiares y allegados, con una única función: la muerte ha de ser bonita, o al menos lo menos visible posible a fin de mitigar su impacto. Las huellas de la muerte se han de borrar con la mayor de las premuras y con todas las estrategias posibles.

El lugar del recuerdo se ha desplazado. De hecho ha desaparecido. Se ha hecho virtual. Ha pasado del cementerio, de la tumba, a la intimidad de la casa. O a ninguna parte en el caso de los allegados que deciden esparcir las cenizas. Incluso en los casos en que el culto ha tendido a la momificación, tanto del cuerpo como de la habitación del difunto, que se puede conservar años tal y como el difunto la abandonó. Colige Ariès en este sentido que "una gran desesperación es perfectamente compatible con el descuido de la tumba, que a veces sigue siendo el lugar odiado del cuerpo"[254].

---

253 Ibíd., p. 645.

254 Ibíd., p. 645.

Llegados a este punto es absolutamente preciso que *la procesión vaya por dentro.* Una ostentación del dolor demasiado visible es considerada obscena, mórbida, exhibicionista, fuera de lugar, denuncia Ariès que "una pena demasiado visible no inspira ya piedad, sino repugnancia; es un signo de desequilibrio mental o de mala educación"[255]. El luto deja de verse como algo necesario: "se ha convertido en un estado mórbido que hay que curar, abreviar y borrar"[256]. Esta imposición no surge necesariamente por parte de la familia directa, sino que más bien se trata de una censura tácita, hasta una coacción despiadada de la sociedad, que no puede consentir los alardes de dolor. En consecuencia, siguiendo a nuestro antropólogo, "el superviviente queda aplastado por tanto entre el peso de su pena y el de la prohibición de la sociedad"[257]. El duelo ya no es tanto el silencio del enlutado como el silencio que provoca en los demás y que bloquea el dolor real de este. Este violento rechazo propicia de nuevo una forma de represión, aún más dramática.

Llegamos así a un punto fundamental de nuestro análisis; el duelo se convierte en algo absolutamente íntimo y privado, que jamás ha de manifestarse en público. El llanto, o bien es comedido, o bien se debe dar exclusivamente en privado. Gorer denuncia que este duelo solitario no dista de la masturbación, siguiendo su comparación del tabú de la muerte con el tabú del sexo. El periodo tradicional de duelo obligaba a ciertas convenciones sociales que regían el número y frecuencia de las visitas a los supervivientes y al cementerio. No era únicamente la pareja o el familiar más cercano el que había sido alcanzado por ese fallecimiento, sino que la sociedad al completo había sido herida y había que poner en marcha un plan conjunto para cicatrizar. Pero la muerte ha dejado de lado ese carácter de acontecimiento público y social, para convertirse en algo privado, con lo que hay lidiar en la mayor de las intimidades. Esta nueva muerte es el negativo perfecto de la anterior, es, para Ariès, su *imagen invertida*. Semejante inversión han sido tan radical y tan increíblemente rápida, apenas en una generación, que el cambio se ha vuelto inconsciente.

Las desmedidas manifestaciones de duelo en público, o en privado incluso si son demasiado exacerbadas, se consideran morbosas, enfermizas. Apunta certero Ariès, "ahora, las lágrimas del duelo son asimiladas a las excreciones de la enfermedad. Unas y otras son repugnantes. La muerte es excluida"[258]. El duelo que siempre había sido síntoma de salud mental y social se torna en enfermedad.

---

255 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 87.

256 Ibíd., p. 95.

257 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 651.

258 Ibíd., p. 648.

Resulta incuestionable que esta prohibición del duelo es determinante. La sociedad ya no se detiene a hacer la pausa que siempre había hecho: todo sigue como si nada. Lejos de aliviar el problema su represión lo agrava y dificulta tanto la despedida como la aceptación de la muerte. Es una operación que está destinada al mayor de los fracasos; no hay manera de ocultar la muerte: "expulsada de la sociedad, la muerte entra por la ventana, vuelve tan rápidamente como había desaparecido"[259], sentencia el francés. La muerte siempre está presente aunque se finja no verla, aunque no se quiera mirar. Todos los intentos por censurarla no conseguirán sino el efecto contrario; hacerla más dolorosa, dañina y artificial, alejando la posibilidad de una reconciliación, o de una aceptación serena.

La muerte, y todo lo que la rodea, se ha vuelto innombrable. Actuamos como si fuéramos inmortales. Ante este nuevo orden, Ariès nos invita a preguntarnos: "¿existe alguna relación permanente entre la idea que se tiene de la muerte y la que se tiene de uno mismo?"[260]. Edgar Morin sugerirá que la relación innegable es la que se da entre la actitud ante la muerte y la conciencia de uno mismo. En efecto, tanto la idea de la muerte como la actitud frente a ella nos configuran.

1.1.2.6. La muerte paradójica

Prácticamente al mismo tiempo que el tabú, o muy poco después, aparece la transgresión. Causa y consecuencia van unidas y se dan instantáneamente. En un primer momento esto es bien visible porque aparece un tipo de literatura al modo romántico, en la que se entremezclan sexo y muerte. Al tiempo, en la vida real, aumentan las muertes violentas, y sobre todo su tolerancia.

La actitud predominante hacia la muerte hoy día es, cuanto menos, contradictoria. Mientras que asistimos a una sobreabundancia de representaciones de muertes en la ficción sin precedentes, y a una especial tolerancia en series, películas, cómics, libros o videojuegos, lo cierto es que la aparición de muertes reales en los medios está muy restringida. Además, la muerte cercana está siendo más problemática que nunca.

Desde finales del siglo XX hasta la actualidad, la huida de la muerte, la ausencia de reflexión sobre ella, conlleva una transgresión del tabú, que no su superación. Nos ocuparemos aquí del estado de la cuestión de las actitudes del hombre ante la muerte en la actualidad.

El sociólogo francés, Louis-Vincent Thomas, identificó, a finales del

259 Ibíd., p. 626.

260 ARIÈS, Philippe, *Historia de la muerte...*, Op.Cit., p. 101.

siglo XX dos tipos de actitudes frente a la muerte: una *muerte rechazada* y una *muerte rehabilitada*. El primer tipo mayoritario de comportamiento que él describe podría coincidir plenamente con la prolongación de *la muerte invertida* o la muerte como tabú que ya hemos estudiado y que han descrito tanto historiadores, como sociólogos y antropólogos (G. Gorer, E. Morin, P. Ariès, M. Vovelle, y el propio L.V. Thomas). Esta *muerte rechazada*, denegada, es el resultado de una sociedad que cultiva a fondo el individualismo, y que arrastra un sentimiento de culpa. La causa que esgrime Thomas para explicar la culpabilidad tiene que ver "con el deseo de muerte más o menos consciente respecto de los padres o los hermanos"[261], un deseo que podría también explicar por qué se esconde la muerte a los niños, se evita manifestar el duelo excesivamente o se oculta a los moribundos. En cualquier caso el rechazo psicológico y social del que habla es por el que el hombre actual actúa "como si no debiera morir".

Independientemente de lo acertado o no de las causas que Thomas emplea para justificar la existencia de esta *muerte rechazada* por la que el hombre occidental contemporáneo ve la muerte como obscena y escandalosa, el sociólogo achaca expresamente, y por primera vez, gran parte de la responsabilidad a los medios de comunicación. Nos vemos tentados de citar en extenso a Thomas, porque estás líneas condensan esta idea a la perfección:

> Los medios de comunicación difunden sobre la muerte un discurso superabundante que la trivializa y oculta su dimensión esencial: muertes anónimas y lejanas, de interés estadístico o anecdótico, muertes espectaculares cuya repetición disminuye la repercusión emocional y cuya escenificación las diferencia radicalmente del drama vivido. En relación con la muerte, por lo tanto, se oscila entre lo no dicho y los desplazamientos sutiles de sentido que disimulan o tergiversan su significación[262].

La repetición metafórica de la muerte es la mejor herramienta para su trivialización, que en añadidura a la ocultación o maquillaje del cadáver y al silencio de la muerte completa las *estrategias de ocultamiento*.

No obstante, el propio Thomas, apunta que a partir de los años 80 del siglo pasado, ya es posible encontrar actitudes lo suficientemente extendidas y alejadas de ésta como para considerar que se trata de un movimiento contrario; tras la muerte redescubierta asoma *la muerte rehabilitada*. Sus principales evidencias son la renovación de los rituales, la mayor atención al

---

261 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...*, Op. Cit., p. 56.

262 Ibíd., p. 57.

moribundo, al que incluso se le considera un nuevo maestro del pensamiento. No obstante, Thomas no va más allá, se limita a decir que con esta nueva reivindicación de la muerte quizá estemos yendo al polo opuesto: "quizá se haya llegado a una exageración en este sentido. Quizá, también, se había ido antes demasiado lejos en la pretensión de relegar la muerte al ámbito de la medicina."[263].

La paradoja es que la muerte como tabú, nacida en Norteamérica, encontró allí ciertos frenos que dejaron de actuar en Europa, donde el tabú se intensificó. En Estados Unidos se quiere maquillar, embellecer la muerte, pero cuando estas actitudes llegan a Europa se quiere un imposible: disipar la muerte. Además, gracias a la aparición de un tipo concreto de literatura paramédica[264], que no existe a este lado del Atlántico, se devolvió a la muerte parte de lo que le había sido arrebatado.

Después de que el silencio y la mentira hayan intentado, sin éxito, neutralizar la muerte, a finales del siglo XX, y con origen en Estados Unidos, se comenzó a asistir a una nueva inversión de las actitudes ante ella. Una nueva piedad hacia el moribundo se abre paso de mano de psicólogos y sociólogos que comienzan a desafiar el pacto social de la prohibición. Tras la pista de "The pornography of death", la publicación de *The meaning of death*[265], libro editado por Herman Feifel (1915-2003) ya comenzaba a alertar más seriamente de la situación. Diez años más tarde, en 1969, Elizabeth Kübler-Ross[266] (1926-2004) escribía *On death and dying,* vendiendo millones de ejemplares. ¿Significa esto que antes de consolidarse el tabú la muerte ya se comenzaba a luchar contra él? Pues bien, el 29 de abril de 1976 la televisión de Estados Unidos proyectó en *prime time* un documental realizado por M. Roemer titulado *Dying*. En él se narraba en primera persona diferentes casos de personas que se enfrentaban a la muerte muy próxima de algún familiar. En la mayor parte de los casos se ilustraba una muerte triste, pero serena, familiar y pública; una *muerte domada*, en el sentido tradicional. ¿Presagiaban estos testimonios el fin de la muerte invertida? ¿Anunciaban un nuevo y profundo cambio en las actitudes ante la muerte? Por desgracia todo parece indicar que no. Que sólo se trataba de un espejismo al más puro estilo hollywoodiense.

---

263 Ibíd., p. 58.

264 Los ejemplos más célebres son los de Jessica Mitford o Elisabeth Kübler-Ross.

265 FEIFEL, Herman, *The meaning of death*, Blakiston Division, McGraw Hill New York, 1959.

266 KÜBLER-ROSS, Elizabeth, *On the death and dying*, Scribner, New York, 1969.

Señala Ariès a este respecto que lo que reveló este documental era, en efecto, un nuevo interés por acabar con la soledad del moribundo y, sobre todo, hablar con naturalidad de todo lo que rodea a la muerte, sacarla del ostracismo. Sin embargo, la diferencia en realidad no es tanta: "la exhibición alcanza la misma meta que el silencio de la prohibición: ahogar la emoción, desensibilizar el comportamiento"[267], denuncia Ariès. Hablar abiertamente sobre la muerte, desterrar al fin el pudor, no es sino otra impostura que se le añade al problema. El escándalo de la muerte pasa de ser expulsado de la vida, cohibido, a ser ciertamente aceptada, pero únicamente como hecho técnico, ninguneada, banal, reducida a "una cosa cualquiera, tan insignificante como necesaria"[268].

En la Europa continental las cosas han sido más bien distintas, nuestras tradiciones han ejercido de contrapeso de resistencia donde la muerte como tabú ha tardado más en ser cuestionada. Posturas como la *amortalidad* sugerida por Edgar Morin revelan una confianza desproporcionada en la técnica, técnica que "va royendo el dominio de la muerte hasta la ilusión de suprimirla"[269]. En *El hombre y la muerte*[270], Morin anuncia que la muerte va a dejar de ser un problema gracias a la medicina, que conseguirá ir alargando progresivamente nuestra esperanza de vida hasta alcanzar lo que el llama la *amortalidad*. Sin embargo, en el prólogo a la segunda edición él mismo reconoce haber sido víctima de cierta euforia inconsciente de la juventud al haber hecho tal afirmación.

En esta misma línea de defensa de una próxima superación de la cuestión de la muerte se encuentra la decepcionante obra de Fernando Gil Villa, *La derrota social de la muerte*[271], que sugiere que la aparición de zombies, vampiros y fantasmas en la cultura popular anuncia que los muertos están más cerca que nunca de los vivos. Y forzando aún más esta idea afirma que algunos, como la clase política, en realidad ya están más próximos de la muerte; son cadáveres: "todavía podríamos explotar más el paralelismo. Los edificios de Gobierno de hoy en día parecen mausoleos porque sus habitantes principales, políticos y muchos técnicos, huelen a corruptos, se corrompen igual que los cuerpos de los muertos"[272]. Me temo que esto es lo menos parecido a una

---

267 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 661.

268 Ibíd., p. 662.

269 Ibíd., p. 665.

270 Véase a este respecto: MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1974.

271 GIL VILLA, Fernando, *La derrota social de la muerte,* Adaba Editores, Madrid, 2011.

272 Ibíd., p. 148.

derrota social de la muerte.

Es necesario decir que, antiguamente, la muerte de una persona no era suficiente para destruir toda una vida afectiva. No se depositaban todas las perspectivas en una única persona, e incluso cuando fallecía un familiar de primer grado, tanto el individuo como la sociedad sabían cómo reparar ese hueco. De ninguna manera la muerte podía ser "la sorpresa brutal en que se convirtió en el siglo XIX"[273]. El hombre no era tan individualista, ni tenía tantas y tan elevadas expectativas de la vida. De repente, en el siglo XX, la transformación del duelo fue tal "que rápidamente se olvidó lo reciente que era: pronto se convirtió en una referencia"[274]. Sin embargo, como ya hemos visto, el proceso ya se había iniciado más de un siglo antes, cuando los lazos se empezaron a estrechar en el periodo romántico, y la muerte del otro comenzó a ser más temida que la muerte propia: "fue por tanto esta primera generación romántica –resume Ariès– la que primero rechazó la muerte, la exaltó, hipostasiada, y al mismo tiempo hizo, no de una cosa cualquiera, sino del ser amado, un mortal inseparable"[275]. Hoy en día la muerte de alguien muy cercano puede ser la única causa por la que alguien quiera dejar de vivir, y no sólo durante el hipotético periodo de duelo, sino para siempre.

Es preciso cerrar con la siguiente reflexión iniciada por Ariès, por la que a mediados del siglo XX "la imagen de la muerte se contrae como el diafragma de un objetivo fotográfico que se cierra"[276]. Parecía que el objetivo se volvía a abrir en las décadas de los setenta y ochenta, pero desde hace unos veinte años a esta parte, el problema se ha vuelto aún más complejo. A partir de ahora defenderé que el arte será uno de los actores principales en la tarea de restituir su estatus natural, ni excesivamente presente, ni completamente eludido, porque muchos de los artistas contemporáneos más importantes han sabido nadar a contracorriente, como veremos más adelante.

1.1.3. La evolución de las actitudes hacia la muerte en el hombre occidental

Después de este recorrido se hace harto complicado resumir la evolución de las actitudes ante la muerte, pero si hemos de destacar una conclusión es que es posible admitir que existe un tipo de comportamiento que ha sido el habitual, el más frecuente; una actitud modélica, la de *la muerte domada*. Nos atreveríamos a ir un poco más allá y a convenir que esta es la actitud

273 ARIÈS, Philippe, *El Hombre...* Op. Cit., p. 650.

274 Ibíd., p. 651.

275 Ibíd., p. 651.

276 Ibíd., p. 652.

correcta. Afortunadamente, ésta ha sido el trasfondo habitual, aunque ha sufrido ligeras variaciones lógicas, hasta llegar al siglo XVIII, donde estas modificaciones se han ido haciendo más sustanciales hasta desembocar en la absoluta inversión del siglo XX.

Los parámetros moduladores de los comportamientos que han determinado estas diferencias han sido cuatro. En nuestro análisis hemos seguido los postulados de Philippe Ariès, el historiador de las actitudes del hombre ante la muerte más destacado. Él se ha guiado por el primero y más importante de esos parámetros, el de la conciencia de sí. Sin embargo también podríamos haber tenido en cuenta otras premisas, como la defensa de la sociedad frente a una naturaleza salvaje, la creencia en la vida después de la muerte o la creencia en la existencia del mal.

En efecto, estos tres últimos parámetros han condicionado la percepción de la muerte, y han modificado las actitudes del hombre frente a esta, pero también han servido para matizar el primero de ellos; el de la conciencia de sí. Por esta razón ese nos ha servido de guía.

En la muerte familiar, aquella que se ha dado desde que los tiempos a los que nos podemos remontar, los cuatros parámetros se han dado conjuntamente. Es decir, el hombre tenía una conciencia de sí no sólo como individuo, sino también de comunidad, de una estirpe biológica o de una cadena natural. Esto ha posibilitado la participación activa del moribundo en los ritos, la naturalización del duelo, etc. No obstante, la muerte de un individuo, o de varios, era temida porque eso podría debilitar el sistema de protección contra la naturaleza salvaje que el hombre había construido. La muerte es una amenaza, y para mantener el equilibrio hubo que establecer una serie de ritos que proporcionaran la salvaguarda necesaria; "la ritualización de la muerte – dirá Ariès– es un caso particular de la estrategia global del hombre contra la naturaleza"[277]. Esta es la única manera de contener la naturaleza desbordante de la muerte y por eso se le dedicará especial atención en la segunda y tercera parte de esta tesis.

En cuanto a la creencia en la vida después de la muerte hemos de señalar que lo más habitual ha sido la concepción de una sobrevida, una especie de estado de reposo, entre el momento de la muerte y la hipotética vida eterna. La voluntad de no perturbar ese sueño, de no permitir la contaminación entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos ha servido para canalizar el miedo. Apunta Ariès que esta ha sido "una de las formas más tenaces

277 Ibíd., p. 662.

de las viejas mentalidades". Esta actitud tenía igualmente previstos ciertos estados de excepción que ejercían de válvula de escape para terminar de ofrecer el equilibrio oportuno: en carnaval o en el día de las ánimas benditas el orden natural de las cosas quedan temporalmente suspendido para permitir el contacto directo entre los vivos y los muertos. La importancia del Día de Muertos en México y de Halloween en Estados Unidos serán foco de atención más adelante.

Finalmente la muerte puede ser sometida, ritualizada; *domada*, pero lo más importante es que semejante violencia de la naturaleza nunca podrá ser neutralizada. Siempre será un *mal*. Y durante muchos siglos la sociedad ha admitido no sólo la presencia, sino la necesidad del mal. El mal podía existir como sufrimiento, como pecado o como muerte, pero su presencia era constante e inevitable y era necesario un cierto estado de alerta para mantenerlo a raya, pero:

> La resignación no era por tanto sumisión, como es hoy, como era sin duda en los epicúreos o los estoicos, a la naturaleza buena, a una necesidad biológica, sino el reconocimiento de un mal inseparable del hombre[278].

Estos parámetros son las cuatro cuerdas que facilitaron la doma de la muerte. Su modificación conllevó que la se alterara la actitud del hombre.

El segundo tipo global de actitud frente a la muerte que hemos visto, *la muerte propia*, aún siendo familiar introdujo variaciones a partir de los siglos XI y XII. Los cambios en el primero de los parámetros es el más evidente: un nuevo sentido de identidad que se alejaba de la natural sumisión al destino colectivo de la sociedad. Si la muerte era el medio para asegurar y afianzar esa individualidad de la biografía, el testamento era el instrumento que aseguraba la continuidad entre el más allá y el más acá. Este primer cambio afectó irremediablemente al tercero de los elementos de la doma, la vida después de la muerte, que también tenía que tener cierto grado de individualización. En la Alta Edad Media se afianza la creencia en un alma inmortal.

Por el contrario, la relativa estabilidad de los otros parámetros, el dominio de la naturaleza salvaje, y la contención del mal, protegieron a *la muerte propia* de un cambio excesivamente brusco. Sin embargo, a la tradicional escena de lecho mortal se le suma un hecho que aunque pudiera parecer anecdótico en su momento y presagia cambios más notables: el rostro del cadáver comienza a no ser tolerado y se cubre. De hecho desde el siglo XIV se comienza a ocultar el cuerpo completo mediante ataúdes o catafalcos.

---

278 Ibíd., p. 676.

Este nuevo modelo de la muerte es más o menos estable hasta la irrupción de la que hemos dado en llamar *la muerte cercana y lejana* en los siglos XVI y XVII, donde ya son más evidentes los signos de inversión. El carácter domado y familiar de la muerte va cediendo terreno al salvajismo violento. El amor y la muerte son percibidos como manifestaciones de una misma cosa; el placer y el sufrimiento están unidos. La paradoja de este intervalo entre la muerte propia y la muerte ajena es que esta *asalvajamiento* ocurre en un momento de triunfo y de exaltación de la creencia en la razón, en la ciencia y en el progreso de la técnica frente a la naturaleza.

Llegados al siglo XVIII damos con la definitiva muerte del otro; *la muerte romántica*. El cambio determinante en esta concepción es el que deriva de la fluctuación del primer parámetro, el de la conciencia de sí. Se ha pasado de un sentido colectivo del *et moriemur*, a la muerte más personalizada de uno mismo para llegar a esta muerte ajena. Un intenso y nuevo sentimiento de familia ha sustituido al tradicional de comunidad y ha desviado el drama de la muerte hacia el ser amado. Y además ahora la muerte es bella, deseable; es incluso exaltada. Esto revela la inversión del cuarto parámetro al que nos hemos ido refiriendo, el de la existencia del mal. La muerte no forma ya parte del mal arquetípico que rodea la existencia humana. En cuanto al tercero, la sobrevida, supone una oportunidad de reencuentro de los seres amados que han sido separados por la muerte, y la creencia en la existencia de un infierno se aleja.

En este momento es cuando se detectan profundas variaciones. Los cuatro parámetros que nos han servido de referencia han mutado por completo. El paisaje psicológico del siglo XIX es completamente distinto de los anteriores. Y aunque la que hemos llamado *muerte romántica,* o muerte del otro, sólo dura alrededor de siglo y medio, el modelo posterior, *la muerte como tabú,* que comienza en el siglo XX "no pone en cuestión la tendencia profunda y el carácter estructural de los cambios del siglo XIX. Los continúa, incluso aunque parezca contradecirlos en sus efectos más particulares"[279], tal y como relata Philippe Ariès. En la muerte invertida sigue presente la afectividad del siglo anterior, pero el sentimiento de privacidad, de intimidad, alcanza cotas inimaginables. La muerte se convierte en algo que hay que esconder a toda costa. La mentira y la vergüenza la equiparan, dando por válida la metáfora de Gorer, al sexo.

Con semejante inversión la muerte y lo que la rodea se ha vuelto algo sucio y desagradable que se refugia en la asepsia hospitalaria, donde el proceso

279 Ibíd., pp. 682-683.

del fallecimiento se ha medicalizado hasta el punto de descomponerse en varias etapas, desdibujando aún más el instante mortal, que por otra parte se suele afrontar en la mayor de las intimidades.

Se ha impuesto el mayor de los silencios. Un silencio al que también se ha obligado a los supervivientes, a los que se les exige un pudor extremo en sus procesos de duelo, o más bien en lo poco que queda de ellos.

Incluso cuando se ha sido consciente de esta alteración de la concepción de la muerte, que se ha intentado contrarrestar, especialmente en Estados Unidos, con una gran cantidad de ensayos filosóficos y literatura paramédica, sólo se ha conseguido fingir, nuevamente una naturalidad o una indiferencia que son claramente impostadas que la han hundido aún más. La muerte sigue escondida; únicamente cuestiones técnicas relacionadas con ella se pueden abordar sin el pudor que se reclama desde la sociedad.

Sugiere Ariés magistralmente que la bienintencionada expulsión de la existencia del mal de nuestras vidas va a anclar la muerte como tabú, por mucho que pretendamos devolverle su estatus natural. El último parámetro que hemos manejado, el mal como concepto mitológico, arquetípico, se hace imprescindible para restituir una relación sana con la muerte. Creo que Ariès está en lo cierto al afirmar que: "es que la "expulsión" de la muerte, último reducto del mal, y el retorno de esa misma muerte asalvajada, aparece una correlación. No nos sorprenderá aquí: la creencia en el mal era necesaria para domar la muerte. La supresión de la una ha devuelto a la otra al estado salvaje"[280].

En actualidad las visiones se han multiplicado y es más difícil perfilar una actitud mayoritaria del hombre occidental ante la muerte. *La muerte paradójica* lo ha complicado todo, pero hay dos cosas evidentes: una omnipresencia de muertes ficticias, e incluso reales, en los medios de comunicación que no consiguen mediar en el espectador, y un miedo a la muerte que se traduce en la ocultación del cadáver, la minimización del duelo y la desaparición del luto. Mientras que en sectores concretos, especialmente dentro del arte, se lucha por encontrar un camino más equilibrado.

En su libro *El horror de morir*[281], Vicente Arregui apunta que las actitudes contemporáneas ante la muerte son *bipolares*. Se sigue dando una corriente mayoritaria de *ocultación* de la muerte y todo lo relacionado con ella. Pero a la vez estamos asistiendo a una actitud minoritaria, aunque en aumento, por la que se quiere *reivindicar* el valor de la muerte. La trivialización de la

280 Ibíd., p. 686.

281 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir...,* Op. Cit.

muerte ha sido tal que ha suscitado una contractitud defensora de la muerte natural, de la muerte digna; de la muerte como acto final, como firma de nuestra existencia, al modo tradicional.

Para Arregui, ese fenómeno mayoritario de ocultamiento de la muerte ha tenido dos consecuencias directas nefastas que han complicado aún más su hipotético re-descubrimiento. La primera de ellas ha sido la "privatización del morir", fomentado por un creciente miedo a sufrir. Y en segundo lugar se ha exigido "la minimización del duelo". Bajo el pretexto de que la vida debe seguir, y además con alegría, la tristeza no tiene cabida; el fin de la existencia para el hombre contemporáneo es la felicidad.

Finalmente, nos debemos preguntar, junto con Thomas "¿de qué manera se muere hoy en Occidente?, ¿es posible la buena muerte, ideal y dominada?"[282]. Para la primera pregunta ya no existe una respuesta única. En cuanto a la segunda la contestación es clara: sí. Sí es posible encontrar hoy en día una buena muerte. Y la llave de esta cerradura está muy cerca. No se encuentra en profundas disertaciones filosóficas ni en complejas modificaciones sociales. Se halla en las relaciones entre el moribundo y el superviviente. Porque, como diría Thomas, y veremos a lo largo de estas páginas, "hay, en efecto, muertos que transforman al sobreviviente"[283]. Es también el que está cerca de la muerte, pero aún vivo el que, a pesar de no tener una vivencia propia de la muerte, nos puede encaminar hacia ésta dominada gracias a su experiencia única. El agonizante ha de dejar de ser una carga, un intruso, para convertirse en nuestro mayor aliado para reencontrarnos con la muerte sana.

En cualquier caso, desde que a finales de los ochenta se crearan las primeras sociedades para la defensa de los derechos del moribundo, como EXIT en Inglaterra o la *Association pour le Droit de Mourir dans la Dignité* en Francia, o con la creación de la figura del testamento vital, es más frecuente que se tenga en cuenta la voluntad de este. El objetivo principal ha de ser la libre disposición de la propia muerte, dentro de los márgenes de la ética y la legalidad. El moribundo tiene derecho a conocer la verdad de su estado y nadie se lo puede negar; ni la familia ni los médicos.

Quizá lo más interesante de esta cuestión, y también lo más peliagudo, es que existe el peligro de que bajo el pretexto de buscar una muerte serena nos confundamos de sujeto y, a fin de tranquilizar a los supervivientes, se le prive al moribundo de su propia muerte. No olvidemos que la muerte siempre tendrá un componente dramático.

---

282 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...*, Op. Cit., p. 83.

283 Ibíd., p. 86.

Pero si hay algo que hemos de aprender y tener muy en cuenta para restablecer una relación familiar con la muerte es que los ritos funerarios siempre han tenido como objetivo fundamental el facilitar la superación de la angustia vivida por los supervivientes. Los ritos son herramientas a nuestro servicio. El no utilizarlas supone dificultar el proceso de duelo. Y éste siempre es necesario.

En lo relativo a las creencias, en occidente, el número de personas que creen en Dios se ha mantenido estable o ha disminuido ligeramente, la creencia en la vida después de la muerte ha dejado de ser mayoritaria. Lo curioso es, para Thomas, la sorprendente popularidad que está adquiriendo la reencarnación. En muchos sentidos, el modelo escatológico oriental está sustituyendo al modelo tradicional cristiano. Las interpretaciones de este nuevo sentimiento bastante generalizado son muchas. Quizá, la más evidente, es que en el hombre existe una creencia innata en una vida después de la muerte, a pesar de que ciertas religiones se estén agotando.

En las conclusiones de su lectura cultural de la muerte, Thomas afirma que la muerte "presenta hoy un conjunto de innovaciones que son específicas de la civilización moderna pero constituyen también una reacción contra ella"[284]. Probablemente éste sea un buen análisis, pero más acertada aún nos parece su propuesta para restablecer el equilibrio del hombre con la muerte, como ya hemos adelantado; la clave ha de residir en volver a simbolizar el ritual, en repensar los ritos y su importancia.

1.2. Restos corporales, personas muertas y cuerpos sin vida; hacia una definición del cadáver.

Decía Santo Tomás de Aquino que *un hombre muerto no es un hombre*. Y no le faltaba razón. Un hombre muerto es algo diferente, ha dejado de ser persona aunque se le parezca terriblemente. De hecho, debo afirmar con Arregui que "la muerte de una persona es un puro dejar de ser persona y convertirse en cadáver"[285].

En cierta manera, estar junto a un cadáver es lo más cerca que podemos estar de la muerte, esa que tanto se nos resiste, porque como plantearía Thomas, "no hay muerte; sólo existe el moribundo o el cadáver, y por extensión, todo lo que mata o es destruido"[286].

---

284 Ibíd., p. 153.

285 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir…*, Op. Cit., p. 81.

286 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte...*, Op. Cit., p. 42.

Lo que sucede es que la naturaleza del cadáver es realmente paradójica; el muerto está y no está. Es el cuerpo de esa persona, pero ya no es esa persona, se ha convertido en otra cosa. El muerto se encuentra absolutamente ausente, pero hay otra cosa en su lugar; los restos. Apunta Jankélévich a este respecto:

> Literalmente no puede decirse que el muerto haya desaparecido sin dejar rastro: ¡pues precisamente lo que queda son *rastros*! Quedan... los restos, como se dice vulgarmente; queda el despojo o la envoltura de aquello que fue un ser vivo; estas *reliquias* son a la vez el miserable vestigio de lo que era hace poco un organismo, el testigo del escamoteo, el residuo y el último sedimento o deshecho abandonado allí mismo por la mutación nihilizadora[287].

Veremos más adelante cómo para autores como George Bataille o Julia Kristeva que el cadáver es lo abyecto por antonomasia. Ese momento en que un cuerpo deviene cadáver es uno de los instantes más enigmáticos de la vida del hombre. En un mínimo lapso de tiempo, la carne que habríamos tocado unos segundos antes, se vuelve intolerable. La repulsión que produce el cadáver es prácticamente innata; es la repulsión de la carne, que disecciona Jankélévich a la perfección en este pequeño texto:

> Lo visible no se ha volatilizado mágicamente en lo invisible: propiamente hablando el muerto no se ha convertido en invisible, puesto que esa cosa innominable que deja tras de sí y que se llama cadáver es al menos perfectamente visible; el despojo es visible, pero no merece ser visto; ni está hecho, hablando con propiedad, para ser visto: pues si la carne tiene un significado, la carroña ya no significa nada; la carroña es literalmente no-sentido[288].

Esto provoca que los supervivientes se aparten del cuerpo con asco, y sientan la necesidad en muchos casos de cubrir el rostro del difunto, muy especialmente si la muerte ha sido violenta. También sucede que se pueda experimentar a la vez cierta atracción y cierta repulsión ante el rostro del muerto, que hace un instante era un ser vivo y que ahora nos mira sin vernos. En esa lucha entre la fascinación irracional, instintiva, y la mayor de las repulsas, oscilan las reacciones ante la contemplación del cadáver.

Para terminar de entender la complicada relación que tenemos hoy en día con el cadáver merece la pena mencionar la anómala aceptación que

---

287 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit., pp. 233-234.

288 Ibíd., p. 234.

tiene la contemplación de los restos mortales plastinados, una vez el proceso de putrefacción ha sido absolutamente detenido. Paradigmáticos en este sentido son los cuerpos plastinados popularizados por el Doctor Gunther von Hagens, que fascinan y mueven a millones de personas en su carácter de muertos reales, gracias a su apariencia irreal[289].

289 Véase a este respecto: ABELLÁN AGUILAR, Tatiana, "Muertos sin posibilidad de duelo: Bodies... The Exhibition, entre el cadáver y el objeto", https://tatianaabellan.files.wordpress.com/2012/11/bodies-resec3b1a-tatiana-mamajuana.pdf

2. Muerte y representación. Una historia de las representaciones de la muerte

2.1. Introducción. La imposible historia de la representación de la muerte

Hasta ahora hemos venido afirmando que el interés por la muerte no es más que el interés por la existencia humana. De hecho, existe una relación directa entre la manera de entender la vida y la forma en que nos enfrentamos a la muerte. Es más, nuestra concepción de la muerte determinará y condicionará nuestra vida. Según lo expuesto hasta ahora, estamos en condiciones de afirmar que el nacimiento de la Filosofía está unido al nacimiento de los estudios de la muerte, y que a su vez ambos se los debemos a Sócrates.

Pero, además, como han sugerido recientemente autores como Hans Belting[1], parece que las primeras imágenes elaboradas por el ser humano se crearon por motivos relacionados con el interés por la muerte o la trascendentalidad, algo que ya fue de alguna manera intuido en los estudios de Georges Bataille sobre el origen del arte[2]. Diremos, entonces, que el nacimiento de las imágenes está unido indefectiblemente a la muerte y a los planteamientos que surgen a partir de ésta. En este sentido, no son pocos los autores que afirman que el origen del arte está directamente ligado con la muerte, y por extensión con la fotografía, como se ha encargado de estudiar Roland Barthes[3].

Ya hemos analizado el estatus de la muerte en la actualidad y la ambivalente relación actual del hombre con la muerte. Evidentemente, la muerte es un tabú, pero de manera extremadamente paradójica, está más presente que nunca. En alguna ocasión se ha afirmado que el siglo XX es el siglo de la muerte, y lo es también el de las representaciones de ésta. En este siglo asistimos a dos guerras mundiales, al Holocausto, al lanzamiento de bombas atómicas, a desastres nucleares, la Revolución rusa, el Genocidio armenio, EL Holodomor, la Guerra Civil española, el Gulag, la Revolución Cutlural maoista o los Balcanes. Lo mismo se podría afirmar en lo que llevamos de siglo XXI: terrorismo, 11 de Septiembre, revueltas, el Estado Islámico… Gracias a los medios de comunicación, es posible que hoy la muerte sea más ubicua y más familiar que nunca, pero, en la mayor parte de los casos, se trata de una muerte *ficticia*, y en las pocas ocasiones en los que ésta es real se encuentra tan profundamente espectacularizada que es incapaz de mediar con el espectador.

---

1 BELTING, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid, 2009.

2 BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997.

3 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1999.

Las representaciones de la muerte, a pesar de no ser tan antiguas como el hombre mismo, sí que han sido determinantes en nuestro desarrollo, pues el vínculo entre el arte y la muerte es tremendamente poderoso, hasta el punto de que el arte, al igual que la filosofía, surge también, insisto, como un interés por la mortalidad.

Sería prácticamente imposible elaborar una historia de las representaciones de la muerte a lo largo de la historia, tampoco se ajustaría a nuestras intenciones, por lo que nos limitaremos a señalar unos hitos o momentos destacables y a analizar esas imágenes, las circunstancias que llevaron a su creación, y las consecuencias de su recepción.

Lo más destacable, y que ya hemos ido adelantando, es que la sobreabundancia de muertes ficticias, o hiperreales, junto al escamoteo de la muerte propiciado por *la muerte invertida*, y otras muchas cuestiones relacionadas, se han convertido en temas centrales del arte contemporáneo, cada vez más unido a la filosofía, la cultura, la historia o la política. En consecuencia, muchos son los artistas que se han ocupado de ellas, como Bruce Nauman, Andy Warhol, Chris Burden, Marina Abramovic, Jenny Holzer, Joel Peter Witkin, Andrés Serrano, Santiago Sierra, Francis Bacon o Damien Hirst, entre tantos otros, como analizaremos en lo sucesivo.

Nuestro estudio se inscribe en el ámbito de la historia del arte, sin embargo, en esta parte de la tesis estudiaremos representaciones e imágenes no únicamente limitadas a las disciplinas artísticas. Tenemos la certeza de que solo es posible cuestionarnos la naturaleza de la imagen si lo hacemos a través de diferentes medios interdisciplinarios. Nos moveremos, por tanto, en el ámbito de los conocidos como estudios visuales, y estaremos más cerca de la una historia de la imagen que de la historia de arte. De este modo, no podemos afirmar que las primeras representaciones de la muerte sean artísticas, pero sí es necesario conocerlas, pues suponen el germen del impulso creador y serán muy útiles para comprender la naturaleza de los intereses y las preocupaciones del hombre.

De igual forma, en la actualidad, nos vemos rodeados de representaciones de la muerte que se resisten a ser circunscritas a la categoría artística. Es más, diremos apoyándonos en Belting que hoy en día, "las cuestiones referentes a la imagen están más relacionadas con los medios masivos que con el arte"[4]. Y aunque este tipo de manifestaciones y representaciones no nos interesarán tanto serán también necesarias para entender las variaciones que se han venido produciendo a lo largo de la historia.

---

4 BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2007, p. 7.

2.2. La relación entre la imagen y la muerte

En la primera parte de este estudio se concluyó que hay algo inefable en la muerte, algo que se escapa a su descodificación, y más aún por medio del lenguaje. Pues bien, existe cierta simetría entre los signos lingüísticos y los visuales, pero, como ya advirtió Ernst Gombrich (1909-2001), ciertas imágenes contienen información que no es posible de decodificar en ningún lenguaje distinto del visual[5]. Ante el fracaso del *logos* para acceder al enigma de la muerte, el hombre tenderá, de manera natural, a realizar representaciones de la muerte como cuestionamiento acerca de su finitud y de su trascendencia, y para sustituir por medio de la imagen la ausencia provocada por la muerte.

Probablemente, la imagen fue uno de los primeros modos en los que el hombre pudo acercarse al misterio de la muerte, una de las primeras herramientas con las que se pudo proyectar su pulsión de trascendencia. Por eso diremos, con Debray, que:

> Primero esculpida, después pintada, la imagen está en el origen y por su misión mediadora entre los vivos y los muertos, los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmología; entre una sociedad de seres visibles y la sociedad de las fuerzas invisibles que los dominan[6].

La imagen será el nexo entre la vida y la muerte; será clave para rescatar la memoria, el recuerdo, y facilitará los procesos de duelo.

2.2.1. Los vínculos entre muerte y representación

Las imágenes siempre nos han dominado, si bien su potencial ha ido variando con el tiempo. Y en este devenir de la imagen, muerte y representación han caminado de la mano, asumiendo una serie interminable de mutuas contaminaciones que han hecho que el vínculo entre ambas vaya más allá de la relación de causa y efecto de su origen.

Para Régis Debray, "la historia de la mirada tal vez no es sino un capítulo, un anexo de la historia de la muerte de Occidente"[7]. Si la imagen no ha sido estable a lo largo de esta singladura, tampoco la mirada lo ha podido ser. Y siempre es la mirada la que descodifica, la encargada de animar la imagen, por lo que partiremos de la base de que cada imagen requerirá de una mirada diferente dependiendo del contexto, el momento histórico, la cultura y tantos otros factores.

---

5 Véase, GOMBRICH, Ernst, *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1994.

6 DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen*, *Historia de la mirada en occidente*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 30.

7 Ibíd., p. 36.

Podíamos, en este sentido, hablar de tres momentos de la historia de lo visible: la mirada mágica, la mirada estética, y la mirada económica. Por eso, si la escritura, la imprenta y lo audiovisual suponen tres fracturas en los medios de la humanidad, *el ídolo, el arte y lo visual* serán los tres momentos de la imagen.

Cada era de la imagen conlleva unas estructuras sociales e intelectuales diferentes. Si bien en el cerebro existen ciertas tendencias inherentes a nuestra naturaleza humana, hemos de renunciar a la idea de un ojo eterno. Vivimos en función de la imagen, y ésta, a su vez, es capaz de decir el modo en el que pensamos y vivimos.

No obstante, e independientemente de la edad de la imagen, ésta comparte ciertas similitudes en relación con la muerte. Así, como ya sabemos, la realidad de la muerte motivó las primeras creaciones, los cadáveres intervenidos fueron el primer paso para llegar a las representaciones del hombre; las sepulturas fueron los primeros museos. Figurillas hechas de hueso, pinturas recreando el más allá, cráneos pintados y adornados con piedras preciosas, impresionantes frescos en las necrópolis, cerámicas con escenas de cortejos fúnebres, estatuas sepulcrales, máscaras de cera, catacumbas, relicarios...: "es una constante trivial que el arte nace funerario –dice Debray–, y renace inmediatamente muerto, bajo el aguijón de la muerte"[8]. Esto es, en el origen de la imagen y de lo artístico siempre subyace la muerte y todo lo relacionado con ella.

En definitiva, la imagen nace de una negociación por la que se propone intercambiar una ausencia con una presencia. Como una forma física de recuerdo. La imagen encarna y sustituye todo lo oculto; haciendo visible lo invisible. Esto sucede especialmente en culturas como la egipcia o la griega, donde, como apunta Debray, "la imagen constituía no el objeto sino el activador de una permuta en el perpetuo comercio del vidente con lo no visto"[9]. Así, la imagen es, o bien la misma cosa que representa y a la que sustituye, su sombra, o bien la puerta de acceso a esa cosa.

No en vano, durante gran parte de la historia, *figurar* y *transfigurar* han sido la misma cosa; presentación y representación se han ido confundiendo desde el origen. En la liturgia una *representación* es "un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuorio para una ceremonia fúnebre"[10], recuerda Régis Debray. Una representación es un *hacer como si* existiera un muerto. Y

8 Ibíd., p. 20.

9 Ibíd., p. 29.

10 Ibíd., p. 22.

es que, en muchos casos, la imagen no ha sido más que el sustituto *vivo* del muerto. Y esa imagen era más valiosa que lo real a lo que se sustituía, mediante una metonimia, en la copia había más que en el original; la verdadera vida quedaba fijada en la representación, no en el cuerpo real, que ya no era tan valioso.

Al sol y a la muerte no se les puede mirar directamente, y crear una imagen es elaborar un espejo que nos permite acercarnos lo máximo posible a la muerte, sin estar muertos. *Presentar* un cadáver suele ser fundamental en el proceso de duelo, pero un cadáver ofrece muy poco tiempo sin deteriorase, por eso se *re-presenta*, se busca un sustituto que ayude a superar la pérdida. Por eso atina Debray al decir que:

> El trabajo de duelo pasa así por la confección de una imagen del otro que vale por un alumbramiento. Si esa génesis se confirma, la estupefacción ante los despojos mortales, descarga fundadora de la humanidad, llevaría consigo a un mismo tiempo la pulsión religiosa y la pulsión plástica. O, si se prefiere, el cuidado de la sepultura y el trabajo de la efigie[11].

Es curiosa esta afirmación de que *el trabajo de duelo pasa así por la confección de una imagen del otro que vale por un alumbramiento,* es decir, que el trabajo que debemos realizar emocionalmente para superar una pérdida pasa por la elaboración de una imagen del otro, por una sustitución en la que apoyarse. Sólo el nacimiento de una imagen puede iniciar el proceso de duelo por una muerte. Esto implica que si el sentimiento religioso, o de trascendencia, ha estado siempre presente en el hombre, el instinto de crear representaciones también lo ha hecho, si bien a esas imágenes y objetos aún no se las pueda llamar *arte*.

Adornar el cadáver suponía honrarlo, pero también es la manifestación del impulso vital, del rechazo contra la muerte. Por eso decimos que el arte surgió cuando se consiguió separar por completo del cadáver como soporte. De usar los restos orgánicos menos perecederos, como el cabello, los dientes o los huesos para hacer representaciones se pasó a las intervenciones directas en el cadáver, como las máscaras o las momias, hasta llegar a imágenes y esculturas que son meramente simbólicas. Así, sólo se puede concluir con Debray que, en efecto: "oponemos a la descomposición del cadáver, la *recomposición por la imagen*"[12].

---

11 Ibíd., p. 27.

12 Ibíd., p. 27.

Para entender la relación entre la imagen y la muerte, hemos de reconocer, de nuevo, que tanto la imagen como la muerte son dos conceptos abiertos, complejos, esquivos, que se encuentran en la actualidad rodeados de incertidumbre, en plena transformación y cuestionamiento. La era de la muerte de la imagen, de la pérdida en la confianza en lo visual, ha coincidido en el tiempo con la aparición de las más profundas modificaciones de la muerte, que ha secuestrado las imágenes tradicionales y ha pervertido el significado de las que se crean. Así lo explica el historiador Hans Belting:

> No sólo hemos dejado de tener imágenes de la muerte en las que nos sea forzoso creer, también nos vamos acostumbrando a la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de lo simbólico. En este proceso, la analogía entre imagen y muerte, al parecer tan antigua como la propia creación de imágenes, va cayendo en el olvido[13].

A pesar de que existe, no es necesario remontarse a un origen común entre imagen y muerte para demostrar sus conexiones, porque ambas comparten algo aún más importante; conducen a la *ausencia*. Sucede con la imagen lo mismo que sucedía con el cadáver; ambos representan la paradójica contradicción de ser presencia y ausencia a un tiempo. Los dos ilustran, presentan, algo que ya no está; son la evidencia de que algo ha dejado de ser. La imagen intenta hacer visible una ausencia, y precisamente así llama la atención sobre ésta, la refuerza.

Así que cuando el hombre *inventó* las imágenes, el papel que desempeñó la muerte en su aparición y desarrollo fue igualmente fundamental. Realizar una representación del muerto es un último acto desesperado de luchar contra su desaparición, de retener al difunto, de contener el tiempo, de rellenar una ausencia; la imagen nace como un freno para detener la pérdida de la identidad. La imagen de un muerto es el lugar ideal de la imagen, es lo que refuerza el sentido de esa imagen: "la imagen de un muerto –escribe Belting– no es una anomalía, sino que señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos"[14]. La muerte es el lugar natural de la imagen porque cuando ésta representa cualquier otra cosa aparece el contrasentido de presentarnos algo que ya no está presente, que ha dejado de ser así desde el instante es que es representado. La imagen en sí es muerte. Por eso el misterio del cadáver es gemelo del misterio de la imagen. En los dos enigmas existe un complejo intercambio entre esencia y apariencia.

---

13 BELTING, Hans, *Antropología...,* Op. Cit., p. 177.

14 Ibíd., p. 178.

A lo largo de los tiempos, los cultos funerarios han sido los que más han influido en la creación de imágenes. El culto de la muerte ha promovido la aparición de todo tipo de representaciones, e incluso de híbridos entre representaciones y presentaciones del cadáver, que, como ya hemos visto, han ido alterando la percepción tanto de la muerte como las posibilidades de la representación. Desde la aparición de las primeras máscaras que se colocaban sobre el cadáver, o la creación de las *effigies* por las que el muerto se convertía en imagen, en representación de sí mismo, hasta los *transi*, pasando por las esculturas funerarias, todas denotan un interés por conservar la memoria por medio de rituales de despedida. Esta presentación del cuerpo sin vida, que finalmente devino en representación, no hace más que subrayar la importancia de la experiencia de la muerte tanto en el surgimiento como en la evolución de la imagen.

Lo que sucedió más tarde, aproximadamente desde el Renacimiento, y bajo el pretexto de preservar un concepto de arte ya muy definido, es que se discriminó cualquier imagen en la que su sentido artístico pudiera ser puesto en tela de juicio. Con esta operación, fueron excluidas de los intereses de los historiadores del arte las máscaras funerarias, las imágenes de cera y otras figuras votivas que habían sido de las primeras representaciones producidas por el hombre, como se encargó de señalar Georges Didi-Huberman; "las imágenes votivas son orgánicas, vulgares y desagradables de contemplar, pero también abundantes y difusas. Atraviesan el tiempo. Las comparten civilizaciones muy diferentes entre sí. Ignoran la ruptura entre el paganismo y el cristianismo"[15].

Hemos de decir en este punto con Hans Belting que "el dominio de la imagen de muertos en la cultura occidental cayó completamente bajo la sombra del discurso del arte"[16]. Y esta diferenciación entre imágenes e historia del arte fue a más en el siglo XIX, cuando también se quiso excluir a un medio de reciente aparición; la fotografía. De hecho son muchos los autores, como Ernst Kris y Otto Kurz[17], que creen que no se puede empezar a hablar del surgimiento del concepto de arte hasta que la imagen no se desprendió del culto a los muertos. Con independencia de lo acertado de esta tesis, lo que aquí nos interesa es cómo la muerte fue fundamental tanto en el origen y en las primeras etapas de la imagen, por lo que diré, primero, que el nacimiento de las imágenes se debe a una toma de conciencia de la muerte y, segundo, que la muerte se encuentra en la propia esencia del arte.

---

15 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2003, p. 11.

16 BELTING, Hans, *Antropología...*, Op. Cit., p. 22.

17 Véase KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 2007, y del propio Belting: BELTING, Hans, *Imagen y culto...*, Op. Cit.

2.2.2. Los vínculos entre la imagen y el cuerpo. La crisis de la imagen y crisis del cuerpo en la contemporaneidad

2.2.2.1. Introducción a la imagen y su relación con el cuerpo

Los vínculos entre la imagen y el cuerpo son numerosos y determinantes, por eso Belting apela a la necesidad de una *antropología de la imagen* que, precisamente en su ambivalencia semántica, muestre el valor de la etnología para acercarnos a la representación, a la imagen del ser humano. Será desde esta perspectiva antropológica donde la importancia del cuerpo en la configuración de la imagen será fundamental. Como sugiere el historiador alemán:

> En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ella entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto de medio portador en sentido físico. Igualmente, en este caso el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, ya que la imagen del difunto no sólo representaba un cuerpo ausente, sino también el modelo de cuerpo establecido por una determinada cultura[18].

Decíamos que en las primeras manifestaciones del culto a los muertos se producía un intercambio simbólico entre muerte e imagen. El difunto era sustituido por una imagen, por una representación. Desde este momento se hace patente la paradoja de la imagen, representa, hace presente, algo que está ausente, y a la vez deja constancia de esa ausencia a la que remite. Para Belting, "en el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble"[19]. La imagen remite a una ausencia espacial y a una traslación temporal mediante las que somos transportados: "de ese modo, –aclara–el *aquí y ahora* se transforma en un *allá y ahora* donde sólo podemos estar presentes si escapamos espiritualmente de nuestro cuerpo"[20].

Pero la naturaleza de la imagen se encuentra en continua mutación; las formas de representación se van renovando, por lo que los espectadores están obligados a actualizar continuamente sus técnicas de recepción. Las imágenes nos fascinan por su poderosa ambivalencia entre ficción y realidad cuya relación da como resultado el placer estético, en el que nos detendremos más adelante.

En los últimos años se ha discutido mucho acerca de la imagen, sin que haya sido posible llegar a una definición de ésta exenta de problemática.

---

18 BELTING, Hans, *Antropología...,* Op. Cit., p. 8.

19 Ibíd., p. 39.

20 Ibíd., p. 40.

Ciertos teóricos han identificado las imágenes como símbolos icónicos que hacen referencia a una realidad que está por encima de ésta, otros consideran que las imágenes son todo aquello que nos llega a través del sentido de la vista, igualando cualquier imagen que forme parte del campo visual[21]. Lo que está claro es que la imagen es mucho más que algo que nos llega a través de la percepción; es un constructo del ser humano que responde a determinados significados individuales o de una comunidad. De hecho, y esto es lo más interesante, el propio ser humano es capaz de verse a sí mismo como imagen, como descubre Belting:

> El cuerpo enfrenta siempre las mismas experiencias, como tiempo, espacio y muerte, que ya hemos captado a priori en la imagen. Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto– como "lugar de las imágenes" que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas[22].

Los *portadores de imagen*, tomando prestada la terminología de Bernard Stiegler[23], somos los encargados de completar el sentido y el significado de la imagen que nos llega por medio de la percepción, que variará dependiendo del momento histórico y de la cultura. En esta operación el cuerpo actuará de modulador fundamental. Es más, hay imágenes que no han de ser culminadas, sino que nacen directamente en el cuerpo. Nos referimos a las imágenes que provienen de la imaginación. Estas imágenes de la fantasía, surgen del cerebro, del propio cuerpo y dieron pie a la distinción entre *recuerdo* (Erinnerung), como producción propia de imágenes, y *memoria* (Gedächtnis), como archivo de imágenes[24]. La analogía entre cuerpo e imagen es doble. Por una parte el cuerpo es portador de imágenes, y por otra, la imagen es capaz de alterar nuestra percepción corporal.

W. J. T. Mitchell ha establecido los límites de una *iconología* que serviría para poder diferenciar las imágenes de los textos. En su obra *Teoría de la imagen*[25], hace una distinción entre *pictures* e *images* que nos será muy útil a partir a ahora. *Picture* es aquella imagen que tiene un soporte físico, como un

---

21 Véase MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual, Akal, Madrid, 2009* y MITCHELL, W. J. T., *What do Pictures Want*?, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.

22 BELTING, Hans, *Antropología...,* Op. Cit., p. 14-15.

23 STIEGLER, Bernard, "L´Image discreteè", en DERRIDA, Jacques y STIEGLER, Bernard, *Echograhies de la television*, París, 1996, p. 182.

24 Véase BELTING, Hans, *Antropología...,* Op. Cit., 2007.

25 MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen...,* Op. Cit.

cuadro o una fotografía, e *image* sería aquella intangible que contiene[26].

Hablaríamos aquí, siguiendo a Belting, de imágenes físicas o mentales: "a unas podemos describirlas como imágenes endógenas, o propias del cuerpo, mientras que otras necesitan siempre primero de un cuerpo técnico de la imagen para alcanzar nuestra mirada"[27]. Sin embargo, de manera muy acertada, Belting hace notar que esto no es más que una perpetuación del dualismo entre espíritu y materia, y que el propio concepto imagen ya es dual y hace referencia tanto a un interior como a un exterior que no se pueden separar tan fácilmente. Este asunto de lo interno y lo externo sí tiene una réplica en la neurobiología, que señala que existe una representación interna que tendía lugar en la configuración neuronal del cerebro y a la que se llegaría mediante la percepción.

Al recordar reconstruimos en nuestra mente lo recordado. No sólo traemos al presente un suceso del pasado, sino que lo volvemos a elaborar. Lo mismo sucede en el caso de la imagen, que al ser recordadas son víctimas de una extraña metamorfosis. Apunta en este sentido Belting que si primero las imágenes exteriores son despojadas de su cuerpo, más tarde, al recordarlas, hemos de "proporcionarles un nuevo cuerpo"[28].

Por otra parte, hemos de aportar otro argumento que apuntala esta relación entre el cuerpo y la imagen, introducido por Belting; "la historia de la cultura del cuerpo también está representada en el espectro de la imagen, por ejemplo en el proceso de abstracción que alcanzó en la Modernidad tanto a los cuerpos como a las imágenes"[29]. Se refiere Belting aquí al gusto por el primitivismo de la Vanguardias por el que las máscaras africanas fueron dotadas de nuevos significados, especialmente después del interés que Picasso mostró por ellas. Así, se olvidó que en realidad esas máscaras no eran representaciones en sí, sino el medio por el que los cuerpos que las portaban se transformaban en imágenes durante las danzas propias de aquella cultura. Los surrealistas convirtieron esas máscaras en representaciones en sí mismas, en símbolos.

Lo que ha de ser destacado, llegados a punto, es que cuerpo e imagen guardan una estrechísima relación, y que, además, el uno no puede existir

---

26 A este respecto son también determinantes las aportaciones de José Luis Brea, véase: BREA, José Luis, *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010.

27 BELTING, Hans, *Antropología...*, Op. Cit., 2007, p. 26.

28 Ibíd., p. 27.

29 Ibíd., pp. 63-64.

sin el otro. Podemos afirmar entonces que el cuerpo ha sido y sigue siendo *el lugar de las imágenes*. Desde la creación de las primeras máscaras funerarias, donde el propio cuerpo se transfiguraba en imagen hasta la actualidad donde el cuerpo puede ser portador, productor en imagen en sí mismo. Nuestros cuerpos *almacenan* imágenes mientras dura nuestra vida. Pero nuestro cuerpo también puede representar al cuerpo colectivo, al cuerpo social, por eso es también el *lugar de las imágenes* a partir del que pueden existir las culturas. Entonces, también, la muerte de un individuo supone una pequeña amenaza para el recuerdo colectivo de una cultura, y esta será determinante para entender el cuerpo social al que se refiere Teresa Margolles.

Son muchos los teóricos que han abordado en sus trabajos el asunto de la imagen relacionada con el cuerpo. En este sentido, Paul Ardenne, en su determinante ensayo *La imagen-cuerpo*, establecerá que toda imagen es una figuración del cuerpo[30]. Rosalind Krauss, por su parte, y en el mismo sentido, afirmará que toda escultura es una imagen del cuerpo[31]. Del mismo modo, Georges Didi-Huberman planteará en *Lo que vemos, lo que nos mira*, una discusión importante sobre la relación que se establece entre imagen y cuerpo[32], por la que planteará la posibilidad de que toda obra de arte esté hecha a la medida del cuerpo, sea esto evidente o no, poniendo de relevancia la importancia del antropocentrismo en el ámbito artístico y de la representación.

2.2.2.2. La crisis de la imagen

Asistimos en la actualidad a una crisis de la imagen, una *crisis de la representación* según la ha descrito Michael Foucault[33], o una época de *simulacro* en términos de Jean Baudrillard[34]. Esta crisis ha supuesto que, por diferentes causas, el hombre haya dejado de confiar en las imágenes. Así lo manifiesta Martin Jay en sus trabajos cuando señala que el pensamiento francés del siglo XX se caracteriza por una desconfianza absoluta hacia las imágenes y hacia todo lo relacionado con el ámbito visual[35]. Jacques Derrida, por su parte, ha ubicado el inicio de esta crisis de la imagen hace bastante tiempo, con la aparición de

30 ARDENNE, Paul, *L´image-corps. Figures de l´humain dans l´art du XX e siècle*, Editions du regard, París, 2001.

31 KRAUSS, Rosalind, "La escultura en en campo expandido", en *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985.

32 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

33 Véase: FOUCAULT, Michel, "Los límites de la representación", en FOUCAULT, Michel, *Las Palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI, México, 1999.

34 Véase BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2005.

35 Véase, JAY, Martin, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal Estudios Visuales, Madrid, 2007.

la imagen en movimiento (y con el sonido)[36] en el cine, pues estos eran parámetros reservados hasta entonces en exclusiva a la vida. Lo que está claro es que esa tecnología de las imágenes modificó por completo la percepción que se tenía hasta el momento de lo que era una imagen.

Indudablemente, hoy es más difícil que nunca definir a qué nos referimos con el término *imagen*; las fronteras entre medio e imagen cada vez se encuentran más desdibujadas y son más confusas. El debate acerca de si una imagen es aún capaz de representar otra cosa que no sea a sí misma sigue vigente. En lo sucesivo demostraremos que esconder la muerte no es sino mutilar la imagen.

En definitiva, el asunto de la imagen atraviesa distintas épocas y culturas muy diferentes, por lo que sólo se puede hallar una respuesta si vamos más allá de esas fronteras. La muerte y el cuerpo son dos de esos temas transversales que acompañarán siempre a la imagen: "las imágenes poseen ciertamente una forma temporal en los medios y en las técnicas históricas –afirma Belting–, y no obstante son traídas a la discusión por temas que están más allá del tiempo, como *muerte, cuerpo y tiempo*"[37]. De la misma forma, cualquier modificación en la experiencia de la imagen conllevará una respectiva modificación en la experiencia corporal, por lo que afirmaremos con Belting que "la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo"[38].

2.2.2.3. La crisis del cuerpo

No cabe duda de que las imágenes dominan nuestras vidas hasta el punto de que nos configuran y nos definen como humanos. Las imágenes son capaces de comunicar, de conmovernos, de transportarnos, de afectar a nuestro estado de ánimo. Amamos y odiamos las imágenes. Las adoramos, literalmente, a la vez que las podemos temer o rechazar. Eso sí, las imágenes sólo pueden ser creadas por los humanos; y éstas nos hacen humanos[39].

Desde siempre, el cuerpo humano ha obsesionado a los artistas, ha sido el origen de la representación y es fuente infinita de inspiración. De hecho, es más que probable que el cuerpo humano fuera una de las primeras representaciones creadas por el hombre. Imagen y cuerpo son conceptos que a lo

---

36 Véase: DERRIDA, Jacques, "Le cinéma et ses fantômes", *Cahiers du cinéma,* Nº 556, abril 2001. Versión castellana disponible en: "El cine y sus fantasmas", http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/el-cine-y-sus-fantasmas/ Fecha de acceso: 1/06/2015.

37 BELTING, Hans, *Antropología...,* Op. Cit.,p. 30.

38 Ibíd., p. 30.

39 Véase: FREEDBER, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009

largo de la historia se han encontrado en continua reformulación. La puesta en cuestión de una y otro son característicos de la posmodernidad y nos atreveríamos a afirmar que la crisis de una ha sido consecuencia de la crisis del otro, y viceversa. Belting ha visto en esta crisis conjunta la prueba de su vínculo: "la fuga del cuerpo que se da en la actualidad sólo proporciona una nueva prueba de la relación entre percepción de la imagen y percepción del cuerpo"[40].

En la actualidad, el reclamo por la pérdida del cuerpo se da conjuntamente con el reclamo por la pérdida de lo humano en una nueva demostración de su vínculo.

Arthur Danto, en su ensayo *El cuerpo. El problema del cuerpo,* advierte, al hilo de otros teóricos que hemos estudiado, que la historia de la imagen ha conllevado una historia del cuerpo análoga, y que el cuerpo ha dejado de pertenecernos al perder el pronombre, al pasar de ser *mi cuerpo* a *el cuerpo*. Para Danto el hombre es representación, esta pertenece a su propia esencia; es *ens repraesentans:*

> Puesto que cualquier representación de nosotros mismos que no tenga en cuenta el hecho de que es una representación habrá de ser falsa, la actividad de representar pertenece a nuestra esencia. Somos *ens representans*, por muy inadecuadamente que nos representemos a nosotros mismos[41].

En otro orden de cosas, son muchos los autores que han defendido que desde el Holocausto ya no es posible la representación del ser humano. George Didi-Huberman ha tratado amplia y lúcidamente este asunto en su conocido texto *Imágenes pese a todo*[42], en el que postula, apoyado en las cuatro únicas fotografías que se pudieron tomar en el interior de Auschwitz antes de su liberación, que la imagen aún es capaz de desvelar lo real.

Sin embargo, mucho antes de Auschwitz, desde al menos el siglo XIX, la representación humana ya había comenzado a ser anacrónica. Esto se hizo aún más evidente en los planteamientos de las Vanguardias históricas, donde los avances de la ciencia y la técnica hicieron que aumentara la desconfianza en un cuerpo que parecía haberse vuelto obsoleto e insuficiente y que podría ser sustituido por prótesis, o directamente, por la máquina. Fue en este momento cuando realmente comenzó la deconstrucción de la imagen tradicional del cuerpo.

---

40 BELTING, Hans, *Antropología...*, Op. Cit., p. 31.

41 DANTO, Arthur C., *El cuerpo, el problema del cuerpo,* Síntesis, Madrid, 2009, p. 249.

42 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Editorial Paidós, Barcelona, 2004.

Después de la Segunda Guerra mundial esta crisis del cuerpo se hizo aún más evidente, los artistas ya no buscaban representarlo roto, fragmentado, en una única imagen. A finales del siglo XX los artistas han buscado la identidad del cuerpo en lo ajeno a este, evidenciando esa *fuga del cuerpo* propia de la contemporaneidad, que analizaremos más adelante. Paradójicamente, la imagen del cuerpo que ahora creemos ver desaparecer, en realidad nunca ha existido, pues a lo largo de la historia, y ya hemos visto algún ejemplo, la representación del ser humano siempre ha sido extremadamente móvil e inestable.

Además, la analogía tradicional entre cuerpo e imagen fue elevada por la fotografía a categoría de índice del cuerpo, porque se ha creído que la fotografía es la representación más *real* que puede existir. Bien sabemos que esto no se ajusta a la realidad, pero sí lo es que el cuerpo ha sido sustituido por su imagen en medio de las crisis del cuerpo y la imagen. La fotografía es un *analogon* del mundo, que aunque no creamos que es lo real, sí pensamos que fue real en algún momento del pasado. Por eso dice Barthes que lo constitutivo de la fotografía no atañe al objeto, sino al tiempo: "desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía, el poder de autentificación prima sobre el poder de representación"[43]. En definitiva, el advenimiento de la fotografía termina por alterar la concepción del cuerpo y la propia individualidad. La aparición de la fotografía de carnet supone también un punto de inflexión desde el momento en que es utilizada como documento, como prueba fehaciente de la apariencia y la existencia de un yo individualizado como nunca antes. Por eso escribe de manera brillante Barthes que "la Fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la *reserva* del cuerpo"[44].

En definitiva, diré que toda imagen es una imagen del cuerpo, y el arte en sí es una imagen de muerte.

2.2.3. Los vínculos entre la pintura y la muerte

Según Plinio, como es bien conocido, la pintura nació del impulso de inmortalizar, de retener a un amado que debía marcharse a la guerra, y por el que una joven trazó el contorno de su rostro en una pared, con la ayuda de la luz de una vela. Esa sombra, esa silueta ya no es la demostración de que su amado está ahí, sino más bien el recuerdo de que en algún momento estuvo allí. Se trata, entonces de un *índice*, en un sentido muy parecido a lo que sería la fotografía más tarde. Recordemos que representar es hacer presente lo au-

43 BARTHES, Roland, *La cámara...*, Op. Cit., p. 155.

44 Ibíd., p. 140.

sente. La imagen tiene la función de aliviar la ausencia, de facilitar el duelo. Sobre la importancia de la sombra en el origen de la pintura es determinante el ensayo de Stoichita, *Breve historia de la sombra*[45].

Para los griegos morir era perder la vista; lo que para nosotros es "el último suspiro" era para ellos ofrecer "la última mirada". En la Grecia clásica, a la que debemos gran parte de nuestros conceptos, al menos etimológicamente, la vista era el sentido primordial, por eso hemos de citar en extenso a Debray cuando afirma que:

> *Ídolo* viene de *eidôlon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El *eidôlon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen *es* la sombra, y sombra es el nombre común del doble[46].

No es tampoco asunto baladí la etimología de *imagen*, como recuerda Gubern: "al fin y al cabo *imago* significó primero, en el latín arcaico, aparición, fantasma y sombra, antes de convertirse en copia, imitación y reproducción"[47]. En la sombra está implícito lo corporal. El hombre la proyecta sobre la tierra, creando una imagen inmediata de sí mismo. Aunque, lo que nos ha de importar, a fin de cuentas, es que la sombra es equidistante tanto de la muerte como de la imagen. La sombra dio lugar al primer retrato, inaugurando el género pictórico, y lo hizo como forma de contención contra la muerte.

2.2.4. Los vínculos entre la fotografía y la muerte

Como hemos visto, las imágenes son nómadas de los medios, se pueden originar y presentar de mil maneras distintas, pero la cuestión de la imagen se hace aún más complicada en el caso de la fotografía, pues el medio, la técnica y el resultado son propicios a confundirse.

De alguna manera todos intuimos que un cuadro no es el mismo tipo de imagen que una fotografía, por eso diré con Régis Debray que una de las mayores diferencias estriba en que: "la pintura procede del icono, y la foto del indicio"[48]

---

45 STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

46 DEBRAY, Régis, *Vida y muerte...*, Op. Cit., p. 21.

47 GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 333.

48 DEBRAY, Régis, p. 228.

En un origen la fotografía asimiló a la pintura, porque, además, la mirada fotográfica ya se había preparado con la pintura. Para Barthes, uno de los filósofos de la fotografía más importantes, ésta siempre ha estado, y de alguna forma siempre estará, atormentada por el fantasma de la pintura, pues: "la Fotografía ha hecho de la Pintura, a través de sus copias y de sus contestaciones, la Referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del Cuadro"[49]. Corrobora esta idea Susan Sontag cuando afirma que a pesar de que podemos convenir que la cámara no sólo capta la realidad, sino que también la reinterpreta; "las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas o los dibujos"[50].

Según nuestra hipótesis, cada historia de los medios se corresponde con una historia de la mirada, con una forma de mirar, y la manera de leer una imagen depende en gran medida del medio en que esta esté soportada, y requerirá de práctica y de conocimientos previos para poder ser entendida. Es este también el anhelo de Barthes: "yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad"[51]. Curiosamente, antes de la aparición de la fotografía se asimilaba más *el doble* en una representación que ahora, aunque es bien conocida la comparación de Susan Sontag de la fotografía con el mito de la caverna de Platón y las sombras.

Inmediatamente después de su invención, en 1839, la fotografía, consigue alterar nuestra percepción, así como la noción de lo que merece ser observado al crear un nuevo código visual. Apunta Sontag en este sentido que las fotografías "son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión"[52].

Pero en la fotografía se hace evidente una diferencia radical con la cuestión no menos importante; el tiempo. Una fotografía, o *instantánea*, detiene, congela el tiempo, atestigua su disolución, y ofrece una impresión de un momento exacto, en menos de un segundo, por regla general. Existe una doble llamada al tiempo, al de producción, y al tiempo que la imagen nos ofrece, y que ya forma parte del pasado irremediablemente.

Vivimos tiempos nostálgicos, y la fotografía es un medio que promueve este sentimiento, llevándonos continuamente hacia el pasado. Afirma Sontag que "la fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular"[53]. La fotografía es

---

49 BARTHES, Roland, *La cámara...*, Op. Cit., pp. 70-71.

50 SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía,*Debolsillo, Barcelona, 2011, p. 17.

51 BARTHES, Roland, *La cámara...*, Op. Cit., p. 44.

52 SONTAG, Susan, *Sobre la...,* Op. Cit., p. 13.

53 Ibíd., p. 25.

un *arte elegíaco* porque registra los lugares, las personas y las cosas antes de que desaparezcan. Definitivamente, defiendo la idea de Sontag de que "todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa"[54].

Por otra parte, hemos de admitir que no hay nada más falso que una fotografía, pero, como ya se ha dicho en reiteradas ocasiones, en ella reside el mayor peligro, pues a pesar de ser lo más alejado de la realidad contiene siempre la ventaja de la verosimilitud. Pero la representación de la realidad que ofrece una fotografía siempre oculta más de lo que muestra. Es el momento de decir con Susan Sontag que "el fotógrafo no es solo la persona que registra el pasado sino la que lo inventa"[55]. Hoy sabemos que la fotografía no es capaz de mostrar la realidad del mundo, pero hubo un momento, en la Modernidad, en el que se creyó que sí era posible y todas las esperanzas fueron depositadas sobre ella. Hoy pagamos las consecuencias.

En cualquier caso, no es posible hablar de los vínculos entre la fotografía y la muerte, que es lo que realmente nos interesa, sin tener en cuenta las tesis de Roland Barthes. Su última obra, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, publicada en 1980, el mismo año de su muerte, es una referencia obligada para el estudio de la imagen fotográfica. En ella, la relación entre la imagen fotográfica, el pasado, y especialmente la muerte cobra tal relevancia que el libro pasa de ser un trabajo sobre la fotografía a una reflexión acerca de la muerte, pues para Barthes, lo que se ampara en la fotografía, independientemente del tema, es la muerte.

Cuando Barthes se dispone a reflexionar acerca de la fotografía deja claro desde el primer momento que su acercamiento va a ser subjetivo, pues él considera precisamente que el error había estado hasta ese momento en querer hablar de la imagen fotográfica en abstracto, sin acudir a los ejemplos concretos, o más bien a los sentimientos que esas imágenes podrían promover. Para él, el cuerpo, los movimientos personales son determinantes para entender la Fotografía, por eso al erigirse como *mediador*, en sus propias palabras, declara: "heme, pues, a mí mismo como medida del "saber" fotográfico. ¿Qué es lo que sabe mi cuerpo sobre la fotografía?"[56]. Solamente así, cuando el sujeto se introduce en la ecuación, es posible testar las posibilidades de la Fotografía, y sólo así quedan claramente diferenciados el *Operator*,

54 Ibíd., p. 25.

55 Ibíd., p. 73.

56 BARTHES, Roland, *La cámara*..., Op. Cit., p. 38.

y el *Spectator* – fotógrafo y el espectador–. El *Spectrum*, por el contrario, es el certero nombre que recibe el referente, aquello que se ha fotografiado, porque para Barthes conserva la misma raíz que espectáculo, pero a la vez "le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto"[57]. En consecuencia, la fotografía nos representa a medio camino entre sujetos y objetos, y ese devenir objeto supone para Barthes una *microexperiencia de la muerte*: "me convierto verdaderamente en espectro"[58]. La fotografía tiene la capacidad de convertir al representado en *Todo-Imagen*, en "la Muerte en persona"[59].

Para el filósofo, esa presencia de la muerte en la fotografía es uno de los rasgos que la hacen tan atractiva, pero que también requiere de una *animación*. El *Spectator* ha de decodificarla; hacerla revivir, una vez la tiene en frente. La fotografía "me anima y yo la animo"[60]. Así, para Barthes, las fotografías más interesantes con aquellas que, después de ser animadas, provocan una *herida*. Y esa herida sólo puede ser inducida cuando el *Punctum* atraviesa el *Studium* de la imagen fotográfica.

A pesar de ser prácticamente aceptados por la totalidad de los críticos y teóricos, y tan sumamente conocidos que Michael Fried[61] ha llegado a firmar que se pueden equiparar al concepto de *aura* de Benjamin, hemos de recordar brevemente en qué consiste estos elementos indispensables para que una fotografía funcione. El *studium* supone que hay en la fotografía una dedicación especial, un cuidado interés que hace que *entendamos* la imagen. Pero sin la presencia de un *punctum*, un elemento que sea capaz de gritar, de herir, esa fotografía, por muy compleja y correcta que sea, será *unaria*, trivial, insuficiente; ineficaz. La peculiaridad es que el *punctum* suele ser de carácter plenamente subjetivo, pues lo que a uno le punza depende en gran medida de sus vivencias, sus recuerdos y su situación. Es por eso que citar ejemplos de *punctum* puede ser, en cierto sentido, *desnudarse*. Sin embargo no puede ser buscado por el fotógrafo, sino que ha de ser descubierto por el espectador, de lo contrario dejaría de tener la capacidad de herir, y pasaría a ser *studium*. Barthes va más allá cuando resuelve: "lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme"[62]. Podríamos decir, entonces, que se trata de un juego entre trivialidad y singularidad.

---

57 Ibíd., p. 39.

58 Ibíd., p. 46.

59 Ibíd., p. 47.

60 Ibíd., p. 55.

61 FRIED, Michael, *El Punctum...*, Op. Cit.

62 BARTHES, Roland, *La cámara...*, Op. Cit., p. 100.

En otro orden de cosas, Barthes también ve ciertos rasgos comunes entre el teatro y la fotografía, gracias a la mediación de la muerte. Hace referencia así a la relación que el teatro guarda con el culto a los muertos, en el que los actores se disfrazaban de difuntos, para buscar un paralelismo con la foto:

> Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por "sacar vivo" no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos[63].

La segunda mitad de *La cámara lúcida* la dedica Barthes a hablar de la *Foto del Invernadero*, una foto de su madre recientemente fallecida, tomada cuando ella contaba solamente con cinco años de edad, y que para él supone la imagen que mejor la representa. Sólo en esa fotografía conseguía reconocerla; reencontrarla. Apunta Barthes que "los griegos penetraban en la Muerte andando hacia atrás: tenían ante ellos el pasado"[64]. Únicamente al proceder del mismo modo, al remontarse atrás en el tiempo, él la había encontrado tal y como la recordaba, en su esencia. Encontrar a su madre en la *Foto del Invernadero*, imagen que nunca nos muestra pues no podríamos leerla correctamente, supuso para el autor, *resolver, a su manera, la Muerte.* Y poder comenzar el necesario proceso de duelo.

Sin embargo, más adelante, el filósofo francés descubre otro tipo de *punctum* metafórico que atraviesa la imagen fotográfica, y que ya no depende de la forma, sino que se deriva de la comprensión de que la persona representada en la foto, pues ésta, o bien ha muerto ya, o bien va necesariamente a morir. Este segundo *punctum* es, entonces el *tiempo*. Toda foto es catastrófica en el sentido que nos presenta algo que ya no es o que va a dejar de ser, literalmente: "Este nuevo *punctum*, que ya no está en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema (*"esto-ha-sido"*), su representación pura"[65]. Es de nuevo el tiempo un concepto tan estrechamente unido a la fotografía que la acercará a la muerte un poco más. Recordemos que el concepto de eternidad sólo puede surgir porque existe la muerte.

Al respecto de este nuevo *punctum*, aclara Fried en su libro *El Punctum de Roland Barthes*, que "el Tiempo, en el sentido barthesiano del término, fun-

63 Ibíd., p. 72.

64 Ibíd., p. 127.

65 Ibíd., pp. 164-165.

ciona como *punctum* precisamente porque ni el fotógrafo ni nadie pueden percibir el sentido que se desprende de lo ya pasado, de lo histórico, *en el presente*"[66]. Por eso entiende Fried lo terrible que conlleva ver una fotografía de unas niñas señalando un aeroplano; una imagen aparentemente llena de vitalidad que se ve truncada, atravesada, por el pensamiento de que es más que probable que en el momento en que se observa la fotografía éstas estén ya muertas. Corrobora esta misma idea Susan Sontag: "las fotografías declaran la inocencia, la vulnerabilidad de las vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este vínculo entre la fotografía y la muerte lastra todas las fotografías de personas"[67].

Por eso concluye Fried que "el *punctum* de la muerte está latente en las fotografías contemporáneas para brotar de ellas (…), por medio del inexorable paso del tiempo"[68]. Sin embargo, defiende que en Barthes hay una cierta contradicción cuando justifica la unicidad absoluta de una foto en concreto, la del Invernadero, para más tarde asegurar "que todas las fotografías, más allá del tema que traten, son potencialmente portadoras del *punctum* del tiempo y de la muerte"[69]. Para Fried, esta contradicción deriva de la hiperbólica afirmación de Barthes de que "la sociedad moderna ha hecho de la fotografía precisamente un medio para "nivelar" la muerte"[70].

A partir de la *Foto del Invernadero*, señala Michael Fried que, "Barthes se centra sobre la relación, tal y como él la entiende, entre la fotografía y el pasado y más allá, entre la fotografía y la muerte"[71]. Pero ha de quedar claro que esta alusión a la muerte llega por dos vías. La primera de ellas hace referencia a la futura muerte del sujeto fotografiado, si no lo estuviera ya, y en segunda instancia alude a "la muerte futura de un espectador particular, el propio Barthes"[72]. Quizá en este anuncio de una muerte inminente al que nos enfrenta la imagen fotográfica se encuentre lo terrible de la imagen. Independientemente de que la fotografía ya sea una sombra, un espectro; la muerte en sí misma, esta, además, por su naturaleza, nos invita a plantearnos cuestiones acerca de nuestra propia existencia, de la finitud. La fotografía hace de espejo y, a poco que nos detengamos a observar, nos devuelve el reflejo de nuestra propia muerte. Por eso afirma Barthes "hay siempre en ella [la fotografía] ese signo imperioso de mi muerte futura"[73]. Por

66 FRIED, Michael, *El* Punctum*...,* Op. Cit., p. 40.

67 SONTAG, Susan, *Sobre la...,* Op. Cit., p. 76.

68 FRIED, Michael, *El Punctum...,* Op. Cit.,, p. 42.

69 Ibíd., p. 42.

70 Ibíd., p. 42.

71 Ibíd, pp. 37-38.

72 Ibíd., p. 38.

73 BARTHES, Roland, *La cámara...*, Op. Cit., 168.

muy aferrada que esté una fotografía al mundo de los vivos, siempre interpela al espectador, siempre le anima a preguntarse por su propia muerte, digámoslo ya; toda fotografía es un *memento mori.*

Las fotografías tienen la capacidad de transformar el pasado y alterar la percepción del presente. A pesar de todos los discursos acerca de la pérdida de poder de las imágenes, lo cierto es que éstas nos siguen fascinando, y, como descubre Sontag, esa fascinación "ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo"[74].

Finalmente, para terminar de cerrar el círculo de los vínculos entre la fotografía y la muerte, Barthes alude a la relación antropológica de ambas al afirmar que la primera ha de tener necesariamente algo que ver con la *crisis de la muerte*, que como sabemos aparece en la segunda mitad del siglo XX. No deja de ser sorprendente como Roland Barthes ve en la fotografía el sustituto de una muerte, ritos y duelos ausentes, hasta el punto que llama *agentes de la muerte* a los jóvenes fotógrafos que van capturando el mundo con sus cámaras, intentando asumir la muerte de manera más o menos consciente. Es absolutamente necesario respetar sus palabras textuales en este punto:

> Pues es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizá a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la muerte literal.

La popularización de la fotografía, entonces, es la responsable de la aparición de una *Muerte llana*.

Susan Sontag hacía un análisis parecido, y a colación de cómo la guerra y la fotografía se estaban volviendo inseparables a finales de los setenta y explica que "una sociedad que impone como norma la aspiración a no vivir nunca privaciones, fracasos, angustias, dolor, pánico, y donde la muerte misma se tiene no por algo natural e inevitable sino por una calamidad cruel e inmerecida, crea una tremenda curiosidad sobre estos acontecimientos"[75]. Por una extraña inversión a veces somos más vulnerables a las fotografías que a los propios hechos en sí.

---

74 SONTAG, Susan, *Sobre la...*, Op. Cit., p. 76.

75 Ibíd., p. 163.

Pero Barthes y Sontag no serán los únicos que detecten los vínculos entre la fotografía y la muerte; es tal el convencimiento de Régis Debray en los fuertes lazos entre la muerte y la imagen que ha llegado a afirmar taxativamente que mientras haya muerte habrá *esperanza-estética*. Aunque los medios no tengan asegurada su supervivencia, la necesidad de representación del mundo sí está garantizada. Y en esa necesidad de inmortalizar el mundo siempre estará presente la muerte como concepto inspirador debido a su carácter rupturista. El hombre siempre buscará estabilizar por medio de la representación aquello que más le perturba; y aquí se suele hallar la muerte. Por eso, apunta Debray, "si la muerte está al principio, se comprende que la imagen no tenga fin"[76].

2.3. Historia de las representaciones de la muerte

Ante la imposibilidad de realizar una exhaustiva historia de las representaciones de la muerte, nos detendremos en una serie de modalidades, momentos o hitos fundamentales de la historia del arte que nos servirán para ilustrar la evolución de la cuestión y clarificar, en la medida de lo posible, su complejidad. Los géneros, corrientes, épocas, autores, obras o técnicas en los que nos fijaremos no han sido seleccionadas al azar, sino que responden a puntos de inflexión en las representaciones de la muerte en occidente o bien son determinantes para contextualizar el posterior estudio de la época contemporánea y la obra de Teresa Margolles.

En primer lugar pondremos el foco en una serie de modalidades de la muerte previas a la Segunda Guerra Mundial, para después elaborar una serie de categorías habituales en la contemporaneidad.

2.3.1. Estrategias de representación de la muerte anteriores a la Segunda Guerra Mundial

2.3.1.1. Las Danzas de la Muerte

A pesar de que la Danza de la Muerte es un género artístico literario con origen en la Edad Media, su popularidad y extensión temporal provocaron que los versos se acompañaran frecuentemente de representaciones donde la muerte, presente de manera alegórica como un esqueleto viviente, proclamaba su universalidad y su capacidad igualadora de clases y estamentos.

Ya sabemos de la obsesión por la muerte en la Baja Edad Media. Eran tiempos de un pesimismo generalizado, alimentado por la peste negra y los graves problemas económicos y demográficos. En el siglo XV, *la buena muerte,* que corresponde a una muerte ejemplar, gozaba de una gran aceptación, y en este punto, a los allegados sólo les quedaba el consuelo de la memoria, que cui-

76 DEBRAY, Régis, *Vida y muerte...*, Op. Cit., p. 36.

daban con especial esmero. Esta era la finalidad de las coplas: dar cabida a la única vida que no puede morir, *la vida de la fama*. No podemos evitar la muerte, pero sí honrar la memoria. Señala Javier Marín que las actitudes hacia la muerte y las férreas normas clericales fueron el caldo de cultivo perfecto para el nacimiento de las Danzas de la Muerte: "la rígida organización estamental y la doctrina de la Iglesia, (...), fueron factores decisivos para la aparición de la manifestación literaria más genuina de esta actitud: las danzas de la muerte"[77]. En este contexto ideal surgen y se desarrollan en Europa, a mediados de siglo XIV, donde las disciplinas inspiraban las unas a las otras, como observa Marín:

> En la mayoría de los casos, su aparición se halla estrechamente emparentada con representaciones gráficas –pinturas o grabados– cuyo motivo central es el esqueleto que arrebata y se lleva consigo a los representantes de los distintos estamentos sociales. En estas representaciones no falta la imagen de los aspectos más truculentos y macabros de la muerte: gusanos, cadáveres en descomposición, etc[78].

Tres eran las características más importantes de las danzas, el carácter ritual, el mostrar una muerte igualatoria, democratizante en la que el clero y la nobleza mueren igual y, por último ilustrar la postura ante la muerte del cristiano medieval en la que ésta es vista como una liberación, pues es el paso necesario para alcanzar la vida eterna; la de la fama. Sin embargo, como bien recuerda Marín Barrios, el Arcipreste de Hita, ya en el siglo XIV, concibe la muerte como *destructora de los placeres y la belleza*, así "en el siglo XV la muerte constituye una obsesión angustiosa. El hombre ha ido descubriendo nuevos motivos para gozar de la vida y sustituye la antigua concepción ascética por una concepción vitalista, más acorde con el cercano renacimiento"[79].

Se cree que las Danzas de la Muerte, también conocidas como Danzas Macabras, alcanzaron a todos los géneros artísticos, y tomaron su nombre de unas representaciones teatrales del siglo XIV que incluían bailes. La influencia de este género, tanto en el arte como en la literatura, no se hizo esperar, y prueba de ello son los conocidos grabados de Hans Holbein el Joven o las obras de autores como Alfonso de Valdés o Sebastián de Orozco. Incluso Don Quijote y Sancho asisten a una de estas representaciones, en concreto un auto sacramental de Lope de Vega titulado *Las cortes de la muerte*, en el capítulo XI de la segunda parte de la obra inmortal de Cervantes.

---

77 MARÍN BARRIOS, Javier, *Claves de Coplas a la Muerte de su Padre*, Ciclo Editorial, Madrid, 1990, p. 45.

78 Ibíd, p. 45.

79 Ibíd., p. 46.

Hans Holbein el Joven, *El Abad,* 1523-1525

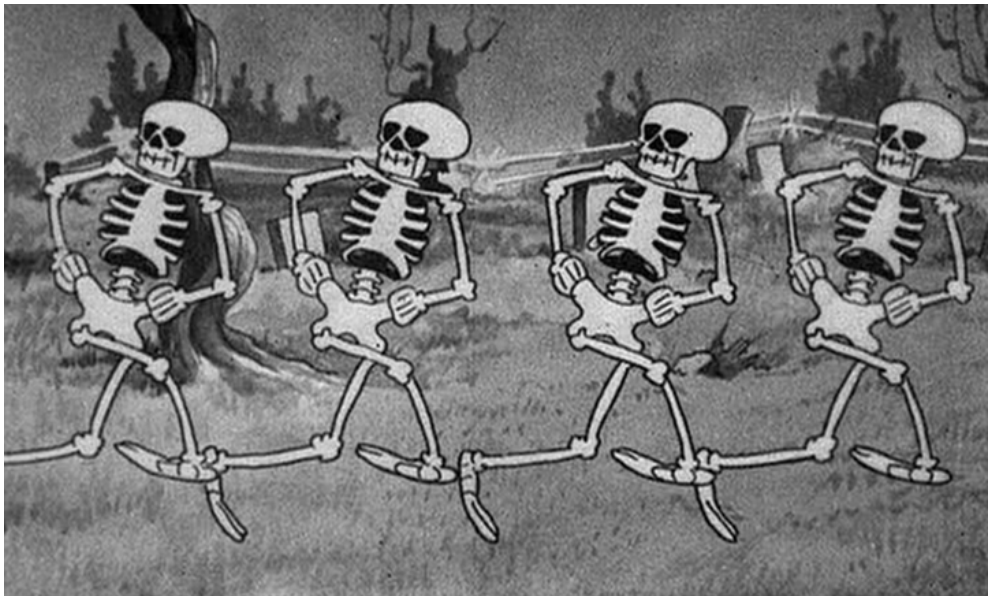
La familiaridad del hombre de la Alta Edad Media con todos los temas relacionados con la muerte nos permiten entender que, en general, esta clase de manifestaciones se consideraba inofensiva y en ocasiones hasta lúdica. Sin embargo, el tipo de representaciones alegóricas donde el esqueleto es la metáfora perfecta de inevitabilidad de la muerte ha llegado hasta la actualidad. Sin ir más lejos, Walt Disney revisitó las danzas de la muerte medievales dedicando, en 1929, unos de sus *Silly Shymphonies* a este tema con un corto animado en blanco y negro titulado *The skeleton dance*. En el corto, carente de diálogos, un grupo de esqueletos, se dedican a crear música y a bailar en un tenebroso cementerio en una noche cerrada. No es necesario desvelar que este tipo de películas ya no se encuentra entre las consideradas para un público infantil debido al notable cambio de la sensibilidad.

2.3.1.2. Lo macabro en el Cristianismo

El término *macabro* deriva precisamente de la expresión francesa utilizada para aludir a la danza de la muerte; *la danse macabre*, y, como ya hemos visto en la primera parte de este estudio, el gusto por las representaciones de este tipo se extendió a partir de la Edad Media, encontrando en el cristianismo un aliado perfecto.

Sin duda, el cristianismo está libre del horror del cadáver que sí se observa en otras religiones. En él hay una especie de culto al cadáver, o directamente una necrofilia como argumenta Jankélévitch: "el amor por el cadáver es católico. El católico es necrófilo, necromante, prefiere un cadáver a un ser vivo"[80]. En un gesto probablemente un tanto exagerado, tilda al cristianismo de *religión de la muerte,* de la que es propia "el amor por la muerte, el amor por los muertos, la curiosidad de la muerte, la curiosidad de cosas horribles". No obstante, es bien cierto que al cristiano no le molesta el cadáver, y no sólo la imagen de Jesús en la cruz, sino el cadáver en general.

80 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 107.



Walt Disney, *The skeleton dance* (fotograma), 1929

Transi de John FitzAlan, Decimocuarto Conde de Arundel, Mediados del Siglo XV

Esta naturalidad con la que el cristianismo se ha enfrentado tradicionalmente a los restos mortales ha vivido momentos de especial recreación en lo macabro donde el cadáver, su descomposición y su putrefacción han estado presentes en el arte de iglesias y enterramientos. Buena muestra de ellos son los *transi*. El dualismo humanista de la Edad Media tuvo su reflejo en las figuras fúnebres del yacente o *gisant*, que suponían una representación del cuerpo social como descansando o dormido, mientras que en la tumba el

Ligier Richier, *Transi* de René de Chalon, Siglo XVI

cadáver se descomponía. El cuerpo natural fue sustituido por la imagen del cuerpo que ya no era el cadáver. Sí que finalmente se llegó a un enterramiento híbrido en la que se incluía el *transi*, el cadáver en descomposición, como segunda figura de la imagen. La aparición del *transi* supuso que si hasta ahora el cadáver había sido sustituido por una representación, "ahora, bajo la imagen de un cadáver se crea un producto híbrido confuso que revoca esas pretensiones de representación de la imagen y revela en el mismo medio la verdad del cuerpo mortal en un "memento mori""[81], confirma Belting.

81 BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Op. Cit., p. 124.

De esta forma, la representación macabra del *transi* o *transido* se convierte en una anti-imagen, no representa ni a la persona, ni su cuerpo, ni su alma, sino un cadáver eterno.

2.3.1.3. La muerte en el México Azteca

Los mexicas, conocidos en la historiografía tradicional como los aztecas, fueron el pueblo amerindio que fundó México-Tenochtitlan, donde hoy se encuentra la actual Ciudad de México. La religión mexica es particularmente conocida por los numerosos sacrificios humanos que eran realizados en honor de los dioses. Para conservar el orden cósmico, los mexicas realizaban un culto al sol en el que la sangre era el alimento necesario: "el culto exigía alimentar a los dioses con sangre humana para asegurar la marcha del universo"[82], escribe Octavio Paz. Así, ciertas liturgias como la de arrancar el corazón aún palpitante a algunos prisioneros mientras se les arrojaban brasas, o la de desollar al sacrificado y utilizar la piel para cubrir al sacerdote como ritual de eterno retorno a la naturaleza, entre muchos otros, junto con los diferentes tratos que se le daban a cadáver, nos hacen vislumbrar que el concepto que se tenía en Mesoamérica de la muerte era bien distinto al que se tenía en el antiguo continente.

La oposición entre la vida y la muerte, tan clara y evidente a nuestros ojos, no era tan absoluta para los antiguos mexicanos, como relata Octavio Paz, y precisamente por esto podían tener cabida los sacrificios humanos:

> La vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable. La vida no tenía función más alta que desembocar en la muerte, su contrario y complemento; y la muerte, a su vez, no era un fin en sí; el hombre alimentaba con su muerte la voracidad de la vida, siempre insatisfecha[83].

A su llegada a América los españoles no entendieron el porqué de semejante abundancia de figuraciones de la muerte en el México prehispánico, pero estas no suponían más que el reflejo de la necesidad de los indígenas de encontrar la gloria en la forma en que se moría. De hecho, las historias acerca del impacto que estos rituales provocaron en los colonizadores españoles son innumerables. Sin embargo, algunos investigadores, como Beatriz Barba, aún hoy se sorprenden de aquellas reacciones:

---

82 PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 2004, p. 301.

83 Ibíd., p. 59.

> Al llegar los españoles al nuevo mundo, su pensamiento estaba lleno de pasajes de arte sacro como de guerras nacionalistas, donde abundaban las actitudes mansas y las miradas en éxtasis, pero también las escenas de crueles batallas y de Cristos sangrantes. Mitad paz y mitad destrucción; mitad blanco y mitad moro; mitad cruz y mitad espada. No entendemos por qué se horrorizaron ante el arte indígena que en esencia era lo mismo: mitad vida y mitad muerte[84].

Esta cercanía con la muerte propició que muchas de las representaciones de la muerte consistieran en tallas hechas con los propios restos óseos, o estos mismos intervenidos, especialmente las calaveras, que en ocasiones eran decoradas profusamente.

Ciertas costumbres prehispanas del culto a la muerte son tan peculiares que hoy día siguen influyendo en ese complejo culto de la muerte del México actual; un híbrido entre la tradición de la herencia local y el mundo occidental globalizado, pues aquellas son "costumbres que despliegan un sentido religioso profundo además de un sentido estético que no deja de asombrar"[85], como afirma Margarita de Orellana. La concepción de la muerte en los mexicas fue el germen del desarrollo de toda su cultura y es la inspiradora de la mayor parte de las representaciones de la muerte. La preocupación entorno a la muerte de los mexicas iba mucho más allá de la conciencia individual –prueba de ello son los sacrificios voluntarios–, su angustia concernía al funcionamiento de la totalidad del universo, y para los nahuas, ancestros de los mexicas, la muerte era un renacer, por lo que era absolutamente necesaria para mantener el equilibrio de la vida. En general, la idea que tenían los nahuas acerca de la visión del universo se ha llamado cosmovisión, y en ella tanto son fundamentales tanto el ritual y como el mito[86].

Para entender mejor la relación entre la estética y la muerte en la cultura mexica hemos de tener en cuenta que en los pueblos mesoamericanos la historia no se encontraba separada radicalmente de los mitos, como sucedía en Europa. Es por esto, nos advierte la historiadora mexicana María Teresa Uriarte, que "hablar de la muerte como nosotros la entendemos es complica-

---

84 BARBA DE PIÑA CHÁN, Beatriz (Coord.), *Iconografía Mexicana V. Vida, Muerte y Tranfiguración*, Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D.F., 2004, p. 88.

85 DE ORELLANA, Margarita, "¿Pensar la muerte azteca o mexica?", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres,* Revista Artes de México, nº 96, México D. F., 2009, p. 6.

86 Véase: MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *El Rostro de la Muerte en el México prehispano,* García Valdés Editores, México D.F., 1987.

Calavera mosaico de Tezcatlipoca, Siglos XV-XVI

do"[87]. Por ejemplo, en diferentes representaciones escultóricas de la muerte encontramos lo que se conoce como *la muerte viva* o *la viva muerte*, en las que aparecen cuerpos con rasgos de vida muy alejados de la realidad de un cadáver. Algo parecido sucede con ciertas deidades, como con Cihuatéotl, la representación de una mujer deificada a medio camino entre la vida y la muerte, coronada por calaveras y sobre un trono que alude al *lugar de la muerte*: Mictlan. Muchas representaciones muestran deidades en descomposición, pero que ellos también interpretaban como en proceso de vuelta a la vida, regresando a la idea de vida y muerte, y muerte como renacimiento.

De esta manera todo forma parte de un continuo eterno, así lo confirma Beatriz Barba: "los antiguos moradores de Mesoamérica concebían como un todo a la vida y a la muerte, igual que el tiempo y el espacio"[88], y esta es la razón por la que "los dioses del México antiguo –continúa Barba– eran dialécticos: eran y habían dejado de ser; estaban vivos pero también muertos; daban vida pero a la vez la quitaban. La vida y la muerte no tuvieron valores positivos o negativos"[89].

Aún con las lógicas diferencias propias del paso del tiempo y de las distintas regiones, en general, los mexicas condicionaron su escultura, pintura, y cerámica a esta concepción de la muerte, especialmente a los diferentes modos de morir, como observa el antropólogo Eduardo Matos de Mocte-

87 URIARTE, María Teresa, "Estética de la muerte mexica", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica.*, Op. Cit., p. 55.

88 BARBA DE PIÑA CHÁN, Beatriz (Coord.). *Iconografía Mexicana...*, Op. Cit., p. 89.

89 Ibíd.

Cihuatéotl, Calixtlahuaca, Museo Nacional de Arqueología, México

zuma: "a diferencia del catolicismo, en el cual el destino del muerto está determinado por un aspecto moral […], lo que definía el destino del hombre mexica después de la muerte era la manera en que este moría"[90]. Tanto el trato que se le daba a los restos mortales, como las exequias y enterramientos o incineraciones eran propios y diferentes según el modo en el que había sobrevenido la muerte, como también lo era el destino que le deparaba a cada

90 MATOS DE MOCTEZUMA, Eduardo, "En el umbral de la muerte... y de la vida", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica.* Op. Cit., p. 9.

muerto. Así, por ejemplo, a los guerreros fallecidos y a las mujeres muertas en el trance del parto –guerreras caídas en la batalla– se les daba un trato especial de transcendencia que no existía en otros difuntos. Para los mexicas los ritos de la muerte, con sus funciones prácticas y simbólicas, eran fundamentales, y se podían iniciar incluso antes del fallecimiento.

Por otra parte, en el México prehispánico, en cierta medida también hoy día, el *ídolo* es una imagen que está viva, una imagen que va más allá de la representación, "el ídolo es, por lo tanto, una imagen dotada de vida sobrenatural autónoma y que es por ello adorada"[91], afirma Roman Gubern. En el ídolo la persona y la representación no sólo van unidas, sino que además encontramos en él unas atribuciones mágicas, lo que supone, como dice Gubern, que "su obligada adoración, o iconolatría, es propiamente en este caso idolatría, puesto que no se adora a una imagen, sino a un sujeto presente en ella"[92]. La imagen y la vida se confunden.

La utilización de los restos mortales era muy habitual en la escultura y decoración mexicas. En las construcciones conocidas como *tzompantli*, que significa "hileras de cabezas", se conservaban las cabezas de los decapitados en los sacrificios humanos en una serie de empalizadas de madera que eran recubiertas por más cráneos recubiertos de estuco, pudiendo haber albergado el más grande y conocido hasta la fecha, el Templo Mayor, hasta 60.000 cráneos a la llegada de los españoles en el año 1521. De esta manera, las representaciones de la muerte, en este caso a modo de decoración, se encontraban presentes hasta en la arquitectura. La iconografía del actual altar del Día de los Muertos en México puede tener un origen en estas estructuras.

Tras la llegada de los españoles las costumbres funerarias se vieron afectadas y los ritos se vieron necesariamente modificados. Se prohibieron los enterramientos en las casas y el cristianismo rechazó la cremación, que aún se consideraba como un impedimento para la futura resurrección, por lo que según la arqueóloga Ximema Chávez, "en este punto iniciaría otra travesía: el cambio de los espacios de la vida y de la muerte"[93].

Es evidente que el tema de la muerte estaba tan presente en la idiosincrasia de los mexicas que, por citar algún ejemplo, el filósofo especialista en la cuestión Miguel León-Portilla afirma que se puede hablar directamente incluso de obsesión: "tema recurrente, por no decir obsesivo, era el de la

91 GUBERN, Román, *Patologías de la imagen,* Anagrama, Barcelona, 2004, p. 79.

92 Ibíd., p. 79.

93 CHÁVEZ BALDERAS, Ximena, "Funerales mexicas", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica.* Op. Cit., p. 24.

Tzompantli de Tenochtitlan, Templo Mayor, Ciudad de México, Siglo XIV

muerte entre los antiguos mexicanos"[94], que por otra parte, ha marcado indudablemente el devenir del México contemporáneo: "legado espiritual de ellos son tal vez las conmemoraciones y frecuentes alusiones que perduran el en México moderno"[95].

2.3.1.4. El Barroco y la muerte

Cuando hacemos referencia a las transgresiones del arte figurativo occidental solemos pensar en las sucesivas rupturas introducidas por las vanguardias del siglo XX, que fueron las responsables de ir cuestionando todas las convenciones previamente establecidas. Sin embargo, olvidamos que el barroco fue un periodo donde la transgresión estaba a la orden del día, por eso decimos con Gubern que: "debe recordarse que las imágenes barrocas supusieron desde el siglo XVI una bofetada al canon clásico y la palabra *barroco* significó en su origen, precisamente de modo peyorativo, grotesco, recargado y extravagante"[96], o como apunta Fernando Rodríguez de la Flor, "la cultura, las producciones simbólicas del arte y los discursos del Barroco hispano llevan en sí mismos los gérmenes de su desautorización, las semillas

94 LEÓN-PORTILLA, Miguel, "memorial nahua de la muerte", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres*, Op. Cit., p. 51.

95 Ibíd.

96 GUBERN, Román, *Patologías...*, Op. Cit., p. 44.

de su desconstrucción, y los elementos mismos de su desengaño"[97].

Bien es cierto que estos cambios y discontinuidades se aceleraron precipitadamente a finales del siglo XIX, hasta llegar al *fin del arte* proclamado a finales del siglo XX, donde la aparente ausencia de normas ha propiciado que cualquier cosa puede ser designada como una obra de arte, como se verá en lo sucesivo.

El Barroco supuso una eclosión cultural que sin duda revirtió en las representaciones de la muerte. En el siglo XVI la muerte había dejado de ser considerada un alivio y empieza a suscitar cierto grado de angustia. El abuso del horror de la descomposición para conmover y facilitar la conversión de las sociedades laicas empezaba a pasarle factura al Cristianismo. Comenzó entonces a extenderse el recurso de *la morte secca*, del esqueleto, mucho menos agresivo.

Como ya hemos visto con anterioridad, en este época existe una íntima relación entre lo que se considera el *buen vivir* y el *bien morir*. Por eso, a la fatalidad que ya es considerada la muerte hay que contrarrestarla con una vida de comedido disfrute. Y eso es exactamente lo que representa la balanza del óleo de Juan Valdés Leal (1622-1690), *Finis gloriae mundi, El fin de las glorias mundanas*, en el que se ve claramente una balanza que busca el equilibrio perfecto entre la virtud y la penitencia, con las inscripciones "ni más" y "ni menos".

El cuadro muestra el interior de una cripta con dos cadáveres en descomposición, infestados de insectos, a la espera del Juicio. Uno de ellos es un obispo, aún con su indumentaria litúrgica, mientras que el otro es un caballero de la Orden de Calatrava. Al fondo de la representación se incluyen un buen número de esqueletos en caótica disposición, una lechuza y un murciélago, animales tradicionalmente asociados a las tinieblas. La intención de esta obra sigue siendo claramente moralizante, infundiendo en el espectador un terror a la muerte y a la desaparición.

La alegoría del esqueleto y la calavera encuentra el barroco su anclaje para *hacer ver* la muerte. En palabras de Fernando Castro:

> El barroco ha realizado esta travesía del dolor que no se complace en la belleza ni en las armónicas promesas del clasicismo; se ha situado en la *mortalidad*, en la fragilidad de lo humano y por ello sólo ha podido encontrar su medio de expresión en la alegoría. En la alegoría, en ese significar algo

97 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Editorial Cátedra, Madrid, 2002.

Juan Valdés Leal, *Finis gloriae mundi*, 1670-1672

> distinto de lo que es, se condensan los dolores del mundo: la calavera es su rostro. Como la naturaleza, la historia es sujeción alegórica a la muerte[98]

Pero no todo en el barroco es alegoría. Rembrandt (1606-1669) será el autor de dos de las obras que mayor calado han demostrado tener en las representaciones relativas a la muerte hasta la actualidad. En la primera de ellas, *La lección de anatomía*, el Doctor Nicolás Tulp ilustra a sus alumnos la musculatura de la mano de un cadáver dispuesto sobre una mesa de disección, que se encuentra en el centro de la composición.

Los avances de la ciencia médica permitieron que las autopsias fueran paulatinamente aceptadas, y en el siglo XVII era común que se realizaran con la mayor de las solemnidades ante un público especializado, pero también

98 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Mortal de necesidad. Notas y restos de un texto que podría ser infinito", en AA. VV., *One way, one ticket. Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM,* Instituto Valenciano de Arte Moderno y Espacio Metropolitano de Arte de Torrent, Valencia, 2008, p. 24.

Rembrandt, *La lección de anatomía del Doctor Tulp*, 1632

abiertas al público general, al que se le requería el pago de una entrada para presenciar el un espectáculo que gozaba de una gran acogida.

En segundo lugar, *El buey desollado*, donde aparece este animal abierto en canal, creado con la intención de recordar al espectador que la muerte nos aguarda, se ha convertido en un verdadero icono de las representaciones de la muerte en la actualidad.

Para un mayor estudio del *Trauerspiel,* del drama, del juego del luto, o la alegoría barroca es imprescindible visitar la obra de Benjamin *El origen del drama barroco alemán*[99].

2.3.1.5. La *Vanitas*

Pero sin duda uno de los temas preferidos en el barroco es el de la *Vanitas*. El carácter excesivo, artificioso y ornamental del Barroco revela un sentido vital transitorio, estrechamente relacionado con el *memento mori*, que denuncia el valor efímero de las riquezas ante la inevitabilidad de una muerte implacable. Este sentimiento de transitoriedad propio de la época llevó a valorar de forma vitalista la fugacidad de la existencia, y promovía el disfrute de los leves momentos de placer que nos concede la vida. El género pictórico de la *vanitas* recogió ese sentimiento propiamente barroco, y tuvo un recorrido que superó los condicionantes estilísticos y temporales.

La idea de *vanitas* tiene su anclaje en el versículo 1,2 del Eclesiastés, vanitas vanitatum et omnia vanitas, o lo que es lo mismo, "vanidad de vanidades,

99 BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán,* Taurus, Madrid, 1990.

Rembrandt, *El buey desollado*, 1655

todo es vanidad". Así, y en torno a esta máxima, se constituye una ideología que alude a la vacuidad de los placeres terrenales y a la caducidad de la vida.

Las *vanitas*, que por otra parte ayudaron a la consolidación del bodegón como género pictórico, solían contener, como hemos apuntado ya, evidentes mensajes acerca de la transitoriedad, la brevedad de la vida, la inevitabilidad de la muerte y otros no tan obvios como el rechazo de los bienes materiales y la ostentación, el menosprecio de la existencia mundana o la repulsa de la melancolía. Así lo expresa Fernando R. de la Flor, la *vanitas*:

> Es como un puzzle cuyas piezas provienen de otros ámbitos temáticos próximos: la idea de brevedad de la vida, la fugacidad del tiempo, la certeza de la muerte, el menosprecio del mundo, la vida como una peregrinación, el desprecio de las riquezas o la melancolía son algunas de las piezas de ese mosaico que constituyen la vanitas[100].

En definitiva, el objetivo principal de la *vanitas* es el de tener presente la realidad de la muerte y servir como instrumento para el desengaño a través de la representación y de la mirada apropiada. De la forma que sigue lo entiende Luis Vives-Ferrándiz: "*mirar, verdad y tiempo* son los ejes sobre los que se articula el concepto de *vanitas* y desengaño: mirar para desengañarse, mirar para alcanzar la verdad eliminando las apariencias, mirar para acomodar la vida al ineludible paso del tiempo"[101].

Así, mediante una representación pictórica, que no es más que una ilusión, hecho que además no se oculta, se trata de llegar a la verdad de la existencia, pues las apariencias –el mundo en sí– son engañosas. Sólo el que se ha *desengañado* es conocedor de la verdad y es capaz de entender el significado de la vida. En este punto, la imagen de la calavera será la clave para facilitar el desengaño, mirar por dentro y alcanzar la verdad, como aclara Vives-Ferrándiz; "así, la muerte, la visión de la calavera, equivale al momento del desengaño porque la mentira y el engaño quedan desplazados por la verdad"[102].

A pesar de que la *vanitas* nace en el barroco, no se puede tener en cuenta como un género propio únicamente de este periodo; la consideraremos más como una categoría estilística que temporal. En este sentido más amplio, la *vanitas* lucha contra la ceguera humana, iluminando lo que está oculto, lo que no es evidente a la vista; hace de espejo real de la existencia, y no de las mentirosas apariencias. Esta idea aparece de forma literal en la obra *Alegoría de la muerte* de Tomás Mondragón, donde "el esqueleto es el espejo en el que desaparecen los engaños del mundo"[103]. La obra, realizada en México, está rematada con la descriptiva leyenda *Este es el espejo que no te engaña*, muestra una mujer neohispana que se divide por su eje central dejando a la izquierda una representación realista para convertirse en la parte derecha en un esqueleto con un paisaje ruinoso y decadente, potenciando una radical dicotomía entre temporalidad y apariencia y eternidad y realidad. *Polvo somos y en polvo*

---

100 RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Mundo simbólico. Poética, política y teúrgia en el Barroco hispano*, Ediciones Akal, Madrid, 2012, p. 20.

101 VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Encuentro, Madrid, 2011, p. 34.

102 Ibíd., p. 38.

103 Ibíd., p. 51.

Tomás Mondragón, *Alegoría de la muerte,* Ciudad de México, Pinacoteca de la Profesa, 1856. Tomado de VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, *Vanitas...*, Op. Cit.

nos convertiremos, y en el breve lapso de tiempo que transcurre entre nacimiento y muerte el esqueleto es el espejo que descubre al cristiano la vacuidad de lo mundano y nos ha de enfrentar a nuestra realidad, porque, "polvo, ceniza, nada, calavera, ésos son los términos en que la cultura barroca hispana entiende el presente del cristiano. La vida, en definitiva, equiparada a la muerte"[104], sentencia Vives-Ferrándiz.

Por otra parte, es bastante frecuente que la *vanitas* se incluya en composiciones más elaboradas cuyo tema principal es otro. En estos casos suele ocurrir que ésta interpele directamente al espectador, que trate de dirigir su mirada, y no sólo mediante la composición, sino directamente incluyendo alguna figura que señale aquello que se quiere destacar; véase, la calavera, incrementando el sentido de *memento mori* de estas representaciones. De la misma forma, estas figuras suelen dirigir su mirada abiertamente hacia la calavera, estableciendo un diálogo visual: "mirar a calavera –escribe Vives-Ferrándiz– es entrar en una conversación visual en la que el observador debe escuchar aquello que los difuntos dicen"[105].

Flores marchitas, el reloj de arena o una vela consumiéndose son algunos de los motivos de la vánitas más frecuentes. Pero el elemento de la calavera, por su parte, se revela como el elemento iconográfico más pertinente en este tipo de composiciones, ya que se expresa en dos sentidos; uno, que refleja el carácter efímero de la vida, y otro, donde nos remite al futuro, a lo que nos espera tras superar el trance de la muerte. Además la calavera, se convirtió en una pieza fundamental para representar el estado de meditación con los que se definían muchos penitentes, como San Jerónimo o la Magdalena, circunstancia habitual en la corriente ascética.

En definitiva, no podemos considerar las *vanitas,* o sus derivados, como representaciones de muerte en sentido estricto. No aparecen muertos, ni cadáveres en descompo-

104 Ibíd., p. 105.

105 Ibíd., p. 59.

Antonio de Pereda, *San Guillermo de Aquitania*, 1671

sición. No obstante son alusiones directas a nuestra condición mortal elaboradas en forma de advertencia en las que la calavera, como sinécdoque del cadáver, condensa todo el significado y se erige como la realidad ineludible de nuestro futuro próximo. El espectador es interpelado así para que reconsidere sus principios vitales, rechace las glorias y riquezas vanas, y actúe, generalmente, bajo los principios de la religión cristiana. La *vanitas* se erige así como *la imagen verdadera*, como la vía más rápida para denunciar las falsas apariencias del mundo y desengañar al espectador. Por eso, advierte Vives-Ferrándiz, "es la cultura visual del barroco y sus imágenes de *vanitas* la que contiene las claves para alcanzar el desengaño"[106]. La *vanitas* proporciona la mirada nítida que ilumina la realidad de la muerte:

> El mundo es una gran ilusión que requiere de un punto de vista óptimo. Se solicita un *modo de ver* que traduzca la verdad del mundo y que aparte las sombras que impiden ver la muerte. La mirada, en consecuencia, se torna amarga ya que el modo de ver el mundo debe pasar, irremediablemente, por la calavera[107].

Sin embargo, hasta la propia representación supuestamente verdadera tiene sus propias claves para ser entendida. Un caso paradigmático es el de *Los embajadores*, de Hans Holbein (c. 1497-1543), una obra que incluía

106 Ibíd., p. 69.

107 Ibíd., p. 253.

Alonso López de Herrera, *San Francisco de Borja*, Museo de Guadalupe Zacatecas, segunda mitad del siglo XVIII

una extraña figura en los pies de los protagonistas que no fue descifrada hasta que en el siglo XX el historiador Jurgis Baltrusaitis entendió que se trataba de un cráneo deformado, revelando una de las *vanitas* más atípicas.

Antes incluso de la popularización de la anamorfosis, alrededor del siglo XV, aparece en los Países Bajos un nuevo género pictórico que preconizará la *vanitas* y que también pondrá de relieve la preocupación del hombre por la muerte. Se trata del *doble retrato macabro*.

Algunos historiares defienden la idea de que la tabla de la derecha es bastante más reciente y que por tanto fue añadida con posterioridad, tras la muerte del retratado, por lo que se trataría de una actualización del estado del mismo, más que de una advertencia.

En definitiva, el arte pictórico, como gran reflejo de los anhelos de la época, ha ilustrado las preocupaciones de la época, donde la fugacidad de la vida y la proximidad de la muerte modulaban los comportamientos de lo que se consideraba como *la vida recta*.

2.3.1.6. Muerte y violencia en Goya

Siempre han existido las representaciones de la violencia, pero, como subraya Pérez Carreño, "es sin embargo a partir de Goya cuando la violencia se representa ya en muchas ocasiones con la intención de no ser tolerada o al menos con la de no pasar desapercibida"[108]. Así, podemos afirmar directamente que *Los fusilamientos del 3 de mayo* es una de las primeras representaciones modernas de la violencia en la que por primera vez no existe una justificación de nivel moral o político.

En *Los fusilamientos* la víctima es la protagonista absoluta. Ella contiene una humanidad, una individualidad y una dignidad tales que hacen que nos planteemos el sentido de semejante acto. Por eso escribe Pérez Carreño que la víctima se convierte en el héroe: "*los fusilamientos* señala un

108 PÉREZ CARRENO, Francisca, "Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia" en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo,* Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 215.

Hans Holbein, *Los embajadores (Jean de Dinteville y Georges de Selve)*, National Gallery, Londres, 1533.

Detalle de la calavera de *Los embajadores* vista una vez compensada la anamorfosis

cambio de sensibilidad que encuentra sublime a la víctima, en su humanidad, y no al que ejerce la violencia"[109].

Este tipo representación en el que la violencia cobra un especial dramatismo personal también fue posteriormente utilizada por Manet en su obra *El fusilamiento de Maximiliano*, que comparte además con *los fusilamientos* punto de vista, temática y técnicas.

En la historia de las representaciones de violencia y muerte Francisco de Goya (1746-1828) encarna un incuestionable punto de inflexión, especialmente con su serie de grabados los *Desastres de la guerra*. Por primera vez un artista se posiciona claramente del lado de las víctimas, denuncia el sinsentido de la violencia y llama la atención sobre la deshumanización provocada por la crueldad extrema de la guerra. Los *Desastres* son una serie de ochenta estampas realizadas entre 1810 y 1815, publicadas en 1863 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que

109 Ibíd., p. 220.

Maestro de Basilea de 1487. *Doble retrato de Hieronymus Tschekkenbürlin*, 1487. Tomado de VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, *Vanitas...*, Op. Cit.

Hans Memling, Políptico Loiani, 1485

Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo,* 1814.

presentan diferentes escenas de violencia, muerte y desesperación inspiradas en la Guerra de la Independencia Española. Se dividen en tres partes atendiendo a su temática, la primera representa escenas bélicas, la segunda ilustra la hambruna que acompaña a la guerra y la tercera, los "caprichos enfáticos", son escenas de contenido más político.

Con esta serie de grabados al aguafuerte Goya deja definitivamente a un lado la belleza o la armonía, lo que, unido a su dureza, supuso que en un principio éstos no fueran muy bien considerados. Además, tanto la calidad del papel utilizado como la de la impresión no fueron las apropiadas, probablemente por falta de recursos económicos. En cualquier caso, como adelanta Bozal, "los Desastres no son tanto objeto de placer estético cuanto de lucidez y lo estético me parece que es la lucidez y no la complacencia que de ella puede alcanzarse"[110].

Goya se erige a través de los *Desastres* como testigo directo de la violencia, no como simple narrador. Se presenta como un afectado más y coloca al espectador en una posición similar. La inserción de los títulos en cada una de las obras ayuda a dirigir su lectura en este sentido, y entre estos destacan el

110 BOZAL, Valeriano, "La deshumanización y la violencia en los *Desastres de la guerra* de Goya", en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo,* Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 100.

Edouard Manet, *El fusilamiento de Maximiliano*, 1867.

"Yo lo vi", que independientemente de su veracidad, adelanta la llegada del periodismo de guerra.

Nos encontramos, en definitiva, ante una nueva forma de mirar; una mirada moderna, totalmente innovadora. Esta mirada, que no trata de justificar la violencia, ni de legitimarla, como era lo habitual, hace de Goya un adelantado en la representación de la violencia. Uno de los aspectos más novedosos que introducen estos grabados, afirma Pérez Carreño, es que "presentan un rasgo de la violencia que hasta ahora no se había señalado: su ubicuidad y la individualidad de los que la ejercen"[111]. Propone Bozal como ejemplo de esta renovada visión, que distingue a Goya del resto de artistas, la estampa número 28, *Populacho*, donde el pueblo llano es el protagonista de la acción violenta, pues esta "no deja lugar a dudas sobre el rechazo del artista a esta violencia, al margen de que fuera o no una "violencia legítima" (¿patriótica?)"[112].

Sin embargo el rasgo más llamativo y desconcertante de estos grabados se halle en su desgarradora cotidianidad. No estamos antes batallas

111 PÉREZ CARRENO, Francisca, "Ficción y tragedia...", Op. Cit., p. 221.

112 BOZAL, Valeriano, "La deshumanización y la violencia..." Op. Cit., p. 74.

determinantes ni muertes concretas. Los afectados son personas cualquiera, sin cargo, nombre o características excepcionales. No hay nada heroico en estas escenas, nada a lo que agarrarse para ayudar a digerir semejante barbarie. Ni tan siquiera existe una distancia física que nos permita alejarnos, pues el punto de vista desde el que se han ejecutado nos obliga a introducirnos en el espacio de representación. Víctimas y verdugos están en un plano de igualdad, y ambos se encuentran en una inquietante proximidad con el espectador. Describe Bozal las consecuencias de este recurso de la siguiente forma:

> Al aproximar los verdugos a sus víctimas y al aproximarlos a todos nosotros, el artista obtiene un doble resultado: por una parte, elimina la dignidad que a la muerte le corresponde, no hay ningún empaque, ningún horror, ningún sacrificio heroico, y, segundo, nosotros estamos tan cerca de los hechos que podemos participar en ellos, podemos verlos, nos son cercanos..., podríamos estar ahí[113].

Francisco de Goya, "Yo lo vi", *Los desastres de la guerra*, Nº 44.

Francisco de Goya, "Populacho", *Los desastres de la guerra*, Nº 28.

Entonces, según Bozal, la virtud de estos grabados reside en un doble movimiento por el que se facilita la proximidad del espectador y se ofrece la posibilidad de que este se posicione tanto del lado de la víctima como del verdugo por un lado, y por otro, el hecho de que se trate de escenas artísticas, recreadas, que ofrecen siempre una distancia estética. En este sentido, las estampas se presentan siempre como algo novedoso, que exige de nuestra atención continua a diferencia de la imagen documental, que por su necesaria repetitividad *embota nuestra sensibilidad*.

Francisco de Goya, "Y no hai remedio", *Los desastres de la guerra*, Nº 15.

En definitiva, el acento se encuentra en la deshumanización, y en este sentido, Hannah Arendt (1906-1975) confeccionará, tiempo después, una sólida teoría al reflexionar sobre los gobiernos totalitarios y el terror en los campos de concentración y exterminio tras la II Guerra Mundial, espacios que como apunta la autora son capaces de modificar los límites entre la vida y la muerte y que pretenden crear una humanidad deshumanizada. A este respecto apunta:

Francisco de Goya, "Grande hazaña! Con muertos!", *Los desastres de la guerra*, Nº 19.

113 Ibíd., p. 81.

> El resultado es que se ha establecido un lugar donde los hombres pueden ser torturados y asesinados y, sin embargo, ni los atormentadores ni lo atormentados, y menos aun los que se hallan fuera pueden ser conscientes de que lo que está sucediendo es algo más que un cruel juego o un sueño absurdo[114].

Esa deshumanización de la violencia que la vuelve aún más peligrosa, es precisamente contra la que lucha Teresa Margolles con sus obras, como veremos más adelante. Explica también ejemplarmente el proceso de la deshumanización Valeriano Bozal de la manera que sigue: "la deshumanización es un concepto que surge precisamente para poder explicar un hecho terrible: nadie se opone, o muy pocos, nadie se enfrenta, o muy pocos, nadie, siquiera, se escandaliza, o muy pocos"[115]. Lo grotesco es uno de los recursos más frecuentes en Goya para ilustrar la deshumanización. Después de todo, la estampa más dura y deshumanizadora de todas es la número 19; "Grande hazaña! Con muertos!".

En esta conocida imagen los cuerpos aparecen dramáticamente desmembrados y la violencia es llevada a otro nivel, a pesar de que se trate de una representación estática. El hecho de fragmentar el cuerpo implica un desprecio máximo sobre el cadáver; su cosificación. La disposición de los cadáveres mutilados está realizada con la clara intención de *ser vistos* para transmitir un mensaje aterrador, cuestión que será ampliamente abordada en su momento.

En mayor o menor medida, muchos de los grabados de esta serie han servido de inspiración para algunos artistas contemporáneos. Especialmente conocidas son las interpretaciones que han hecho los hermanos Champman de esta última estampa.

La traslación a las tres dimensiones de los tres cadáveres de la estampa número 19 es cuanto menos desconcertante. Ese aire de imaginería mal acabada, de maniquís baratos, que baña la escena del típico humor negro que acompaña a la pareja lleva casi a la risa y neutraliza por completo el mensaje de los originales de Goya, hasta el punto que Gerard Vilar ha afirmado que la obra "se convierte en una instalación *kitsch* o en una reproducción de museo de cera, o, peor aún, en pieza de cartón piedra de la casa de los horrores de un parque temático"[116].

---

114 ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 663.

115 BOZAL, Valeriano, "La deshumanización y la violencia..." Op. Cit., p. 90.

116 VILAR, Gerard, "Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo" en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 113.

Jake y Dinos Champman, *Grandes hazañas contra los muertos*, 2003.

2.3.1.7. La fotografía *post mortem*

La aparición de la fotografía supone un radical punto de inflexión entre el arte del pasado y el arte del presente. En este nuevo orden de las cosas, el artista ya no recibe encargos, es libre para ejecutar sus obras como considere y con la temática que le plazca. Una herramienta tan fascinante como la fotografía es capaz de realizar la misma tarea que la mayoría de los pintores, puesto que hasta el momento las teorías miméticas son las prevalentes, esto es, el valor de una obra reside en su grado de verosimilitud, de semejanza con la realidad, sólo que ésta lo hace con una fidelidad increíblemente superior y en un tiempo infinitamente inferior. No olvidemos que hasta su aparición el arte había sido entendido como una actividad con una función práctica: la captación de hechos, paisajes y personajes históricos, principalmente, nunca artística en el sentido actual. El mismo año del descubrimiento de la fotografía, 1839, Delaroche afirmaba que la pintura había muerto.

Sin embargo la invención de la fotografía trajo consigo otras consecuencias, como la paulatina desconfianza en el ojo humano, que se tornaba incapaz de mostrar una complejidad del mundo que sólo la ciencia podía iluminar. La fotografía supondrá la liberación del referente; la liberación del arte, y el arte de la modernidad no será más que la confirmación de esta autonomía.

En consecuencia, la aparición de la fotografía supone un punto y aparte en la historia de las representaciones de la muerte, pues, como hace ver Susan Sontag, "desde que se inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte"[117]. La incorporación de esta nueva técnica conllevó un cambio radical en los modos de representarla. Al margen de los propios vínculos que entre la imagen fotográfica y la muerte que ya hemos analizado, es necesario que estudiemos dos de las formas más importantes de representación fotográfica; la fotografía *post mortem* y la fotografía de guerra.

Tras la democratización del retrato que supuso la práctica fotográfica, la fotografía *post mortem* se convirtió en una experiencia universal, que daba la posibilidad de tener una imagen de manera económica, a diferencia de la pintura. La gente entendió bien pronto el poder de esta nueva herramienta para su representación social, que además llegaba en un momento en el que la concepción romántica de la muerte y todo lo relacionado con ella estaba en plena expansión, lo que sin duda facilitó su aceptación. Así, prácticamente desde el mismo nacimiento de la fotografía, y al menos hasta la primera mitad del siglo XX, el retrato de difuntos ha sido una costumbre muy extendida en occidente que se caracterizaba, en la mayoría de los casos, por dotar de una escenografía de los vivos a los muertos.

Pero la relación amable con este tipo de imágenes no perduró mucho tiempo. Decía Barthes que la fotografía de un cadáver es horrible porque "es la imagen viviente de una cosa muerta", y más en extenso:

> En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografía cadáveres; y aún así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*: es la imagen viviente de una cosa muerta[118].

Este tipo de imágenes fue muy apreciada especialmente en el siglo XIX, cuando era prácticamente obligatorio realizar una fotografía al fallecido, y

117 SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás,* Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 27.

118 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Op. Cit., p. 139.

que en ocasiones, debido a la falta de oportunidad temporal o económica, se convertían en la única imagen de esa persona. Observa Virginia de la Cruz que "el retrato *post mortem* o las representaciones del cortejo fúnebre no son representaciones exclusivas de la Historia de la Fotografía, sino representaciones vitales del hombre en su necesidad de entender y explicar el hecho de la muerte"[119]. Es obvio que el retrato *post mortem* no lo inventa la fotografía, pero sí lo facilita y lo populariza. La principal diferencia de este tipo de representaciones con respecto a las anteriores es que aquí encontramos escenarios muy elaborados y con una liturgia muy cuidada. Esto facilita su recepción y hace que la muerte sea serena. No en vano este tipo de imágenes ha servido para aligerar los procesos de despedida y duelo, dando acceso a un recuerdo que controlara el dolor propio del fallecimiento. La fotografía *post mortem* solía ser una imagen terapéutica que proporcionaba un consuelo relativo ante la pérdida, que se congelaba, se frenaba de algún modo, y que se efectuaba en dos niveles: protésico, como objeto de sustitución ante la pérdida, y simbólico, como memoria viva.

Siguiendo la estela barthesiana, escribe Virginia de la Cruz: "las fotografías de muertos son, en realidad, un pleonasmo visual, una muerte dentro de la propia muerte. Es la violencia dentro de la violencia"[120], sin embargo es fácil sentir compasión y ternura cuando se observan. De manera natural se entiende que esos objetos se hicieron con sumo cariño y respeto, y que de esa forma han sido conservados. Nosotros, como espectadores *voyeurs* de una imagen que no se produjo para nuestro disfrute, sólo podemos hacernos cargo de ese grado de intimidad y dolor que intuimos. Este sentimiento, y la belleza intrínseca de estas imágenes, son definidas por Audrey Linkman: "en estos retratos el cadáver no era ni descuidado ni rechazado. Los restos físicos que una vez fueron la persona viva todavía eran objeto de amor y cuidados"[121].

Jay Ruby, antropólogo de la Universidad de California, escribió en 1995 uno de las primeras y más importantes monografías sobre la fotografía *post mortem*. Su título, *Secure the shadow, Ere the Substance Fade*[122], tomado directa-

---

119 DE LA CRUZ LICHET, Virginia, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía post mortem en España*, Temporae, Madrid, 2013, p. 15.

120 DE LA CRUZ LICHET, Virginia, "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre", en BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, pp. 174.

121 "In these portraits the dead body was neither neglected nor rejected. The physical remains that once been the living person were still the object of love and care", en LINKMAN, Audrey, *Photography and Death*, Reaktion Books, Londres, 2011, p. 7.

122 La traducción sería algo cercano a "asegure la sombra, pues la substancia se desvanece".

mente de un anuncio de una marca comercial de daguerrotipos especializada en este tipo de fotografía, condensa el significado de este tipo de representaciones. Ruby es pionero en ubicar a la fotografía como heredera de varios tipos de retrato pictóricos:

> Mientras que la muerte ha sido durante mucho un tema para la representación pictórica (Ariès, 1985), dos variedades de retratos relacionados con la muerte proporcionan un precedente directo para la fotografía post mortem –el retrato póstumo conmemorativo o mortuorio (Pigler 1956) y el retrato póstumo de duelo (Lloyd 1980)[123].

En resumen, la motivación que lleva a realizar una imagen de muerte, ya sea pintada o fotografiada, se reviste de un deseo contradictorio; por una parte se pretende constatar, evidenciar, capturar la esencia del muerto, pero también de alguna manera intenta retener al muerto, conservarlo lo máximo posible en ese estado. Por eso estos primeros retratos mortuorios se hacían para el consumo privado. Por ser fieles a Ruby diremos que:

> La idea de fotografiar a los muertos venía de la tradición general de retratar a los muertos, que es tan antigua y extendida como la idea del retrato en sí. Los fotógrafos tenían dos tradiciones pictóricas de las que servirse –el retrato conmemorativo público y el retrato de duelo privado. Ellos optan por utilizar las convenciones del retrato conmemorativo para producir retratos *post mortem* con fines privados. Es decir, que retratan a la persona muerta en reposo para el uso privado de los afligidos[124].

Hay que reconocer entonces que ha sido un accidente que estas imágenes hayan llegado a nosotros (después de haber sido vendidas, donadas o sencillamente perdidas). Esto significa que estas imágenes no eran morbosas ni gratuitas, sencillamente eran útiles para curar el dolor de la muerte; eran herramientas para facilitar el duelo a los familiares que conseguían retener mínimamente a sus allegados, aunque estos sólo fueran *su sombra*. En algunos casos el frecuente retrato *post mórtem* de neonatos, además de ayudar a mantener

---

123 "While death has long been a subject for pictorial representation (Ariès, 1985), two varieties of death-related portraiture provide a direct precedent for postmortem photography -the posthumous commemorative or mortuary portrait (Pigler 1956) and the posthumous mourning portrait (Lloyd 1980)". RUBY, Jay, *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, The MIT Press, Cambridge y Londres, 1995, p. 27.

124 "The idea of photographing the dead came from the general tradition of portraying the dead, which is as old and widespread as the idea of portraiture itself. Photographers had two pictorial traditions to draw upon -the public commemorative portrait and the private mourning portrait. They choose to use the conventions of the commemorative portrait to produce privately intended postmortem portraits. That is, they portrayed the dead person in repose for the private use of the bereaved", en Ibíd., p. 47.

viva su memoria "proporcionaba la prueba de que el niño había sido traído al mundo, por breve que fuera su ciclo de vida"[125], que para muchas familias era importante poder demostrar. En Inglaterra, además, en plena época victoriana, fue muy frecuente que se vendieran al público en general copias de retratos *post mortem* de individuos conocidos, algo que no sucedió en el resto de Europa. Del mismo modo estas imágenes se repartían entre los amigos y familiares, relajando los usos estrictamente privados de otros lugares.

Los retratos *post mortem* se incluyen dentro de la fotografía fúnebre, pero esta también puede contar con otro tipo de representaciones realizadas durante el rito funerario en las que no tiene por qué aparecer el difunto. Por otra parte, distingue Ruby tres modelos de fotografía *post mortem*; la representación *viva* (*as alive*), que falsifica la realidad y donde se hace posar al cadáver como una persona viva, la representación *dormida* (*as asleep*), donde la muerte representada se confunde con el sueño, con un alto componente poético y sentimental, y la representación *muerta* (*as dead*), donde la muerte aparece como algo definitivo, inmutable, que se solía corresponder con fotografías del difunto ya en el ataúd o incluso en el cementerio. La preferencia por estas tres tipologías también se sucede por ese mismo orden; primero, hacia 1840 y 1850 se trata de camuflar la muerte, especialmente la de los niños, como si en realidad siguieran vivos, proporcionando una siniestra ilusión de vida en la mayoría de los casos. Entre los años 1860 y 1880 se suele disponer el cadáver de manera que parezca que este sólo se encuentra bajo un profundo sueño, llegando a vestirlo con un pijama para potenciar esa lectura, hasta que a finales del siglo XIX no existe ningún tipo de pudor a la hora de presentar el cadáver como lo que realmente es, y nos encontramos incluso con primeros planos. Observa De la Cruz en este sentido que:

> Hay que entender las dos primeras tipologías como una forma de negación de la muerte, con una imagen inconsciente del *cadáver humanizado*, mientras que la última funciona como un claro ejemplo de aceptación de esta. La representación del difunto se convierte en un juego de *velamientos* y *desvelamientos*[126].

No olvidemos que Ruby hace esta distinción basándose en la tradición americana, pero ésta es bien parecida a la occidental en general, donde la fotografía *post mortem*, aún con distintas intensidades y periodos de vigencia,

---

125 "It provided proof that the child had been brought to the world, however brief its span of life", en LINKMAN, Audrey, *Photography and...*, Op. Cit., p. 18.

126 DE LA CRUZ LICHET, Virginia, *El retrato y...*, Op. Cit., p. 39.

Autor desconocido, *Niño difunto*, cerca de 1850

se convirtió no ya en un reflejo de los ritos funerarios, sino en un rito funerario en sí, muy útil durante el duelo y el luto.

En otro orden de cosas, gran parte de la fotografía *post mortem* son retratos de grupo que incluyen al difunto. La carga emocional de este tipo de representaciones es muy elevada, pues el énfasis se desplaza de la muerte del individuo a sus efectos en los supervivientes. En ellas se intuye una muerte muy próxima, pues el cuerpo sigue en el lecho de muerte, y los familiares no logran ocultar el dolor en sus miradas. En estos casos la puesta en escena tiene mucha importancia, se cuida hasta el último detalle de una composición en la que todos posan para la cámara, y que ejemplifican, por regla general, los designios tradicionales de *la buena muerte*. Los retratos fúnebres de exterior, realizados en la puerta del domicilio, en la Iglesia o en el propio cementerio, suelen incluir también a la familia extensa, y aunque no son tan dramáticos sí que sirven de registro de todo los ritos que rodeaban a la muerte, ayudando a las familias a demostrar que habían actuado correctamente.

En la segunda mitad del siglo XIX, en América del Norte, nace una nueva tipología de retrato *post morten*, auspiciada por las nuevas creencias en torno a la muerte. Los nuevos rituales sustituyeron el antiguo *coffin* por el moderno *casket*. El tipo de ataúd utilizado solía servir de indicativo del *nivel de desconsuelo* de los familiares, o al menos así se vendía, pero en realidad no era más que un indicativo del estatus económico del difunto y de las ansias de ostentación. Así lo explica Linkman:

> El ataúd se convirtió en un barómetro de la situación económica y social de la familia del fallecido, el gusto estético y consideración por los difuntos. Como tal, se convirtió en una práctica común ofrecer ataúdes principalmente en los retratos post mortem estadounidenses, a menudo a expensas de la persona fallecida[127].

127 "The casket became a barometer of the bereaved family´s financial and social status, aesthetic taste and regard for the deceased. As such it became standard practice to feature caskets prominently in American post-mortem portraits, often at the expense of the dead person", en LINKMAN, Audrey, *Photography and...*, Op. Cit., pp. 62-63.

Fernando Navarro, *Retrato de grupo con difunta*, Totana, Murcia, Principio siglo XX

Las composiciones fotográficas en esta época se vuelven más barrocas y complejas, y las decoraciones florales invaden la representación, dotando las imágenes de una inusitada teatralización.

En su origen la fotografía *post mortem* democratizó el acceso al retrato, pero con el aumento de las clases medias se fue restringiendo cada vez más a las clases altas. En el siglo XIX, el deseo de poseer una imagen del funeral o del cadáver, en América del Norte, no se consideraba patológico, no había conflicto alguno; se usaban sencillamente como forma de recordar, homenajear, y para aliviar el proceso de duelo. Por eso se colocaban en lugares de la casa, como cualquier otra imagen de acontecimientos vitales

felices. Pero en el siglo XX las mentalidades comienzan a cambiar. Muerte y nacimiento se eliminan de la realidad diaria, y aunque se siguen haciendo este tipo de fotos, la tradición deja de gozar de aprobación social. Alrededor de la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con el momento en el que la muerte se convierte en un tabú, como advirtieron Gorer o Kübler-Ross, la gente se comenzó a sentir más incómoda con este tipo de imágenes. No sólo ya en su realización, sino, como apunta Jay Ruby, las familias sentían la necesidad de deshacerse de ese tipo de imágenes *enfermizas*, y así se perdieron gran parte de las fotografías que anteriormente habían sido atesoradas y heredadas por generaciones. Linkman describe el cambio de actitud:

> Conforme las fotografías *post mortem* perdieron su significado y la gente dejó de encargarlas, el clima para los retratos *post mortem* fue cada vez más desfavorable e incluso hostil. Conforme los vivos se distanciaron de los muertos y desentendieron de cualquier implicación práctica con los moribundos y las exequias, la muerte y todo lo relacionado con ella comenzó a resultar extraño y aterrador. El interés por los muertos llegó a ser considerado mórbido[128].

No obstante, contra todo pronóstico, a finales del siglo XX, y en ciertos ámbitos concretos, dejó de censurarse el hecho de fotografiar a los muertos. Es de nuevo en Inglaterra donde aparece un movimiento, liderado por médicos, que intentan hacer notar a los padres que han perdido a sus bebés que el hecho de hacerles fotos, e incluso de retratarse junto a ellos, les podría ayudar sobremanera en la superación de su dolor. Así resurge un tipo de fotógrafo especializado en este tipo de imágenes, que seguirá unas reglas muy parecidas a las de los fotógrafos victorianos, con ciertas actualizaciones lógicas. Afirma Linkman que entre las recomendaciones se encontraba la de no usar Photoshop para tratar de esconder deformidades o pigmentaciones desagradables, sino que se sirvieran del blanco y negro, la iluminación o del encuadre para conseguir un resultado armonioso. A resultas de esta nueva actitud surgió la organización de fotógrafos voluntarios especializados en retrato *post mortem* llamada *Now I lay me down to sleep*, fundada en 2005 por Cheril Haggard, una madre que perdió a su bebé y encontró en la fotografía la llave para la superación[129].

---

128 "As post-mortem photographs lost their meaning and people ceased to commission them, the climate for post-mortem portraiture grew increasingly inauspicious and even hostile. As the living distanced themselves from the dead and disengaged from any practical involvement with dying and disposal, death and everything connected with it began to appear alien and frightening. Interest in the dead came to be regarded as morbid", en LINKMAN, Audrey, *Photography...*, Op. Cit., p. 76.

129 https://www.nowilaymedowntosleep.org Fecha de acceso: 22/02/2015

Sandy Puc, *Cheril, Mike y Maddux Haggard*, 2005. La sesión fotográfica registró el instante de la desconexión de los respiradores del bebé, y su posterior e inevitable muerte en brazos de sus padres. (La imagen se ha tomado de LINKMAN, Audrey, *Photography and…*, Op. Cit.)

No hay nada nuevo en esta nueva corriente, de la que hasta el nombre como metáfora del sueño nos es familiar. Y sin embargo aún no termina de ser completamente aceptada. En la actualidad disponemos de estudios serios que demuestran sin ambages los beneficios de este tipo de fotografía, pues, como subraya Linkman, al ser mostradas a los padres: "estas permitieron al doliente transferir sus pensamientos del suceso de la muerte a la contemplación del significado más amplio de la vida del difunto. Cuando se vieron en privado, las fotografías provocaron una respuesta emocional que implicaba al corazón en lugar de la cabeza"[130].

130 "These allow the bereaved to transfer their thoughts away from the event of the death to a contemplation to the wider significance of the deceased´s life. When viewed in private, photographs provoked an emotional response involving the heart rather than the head", en Ibíd., p. 152.

2.3.1.8. La fotografía de guerra

Dentro del contexto de nuestro estudio, hay otro género fundamental para entender las relaciones que se han establecido a lo largo de la historia entre fotografía y muerte; la fotografía de guerra. Tanto Barthes como Sontag defendían que la cámara fotográfica no sólo era el medio ideal para captar la violencia, sino que ella misma era capaz de provocarla, tanto en el momento del disparo como en el de la posterior recepción de la fotografía. Dice el primero que "la Fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez *llena a la fuerza la vista*"[131], mientras que la segunda añade que el uso de la cámara conlleva siempre una violencia y supone, por tanto, una agresión, advirtiendo a la vez de los peligros de la idealización de este tipo de escenas: "las imágenes que idealizan (…) no son menos agresivas que la obra que hace de la llaneza una virtud"[132].

Apostilla Sontag, que aquel que posee una cámara se convierte inmediatamente en voyeur, su mirada deja de ser pasiva para convertirse en activa: "hacer fotografías ha implantado en la relación con el mundo un voyeurismo crónico que uniforma la significación de todos los acontecimientos"[133]. Pero, lo más característico de la fotografía, especialmente de la fotografía de guerra, es que el fotógrafo no toma parte, se limita a ser testigo; y en este sentido podríamos recordar célebres ejemplos en los que a los fotógrafos se les ha reprochado no haber actuado. Pensamos en la fotografía de Kevin Carter, el ganador del Pullitzer que fotografió a la niña sudanesa siendo vigilada por un buitre. Pero claro, hemos de recordar junto a Sontag que: "fotografiar es esencialmente un acto de no intervención"[134]. Hace más de un siglo que el hombre ha tenido la posibilidad de realizar fotografía bélica, y en este tiempo hemos aprendido mucho, y también han cambiado mucho las cosas. No es la intención de este estudio entrar en detalles, pero sí hemos de señalar ciertas características de este tipo de imágenes que tanto han condicionado nuestra forma de ver la violencia, la guerra y la muerte.

Explica Sontag que una de las premisas de hacer una fotografía es "tener interés en las cosas tal como están, en un *statu quo* inmutable (al menos por el tiempo que se tarda en conseguir una "buena" imagen), ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ese es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona"[135]. La consecuencia

131 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, p. 159.

132 SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 17.

133 Ibíd., p. 21.

134 Ibíd., p. 21.

135 Ibíd., p. 22.

inmediata es que realizar una fotografía a una persona conlleva un impulso *depredador*, es violarla en cierto sentido, cosificarla, sea esta la intención o no del fotógrafo. Cuando el fotografiado está muerto o en situación de indefensión esta circunstancia se ve incrementada, algo muy frecuente en la fotografía de guerra.

La fotografía de conflictos bélicos implica, de partida, que se va ofrecer una muerte violenta. Los fotógrafos supieron pronto que la guerra estaba al alcance de la cámara, y trabajaron para captar instantáneas de las guerras de Crimea (1854-1858) o de la Guerra de Secesión en Estados Unidos (1861-1865). Pero estas imágenes solían mostrar paisajes muy parecidos; la devastación que quedaba después de la batalla, la calma después de la tormenta, los edificios destruidos y los cadáveres esparcidos. Los equipos eran demasiado pesados, el número de exposiciones limitadas y los tiempos de espera largos.

El doble sentimiento de repulsión y fascinación por los cadáveres se dio en las primeras imágenes de guerra que llegaron al público estadounidense, pues "se enfrentaban por primera vez a la muerte *retratada* como verdad emulsionada en soporte fotográfico"[136], como ha acertado a decir Joan Ramón Escrivá. Se trataba de las fotografías de Alexander Gardner y James Gibson tomadas tras la Batalla de Antietam, ocurrida en Maryland, en 1862. En estos primeros espectadores se unía la perplejidad de la contemplación del soporte fotográfico en sí con la dureza de contenido, que ofrecía escenas que hasta ese momento sólo los soldados habían podido contemplar.

Las primeras fotografías de guerra llegaron a Europa con la Primera Guerra Mundial, y su publicación en la prensa escrita no se hizo esperar. La primera, y tímida, incursión de fotografías de guerra en el diario francés *L'Illustration* fue la imagen de unos caballos muertos, en agosto de 1914. Un mes después, a finales de septiembre de ese mismo año, se ofrecieron al público los primeros cadáveres humanos; del enemigo, eso sí, para posteriormente publicar imágenes con cuerpos de ambos bandos, también con ciertos cuidados, como el de dejar la distancia suficiente como para no poder distinguir los rostros. Finalmente, el 13 de marzo de 1915, se publican imágenes de soldados franceses caídos sin ninguna estrategia de censura o amortiguación del impacto[137].

---

136 ESCRIVÁ, Joan Ramón, "Rigor mortis", en AA. VV., *One way, one ticket. Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM,* Instituto Valenciano de Arte Moderno y Espacio Metropolitano de Arte de Torrent, Valencia, 2008, p. 58.

137 DE LA CRUZ LICHET, Virginia, "Más allá de la propia muerte...", Op. Cit., pp. 153-154.

Alexander Gardner, Soldados muertos en Antietam, 1862.

Sin embargo es la Guerra Civil Española la primera guerra *atestiguada en sentido moderno*, como confirma Susan Sontag. La ligereza de los nuevos equipos, las películas de treinta y cinco milímetros que ofrecían hasta treinta y seis exposiciones y otros avances facilitaron la labor de unos profesionales que pronto vieron su trabajo en la prensa de todo el mundo. En el conflicto de Vietnam se incluiría además la televisión como medio para dar a conocer la muerte y la destrucción de la guerra.

Con la llegada de estas primeras imágenes de guerra llegó también el desarrollo del *pie de foto*. Los medios supieron entender cómo un pie de foto podía condicionar la lectura de la imagen, explicarla o refutarla, hasta el punto de que las mismas imágenes de víctimas se han usado como propaganda en ambos bandos enfrentados únicamente alterando el pie. La mirada de un espectador moderno, que por primera vez podía ver qué pasaba en el mundo, cambió por completo. Y aunque desde entonces los usos de la fotografía de guerra se han sofisticado hay una realidad que permanece: "las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles"[138], acierta a escribir Susan Sontag. Uno de los pioneros en usar las imágenes de la guerra como arma a favor de la paz fue el objetor de conciencia Ernst

138 SONTAG, Susan, *Ante el dolor...,* Op. Cit., p. 18.

Friedrich al publicar su "Guerra contra la guerra", un álbum fotográfico de casi doscientas imágenes con terribles escenas de la Primera Guerra Mundial y las mutilaciones de algunos supervivientes.

L'ILLUSTRATION

SAMEDI 24 AVRIL 1915

AUX EPARGES

Portada del diario francés *L´Illustration*, 21 de Abril de 1915

En resumen, la aparición de la fotografía acercó la realidad de la muerte, la hizo visible, pero en realidad sólo facilitó la continuidad de una larga tradición de representaciones de la muerte que sustituía las marcas mortuorias por los retratos *post mortem*. Por el contrario, la llegada de la fotografía de guerra, que ya había preconizado Goya en sus *Desastres*, sí que alteró nuestra concepción de la muerte, hasta el extremo que señalan Reinhardt y Edwards; "sin cuerpos heridos y paisajes devastados, sin escenas de muerte, destrucción, miseria, y trauma, el entorno de la imagen contemporánea sería casi irreconocible"[139]. Finalmente, la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto cambiaron el mundo, y también supusieron un punto de inflexión en el campo de la imagen.

LIFE

DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

Robert Capa, *Muerte de un miliciano*. Portada de la revista *Life* el 12 de julio 1937

2.3.2. Modalidades de representación de la muerte en la contemporaneidad

Cuando los aliados entraron en los campos de concentración nazis en la primavera de 1945 se enfrentaron a un horror inimaginable. Las fotografías de montañas de cadáveres fueron publicadas ampliamente por medios de todo el mundo, intentando dar cuenta de una barbarie que no cabía ni tan siquiera en aquellas demoledoras imágenes. En junio de ese mismo año se organizaron varias exposiciones de las fotografías tomadas en los campos de concentración. Una de ellas, la que tuvo lugar en la Biblioteca del Congreso en Washington rompió todos los récords de visitantes; 88.891 personas en las tres primeras semanas[140]. Semejante repercusión tuvo una consecuencia directa: "el primer bo-

139 "Without injured bodies and devastated landscapes, without scenes of death, destruction, misery, and trauma, the contemporary image environment would be nearly unrecognizable", en REINHARDT, M., EDWARDS, H., "Traffic in pain", en REINHARDT, M., EDWARDS, H. y DUGANNE, E. (Eds.), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain*, University of Chicago Press, 2007, p. 7. "

140 SLIWINSKI, Sharon, *Human rights in camera*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2011, pp. 18-19.

rrador de la Declaración Universal de los Derechos Humanos fue escrito a la sombra de este horror"[141], explica Sliwinski. Sin embargo ella misma aclara que esto revela una terrible paradoja, pues el público fue testigo, pero no sabía *qué había visto*, como es muy probable que tampoco lo haga el espectador contemporáneo. Por esta razón aún hubo que esperar décadas para que la palabra *Holocausto* encontrara su lugar en el discurso público. Hannah Arendt ya había escuchado hablar en 1943 de la "fabricación de cadáveres", pero admitió no haber dado crédito hasta que tuvo *las pruebas* casi dos años después. En la década de los cincuenta fueron muchos los libros que trataron la cuestión de los asesinatos en masa del programa Nazi, pero no fue hasta los sesenta cuando el término *Holocausto* se abrió camino[142].

No cabe ninguna duda de que el siglo XX es el siglo de la muerte. Las grandes guerras, el Holocausto, las bombas atómicas, los desastres nucleares, el terrorismo, así como otros conflictos y genocidios ya mencionados, sembraron a nivel mundial un número de cadáveres imposible de imaginar unas décadas antes, cuando las epidemias habían sido la única causa de muerte masiva. No es de extrañar que el siglo XX sea también el de las representaciones de ésta.

Si tras la Primera Guerra Mundial el cuerpo comienza a ser repensado, al acabar la Segunda las transformaciones que se operan en el cuerpo son incuestionables; desde mediados del siglo XX el cuerpo se vuelve vulnerable. Esta nueva concepción del cuerpo dará pie a un tipo de obras radicalmente diferentes.

En este contexto, no hace falta realizar un estudio exhaustivo del asunto para entender que la muerte es un tema absolutamente central en la producción artística contemporánea. Son innumerables los artistas que han dedicado su obra, o parte de ella, a cuestiones como la violencia o la muerte, por lo que sería impensable realizar una metódica sistematización de todas sus trayectorias y trabajos. Tampoco es ese el objeto de esta tesis. Sin embargo, con el objetivo de clarificar el panorama y de tratar de esbozar un breve estado de la cuestión, que nos sirva de contextualización para ubicar posteriormente la obra de Teresa Margolles, realizaremos un recorrido por una serie de categorías básicas en las que se ha abordado el tema de la muerte en el arte producido después de la Segunda Guerra Mundial. Estas

141 "The first draft of the Universal Declaration of Human Rights was written in the shadow of this horror", en SLIWINSKI, Sharon, *Human rights in camera*, p. 19.

142 Ibíd., pp. 84-85.

categorías, o modalidades, serán entendidas como pinceladas o focos de luz dirigidos a obras o a artistas concretos, sin pretender abarcar, como decíamos, la totalidad de las creaciones contemporáneas que versan sobre la muerte. Así, partiendo de que la muerte es un tema transversal de gran parte de la producción artística actual, nos detendremos en determinados fragmentos aleatorios en los que estas categorías porosas de las representaciones se vinculan con otras cuestiones.

Estas categorías son: *La muerte abyecta*, *La muerte abstracta*, *La muerte del artista*, *La muerte a partir del cadáver del animal*, *La muerte como* vanitas, y por último, *El enterramiento como forma de control de la muerte*. Muchas de ellas están divididas a su vez en diferentes subcategorías que atienden a otros aspectos más concretos.

2.3.2.1. La muerte abyecta

La atracción por lo abyecto no supone ninguna novedad en el arte contemporáneo. La tradición cristiana nos ha enfrentado a la representación de todo tipo de torturas físicas sin ahorrarnos ningún detalle, pero es cierto que a partir del siglo XX algo ha cambiado. Las obras podían contener escenas abyectas, pero lo abyecto no era protagonista de por sí, sino que se supeditaba a un interés principal.

La incorporación al objeto artístico de todo tipo de inmundicia, materiales orgánicos y deshecho como sangre, sudor, semen, orina o heces dan buena cuenta de ello. El hito en este tipo de obras viene marcado por el polémico artista David Nebreda, con su difícilmente superable, en términos de abyección, *Cara cubierta de excrementos*, como ya se encargó de señalar José Antonio Ramírez. Para Jean Clair esta obra es también determinante, y supone un tipo muy especial de enterramiento o de autocastigo:

> Ocultarse el rostro bajo una máscara fecal es una mortificicación, una inhumación, esta vez no en la tierra, como Job sobre su porquería, sino en la descomposición orgánica del propio cuerpo, cuando ya no hay nada que decir, nada que hacer, ninguna forma que formar. Se hace con lo que resta. Y lo que resta,en el sentido literal y vulgar de la expresión, "es mierda"[143].

Este tipo de arte ha sido capaz de traspasar una línea que se creía inquebrantable. Recuerda Charro Crego: "tanto para Kant como para Lessing la frontera de lo representable se situaba más acá de lo abyecto y era un límite

143 CLAIR, Jean, *De immundo, Apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, Arena Libros, Madrid, 2007, p. 91.

que el arte en ningún caso podía franquear"[144]. En este orden de cosas Jean Clair ha detectado como la obra de arte ha incluido la escatología, la porquería y la inmundicia, considerando lo inmundo como la categoría privilegiada del arte actual. Así, explica: "lo inmundo (…) es lo que no está "limpio". Es lo que no ha sido engalanado, preparado para aparecer ante la mirada del mundo. Es lo que no ha sido purificado, arreglado, adornado. Lo inmundo –*das Ungeheure*– no es nuestro "aquí""[145].

También Mario Perniola, en su *Estética del siglo veinte*, apunta que lo asqueroso se ha convertido en una categoría estética más, al mismo nivel que otras como lo bello o lo sublime[146]. Fundamentales serán los estudios de Kristeva y Bataille en lo referente a la abyección, como iremos viendo. Precisamente en este último se basa Pere Salabert para abordar la cuestión sobre lo abyecto, y presentar al cadáver *contagioso*, como el culmen de lo repulsivo:

> Atribuimos la capacidad de contagiar a lo contaminado, a lo sucio, viciado o corrupto, debido a una viscosidad que le da un poder vinculante con respecto a lo susceptible de contagio. Que el cadáver con su presencia sea "contagioso" significa ni más ni menos que es adherente y genera sentimientos ambiguos, al ser repulsivo y atractivo al mismo tiempo[147].

Lo sorprendente a día de hoy, cuando creemos que ya lo hemos visto todo, es que se siguen censurando imágenes. El hecho de que existan imágenes que aún puedan ofender o escandalizar es revelador, y la censura sólo confirma de la capacidad comunicativa de las imágenes. Escribe Román Gubern que: "la existencia probada de imágenes ofensivas revela una paradoja. Si el pensamiento y la imaginación no delinquen ni ofenden, ¿puede afirmarse lo mismo de la representación plástica de aquellas figuras mentales inocentes?[148]. En el contexto artístico este debate está continuamente abierto, y cuando interviene la muerte todo se complica más.

En su obra *Transgresiones. El arte como provocación*[149], el crítico y jurista An-

---

144 CREGO, Charo, "Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo" en BOZAL, VALERIANO (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 184.

145 CLAIR, Jean, *De immundo...*, Op. Cit., p. 102.

146 PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.

147 SALABERT, Pere, *La redención de la carne. Hastío del alma y elogio de la pudrición*, Cendeac, Murcia, 2004, p. 115.

148 GUBERN, Román, *Patologías...*, Op. Cit., p. 11.

149 JULIUS, Anthony, *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Barcelona, 2002.

thony Julius distingue cuatro categorías diferentes de transgresiones en el arte. La primera supondría la negación de verdades consideradas doctrinales, la segunda la violación de reglas tácitas o expresas, la tercera la comisión de una ofensa de cualquier tipo, y por último, el atentar contra los límites conceptuales o físicos, y en todas ellas la muerte juega un papel primordial.

Mucho se ha escrito acerca de las limitaciones morales a las que ha de obedecer el artista o de si debe ser tratado legalmente como cualquier otro ciudadano, algo obvio, pero las obras de las que nos ocuparemos a continuación han caminado por los límites de muchas fronteras. La transgresión no es una más que una violencia simulada, o, como diría Gubern, "la transgresión no es más que un acto insurreccional contra las convenciones y los límites establecidos por la tradición"[150].

Definitivamente, en los últimos tiempos se ha producido una recuperación de lo *informe*, descrito por Bataille como aquello que *desubica*. En la polémica exposición *Sensation*, inaugurada en 1997 en la Royal Academy of Arts con obras de Damien Hirst, Tracey Emin o Sarah Lucas, se advertía a la entrada que ciertos trabajos podrían ser considerados por el público como *distasteful* –desagradables– por lo que dejaban en manos del visitante la decisión final de acceder a ella. Esta estrategia no hizo sino aumentar el interés del público, que batió récords de visitas. Norman Rosenthal, el comisario, y publicista, defendió la muestra con su ya célebre frase *la sangre tiene que seguir corriendo*[151]. Es cierto que el conflicto no es nuevo, pero sí se ha intensificado de un tiempo a esta parte. La sangre corre por los muesos y las galerías de todo el mundo, pero como recuerda Fernando Castro, "el Museo es, precisamente, el lugar del silencio, donde está prohibido tocar: un santuario, con temperatura regulada, en el que celebran la ceremonia de la distancia estética"[152].

Quizá sea todo mucho más sencillo y sea la *frustración cultural* derivada de la represión de ciertos instintos, bajo una perspectiva freudiana, la que origina una hostilidad que algunos artistas han querido hacer evidente. Así lo estima Fernando Castro:

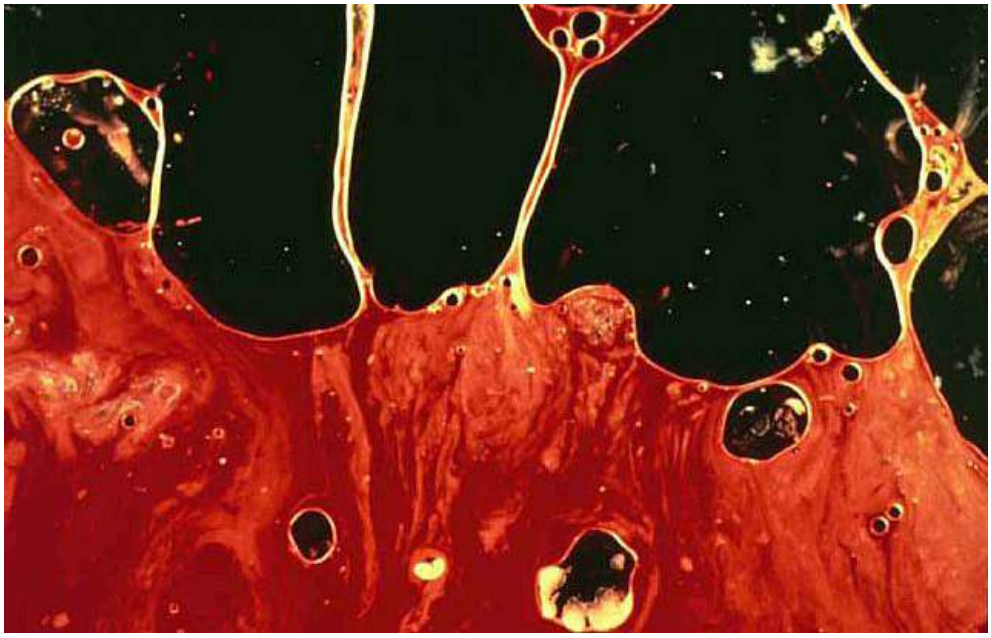
> En última instancia, hasta los comportamientos artísticos más agresivos no dejarían de ser otra cosa que *exorcismos* e incluso en los baños de san-

---

150 GUBERN, Román, *Patologías...*, Op. Cit., p. 13.

151 Texto del catálogo de la exposición *Sensation* reproducido en ROSENTHAL, NORMAN, "Que la sangre siga corriendo" en AA. VV., *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998, pp. 117-124.

152 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Mortal de necesidad...", Op. Cit., p. 28.



Andrés Serrano, *Blood and Semen II*, 1990

> gre, la invocación a la potencia del horror de los mataderos y la fascinación por los depósitos de cadáveres y los posteriores procesos de "articulación plástica" habría *mucha retórica*[153].

El fotógrafo neoyorquino de origen cubano **Andrés Serrano** (1950)[154], comenzó su ascenso mediático con bellos planos detalle de todo tipo de fluidos corporales como sangre menstrual, semen, orina o leche materna. Unos años antes ya había saltado a la fama con su transgresora *Piss Christ*, una fotografía de un crucifijo sumergido en su propia orina.

Muchos son los que han querido ver en este gusto por lo abyecto en el arte contemporáneo una vuelta al origen. Según las tesis de Debray, las tres eras de la imagen se pueden solapar en algún momento. Pues bien, estas también se pueden dar como fenómeno constante. Lo que sucede en arte contemporáneo es que la última está reactivando el fantasma de la primera, de manera que "el ídolo no es el grado cero de la imagen sino su superlativo"[155]. Y en este *carácter retrógrado del progreso* se encuentra el origen de nuestras nostalgias, de esa vuelta a lo primigenio. Por eso, escribe Debray:

> El "arte" grecorromano hace pasar del indicio al icono. El arte moderno del icono al símbolo. En la era de lo "visual", el bucle del arte contempo-

153 Ibíd., p. 30.

154 Véase AA.VV., *Andrés Serrano, body and soul*, Takarajima Books, Nueva York, 1995, o BAL, Mieke y RUBIO, Oliva María, *El dedo en la llaga. Andrés Serrano*, La Fábrica, Madrid, 2006.

155 DEBRAY, Régis, *Vida y muerte...*, Op. Cit., p. 184.

ráneo se invierte y, absolutamente simbólico, se entrega de nuevo a una búsqueda desesperada del indicio. […]. *Carne recuperada*[156].

Y la vía de escape se encuentra en el arte. Un arte en el que cada vez están más presentes los residuos, los fluidos, las materias de desecho, los materiales naturales como la tierra, la piel o la madera. En suma, asistimos a una clara vuelta al origen: "en un universo de acción a distancia y de modelos abstractos, el disfrute físico del indicio asegura un reequilibrio casi médico de nuestros cuerpos protésicos por una vuelta en ascenso a lo puro sensible, táctil, casi olfativo"[157]. Esta vuelta a lo primordial, a las materias fisiológicas, a los materiales elementales, supone la entrada en juego de un claro *neoprimitivismo*.

Hal Foster expresa este interés, en el trauma y la abyección en el pensamiento y la cultura contemporánea cuando dice: "para no pocos en la cultura contemporánea la verdad reside en el sujeto traumático o abyecto, en el cuerpo enfermo o dañado"[158]. Es más, la conmoción causada en el sujeto contemporáneo por la pulsión de muerte, y su omnipresencia, ha hecho que los artistas se interesen por la *nihilidad del cadáver*:

> Hoy en día esta posmodernidad bipolar se encuentra orientada hacia un cambio cualitativo: no pocos artistas parecen impulsados por la ambición de ocupar un lugar de afecto total y de ser purgados absolutamente de afecto, de poseer la obscena vitalidad de la herida y de ocupar la nihilidad radical del cadáver[159].

Es el cadáver lo informe, lo abyecto por antonomasia. Para Aurel Kolnai[160] el cadáver es lo asqueroso por excelencia, la máxima expresión de lo putrefacto, de lo descompuesto, mientras que para Freud se trata del mayor ejemplo de lo siniestro, de lo *unheimlich*, pues supone la (re)aparición del muerto[161]. Será Julia Kristeva quien trate este asunto de manera más amplia en su ensayo *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* En este ya clásico estudio Kristeva define lo abyecto como aquello por lo que nos sentimos amenazados, pues "lo abyecto tiene sólo una cualidad del objeto –la de ser lo

156 Ibíd., p. 185. La cursiva es nuestra.

157 Ibíd., p. 185.

158 FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Ediciones Akal,Madrid, 2001, p. 170.

159 Ibíd.

160 Véase KOLNAI, Aurel, *On disgust*, Open Court, Estados Unidos, 2004.

161 FREUD, Sigmund, "Lo siniestro", en *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

Andrés Serrano, "The Morgue" (*Rat poison suicide II*), 1992.

opuesto al *yo*"[162]. El cadáver, del latín *cadere*, caer, dice Kristeva, es aquello que nos enfrenta violentamente con nuestra fragilidad, aquello que tenemos que rechazar continuamente para poder vivir: sólo frente al cadáver "estoy en el límite de mi condición de ser viviente"[163], afirma. Definitivamente, "el cadáver, considerado sin Dios y fuera de la ciencia, es el colmo de la abyección. Es la muerte infestando la vida. (...) Extrañeza imaginaria y amenaza real, nos llama y termina devorándonos"[164]. Por lo tanto, asume Kristeva, no es la falta de limpieza o salubridad lo que causa la abyección, sino aquello que perturba el orden, el sistema o la identidad, y es el cadáver lo que no respeta ninguno de estas reglas y desborda continuamente los límites.

Serrano es uno de los artistas que en más ocasiones nos ha enfrentado con la incomodidad de los cadáveres, especialmente con su serie *The Morgue*, producida en 1992. En ella nos ofrece fragmentos de los cuerpos que esperan en el depósito, que se convierten en metáforas de la muerte: "sólo la causa

---

162 "The abject has only one quality of the object -that of being opposed to *I*", en KRISTEVA, Julia, *Powers of horror. An Essay on Abjection*, Columbia University Press, New York, 1982, p. 1.

163 "I am at the border of my condition as a living being", en Ibíd., p. 3.

164 "The corpse, seen without God and outside of the science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. (...) Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us", en Ibíd., p. 4.

de la muerte y la imagen de una herida, de unas manos carbonizadas, de una cara con los ojos tapados, convierten a estos cuerpos reales en símbolos de la muerte"[165], descubre Rosa Olivares. Sin embargo, sus fotografías de gran formato nos seducen por muchas razones, por su brillo, por su colorido, por su sensualidad, por su detalle, etc. Helga Lutz cree que el resultado es que "las fotografías no sólo hacen referencia a la pintura: en realidad funcionan como pinturas"[166], y esto provoca que la muerte se ausente de la imagen.

A pesar de que *La morgue* nos ofrece imágenes bastante cuidadas, estetizadas, cierta aversión al contemplarlas es inevitable. En una entrevista realizada por Rosa Olivares al propio Serrano este declara que:

> La violencia puede ser estilizada, hasta convertirse en una especie de elegancia sofisticada característica de una forma de comportarse, tal y como sucede en el cine (…), pero puede ser tratada también mucho más realistamente [sic], como por ejemplo yo he hecho con mi serie "La morgue". Aquí, aún cuando la muerte y la violencia son totalmente reales, hay una estética que la aparta de la realidad dura y sucia de los depósitos forenses, que separa radicalmente mis imágenes de las imágenes características de la patología forense[167].

En efecto, los cadáveres de Serrano están dañados, tienen heridas, están severamente quemados o afectados por un helador *rigor mortis*, pero se trata de cadáveres íntegros, que se encuentran en un depósito de cadáveres oficial, por lo que se les supone *atendidos*, y se presentan en imágenes que son formalmente bellas, equilibradas y atractivas. Nos impresiona tanto el objeto fotografiado como la estetización a la que ha sido sometido, y eso fomenta una distancia en el espectador, que no ve tanto la muerte como otros aspectos, donde, por el contrario, "la muerte emerge como signo puro"[168], como afirma Bronfen. La abyección en las obras de Serrano es una abyección menor, o de segundo grado, derivada del uso de los cadáveres, más que de su presencia formal.

No sucede lo mismo en las obras de **Bastien Schmidt,** que en su serie fotográfica *Vivir la muerte*, recorrió América Latina para retratar sus diferentes

---

165 OLIVARES, Rosa, "Andrés Serrano: una historia de sangre, sudor y lágrimas", en AA.VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998, p. 126.

166 "The photographs not only reference painting: they actually function as paintings", en LUTZ, Helga, "Doubly dead: the dead and their images" en AA.VV., *Six feet under. Autopsy of our relation to the dead*, Ed. Kerber Verlag, Kunstmuseum, Berna, 2006, p., 39.

167 OLIVARES, Rosa, "Andrés Serrano: una historia de sangre, sudor y lágrimas", p. 128.

168 "Death emerges as pure sign", en BRONFEN, Elisabeth, "The mortality of beauty" en AA.VV., *Six feet under...*, Op. Cit., p. 43.

Bastien Schmidt, *Bogotá*, Colombia, 1991

ritos mortuorios, ceremonias, y, por supuesto cadáveres[169]. Sus fotografías de la morgue son antagónicas a las de Serrano.

Si la muerte, aún desconociendo las causas que la han motivado, produce rechazo, cuando deriva de una violencia explícita y el cadáver sigue abandonado en el lugar del suceso, esta se vuelve aún más abyecta y dramática. El fotógrafo mexicano **Fernando Brito** (1975)[170], editor del periódico de Culiacán, *El Debate*, ha bregado durante años con la realidad de la violencia de los cárteles de la droga, especialmente en Sinaloa. Cansado de ver cómo las escenas se repetían día tras día, pasando al olvido inmediatamente, decidió

169 Véase POSPISCHIL, Hans-Georg (ed.), *Bastien Schmidt, Vivir la muerte. Living with Death in Latin America,* Edition Stemmle, Zurich, 1996.

170 Véase AA.VV., *XIV Bienal de Fotografía*, Conaculta, Cenart, Centro de la Imagen, México DF, 2010.

disfrazar de arte su trabajo, como él mismo confiesa, para poder llevarlo a las galerías y buscar otro tipo de espectadores que puedan interiorizar su denuncia.

A pesar de que nunca se ha encontrado a solas con los cuerpos, en ninguna de sus imágenes aparece otra presencia humana que no sea la del cadáver, por lo que debe esperar pacientemente a que todo el mundo abandone el encuadre antes de disparar. La sensación de soledad, de abandono, de brutalidad es sobrecogedora. Además, su destreza técnica le lleva conseguir fotografías formalmente perfectas, estéticamente elegantes y muy sofisticadas. Paradójicamente, el dramatismo se ve incrementado con esta operación; parece como si el paisaje fuera el protagonista de la imagen. La perfección de encuadres, luz, y exposición, nos fuerzan, contra todo pronóstico, a detenernos en esos cadáveres brutalmente asesinados, desamparados, que no pueden competir con la grandeza de la belleza de la naturaleza. No se trata de imágenes de escenas del crimen al uso, mucho menos al modo en que la prensa sensacionalista mexicana nos tiene acostumbrados, y esto las hace radicalmente distintas.

Fernando Brito, Serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2010.

No obstante, este tipo de obras sigue presentando los cuerpos sin vida en diferentes situaciones, pero sin llegar a ser manipulados físicamente por parte de los artistas. Caso bien distinto es el de **Joel Peter Witkin** (1939)[171]. Witkin también encuentra en la morgue su proveedor principal, pero él da un paso más allá al trasladar los cadáveres a su estudio para realizar complejos bodegones con diferentes miembros y partes desmembradas de los cuerpos. Abyección y refinamiento, repulsa y atracción son las constantes que atraviesa toda su obra.

Es el propio Witkin quien reconoce que su interés por el cuerpo fragmentado puede tener su origen en un accidente que presenció en su infancia, en el que una niña de corta edad resultó decapitada. Naturalmente, su trabajo como fotógrafo

171 Véase COGEVAL, Guy, *Witkin*, Baudoin Lebon, París, 1991, PARRY, Eugenia, *Joel Peter Witkin*, Phaidon, Londres, 2007, CELANT, Germano y Witkin, Joel Peter, *Witkin*, Charta, Milán, 1995.

Joel Peter Witkin, *Glassman*, 1994.

Joel Peter Witkin, *Feast of Fools*, 1990.

de guerra en Vietnam fue también determinante para construir el carácter y las motivaciones de sus fotografías.

En su ensayo *Venus rajada*, Didi-Huberman estudia el desnudo femenino en el arte y la literatura, especialmente a partir del trabajo de Botticelli. Allí explica cómo la representación del cuerpo de la mujer ha sido tan importante en la historia del arte, y paralelamente vislumbra cómo ha existido una constante por la que este se ha querido representar desollado, eviscerado; abierto. Así, arguye que "la obsesión por la figura anatómica desollada continúa siendo colindante a toda visión del desnudo: es ese un fenómeno que viene de muy atrás, ya se trate de utilizarlo como espantajo […], o bien de hallarle una dignidad estética"[172]. El hombre siempre ha sentido una doble fascinación y repulsa por lo que esconde el interior del cuerpo. Leon Battista Alberti afirma que la figura desollada es la desnudez máxima del cuerpo, pues *es al cuerpo desnudo lo que éste es a un cuerpo vestido*. El esqueleto, cubierto de los músculos y demás órganos, no es más que nuestra estructura interna; lo armónico, lo que nos proporciona el equilibrio. Abrir un cuerpo puede responder a esta necesidad innata de querer conocer lo que está oculto, de ver esa armonía. Sin embargo, se pregunta Didi-Huberman, si ese gesto no supone también desfigurar el cuerpo, romper esa estabilidad, y abrir una herida de forma que de ésta sólo pueda emanar lo *informe*, lo desestructurado y fuera de control. Belleza y crueldad se dan la mano: "una vez más, nos vemos obligados a pensar conjuntamente –sin la esperanza de llegar a unificarlos nunca– la armonía o la belleza por una parte, y la fractura o la crueldad por la otra"[173], acierta a explicar Didi-Huberman.

El interés por la anatomía, por las entrañas, por lo que esconde el interior del cuerpo, es inherente al ser humano. La morgue y los cementerios han sido frecuentados por artistas que deseaban perfeccionar sus conocimientos anatómicos, y los estudios de Théodore Géricault son buena muestra de ello.

---

172 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Venus rajada*, Losada, Madrid, 2005, p. 53.

173 Ibíd., pp. 54-55.

Théodor Géricault, *Fragmentos anatómicos*, 1818

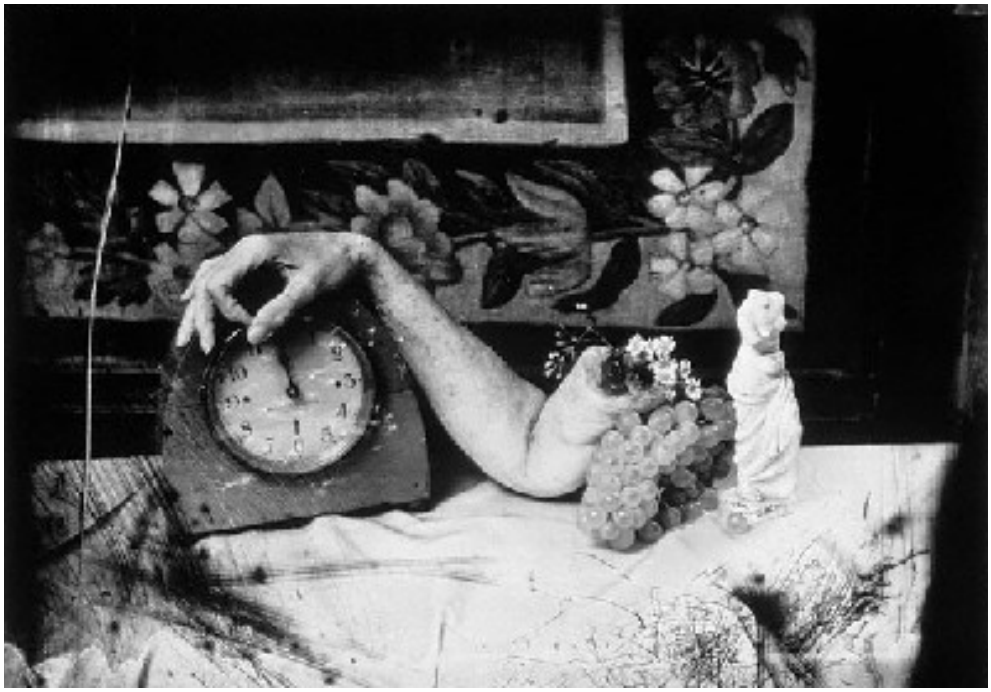
Witkin, da rienda suelta a este deseo habitualmente reprimido de *abrir* el cuerpo, y hace uso en sus composiciones de extremidades y otros fragmentos corporales, que presumiblemente ha seccionado él mismo, prescindiendo casi siempre del color y dotándolas de una belleza siniestra con la que nos seduce a ver algo que no queremos ver. Frecuentemente, este tipo de fotografías se tornan en evidentes *vanitas* que nos advierten sobre la cercanía de la muerte.

La paradoja es que una especie de transfiguración opera en estas obras que las recubre de un carácter agradable, que nos conduce a un rechazo aún mayor por sentir ese placer estético. Acerca de esta obscenidad perversa, o de segundo grado, escribe Bernhard Fibicher:

> Su obscenidad radica en el hecho de que los cuerpos o partes del cuerpo que se muestran ya no son personas, sino puramente motivos fotográficos en los que la violencia con que los cuerpos fueron destruidos se sustituye por el punto de vista estrictamente estético del fotógrafo[174].

Decía Sontag a este respecto que uno de los grandes logros del medio fotográfico ha sido el revestir de belleza lo feo: "el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir la belleza en lo humilde,

174 "Their obscenity lies in the fact that the bodies or body parts shown are no longer people but are purely photographic motifs in which the violence with which bodies were destroyed is replaced by the strictly aesthetic perspective of the photographer", en FIBICHER, Bernhard, "Corpses, skulls and skeletons" en AA. VV., *Six feet under...*, Op. Cit., pp. 57-58.



Joel Peter Witkin, *Anna Akhmatova*, 1998.

lo inane, lo decrépito. En el peor de los casos tiene un *pathos*, Y ese *pathos* es la belleza"[175].

Nuestra noción de lo agradable en el plano estético se ha vuelto elástica, y la fotografía ha tenido mucho que ver con eso. Este gusto por lo mórbido y lo grotesco de Witkin también se halla, quizá de forma mucho más cruda, en la obra de **Gwen Akin** (1950) y **Allan Ludwig** (1933)[176], donde abundan los fetos humanos o partes del cuerpo conservadas en formaldehído.

En definitiva, hemos de convenir, junto con Fernando Castro, que:

> Lo sublime bordea a lo *abyecto*, siendo ambos extremos de la no posesión y la carencia de objeto, en un caso por la memoria sin fondo en un resplandor que es pérdida para el ser y en el otro ser síntoma de un lenguaje que al retirarse estructura el cuerpo como algo anómalo, extranjero o monstruoso[177].

Ya no sólo la belleza es capaz de producir placer estético, lo repugnante, lo asqueroso o la inmundicia, categorías de lo feo, también llaman a la belleza, pues se encuentran en su reverso. Para Vicente Verdú "de ese antagonismo

175 SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía,* Op., Cit., p. 106.

176 Véase CADOT, Farideh, *Etat de choses: Gwen Akin y Allan Ludwig*, October, 1990.

177 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Cendeac, Murcia, 2003, p. 37.

entre lo seductor y lo asqueante parece imposible escapar, pero basta que la repugnancia traspase un umbral ulterior, avanzado hacia lo grotesco, para que lo que fue rechazado se convierta en jocoso y abra las puertas, de nuevo, a la oportunidad del placer"[178].

Basten estos ejemplos para ejemplificar la categoría artística de *muerte abyecta* que es, evidentemente, muchísimo más amplia. Podemos concluir, al hilo de lo que apunta Pere Salabert, que: "el paradigma de la abyección es la muerte y su sintagma concluyente el cadáver, único objeto ante el cual podamos reivindicar su condición de *definitivamente* abyecto".[179]

Gwen Akin y Allan Ludwig, *Sliced Face In Jar #1* y *Verso of Sliced Face In Jar #1*, 1985.

2.3.2.2. La muerte abstracta

En oposición directa a la categoría que hemos denominado *La muerte abyecta*, encontramos en el panorama contemporáneo una corriente de representación de la muerte y la violencia en la que el cadáver y cualquier vestigio de este es eliminado por completo.

Tras todos los cambios operados en el mundo de la imagen, y muy especialmente después del Holocausto, son muchos los artistas que entienden que la mejor manera de acercarse a una realidad tan brutal que esquiva la representación es hacerlo a través de la elipsis, la memoria o el duelo. Dentro de la categoría porosa y orgánica que hemos denominado *La muerte abstracta* se incluirían aquellas obras de autores que abordan la cuestión de la muerte simbólica, sublime; imposible de pensar o representar, la muerte como ausencia, como pérdida, o como duelo. Todas estas subcategorías prescinden del cadáver y de su representación.

Es cierto que las imágenes que muestran el horror suelen ser efectivas en un primer momento, el problema es cuando nos acostumbramos a convivir con ellas. Bien conocidas son las teorías acerca del poder anestésico de la sobreexposición

178 VERDÚ, Vicente, "La energía del mal, el poder de lo feo", en AA. VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998, p. 26.

179 SALABERT, Pere, *La redención de la carne: hastio del alma y elogio de la pudrición*, Cendeac, Murcia, 2004, p. 117.

a este tipo de imágenes. Como apuntaba Sontag, "las fotografías causan impacto en tanto que muestran algo novedoso. Infortunadamente, el incremento del riesgo no cesa; en parte a causa de la proliferación misma de tales imágenes de horror"[180]. En este punto, el artista, conocedor del rechazo que puede propiciar este tipo de imágenes en un primer estadio, y de cómo además su potencial se puede ir diluyendo con el paso del tiempo, ha de recurrir a otras fórmulas más sofisticadas para hacernos llegar su mensaje.

La sobreabundancia de muerte, violencia y dolor, muy específicamente tras la Segunda Guerra Mundial, ha encontrado en el silencio una firme respuesta. O más que en el silencio en la convicción de que la imagen apropiada no puede incluir lo obvio, pues esto podría resultar contraproducente y dejaría de mediar con el espectador. "Sufrir es una cosa; otra es convivir con las imágenes fotográficas del sufrimiento, que no necesariamente fortifican la conciencia ni la capacidad de compasión. También pueden corromperlas"[181], sentencia Sontag, pues cree que para el mal rige la misma ley que para la pornografía.

El contenido ético de las fotografías puede ser muy frágil, y es complicado cuidar de él. Aún así, para Sontag existe una excepción, que son precisamente las imágenes del Holocausto, que sí han alcanzado la categoría de referencia ética sin perder su peso emocional, aunque puede que esto no sea del todo así. Esta misma circunstancia también la testimonia Didi-Huberman, que en su magistral texto *Imágenes pese a todo* rescata un margen amplio de efectividad para esas cuatros imágenes rescatadas directamente del horror del Holocausto[182].

Christian Boltanski (1944)[183] es, indiscutiblemente, uno de los artistas que mejor ha sabido abordar la cuestión de la representabilidad de la muerte colectiva. Con un sofisticado lenguaje formal, sin necesidad de recurrir a escenas de violencia o destrucción, y prescindiendo del uso o representación del cadáver, presenta una serie de cuidados trabajos que tras una apariencia estética atractiva e impecable se esconden realidades muy difíciles de gestionar. Obsesionado con la muerte, reconoce que su mayor interés es buscar una respuesta emocional, sentimental, en el espectador. Hijo de madre cristiana y padre judío perseguido, Boltanski dice haber sido educado como cristiano

---

180 SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Op. Cit., p. 29.

181 Ibíd., p. 29.

182 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Paidos Ibérica, Barcelona, 2004.

183 Véase :AA.VV., *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, OBRIST, Hans-Ulrich, *Christian Boltanski*, Distributed Art Pub Incorорated, New York, 2009.

Christian Boltanski, *Réserve du Musée des Enfants,* 1989.

y no haber entrado nunca en una sinagoga, aunque reconoce sentirse como *un niño del Holocausto:* "mi trabajo es sobre el hecho de morir, no sobre el Holocausto en sí"[184], afirma. Pero, las referencias a este son innegables, y como diría Lyotard, después del Holocausto *todos somos judíos*.

Desde su posición de no creyente, Boltanski confiesa que le resulta *extraño* morir. Por eso alude a una *pequeña memoria*, que es la que verdaderamente nos construye, en oposición a la *gran memoria* a la que accedemos mediante los libros de texto y que sólo nos informa. Afirma Gloria Moure a este respecto que la tragedia de sus obras reside en "negarse a aceptar que el olvido es una expresión más de la muerte biológica"[185]. Boltanski reconoce tener *una relación mórbida con la muerte*, y que hablar sobre la muerte de otros, a pesar de que ninguna de las víctimas a las que alude ha tenido relación directa con él, le ayuda a *construirse a sí mismo como muerto*.

En muchas instalaciones de Boltanski (*Réserve du musée des enfants*, *Lake of the dead*) encontramos ingentes cantidades de ropa adquirida en mercadillos y tiendas de segunda mano. Y es que las prendas sin cuerpos que vestir, son utilizadas

184 "My work is about the fact of dying, but it´s not about the Holocaust itself", en GARB, Tamar, Entrevista a Boltanski en AA. VV., *Christian Boltanski*, Phaidon, Nueva York, 1997, p. 22.

185 MOURE, Gloria, "Christian Boltanski. Emociones en perdición", en AA. VV., *Christian Boltanski. Advenimiento y otros tiempos,* Centro Gallego de Arte Contemporánea, 1996, p. 47.

Christian Boltanski, *La Réserve des Suisses Morts*, 1991. Vista de la Instalación en el MACBA.

como contundentes metáforas de la ausencia de las personas, como señala de manera muy lírica Jiménez: "La ropa vieja. Usada. Los vestidos. Parte de nosotros mismos, al usarlos, conservan un rastro de vida, aunque quien los usó ya no exista. Y así, esa segunda piel del ser humano es un emblema metonímico de una presencia ausente"[186]. Hay una belleza terrible en estas instalaciones de ropa sin dueños pero aún llena de vida. Una belleza difícil de soportar.

La Réserve des Suisses Morts, una de sus instalaciones más célebres, consiste en un variable número de cajas de galletas metálicas envejecidas y etiquetadas con la reproducción fotográfica de retratos de personas suizas desco-

186 JIMÉNEZ, José, "Teatro de la metamorfosis", en AA. VV., *Christian Boltanski.* Op. Cit., p. 51.

nocidas que obtiene de esquelas y obituarios publicados en prensa. El autor explica esta decisión:

> Si a menudo he trabajado con fotografías de suizos muertos, es sin duda porque los suizos son un pueblo sin historia. Políticamente son neutrales, no ha habido grandes dramas en la historia reciente de su país. Por eso, representan al "hombre universal", "al hombre sin cualidades"[187].

La instalación da cuenta de la tragedia de la muerte con una economía de medios y una sutileza sin parangón, y alardea de una eficacia sobrecogedora. No es necesario saber quienes eran esas personas ni cómo han muerto. La abrumadora acumulación de cajas, haciendo las veces de pequeños nichos, junto con la teatral iluminación es suficiente para que la obra se comporte como el más efectivo de los *memento mori*. Esta sensación de vulnerabilidad al quedar expuesto a esta obra es relatada por Fernando Castro de la manera que sigue:

> Todas estas personas están muertas y no hay voz que pueda expresar el dolor por su pérdida. Los muros de cajas metálicas, contenedores de recuerdos no abiertos, los sudarios, las sábanas cubriendo las acumulaciones, como si se tratara de muebles de una casa cerrada, los tablones con imágenes superpuestas son presencias con una mezcla de crudeza y ternura. Boltanski intenta rendir testimonio de la dificultad para articular el sufrimiento en la contemporaneidad[188]

Atina Castro a dar con una de las claves; *la dificultad para encajar y para representar el sufrimiento en la actualidad*. Boltanski también nos hace cuestionarnos la tradicional neutralidad suiza, "ese imparcial anonimato en el acto de morir es lo que fascina a Christian Boltanski de los suizos. Acostumbrados como estamos a deglutir la muerte en imágenes violentas estandarizadas, corremos el riesgo de olvidar que la muerte neutral es igualmente una desaparición dolorosa, trágica"[189], acierta a escribir Joan Ramon Escrivá con respecto a *La Réserve des Suisses Morts.* Es por esto que intenta poner nombre a los fallecidos o a los desaparecidos elaborando interminables listas, o recuperando los retratos de estas personas, sustituyendo los cuerpos por otro tipo de presencia objetual que nos ayude a imaginar unas cifras que se vuelven abstractas cuando son de esa magnitud. Así lo cree él mismo: "a me-

187 MOURE, Gloria, "Entrevista con Christian Boltanski", en AA. VV., *Christian Boltanski.* Op. Cit., p. 115.

188 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Mortal de necesidad...", Op. Cit., p. 21.

189 ESCRIVÁ, Joan Ramón, "Rigor mortis...", Op. Cit., p. 45.

nudo elaboro listas de nombres (…) porque tengo la impresión de que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes; si lo nombramos es porque reconocemos la diferencia"[190]. Con estas estrategias pretende *devolver a la vida* por unos instantes a esas personas, y con ese gesto tantea inevitablemente se cuestiona la suya propia, o como sentencia Fernando Castro, "como si le guiara el imperativo rilkeano, Boltanski busca la "muerte propia""[191], circunstancia que puede que esté detrás de gran parte de los proyectos artísticos de este tipo.

Además, las fotografías ampliadas, borrosas, desdibujadas, obtenidas a partir de positivos, contienen ese halo fantasmal que nos confronta con el paso del tiempo y la degeneración de la memoria. Las fotografías de gente anónima devienen signos de un tiempo indefinido que aluden al tránsito de la vida a la muerte. Dice José Jiménez que los monumentos de Boltanski son *las estelas funerarias de la época de la reproductibilidad técnica*, hijas de nuestro tiempo:

> Signos de *la representación de la muerte* en nuestro tiempo. Por eso es tan importante la fotografía, pero también el anonimato de los personajes. Estamos ante la muerte anónima, característica de la sociedad de masas, que nos confronta con la fragilidad de la memoria y la expansión colectiva del olvido[192].

Tanto la ropa vieja, como las imágenes a las que se le ha reducido deliberadamente su definición, que están presentes en la práctica totalidad de su producción, ocupan el lugar del cuerpo; actúan como cadáveres, pues ambos tienen en común que son al mismo tiempo una presencia y una ausencia: "son a la vez objeto y recuerdo, exactamente como un cadáver es al mismo tiempo un objeto y el recuerdo de un sujeto"[193], pero esquivan el rechazo.

Finalmente, la relación de su trabajo con la memoria, la muerte y el olvido queda sellada cuando Boltanski revela que el sesenta o setenta por ciento de las obras que produce *son destruidas después de la exposición*, y sólo quedan de muchas de ellas algunas fotografías, y *algunas imágenes en la memoria de los espectadores*. Nuestra presencia efímera, la vulnerabilidad de la memoria y la lúcida conciencia de la muerte en la que insiste Boltanski, son el reflejo fiel de unas actitudes concretas hacia la muerte. Sus solemnes y honestas intervenciones, llevadas a cabo en muchas ocasiones en iglesias, templos o espacios desacralizados, son el

190 MOURE, Gloria, "Entrevista con Christian Boltanski", Op. Cit., p. 107.

191 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Mortal de necesidad...", Op. Cit., p. 21.

192 JIMÉNEZ, José, "Teatro de la metamorfosis...", Op. Cit., p. 55.

193 Ibíd., p. 56.

retrato de una nueva clase de espiritualidad que es cartografiada a la perfección por Donald Kuspit, que se sirve de varios ejemplos de piezas del autor, y que por su lucidez y precisión hemos de citar en extenso:

> Las instalaciones monumentales de Boltanski nos ofrecen una conciencia refrescante de la enfermedad moderna de la muerte, que creemos que somos capaces de evitar (...) Los suizos parecen inmunes a vivir la muerte, los Judíos parecen experimentarla prematuramente, pero al igual que todos los demás nadan en el *Lago de los muertos* (1990). Es decir, que soportan, a sabiendas o no, la monumental oscuridad de un *Relicario* (1989-1990), que forma parte de un inventario cada vez mayor de la historia y el sufrimiento –la muerte es la verdadera industria en crecimiento del mundo moderno– que es tal vez lo que el arte finalmente es para Boltanski[194].

Santiago Sierra (1966)[195], uno de los artistas más destacados y comprometidos del panorama artístico internacional, también uno de los más controvertidos, merece sin duda ocupar un lugar destacado en esta clasificación que hemos denominado *La muerte abstracta*. Su trayectoria principal viene marcada por la explotación de los inmigrantes o los marginados, a los que remunera por realizar trabajos inútiles o abusivos que nos hace plantearnos cuestiones como la dignidad y la justicia.

Es necesario que nos detengamos en una de sus obras más contundentes, que aún siendo fiel a estas intenciones, aborda de manera magistral el drama de la inmigración africana. La muerte es la que espera en Europa a muchos de estos inmigrantes, que pierden la vida antes de lograr alcanzar su destino. *3000 huecos de 180 x 70 x 70 cm cada uno* es una acción que Sierra llevó a cabo en Cádiz, frente a la costa africana. Los huecos fueron excavados manualmente en la tierra por un grupo de jornaleros senegaleses y marroquíes durante un mes, que fueron remunerados según la legislación, con 54 euros por cada jornada de ocho horas.

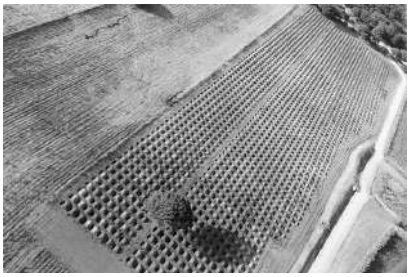
La fabricación en serie de las *tumbas* remite inevitablemente a la producción sistemática de muerte en el Mediterráneo. Arguye Bárbara Perea, que la respuesta que ofrece Sierra a la búsqueda utópica del Grial europeo por parte de los inmigrantes africanos, son 3000 huecos, "habitáculos post-mortem, construidos

---

194 "Boltanki's monumental installations offer us a refreshing awareness of the modern sickness unto death, which we think we are able to avoid (…) The Swiss seem immune to living death, the Jews seem to experience it prematurely, but like every one else they swim in the *Lake of the dead* (1990). That is, they endure, knowingly or unknowingly, in the monumental darkness of a *Reliquary* (1989-90), part of a ever-growing inventory of history and suffering -death is the true growth industry of the modern world- which is perhaps what art finally is for Boltanski", en KUSPIT, Donald, "In the Cathedral/Dungeon of Childhood: Christian Boltanski´s Monument..." en AA. VV., *Christian Boltanski*, Phaidon, Nueva York, 1997, p. 109.

195 Véase SIERRA, Santiago, *Pabellón de España. 50 Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores/ Turner, Madrid, 2003.

Santiago Sierra, *Lucía y los presidiarios*, 2014



3000 huecos de 180 x 50 x 50 cm cada uno, Dehesa de Montenmedio, Vejer de la Frontera, Cádiz, 2002

Santiago Sierra, *Contador de muerte*, 2009

por sus futuros residentes"[196], tumbas a la espera de cuerpos que albergar.

Contador de muerte, por su parte, es una instalación que consistió en la colocación de un contador de grandes dimensiones en la fachada de la aseguradora Hiscox, en Londres, desde el 1 de enero hasta el 31 de diciembre de 2009. En dicho contador se iba sumando, en tiempo real, el número de personas fallecidas en todo el mundo, por cualquier causa; hasta alcanzar la cifra de 55.459.218 muertos. En contraprestación, la compañía de seguros emitió una póliza de seguro por defunción accidental del propio Sierra durante ese mismo año por un valor de 150.000 euros.

Una variante bien distinta a la de las *muertes abstractas* que hemos visto hasta ahora fue introducida por Sierra con la obra *Lucía y los presidiarios*. En 2014 se permitió a cinco presos de una cárcel austriaca que se sometieran a una sesión del aparato de luz llamado *Lucía nº03*, desarrollado por los doctores Proeckl y Winkler. Este sistema de lámparas combinaba unas lámparas led y un estroboscopio de velocidad e intensidad variables, que activándose siguiendo determinados patrones lograban unas condiciones de deprivación sensorial. El resultado es que Sierra posibilitó que estas personas tuvieran sensaciones extracorporales y que su cerebro se comportara de la misma manera que lo haría ante una muerte próxima. *Lucía nº03* "provoca patrones de ondas EEG, de forma que posibilita experiencias transcendentes que de otra forma sólo ocurrirían en situaciones extremas, como por ejemplo la proximidad de la muerte", explica Sierra en su web.

La artista colombiana **Doris Salcedo** (1958)[197] es internacionalmente conocida por sus rotundas instalaciones con muebles, donde el dolor, el horror y la muerte siempre están presentes siempre de manera velada. Salcedo pone en práctica políticas de la memoria para interferir en los espacios de silencio que existen entre la violencia y la identidad. En sus instalaciones, los muebles que han sido sustraídos del

196 PEREA, Bárbara, "3000 huecos de 180 x 70 x 70 cm. cada uno" en AA. VV., *Montenmedio Arte Contemporáneo*, 2002-2003, Fundación NMAC, Madrid, 2003, p. 65.

197 Véase BAL, Mieke, *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2014.

Doris Salcedo, *Plegaria muda*, 2009.

Doris Salcedo, *Sin título,* 1999

espacio doméstico e inutilizados, se convierten en testigos por una parte de la situación de Colombia, que en muchas ocasiones conllevan asociaciones directas con el enterramiento y la tumba, y es precisamente ahí donde reside su potencial, como recuerda Rod Mengham, "el poder de estas obras está en su capacidad para presentarse como una forma de testigo mudo"[198].

En *Atrabiliarios*, una instalación que presenta una serie de zapatos en cajas cosidas con hilo quirúrgico y enrasadas en la pared, las comparaciones con el enmudecimiento, lo limitado de la comunicación y la tumba son evidentes, pues las obras se esconden en una especie de nichos translúcidos; "el elemento de exhibición se sustituye por su opuesto: por cerramiento, secreción, introversión. El espacio en el que organizar los objetos –las huellas de una historia individual– se rellena, emparedado. La estructura resultante conlle-

198 "The power of these works is in their capacity to stand as a form of mute witness", en MENGHAM, Rod, "Doris Salcedo´s Un-forms", en JOPLING, Jay (ed.), *Doris Salcedo*, White Cube, Londres, 2007, p. 25.

va asociaciones con sepultura"[199], concluye Mengham.

Por otra parte, la violencia colectiva, el trauma y la memoria están presentes de manera sublime en la obra *Sin título* de Salcedo en la que varias pilas de camisas blancas enyesadas se encuentran atravesadas por diferentes picas de acero. De manera muy lúcida nos hace ver Mieke Bal que no importa a quién corresponden esas camisas, ni si se trata de un episodio concreto, porque: "puede que detrás de esta pieza esté la historia y no haya una historia; una incidencia específica del asesinado en masa"[200].

La alusión a la violencia, a una violencia en masa, es obvia, lo que sin embargo no le resta potencia a una instalación que hace de la sencillez eficacia. La violencia política de Colombia suele estar presente, si no como protagonista sí como trasfondo, en la mayor parte de las obras de Salcedo. En este caso, la lectura antropomórfica y el anonimato de las hipotéticas víctimas representadas se fundamenta en la universalidad de esa violencia. Aduce a este respecto Mieke Bal:

> Afirmo que la *especificidad* de la obra de Salcedo, incluida la decisión de quedarse y trabajar en Bogotá, aborda, reconoce y luego rechaza el horror *universal* de la violencia que llamamos política, porque cree que sume a las personas en un anonimato de sacrificados a las denominadas grandes causas: a la violencia de la política. Lo que obra aquí no es una decisión de atender a lo particular para evitar la estilización del horror, sino la necesidad vital de ver lo singular *como* universal y viceversa[201].

Salcedo hace uso de los muebles, o de reproducciones de estos con cierto parecido formal. En *Plegaria muda* presentó 111 esculturas con forma de mesas cuyas proporciones remitían inevitablemente al ataúd. Estas fueron sido colocadas una sobre la otra sobre un lecho de tierra que alimentaba la hierba que crecía sobre la madera.

Plegaria muda es el título de una de las instalaciones de Salcedo que mejor narra la imposibilidad de la comunicación, el sinsentido de la violencia, y la necesidad del recuerdo. Para Mieke Bal es evidente que plegaria muda se refiere también al silencio, pero a un silencio impuesto desde afuera; enmudecer es eso, obligar a callar, a guardar silencio. Por eso, "podría decirse que trata de la oración de los silenciados; de los que rezan contra el silencio,

---

199 "The element of display is replaced by its opposite: by enclosure, secretion, introversion. The space in which to arrange objects -the traces of an individual history- is filled up, walled in. The resulting structure carries associations with entombment", en Ibíd., p. 27.

200 BAL, Mieke, *De lo que no se puede...*, Op. Cit., p. 92.

201 Ibíd., p. 96.

a pesar de él"[202], apostilla Mieke Bal. Esa resistencia a guardar silencio ante la muerte y la violencia, así como la esperanza del triunfo de la verdad y de la vida, se condensan en la metafórica hierba que crece a pesar de toda hostilidad, aún sobre la madera, recordando la hierba que vuelve a crecer en las sepulturas clandestinas, sobre las fosas comunes. También, en contraposición, representa el abandono, la renuncia, la dificultad para llegar al cadáver:

> Cuando la gente escapa de la violencia, la hierba devora las casas abandonadas. La hierba cubre fosas comunes, de modo que los dolientes no pueden siquiera llevar a casa los restos de aquellos que han perdido. Y la hierba hay que cabarla, perforarla, para alcanzar los restos físicos de los individuos y sacar a la luz su singularidad, la singularidad de su muerte. A veces los restos se encuentran, pero en muchos casos no es posible: bajo la hierba no hay más que tierra[203].

Esta pieza es la respuesta a la búsqueda de desaparecidos por parte de sus familias, búsquedas en las que Salcedo ha colaborado en ocasiones de manera activa, por lo que ella misma confiesa que: "es un proceso terrible; me lleva a pensar que en un país con más de treinta cinco mil desaparecidos, el único "objeto" capaz de contar la historia las últimas tres décadas es la tumba colectiva"[204].

En esta categoría también podemos incluir a **Andy Warhol** (1928-1987)[205]. Es bien sabido que cualquier catástrofe, ya fuera natural o social, era fuente de inspiración para Warhol. Su iconografía está plagada de accidentes de coche y avión, suicidios, terremotos, bombas atómicas y sillas eléctricas reproducidas serialmente que insisten en lo morboso del suceso, obligándonos a volver una y otra vez sobre una tragedia que cada vez resulta más fácil de digerir, siempre sin ocultar su obsesión por la muerte violenta. Después de ser disparado por una feminista radical trastornada, Warhol entendió la dimensión de la atracción por la muerte que siempre había sentido, y confesó haber entendido que todo lo que hacía *tenía que ver con la muerte*.

Para su serie *Death and Disasters,* Warhol se sirvió de fotografías obtenidas por distintos medios, especialmente las publicadas por la prensa escrita. Sin embargo, las piezas que resultan más angustiosas y dramáticas, y que

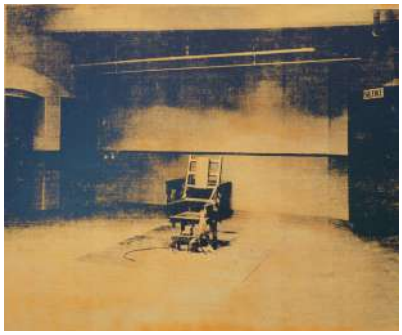
---

202 Ibíd., p. 259.

203 Ibíd., p. 260.

204 Comunicación por correo electrónico entre Mieke Bal y Doris Salcedo publicada en Ibíd., p. 259.

205 Véase CELANT, Germano, Andy Warhol: A factory, Museo Guggenheim, Bilbao, 1999, AA.VV., *Andy Warhol: A restropective*, The museum of Modern Art, New York, 1989.



Andy Warhol, *Electric Chair*, 1971.

Andy Warhol, *Ambulance Disaster*, 1963.

evidencian su honda preocupación por la muerte, sean probablemente las series donde se representa exclusivamente una silla eléctrica, el medio de ejecución más típicamente estadounidense, en las que el cadáver se hace presente en su ausencia. Las primeras, datadas en el año 1963 y tituladas según el color al que se ha virado la imagen (*Silver Disaster, Blue Electric Disaster,* o *Lavender Disaster*), hacían de la repetición su seña de identidad, mientras que las posteriores, las *Big Electric Chairs*, realizadas a partir de 1967 consisten en una imagen única. El común denominador de toda la serie es la presencia de una única silla eléctrica, vacía, en una sala vacía; en cualquier caso se prescinde de la presencia humana, tanto de personas vivas como de cadáveres. Lourdes Cirlot resalta con acierto que "la noción de vacuidad no sólo no resta dramatismo, sino que lo aumenta hasta grados insospechados"[206]. Por otra parte, las lecturas ambiguas que admite la serie, tanto de crítica a la pena de muerte como de banalización de ésta, decididamente potenciadas por el propio autor, incrementan la sensación de inquietud en la recepción.

No obstante, no era únicamente la idea de la muerte lo que atormentaba y atraía a partes iguales a Warhol; le repelía sobremanera la idea de dejar *sobras* tras su muerte, de tener que devenir cadáver y no poder tener control sobre éste. Como él mismo relata:

> Siempre deseé haber muerto, y todavía lo deseo, ya que podría haber conseguido todo el asunto de nuevo con... Nunca entendí por qué al morir, no desapareces únicamente... Yo siempre pensé que me gustaría que mi propia lápida estuviera en blanco. Sin epitafio y sin nombre. Bueno, en realidad, me gustaría decir "ficción"[207].

En definitiva, la muerte está claramente presente tanto en la serie de los *Desastres*, como en la de *Las sillas eléctricas*,

---

206 CIRLOT, Lourdes, *Andy Warhol*, Nerea, Guipúzcoa, 2001, p. 40.

207 "I always wished I had died, and still I wish that, because I could have gotten the whole thing over with... I never understood why when you died, you didn't just vanish... I always thought I'd like my own tombstone to be blank. No epitaph and no name. Well, actually, I'd like to say "figment"", en AA.VV., *Andy Warholl, The late work*, Prestel, Munich, Berlin, Londres y Nueva York, 2004, p. 74.

pero ésta es abordada desde dos posiciones antagónicas; la primera presenta accidentes y muertes reales reproducidas en los medios, donde la catástrofe y el cadáver van de la mano, mientras que en la segunda serie la muerte aparece de forma elíptica, ofreciendo un vacío, que como insinúa Arturo Leyte, puede ocupar cualquiera de nosotros, difuminando así el miedo, por lo que cabe preguntarse:

> ¿acaso no constituyen estas dos series una suerte de ritual y sacrificio para disipar su horror (o su reverso: mostrar que todo es horror) y convencer, en definitiva, de que la muerte no es tal, sino sólo un acontecimiento, quizás inquietante, pero registrable como cualquier otro?[208].

Cuando la muerte desaparece, su lugar es ocupado por un objeto. Afirma tajante Leyte que ambas series revelan "una apariencia inerte pero objetual de la muerte: es la muerte convertida en objeto empaquetado, convertida en imagen"[209].

La violencia y la muerte es tratada en la obra de **Alfredo Jaar** (1956)[210] de forma cuidada, prescindiendo de imágenes agresivas y centrándose en la figura del superviviente para llamar la atención sobre el horror. Así, la posición del testigo del genocidio es abordada por Jaar en varias ocasiones, *Let there be light* es un buen ejemplo de ello. La pieza, especialmente dedicada a la masacre ruandesa de más de un millón tutsis por parte de los hutus en 1994, forma parte del *Proyecto Ruanda*, consagrado a denunciar los abusos que se produjeron de 1994 hasta el año 2000.

No obstante, es *Los ojos de Gutete Emerita*[211], la obra clave para entender la forma en la que Jaar se acerca a la muerte del otro; a través del testigo directo. Cuando el mundo cerraba los ojos al genocidio ruandés, Jaar intentaba abrírnoslos directamente por medio de la *mirada*.

Un escuadrón de la muerte asesinó en la misma mañana a cuatrocientos Tutsis. Gutete Emerita, una madre de familia de treinta años que asistía a misa, presenció la masacre. Ante sus ojos acabaron a machetazos con la vida de su marido y sus dos hijos. Ella consiguió escapar y esconderse con su hija. Tras varias semanas refugiadas en el bosque explicó lo que habían vivido.

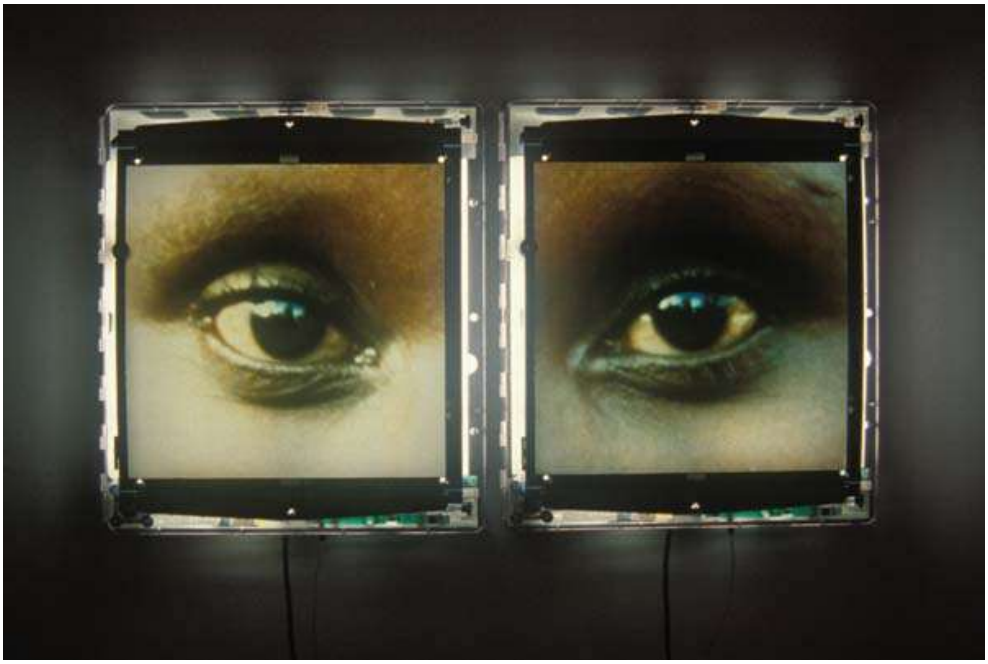
---

208 LEYTE, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Adaba Editores, Madrid, 2006, p. 92.

209 Ibíd., p. 94.

210 Véase AA.VV., *La política de las imágenes*, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, GRYNSZTEJN, Madeleine, *Alfredo Jaar*, La Jolla Museum Contemporary Art, San Diego, 1990, AA.VV., *Alfredo Jaar; geography*, Anderson Gallery/Virginia Commonwealth University, 1991.

211 Existe una versión digital de esta pieza en: http://alfredojaar.net/gutete/gutete.html Fecha de acceso: 08/03/2015



Alfredo Jaar, *Los ojos de Gutete Emerita,* 1996.

Alfredo Jaar escribe en el texto que acompaña a la fotografía de los ojos de Gutete: *Nunca olvidaré sus ojos. Los ojos de Gutete Emerita*. Los ojos que han visto el horror y la muerte.

La mirada es también la vertebradora de *El silencio de Nduwayezu*, pieza de 1997, una interesante reflexión acerca de la multiplicación y la banalización de las imágenes del dolor en la que Jaar nos coloca de nuevo en el lugar, no ya de la víctima sino del testigo de la violencia, que es también portador del dolor y del sufrimiento de la tragedia. La obra tiene como protagonista a Ndwayezu, un niño de cinco años al que Jaar conoció en el campo de refugiados de Rubavu, en Ruanda, que, testigo de la muerte a cuchilladas de sus padres, enmudeció durante semanas. De todos los niños del campamento, fue él, sin embargo, el único que miró fija y directamente a la cámara del artista: "recuerdo sus ojos. Es la mirada más triste que jamás he visto. Y nunca olvidaré su silencio. El silencio de Nduwayezu"[212]. La imagen de estos ojos, reproducidos en un millón de diapositivas sobre una mesa de luz, acompañados por varios visores son la respuesta formal a esta mirada del horror inenarrable. Sólo mediante la elipsis Jaar es capaz de aludir a lo irrepresentable.

Acerca de esta pieza escribe con acierto Bruno Cuneo que se nos ha privado enteramente de la imagen, pero se conserva el carácter elíptico de la serie, y que los ojos de Nduwayezu, sustituyen "no sólo la experiencia cabal

212 Texto del autor en una cartela de la exposición, reproducido en AA. VV., *Alfredo Jaar. Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998,* Actar, Barcelona, 1998, (sin numeración de páginas).

de su dolor, sino también la de su pueblo y, aún más, la de todos los perseguidos en el mundo"[213]. Los ojos: ver al que ha visto, no nos muestra el primer horror, nos muestra que hay algo que no se puede mostrar, una violencia que no se puede convertir en imagen, un dolor que no se puede expresar. La mirada del niño también nos habla de la impotencia manifiesta del autor ante semejante realidad, que, en su iconoclastia, parece querer acompañar al niño en su enmudecimiento. A la postre, la multiplicación de la imagen hasta alcanzar el millón de copias, semejante al número de víctimas, eleva este dolor al infinito.

En *La política de las imágenes*[214] se reúnen varios artículos de autores tan destacados como Racière, Didi-Huberman o Griselda Pollock en los que se aborda la cuestión de la conveniencia de mostrar o no la muerte, con motivo de la exposición *La politique des images*, de Alfredo Jaar, celebrada en 2007 en el Museo de Bellas Artes de Lausanne.

Dentro de la categoría de las representaciones abstractas de la muerte en el arte contemporáneo se insertarían todas aquellas en las que se aborda *la muerte del otro* desde la memoria, o el recuerdo. Así mismo, el *duelo* como estrategia para abordar la cuestión del *la muerte del otro* se puede rastrear de igual forma en una buena muestra de los artistas actuales. Las lápidas de **Berclaz de Sierre** en su obra *Personne-Niemand 1903-2004*, pueden ser un buen ejemplo, así como la serie *Mourning women,* mujeres de luto o plañideras, de **Nancy Spero**, o El velatorio de su madre de **Sophie Calle**, pieza realizada para el Palais de Tokyo (2010) donde coloca una cámara a los pies de su madre agonizante para que recoja los últimos momentos de vida, se centran en estos aspectos.

Alfredo Jaar, *El silencio de Nduwayezu*, 1997
Instalación en la Galería Oliva Arauna

2.3.2.3. La muerte del artista

Las dos primeras categorías o modalidades que hemos analizado tienen en común el haberse detenido en *la muerte del otro*, bien sea de manera *abyecta*, casi siempre mediante la agresividad del cadáver, bien de forma *abstracta* a través de

213 CUNEO, Bruno, "Prácticas de piedad", en AA. VV., *Jaar, SCL, 2006*, Actar, Barcelona, 2006, p. 185.

214 AA.VV., *La política de las imágene*s, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.

Chris Burden, *Trans-Fixed*, 23 de abril de 1974.

Chris Burden, *Trans-Fixed*, detalle de las manos del artista tras la performance.

representaciones más sublimes o estetizadas en las que los restos corporales han quedado al margen. Veremos ahora algunos ejemplos en los que los artistas han abordado la cuestión en primera persona, la muerte del artista; *la muerte propia*, si queremos aludir a la nomenclatura que utilizamos anteriormente. Dado que las motivaciones, los grados de realidad, y las soluciones formales de este grupo son tan dispares, las dispondremos en cuatro subcategorías: *Adelantarse a la propia muerte*, *Muerte y enfermedad*, *Mostrarse muerto* y *La muerte como obra de arte final.*

Adelantarse a la propia muerte

Chris Burden (1946-2015)[215] es una incuestionable figura seminal de arte contemporáneo. Burden redefinió las posibilidades de la práctica artística, desafiando sus límites con cada una de sus performances, instalaciones y obras, utilizando su cuerpo como medio y arriesgando su integridad física en más de una ocasión.

Es obvio que la muerte siempre ha estado presente en la obra de Chris Burden, la mayor parte de las veces postulándose como víctima, como cadáver en ciernes, pero otras fingiendo ser el asesino ejecutor de ésta, como en *TV Hijack*, acción llevada a cabo en 1972 en la que *simuló* secuestrar a punta de cuchillo a una presentadora de televisión, sólo que sin que esta tuviera noticia de que todo era un simulacro, o disparando *simbólicamente* a un avión en Los Ángeles. Presenta Fernando Castro a Burden como el retrato del artista como terrorista, "un violento que ataca edificios, locutores, medios de transporte o bien alguien que describe nuestra existencia como una reclusión tremenda"[216]. Sin embargo sus trabajos más interesantes en este sentido han sido aquellos en lo que ha escenificado su propia muerte, o bien se ha infringido daños que bien se la podrían haber causado. La célebre *Shoot* (*Disparo*) da buena cuenta de ello. En el ámbito de una galería de arte, el artista le pidió a un compañero que le disparara en un brazo.

La documentación de *Shoot* era tan importante para

215 Véase HOFFMAN, Fred (coord.), *Chris Burden*, Thames & Hudson, Londres, 2007.

216 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, p. 57.

Burden como la acción en sí. Él mismo deja constancia de este hecho cuando escribe: "seré disparado con un rifle a las 7:45 pm. *Espero tener algunas buenas fotos*"[217]. A petición propia, el artista recibe un balazo; un disparo como obra de arte. Las posibilidades interpretativas se multiplican. Burden pide ser disparado en una parte concreta de su cuerpo, aunque como es lógico, cualquier cosa podría haber pasado. La acción se convierte en una ruleta rusa en la que la vida del artista depende casi en exclusiva de la puntería del tirador. Y este será sólo uno de sus numerosos coqueteos del artista con la muerte.

En *Prelude to 220, or 110*, que tuvo lugar durante tres días consecutivos, de 10 al 12 septiembre de 1971, de 8 a 10 de la noche en el *F Space* de Santa Ana, California, Chris Burden volvía a poner en riesgo su propia vida. Atornillado al suelo con bandas de cobre atadas en sus extremidades, se dejaban caer varios cubos de agua cerca de él, rodeado por unos cables con corriente.

Fingir ex profeso la propia muerte llega con *Deathman*, una mediática acción que tuvo lugar en acción La Cienaga Boulevard, en la ciudad de Los Ángeles, el 12 de Noviembre de 1972. El autor explica la performance de manera sencilla: "a las 8 pm me acosté en la Ciénaga Boulevard y fui cubierto por completo con una lona de lienzo. Dos bengalas de 15 minutos de duración fueron colocadas cerca de mí para alertar a los coches. Justo antes de las bengalas se extinguieran, un coche de policía llegó"[218]. Fue detenido por crear una falsa emergencia, juzgado y absuelto en Beverly Hills.

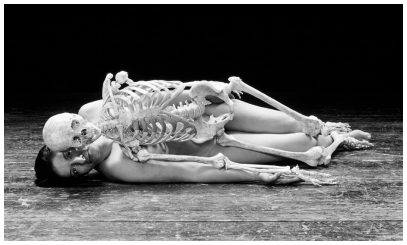
Las ideas del mártir, del sacrificado, del crucificado, y otras referencias cristianas son constantes e innegables en la obra de Burden, y fundamentales en trabajos como *Trans-Fixed*, *Doorway to heaven* o *The visitation*. Él mismo

Chris Burden, *Shoot*, 1971.

217 "(...) I will be shot with a rifle at 7:45 pm. I hope to have some good photos". Carta escrita a los editores de la revista *Avalanche* del 19 de Noviembre de 1971, publicada en STILES, Kristine, "Burden of light", en HOFFMAN, Fred (Coord.), *Chris Burden*, Locus+, Reino Unido, 2007, p. 30. La cursiva es nuestra.

218 "At 8 pm I lay down on la Cienaga Boulevard and was covered completely with a canvas tarpaulin. Two 15-minute flares were placed near to me to alert cars. Just before the flares extinguished, a police car arrived". Palabras del artista publicadas en HOFFMAN, Fred (Coord.), Chris Burden, p. 158.

Marina Abramovic, *Cleaning the mirror I*, 1995.



Marina Abramovic, *Cleaning the mirror II*, 1996.

admitía que aunque no era católico sí que creció rodeado de practicantes, que condicionaron sus ideas acerca de la muerte y la trascendencia: "la oscuridad de esas catedrales es algo que no se olvida. Son oscuras y húmedas. Estas cosas son espeluznantes. Es la ausencia de luz... La muerte. Aquellas catedrales no hablan de nada sino de la muerte, ¿no?"[219], afirma.

La muerte también estuvo presente en la performance que llevó a cabo el 14 de octubre de 1976; *Death Valley run*. De nuevo con claras alusiones al cristianismo, Burden realizó su particular travesía del desierto, poniendo en riesgo su vida al recorrer 84 millas en una bicicleta modificada con un pequeño motor por el Valle de la Muerte, en California.

Otra de las artistas que podemos incluir en este apartado es **Marina Abramovic**[220] (1946), una de las creadoras más significativas del último tercio del siglo, primero en solitario, luego como pareja artística de Ulay, desde 1976 hasta 1988, y más tarde iniciando de nuevo el recorrido ella sola tras la ruptura con este último, que quedó escenificada en la solemne *The lovers*, donde ambos se despedían al encontrarse tras recorrer en sentido opuesto la Gran Muralla China. Erigiendo su cuerpo como la herramienta principal de la creación, Abramovic ha explorado los límites de la resistencia física y emocional, mediante performances y vídeos, hasta el punto de poner en riesgo su integridad en acciones como *Ritmo 0*, donde invitó a utilizar una serie de objetos sobre ella, quedando a merced absoluta del público.

En 1995, Abramovic llevó a cabo la simbólica *Cleaning the mirror I*, una acción en la que la artista limpiaba concienzudamente un esqueleto realizado a partir de su propia biometría. Marina describe así la acción de tres horas

219 "The darkness of those cathedrals is something you don't forget. They are dark and dank. Those things are spooky. it's the absence of light... Death. Those cathedrals are about nothing but death, aren't they?". Conversación entre Burden y Stiles transcrita en STILES, Kristine, "Burden of light", Op. Cit., p. 31.

220 Véase AA.VV., *The artist is present*, The museum of Modern Art, New York, 2010. También puede ver el DVD del mismo título, *The artist is present*, Karma Films, 2012.

de duración, que posteriormente ha dado lugar a una video-instalación con monitores: "estoy sentada con un esqueleto en mi regazo y junto a mí hay un cubo lleno de agua con jabón. Con la mano derecha cepillo intensamente diferentes partes del esqueleto"[221].

Abramovic abraza su propio esqueleto, se ofrece muerta. Intenta purificar ritualmente sus propios restos, adelantarse a su muerte; prepararse para ella.

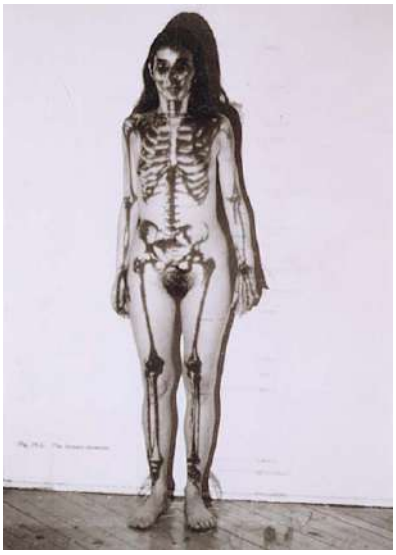
En *Cleaning the mirror II*, una versión posterior de esta pieza, Abramovic yace desnuda sobre una sábana blanca. Sobre ella, la representación de su esqueleto se mueve al ritmo de su respiración; baila con la muerte.

Su trabajo, como hemos señalado al hilo de las piezas que hemos ido viendo, se sirve del cuerpo como herramienta crítica, es el punto de partida de su discurso, el elemento que dota de significado a la existencia misma, el que define la identidad y, por tanto, el instrumento perfecto para configurar sus obras.

Ana Mendieta (1948-1985)[222], por su lado, es una de las artistas imprescindibles de la escena contemporánea. Nacida en Cuba pero emigrada a los Estado Unidos pasó varios años en centros de acogida de Iowa, donde posteriormente estudiaría Bellas Artes. Valiéndose de su propio cuerpo como soporte y como escenario, pues afirmaba que la pintura no podía ser lo *suficientemente real*, hizo de éste su mejor arma. Su trabajo, esencialmente autobiográfico, prestó especial atención a cuestiones como la vida y la muerte o la posición de la mujer en la cultura.

Con su conocida serie *Siluetas*, el cuerpo es representado mediante su huella, a través de su ausencia, utilizando siempre materiales naturales como barro, hojas, o sangre. Además, no sólo desaparece el cuerpo, sino la propia obra, pues esta disfrutaba de una presencia efímera que sólo conocemos gracias a una, también escasa, documentación.

Estas obras comparten la ya conocida doble presencia y ausencia del cuerpo, y tienen como común denominador



Ana Mendieta, *Sin título*, 1976

Ana Mendieta, *Sin título*, de la serie *Siluetas*, 1976

221 RICO, Pablo J. (Dir.), *El puente. Exposición retrospectiva de Marina Abramovic*, Generalitat Valenciana. 1998, p. 198.

222 Véase BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?. Identity, performativity, and exile*, Duke Unversity Press, Durham DC., 1999.

Ana Mendieta, *On giving life*, 1975

el reintegrarse en la tierra, evidenciando que la poderosa naturaleza siempre borra las huellas de nuestra breve existencia. Respecto a la serie, llevada a cabo entre 1973 y 1980, afirma Donald Kuspit que se trata de obras profundamente religiosas y escatológicas que a través de la vulnerabilidad del cuerpo remiten a la muerte:

> La muerte, como demostración de la vulnerabilidad del cuerpo, y, al mismo tiempo, oportunidad de resurrección psíquica –una oportunidad para liberarse del cuerpo y del mundo y triunfar, así sobre la muerte, si bien sólo en la imaginación– son sus preocupaciones constantes[223].

Mendieta representa al cuerpo *como muerte* y *como recuerdo viviente* al mismo tiempo, zanja Kuspit. En alguna ocasión afirmó la artista que el arte la pudo sanar, pues sólo cuando lo descubrió fue capaz de reconciliarse con su infancia, vivida en un orfanato, *salvándose de convertirse en una criminal y de una muerte temprana*, tal y como ella misma indicó. Charles Merewether defiende que de las posibles asociaciones a las que remite la obra de Mendieta las principales son los *orígenes* y las conexiones del *yo* y el arte: "estamos ante un cadáver como representación, es decir, su desaparición marca también su

223 KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo", en MOURE, Gloria (ed.), *Ana Mendieta*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1996, p. 39.

aparición"[224]. Es evidente que Mendieta se muestra a sí misma como cadáver una vez tras otra, y además proyecta la futura desaparición de ese cadáver y su disolución en la naturaleza, dando un paso más allá.

Si Mendieta alude frecuentemente a la muerte, a partir de una estancia en México en 1973, también incorporará a su trabajo incesantes referencias a la *muerte ritual,* pues "México supone para Mendieta la toma de conciencia primera de la vigencia y potencialidad de las culturas prehispanas"[225], asegura María Ruido. Mendieta no tardará en realizar una serie de obras vertebradas por la muerte y el sacrificio en las que la sangre será utilizada como símbolo de vida y muerte; de renacimiento. La sangre que se desliza debajo de una puerta, trasladando la violencia íntima a la calle (*People looking at blood*, 1973), la sangre utilizada para anunciar en la pared que alguien se ha enamorado (*She got love*, 1974), la sangre como huella (*Body tracks,* 1974), la sangre que de desenmascara un cuerpo cubierto (*Body prints*, 1974), o la sangre que anuncia una violencia que sólo ha podido acabar en muerte (*Mutilated body on landscape*, 1973); la sangre como muerte y nacimiento.

Ya en México, en un periodo que quedó marcado por la lectura de la obra *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, jugará a mostrarse muerta, a habitar el espacio entre la vida y la muerte al realizar algunas acciones dentro de las tumbas zapotecas de El Yagul, en Oaxaca, dedicadas a la memoria de los ausentes. En 1976, de nuevo en México, realiza *Ánima*, en la que dibuja su silueta con fuegos artificiales que se van consumiendo "en una celebración autógrafa que rememora los artificios festivos y el mexicano culto a la muerte"[226], como subraya María Ruido.

Pero quizá sea en *On giving life* (*Dando vida*), obra realizada en 1975 en Iowa, la que mejor explique el carácter sacrificial o primitivo de gran parte de su trabajo, por el que la vida se renueva eternamente a través de una muerte cíclica de inspiración mexica. En ella, abraza y besa detenidamente un esqueleto que se halla en el suelo, como si quisiera insuflarle vida, también anunciando una clara disposición de vuelta al origen, a la Madre, a la tierra. Ya sea enterrada en la tierra o yaciendo en contacto con ella, Mendieta quiere disolverse en la tierra, desaparecer en ella. Kuspit plantea que "sea concebida como un lugar de muerte (polvo para el polvo) o de la vida (el renacimiento simbolizado por la renovación estacional de las flores), la artista

224 MEREWETHER, Charles, "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta" en MOURE, Gloria (ed.), *Ana Mendieta,* Ediciones Polígrafa, Barcelona 1996, p. 83.

225 RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Nerea, Guipúzcoa, 2002, p. 26.

226 Ibíd., p. 60.

se identifica totalmente con la tierra. Se da enteramente a ella (...)"[227], quiere confundirse con ella.

Acerca del trabajo de Mendieta, de su búsqueda del lugar que ocupa el hombre, de su afán de integración en un ciclo de vida superior y de contacto directo con la madre naturaleza, dice Nancy Spero: "su arte es una fuerza elemental, radicalmente separado de accidentes de la individualidad, que habla de la vida y de la muerte, del crecer y el pudrirse, de la fragilidad de una voluntad indomable"[228].

Anteriormente, Mendieta ya había llevado a cabo sus acciones sobre la violencia social y la violencia machista, en la que ella misma jugaba el papel de víctima en obras como *Tied-up woman* o la conocida *Rape scene*, obra de 1973, en la que Mendieta recreó una violación real que tuvo lugar en el Campus universitario. Por otra parte, la violencia extrema y sacrificial ya estaba contenida en piezas como *Plumas sobre una mujer* (*Feathers on woman*, 1972), o en la radical *Muerte de un pollo* (*Death of a chicken*, 1972), en las que Mendieta sugiere, para María Ruido, una identificación del gallo con el macho, que es decapitado mientras la sangre cubre su cuerpo desnudo, aludiendo por extensión a las prácticas de santería afrocubanas en las que este animales ampliamente utilizado. Para Donald Kuspit, en cambio, Mendieta es la que se coloca en lugar de la víctima; el pollo, blanco y virginal, evidenciando su desprotección y fragilidad: "la artista se identifica con el pollo: el asesinato es un suicidio desplazado y, al mismo tiempo, una metáfora de la iniciación sexual"[229]. A la utilización de animales por parte de varios artistas de este periodo, y sus vínculos con la violencia y la muerte le dedicamos un epígrafe más adelante.

Finalmente, este afán por demostrar que el cuerpo no es más que un cadáver en ciernes, por adelantarse a una muerte contra la que no se puede luchar, y a la que sólo se puede esperar de cara, queda fantásticamente reflejado en la pieza *Death control* de **Gina Pane** (1939-1990)[230]. En esta ocasión la artista se atreve no sólo a enfrentarse a la muerte, sino a la descomposición del cadáver como irremediable final.

La pieza, grabada en vídeo, presenta el rostro impávido de la artista cubierto de gusanos, yuxtapuesto con la celebración de una fiesta de cumpleaños en la que unos niños destruyen un pastel, "muerte y fiesta aproximando

227 KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta...", Op. Cit., p. 45.

228 SPERO, Nancy, "Tras el rastro de Ana Mendieta", reproducido en RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Nerea, Guipúzcoa, 2002, p. 94.

229 KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta...", Op. Cit., p. 35.

230 Véase DUPLAIX, Sophie *Gina Pane: terre, artiste, ciel*, Actes Sud Editions, Arles, 2012.

sus características excesivas"[231], escribe Fernando Castro; cada año que se celebra es una cuenta atrás para la muerte. Continúa Castro:

> Según la economía del fantasma, el deseo revela el ser antinómico del goce y del dolor, contra cuya economía se protege, aunque, en un sentido estricto, el deseo puro tiene que ver con la pulsión de muerte y con el vínculo de lo horrendo y lo real[232].

Gina Pane, *Death control*, 1974

En definitiva, podemos concluir, que han sido, y son, muchos los artistas que a lo largo de la historia se han enfrentado a la muerte desde un posicionamiento personal, en primera persona. La representación de la propia muerte ha fascinado a buena parte de la práctica artística, y este asunto se constituye como una de las cuestiones centrales en el pensamiento contemporáneo.

Muerte y enfermedad

En otro orden de cosas, en nuestra sociedad, el individuo ha de enfrentarse casi siempre en solitario al problema de su muerte, como se analizó anteriormente. Recordamos de la mano de Arregui que:

> Vivir de espaldas a la muerte es vivir en el engaño; puesto que no se trata sólo de que vayamos a morir en el futuro, es que somos mortales ya. E ignorar nuestra propia mortalidad es vivir instalados en la mentira o, mejor, ser mentira. Y si la propia vida es mentira y autoengaño, la muerte se convierte en el desengaño definitivo[233].

Si por algo se han caracterizado los artistas de la segunda mitad del siglo XX, hasta la actualidad, es por querer enfrentarse a la realidad, por mostrar aquello que está oculto. Así, en un ejercicio de honestidad absoluta, las reflexiones

---

231 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Contradicciones y notas de un hipocondríaco (Sobre las dolencias y los síndromes en el arte contemporáneo)", en AA. VV., *Muestra la herida / La enfermedad. Arte y medicina 1*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2010, p. 102.

232 Ibíd.

233 ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir. El valor de la muerte en la vida humana.* Tibidabo, Barcelona, 1992, p. 11.

acerca de la mortalidad en el arte contemporáneo han estado aparejadas a la biografía de muchos artistas, y en ellas la enfermedad ha sido un vector director. Los trabajos de los artistas que analizaremos a continuación ven en la enfermedad, en sus dolencias o en las de las personas más cercanas a ellos, una muerte aún más próxima, una posibilidad ya no remota, sino inminente, donde la angustia por la propia desaparición es mucho más poderosa. El miedo al sufrimiento se entremezcla con la desazón de la inminencia de la muerte. Continúa Arregui diciendo que "(...) la angustia ante la muerte no es un simple miedo a morir, ni mucho menos un miedo a la enfermedad dolorosa, o a una agonía prolongada, sino el sentimiento radical ante la propia finitud y contingencia"[234].

La enfermedad no es más que la antesala de la muerte, su toma de posición, su anunciación. Por eso afirma David Barro que "la enfermedad está presente en la historia del arte en la misma medida en que lo está la carne"[235]. Es sin embargo Pedro Alberto Cruz uno de los autores que mejor analiza la presencia de la enfermedad en el arte contemporáneo en su libro *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. En él explica cómo la enfermedad atenta contra la naturalidad del ser, y cómo algunos artistas, aún siendo conocedores que que mostrarse enfermo condicionará que a partir de ese momento sean vistos a través de la enfermedad, se atreven a presentar sus cuerpos en caída, acercándose a la muerte, en una acción que debe ser entendida como una oposición. Y explica:

> El "yo soy cuerpo" de Nietzsche se convierte así, para la persona enferma en un "yo soy (sido) cuerpo", por el que se explicita la transformación de esta célebre tautología en una fórmula en la que la repetición de una misma realidad ("yo" y "cuerpo") se convierte en una fuerza de resistencia contra la naturalidad del ser[236].

Determinante es también en este sentido el ensayo de Lorena Amorós sobre el autorretrato en el abismo de la muerte titulado *Abismos de la mirada*, que incluye un epígrafe, "La enfermedad como experiencia límite"[237], que ha servido en gran medida de guía en mi análisis.

Son muchos los artistas que podríamos citar dentro de este apartado. Nombres como los de Hanna Wilke, Bob Flanagan, Félix González Torres,

---

234 Ibíd., p. 25.

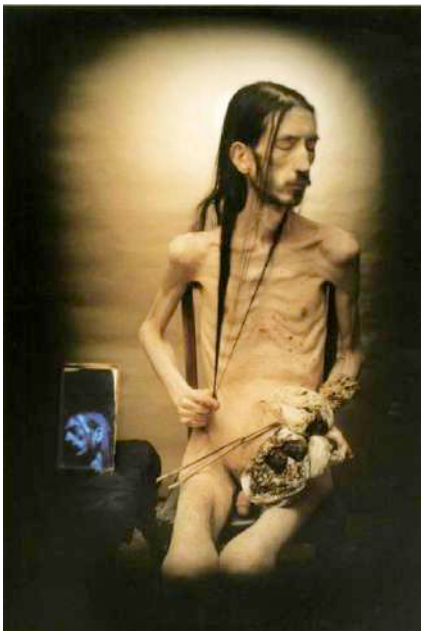
235 BARRO, David, "Troppo vero. Fragmentos y miradas heridas en el arte contemporáneo", en AA. VV., *Muestra la herida / La enfermedad. Arte y medicina 1*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2010, p. 9.

236 CRUZ, Pedro Alberto, *Cuerpo, ingravidez y enfermedad,* Bellaterra, Barcelona, 2013, p.72.

237 AMORÓS, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Cendeac, Murcia, 2005, pp. 153-163.

Robert Mappelthorpe, Robert Gober, Pepe Espaliú o David Wojnarovic, podrían encajar a la perfección en esta categoría, en la que analizaremos algunos ejemplos representativos.

David Nebreda (1952)[238], es uno de los paradigmas del artista enfermo. Diagnosticado de esquizofrenia paranoide a los diecinueve años, trata de exorcizar su patología mediante sus impactantes autorretratos fotográficos. Sus piezas se caracterizan por la representación de la enfermedad, como indica José Luis Molinuevo: "así David Nebreda, en obras de una extraordinaria calidad técnica cuestiona como individuo (desde su cuerpo) la identidad del ser humano desde un cuerpo sujeto al dolor, a la enfermedad."[239]



David Nebreda, *Las quemaduras en el costado, el excremento y el espejo*, 1989.

A pesar de su enfermedad mental hay prácticamente unanimidad a la hora de proclamarlo artista consciente, pues, como revela Lorena Amorós, alterna "periodos de pérdida total de la conciencia con otos de extrema lucidez"[240]. A los largo de sus periodos de producción casi siempre se puede rastrear la presencia de su cuerpo herido, automutilado, victimizado; sacrificado. Dirá Amorós a este respecto que Nebreda muestra "un cuerpo mortificado que parece iniciar el adiestramiento hacia la exhibición de sus laceraciones, la catarsis, el sublime derribo hacia el horror, hacia el exceso"[241].

Su corpus artístico se podría considerar en consecuencia como una liberación, como una purificación física y emocional; como un trabajo de reseteo, pero también de coqueteo con la muerte.

---

238 Véase AA.VV., *David Nebreda*, Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca, 2002.

239 MOLINUEVO, José Luis, "Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, 2003, p. 100.

240 AMORÓS, Lorena, *Abismos de la...*, Op. Cit., p. 178.

241 Ibíd., p. 182.

Hannah Wilke, Retrato de la artista con su madre, Selma Butter, de la serie *So Help me Hannah*, 1978-81

Hanna Wilke, *Intra-Venus*, 17 y 9 de agosto, 1992

Hanna Wilke, *Tríptico Intra-Venus*, 1992

Bob Flanagan, *Visiting Hours*, 1992
Vista de la Exposición en el New Museum de Nueva York, 1994

Mención aparte merece **Hanna Wilke** (1940-1993)[242], que muy poco tiempo antes de morir, víctima de un cáncer, seleccionó los trabajos que compondrían su exposición póstuma, *Intra-Venus.* En muchas de las fotografías de esta serie encontramos recreaciones exactas de los gestos, las poses y los modos de hacer de sus trabajos más conocidos de los años setenta, que hacían énfasis en lo absurdo de las modas y la caducidad de la belleza.

En los años previos a la muerte de su madre en 1982, Wilke la fotografió compulsivamente, en la esperanza de que eso *la podría salvar.* Wilke no sólo hacía aquí referencia a la memoria, sino que creía que al fotografiarla podría transmitirle cierta *energía*[243]. En cualquier caso, los retratos de su madre nos ofrecen a una mujer serena y radiante que contrasta radicalmente con el decaimiento de su cuerpo y que ofrecen una aceptación de la mortalidad, por parte de ambas, que en su momento fue capaz de escandalizar por su honestidad.

Por otra parte, la trayectoria artística de **Bob Flanagan** (1952-1996)[244] es probablemente la que más condicionada se ha visto por la enfermedad crónica que padecía; una fibrosis quística pulmonar irreversible que acabó con su vida. Conocido por radicales acciones como clavarse el pene a una tabla, coserse la boca o introducirse bolas de grandes dimensiones por el ano, Flanagan reivindicaba su derecho a *sentir*, a transformar el dolor constante en placer, por medio de la práctica sadomasoquista, bien en solitario, bien al lado de su extravagante compañera Sheere Rose. *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochist*, es un documental de Kirbi Dick, estrenado en 1997, que supone el testamento de Flanagan, en el que él mismo es capaz de dar un profundo sentido a sus performances sadomasoquistas y que termina registrando la propia muerte del artista en el hospital en

242 Véase PRINCENTHAL, Nancy, *Hannah Wilke*, Prestel, New York, 2010, KOCHHEISER, Thomas H., *Hannah Wilke: A Restrospective*, University of Missouri Press, 1989.

243 Véase FISCHER, Alfred M., "Hannah Wilke: Becoming form and remaining human", en AA. VV. *Hannah Wilke. A retrospective*. Copenhagen Contemporary Art Center, 1998, pp. 44-55.

244 Véase AA.VV.,*Bob Flanagan: Supermasochit*, Juno Books, New York, 2000.

una escena terrible que obliga a cuestionarse necesariamente los límites de la privacidad. Linda S. Kauffman apunta, en este sentido, que: "Flanagan yuxtapone la patología de la fibrosis quística con la "patología" del masoquismo. Rastrea sus inclinaciones masoquistas hasta la infancia, cuando pasaba largas horas atado en su cuna"[245]

La cuestión de la medicalización de la enfermedad y de su condición de enfermo crónico fue desarrollada en la instalación *Visiting Hours* (*Horas de visita*), que tuvo lugar en el Museo de Arte de Santa Mónica. En ella se reconstruyó una sala de pediatría que incluía juguetes y radiografías de los pulmones del artista. Flanagan ocupó su lugar de *enfermo*, materializando su eslogan: *combate la enfermedad con la enfermedad*.

En cualquier caso, las obras de Flanagan nos conmueven y nos aterrorizan a la vez. Nos colocan, como espectadores en una difícil posición que da cuenta de cuanto se han expandido las fronteras de lo artístico en la contemporaneidad, como ha detectado Fernando Castro: "el horror es usual y ubicuo, en un mundo en el que la tortura se ha generalizado y algunos artistas, acaso nerviosamente, han llegado a cometer grandes *brutalidades*: placeres autoflagelantes que podrían hacer pensar en una nueva cruzada"[246].

La presencia de la enfermedad y el impulso de autoagresión me llevan a mencionar el proyecto artístico de los **Accionistas vieneses,** imprescindibles en este sentido. La transgresión de los límites físicos, corporales, del dolor e incluso del arte es inherente a la obra de Otto Mühl, Günter Brus, Hermann Nitsch o Rudolf Schwarzkogler. Estos artistas destruyen para poder construir, o como explica Soledad Soláns, buscan en "lo negado, lo monstruoso, lo prohibido, para *reconciliarse* con la vida, encontrar de nuevo la sustancia original de una creación a la que constantemente antecede la muerte, o mejor: creación que es, a la vez, muerte"[247]. Las *Automutilaciones* de Brus son paradigmáticas en este sentido, a pesar de que muchas de ellas fueran únicamente figuradas, pero es si duda su célebre *Prueba de resistencia,* tras la que abandonó el análisis corporal en su obra, la que mejor da cuenta de esta necesidad de herir el cuerpo, de golpearlo, cortarlo, humillarlo. Realiza Brus, en sus palabras "un test de ruptura de nervios"[248], para demostrar el poder de la mente.

---

245 KAUFFMAN, Linda S., *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998, pp. 37-38.

246 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas...,* Op. Cit., p. 67.

247 SOLÁNS, Piedad, *Accionismo vienés*, Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 14.

248 Ibíd., p. 29.

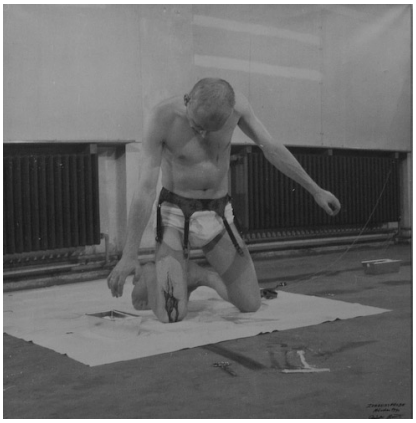
Rudolf Schwarzkogler, *Acción 4*, 1965

De la misma forma, las acciones de Schwarzkogler, también apoyadas por material quirúrgico, como vendas, jeringas, cuchillas o tijeras, pone el acento en la liturgia sacrificial. El cuerpo mutilado, torturado es sobrecogedor en *Acción 4*, realizada en 1965, sobre la que muy lúcidamente escribe Soláns:

> La metamorfosis que se le imprime clínicamente al cuerpo lo aniquila, privándole de sus sentidos: vista, tacto, gusto, oído. El cuerpo no está enfermo, sino transformado en enfermedad por los aparatos médicos: el cuerpo enferma con la imposición de un orden clínico[249].

249 Ibíd., p. 44.

La enfermedad en los Accionistas no es real, es autoinfringida, es una manifiestación del cuerpo sublimado, que responde a los postulados de Bataille en *El erotismo* por los que la fisiología del cuerpo se opone al espíritu. Por eso Schwarzkogler quiere cosificar el cuerpo, como bien apunta Soláns: "eliminar la animalidad del cuerpo, suprimir las sustancias y las funciones, reducirlas al mínimo, conducirlas al asco, la repugnancia, la abyección, el rechazo, hasta convertir el cuerpo en un superviviente –en un enfermo– o en un muerto-vivo"[250].



Günter Brus, *Prueba de resistencia*, performance, 1970

En definitiva, en la segunda mitad del siglo XX, la autoagresión no ha estado presente únicamente en muchos de los trabajos de los Accionistas vieneses, también Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic, Ron Athey o Franco B., entre tantos otros, han alardeado de comportamientos han de ser entendidos como diferentes forma de autodestrucción; de acercarse al dolor en primera instancia y, finalmente, a la muerte[251].

Cindy Sherman. *Untitled* #153, 1985

La muerte fingida; mostrarse muerto

Ilustrar el modo en el que alguien ha fallecido ha sido una constante a lo largo de la historia del arte. Imaginar los posibles modos de morir de uno mismo o de otras personas han dado pie a infinidad de representaciones en el arte contemporáneo donde la muerte se finge, donde uno se muestra a sí mismo fallecido o donde el suicidio y la pulsión de autodestrucción se hallan en el trasfondo de multitud de obras de arte.

Podemos incorporar en esta categoría el trabajo de **Cindy Sherman** (1954)[252], que aunque se basa más en la imagen y en los estereotipos que en el cuerpo, y bien es cierto que se ocupa circunstancialmente de la muerte, utiliza la abyección como uno de los componentes más importantes de su obra. Lo feo, lo grotesco, lo informe y lo obs-

250 Ibíd., p. 46.

251 Véase a este respecto: CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996.

252 Véase AA.VV., *Cindy Sherman*, The Museum of Modern Art, New York, 2012, MORRIS, Catherine, *Cindy Sherman*, Wonderland Press, Michigan,1999.

Cristina Lucas, *The last will of Silvia Plath* (La última voluntad de Silvia Plath), 2005

Cristina Lucas, *The last will of Walter Benjamin (La última voluntad de Walter Benjamin)*, 2005

Izima Kaoru, *Igawa Haruka wears Dolce & Gabbana*, serie *Landscapes with a corpse*, 2003.

Izima Kaoru, *Tanja de Jager wears Christian Dior*, serie *Landscapes with a corpse*, 2003.

ceno destacan en sus series *Vomit Pictures* y en *Sex Pictures*. Su fotografía *Sin título Nº 153*, realizada en el año 1985 nos presenta a ella misma como cadáver. Sin embargo, dentro de su trayectoria no podemos considerar esta obra como un autorretrato, pues aunque utilice su propio cuerpo en gran parte de su producción, este gesto suele ser un vehículo para hablar de cuestiones ajenas a su biografía y donde el disfraz, el travestismo o la identidad múltiple juegan un papel determinante.

Más recientemente, en nuestro país, **Cristina Lucas** (1973)[253], una de las artistas más sólidas del panorama actual, dedicó su serie de *The last will* a recrear las muertes de escritores y otros profesionales conocidos que eligieron el suicidio para poner fin a su existencia, creando una imagen, una representación para cada una de esas muertes.

El fotógrafo japonés **Izima Kaoru** (1954)[254], por otra parte, aúna en sus estéticas producciones de moda y muerte. Para su extenso proyecto *Landscapes with a corpse* le pide a modelos profesionales que imaginen cómo sería su muerte ideal e incluso qué ropa y complementos les gustaría llevar puestos. Así las retrata finalmente, fingiendo sus bellas y perfectas muertes donde cada detalle está calculado al milímetro. En *Paisajes con cadáver*, serie comenzada en 1993, Kaoru ha representado diferentes escenas de violencia ejercida siempre contra mujeres, eso sí, asumiendo los riesgos que supone, como señala Susanne Friedli que "los cuerpos sin vida de las mujeres no han perdido nada de su belleza y atractivo sexual"[255], al igual que sucede en gran parte de la tradición literaria japonesa.

Ya lo sabemos, los cadáveres, estéticamente cuidados y bien atendidos pueden ser aceptados. El mayor ejemplo es el caso mítico de Blancanieves, que ni tan siquiera yacía

253 Véase OLIVARES, Rosa, *100 fotógrafos españoles*, Exit, Madrid, 2005.

254 Véase EXLEY, Roy, HASEGAWA, Yuko y WEIERMAIR, Peter, *Izima Kaoru: Landscapes with a corpse*, Hatje Cantz Verlag, 2008.

255 "the women´s lifeless bodies have lost nothing of their beauty and sex appeal", en FRIEDLI, Susanne, "Death and lifestyle" en AA. VV., *Six feet under...*, Op. Cit.,p. 171.

muerta en su ataúd de cristal, sino que era presa de un profundo sueño. Esta muerte que no es muerte es la que mejor toleramos, afirma Elisabeth Bronfen: "debido a que las modelos están simplemente fingiendo la muerte, la muerte está presente sólo como una ausencia marcada de manera radical. En última instancia, por supuesto, esa es la única manera en que podemos concebir la muerte, es decir, como puro artificio"[256]

En otro orden de cosas es oportuno mencionar que numerosos artistas contemporáneos responden a la idea de desaparición, de quitarse de enmedio, como pulsión del arte contemporáneo. En los casos más frecuentes esta idea se ha materializado en una especie de juego del escondite, e incluso de inacción, al modo bartlebyniano, pero en el peor de los casos la desaparición ha sido real.

Uno de los casos más extraños fue la última acción llevada a cabo en 1975 por **Bas Jan Ader**, por la que se hizo a la mar en una pequeña barca, y a pesar de mantener comunicación por radio durante unas semanas la embarcación apareció sin su cuerpo, del que nunca más se supo. Esta desaparición-suicidio me lleva al último y breve epígrafe de la *La muerte del artista*:

La muerte como obra de arte final

Desde el suicidio de Sócrates como su última y magistral lección hasta el harakiri ritual de Mishima son muchos los ejemplos en los que poner fin a la vida de manera consciente han sido entendidos como la obra de arte final, en todos los sentidos; como la última, y esto es evidente, pero también como la definitiva, como el corolario a toda una vida. Esta cuestión es abordada por Iván de la Nuez en su artículo "Cuando el arte mata"[257].

El artista colombiano Miguel Ángel Cárdenas, sin ir más lejos, víctima de un párkinson degenerativo terminal, se acaba de someter a la eutanasia presentándola como su última performance[258]. En una visita a Murcia, Jota Castro explicaba que Tania Bruguera y él habían llegado a un acuerdo por el que el primero en morir donaría su cuerpo al otro para realizar una última obra de arte.

---

256 "Because the models are simply playing death, death is present only as a radically marked absence. Ultimately, of course, that is the only way we can concieve of death, namely as pure artifice", en BRONFEN, Elisabeth, "The mortality...", Op. Cit., p. 51.

257 DE LA NUEZ, Iván, "Cuando el arte mata", en DE LA NUEZ, Iván, *Inundaciones: del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas*, Debate, Madrid, 2010.

258 Fuente: PEÑUELA, María Alejandra, "La última cena de Michel Cardena", en http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/michel-cardena-miguel-angel-cardenas-practicara-eutanasia/42779 Fecha de acceso 03/06/2015

La noción extendida de la vinculación del arte contemporáneo con el asesinato y de la obra perfecta con la muerte será retomada en las conclusiones generales de esta tesis. Sin embargo, a modo de cierre, sería conveniente recordar cómo esta relación del arte con la muerte se encuentra en plena vigencia, como demuestran las numerosas publicaciones literarias que unen el valor del arte a la vida humana. Valgan como ejemplo *Intento de escapada*[259], de Miguel Ángel Hernández, *Clara y la penumbra*[260], de José Carlos Somoza, o *La cabeza de plástico*[261], de Ignacio Vidal-Folch.

2.3.2.4. La muerte a partir del cadáver del animal

Las representaciones de la muerte han estado históricamente unidas a la manipulación del cadáver. Los artistas que han tenido difícil acceso a éste, o que sencillamente han buscado una alusión a la muerte como finitud universal han visto en el animal, su carne o sus restos el soporte idóneo para construir poderosas metáforas. Si el cadáver humano ya no es un ser vivo, pero tampoco puede ser considerado una cosa, el cadáver del animal compartirá con éste cierto carácter atávico, primitivo e incluso espiritual; es también esa presencia-ausencia que hará fluir la reflexión acerca de la fragilidad del cuerpo y de la existencia. Como se colige de las palabras de Debray, los restos del animal llaman a la muerte:

> Desde que se separó de las paredes de la gruta, la imagen primitiva ha estado unida al hueso, al marfil, al cuerno, a la piel de animal, todos ellos materiales que se obtienen con la muerte. Más que soporte, pretexto o argucia, el cadáver fue sustancia, la materia prima del trabajo de duelo[262].

Por otra parte, Michael Onfray defiende que la esencia de la inmensa mayoría de obras de arte se inscribe en un triángulo cuyos vértices son el sexo, la sangre y la muerte, y sus variaciones[263]. El artista siente la imperiosa necesidad de sujetar, de controlar a la muerte, y por eso es tan frecuente que lidie con estas cuestiones, relacionadas, por otra parte, entre sí. Ya que hay que morir, el artista es un kamikaze que *corre hacia el abismo*, obsesionado por la muerte. Así, la tradición pictórica nos ha ofrecido numerosos ejemplos de esta fijación, los más evidentes desde la iconografía cristiana. Pero la mayor

---

259 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, *Intento de escapada*, Anagrama, Barcelona, 2013.

260 SOMOZA, José Carlos, *Clara y la penumbra*, Planeta, Barcelona, 2002.

261 VIDAL-FONCH, Ignacio, *La cabeza de plástico*, Anagrama, Barcelona, 1999.

262 DEBRAY, Régis, *Vida y muerte...*, Op. Cit., p. 26.

263 Véase VERDÚ, Vicente, "La energía del mal, el poder de lo feo", en AA. VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.

parte de las veces estas pulsiones, esta atracción por la sangre, la carne y la muerte se han manifestado a través de las naturalezas muertas, como desvela Vicente Verdú:

> El buey de Rembrandt, sí, pero también el salmón de Meléndez, el arenque de Clezs, la raya de Chardin, la liebre de Oudry, el pollo de Soutine, la cabeza de cordero de Picasso, e incluso todos los cuadros en que Francis Bacon estudia la crucifixión, un retrato, un autorretrato o pinta simplemente una *Figura con carne*, hacen valer el parentesco entre todas las carnes, la del más humilde de los pescados y la del más célebre de los crucificados[264].

Joseph Beuys, *Me gusta América y a América le gusto*, 1974

Efectivamente, la carne abierta, despedazada, de un animal es indiscernible de la carne humana.

Joseph Beuys, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, 1965.

Así, **Joseph Beuys** (1921-1986)[265] acompañó muchas de sus acciones con animales, ya fueran vivos o muertos. El conocido encuentro con la muerte del alemán por el que fue gravemente herido y que provocó el fallecimiento de su compañero tras ser atacado su avión por los rusos en Crimea, a pesar de ser una historia a medio camino entre la leyenda y la realidad, es el detonante de toda su carrera como artista. Tras quedar semiinconsciente fue rescatado por un grupo de tártaros nómadas que lo untaron con grasa y envolvieron en fieltro para conseguir su recuperación, hasta que pudo ser rescatado por un comando alemán. Más tarde, su tortuosa biografía se complica cuando una traumática ruptura con su prometida le lleva a abandonarse por completo y a recibir tratamiento psiquiátrico. Beuys comienza entonces a dejar ver un fuerte desprecio por la muerte y la enfermedad. "Beuys tiende a lo funerario –asegura Fernando Castro-- a sepultarse: forrado de grasa, semihundido en un pantano, en cuclillas durante largo tiempo"[266]. Después de estos dos episodios, la grasa, el fieltro, la naturaleza y la muerte quedarían grabados a fuego en su

264 Ibíd., p. 44.

265 Véase BERNÁLDEZ SANCHÍS, Carmen, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, Guipúzcoa, 1999.

266 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Contradicciones y notas...", Op. Cit., p. 131.

mente y pasarán a formar parte indispensable de su iconografía.

Desde bien pequeño Beuys sintió una conexión especial con los animales. Aún en su infancia, a su colección botánica sumó todo tipo de insectos, pequeños mamíferos o peces, y en la adolescencia fundó un partido político para la defensa de los animales, "Beuys quería establecer analogías entre el comportamiento de estos y el del ser humano"[267], sostiene Carmen Bernáldez, y les atribuía profundas propiedades espirituales y místicas. Ovejas, alces, ciervos o caballos protagonizan muchas de sus obras, pero es el coyote su animal totémico, con el que se encerró en la galería Block en 1974 para realizar su acción *I Like America and America Likes Me* (Me gusta América y a América le gusto), donde tras tres días de convivencia el coyote y él parecen quedar unidos espiritualmente. Durante el desarrollo de la performance únicamente tuvo contacto con el coyote. Fue trasladado en ambulancia desde el aeropuerto a la galería a su llegada a Nueva York, y retornado a éste sin haber puesto un pie en otro lugar que no fuera la galería. Sentía la necesidad de aislarse y no relacionarse con nadie ni nada que no fuera el coyote, reclamando una soledad cercana a la de la muerte.

Sin embargo, la liebre es fundamental en el universo de Beuys, "la liebre representa el ciclo del nacimiento a la muerte"[268], asegura Bernárdez. Él se sentía plenamente identificado con este animal con el que ya había interactuado en algunas acciones anteriores.

El 26 de noviembre de 1965, en la galería Schmela, de Düsseldorf, Joseph Beuys llevaría a cabo una de sus acciones más citadas; *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta.* El autor, sin su típico sombrero pero con sus vaqueros y chaleco, entra en la galería con la cabeza impregnada de miel y polvo de oro, sustancias símbolo de vida y riqueza. En su regazo sostiene una liebre muerta. Y así, durante tres horas, explicó los cuadros allí expuestos al animal, de forma casi siempre inaudible, intercalando gestos de cariño y afecto hacia el cadáver de la liebre. La *comunicación* se produjo entre ambos, el público era únicamente eso, público, testigo, no interlocutor. "El discurso de aquel antiguo aviador alemán a quien los tártaros rescataron de la nieve medio muerto (…), parecía exceder el alcance de su obra plástica"[269], resalta Pilar Ribal.

La única finalidad de esta acción *inútil* es descubrir que con la muerte no puede existir negociación, ni tan siquiera comunicación; es algo que siempre

---

267 BERNÁRDEZ, Carmen, *Joseph Beuys...* Op. Cit.,p. 57.

268 Ibíd., p. 58.

269 RIBAL I SIMÓ, Pilar, "Joseph Beuys: un arte humano" en AA. VV., *Joseph Beuys. Múltiples*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2008, p. 26.

se escapa a nuestro intelecto, incluso cuando parece que estamos cerca de aprehenderla; por eso atina Fernando Castro a concluir que "no podemos olvidar que lo que Beuys explica a la liebre muerta es, por pura coherencia, la *honda dimensión* de la muerte"[270].

Francis Bacon, *Cabeza*, 1948

De cualquiera de las obras de **Francis Bacon** (1909-1992)[271] emana una angustia inquietante; en la mayoría trasluce una pulsión violenta y autodestructiva. Por eso, la práctica totalidad de sus pinturas puede entenderse como el reflejo de sus luchas internas, de sus conflictos personales; las figuras que protagonizan sus cuadros suelen ser seres atormentados, grotescos o atemorizadores que hacen de la informidad de la carne su sello personal. Carnes crucificadas, figuras que gritan de desesperación y desagradables referencias a los Pontifices. Todos se dan cita en la pintura de Bacon.

Francis Bacon, *Crucifixión*, 1933

Bacon estaba obsesionado por la carnalidad, por el *ser humano-como-carne*. Si el hombre es carne, se planteaba, es también *potencialmente carne muerta*. Fascinado por los mostradores de las carnicerías, imaginaba frecuentemente la posibilidad de mostrarse a sí mismo de ese modo; como carne. Cautivado por el ritual del sacrificio, también la muerte de Jesús en la cruz sostiene en Bacon concomitancias con el matadero: "siempre me han conmovido las fotos de mataderos, y para mí están estrechamente relacionados con el tema de la Crucifixión"[272], afirmaba sin dejar lugar a equívocos.

Francis Bacon, Tres estudios para una crucifixión, 1962.

En sus pinturas no hay diferencia entre la carne humana y la carne animal; su intención era, de hecho, liberar el instinto animal en lo humano, evocar el potencial de lo instintivo presente en todo animal y que el hombre ha reprimido; hablar de una muerte universal.

---

270 CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Mortal de necesidad...", Op. Cit., p. 36.

271 Véase DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. The logic of sensation*, Continuum, Londres/Nueva York, 2003, VAN ALPHEN, Ernst, Francis Bacon and the loss of self, Reaktion Book, Londres, 1992.

272 Citado en PEPPIAT, Michael, "Francis Bacon: lo sagrado y lo profano" en AA. VV., *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2003, p.47.

Su escabrosa vida personal, llena de sufrimiento, de culpa y plagada de episodios violentos, sobre todo con sus parejas, revelan que sus obras no eran más que una extensión de su personalidad. Muchos han querido ver en sus crucifixiones recreaciones de los excesos sadomasoquistas del artista, y de la sexualidad teatral de los locales que frecuentaba. También han sido susceptibles de ser interpretadas como como autorretratos, como pequeñas tentativas de suicidio y vías de exculpación por una homosexualidad mal asumida en una época difícil, los problemas con su padre o la muerte de su pareja. Muerte y enfermedad emanan a raudales de sus lienzos. "En Bacon todo el cuerpo tiende a escaparse y la figura coquetea hasta lo patológico con su desaparición"[273], sentencia David Barro.

Damien Hirst (1965)[274] es uno de los artistas que quizá ha introducido el cadáver real del animal de una forma más abrupta. Desde la utilización en sus obras de animales no afectivos como, moscas, mariposas gusanos o tiburones, hasta mamíferos más cercanos a lo humano como vacas, cerdos y cabras. Las referencias a la muerte son en ocasiones tan obvias como forzadas; buen ejemplo de ellos son sus indiscernibles monocromos negros en los que se adhieren millones de moscas a la superficie del cuadro, bautizados con títulos tan directos como *Holocausto*, SIDA o *Tifus*.

Durante muchos años el polémico máximo exponente de los *Young British Artists* ha llevado a los espacios artísticos animales conservados en formol, haciendo de ellos *ready mades* a medio camino entre lo vivo y lo muerto. En este sentido dirige Eduardo Cicelyn su interpretación: "sus cuerpos muertos, atravesando el espacio de arte, disecados artificialmente y serializados, y sus animales en formaldehído son todos duchampianos"[275]. En ellos la vida ha quedado congelada, detenida, embalsamada; la muerte es aludida desde diferentes ángulos.

De su serie *Natural History*, en la que ha preservado en formaldehído un gran número de especímenes completos y diseccionados, ha surgido su obra más mediática, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (*La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*) producida en 1991 y que ha provocado ríos de tinta.

Profundas reflexiones sobre el tiempo, el miedo y la muerte se hallan en esta

---

273 BARRO, David, "Troppo vero...", Op. Cit., p. 12.

274 Véase LÓPEZ RUIZ, Francisco, *Artefactos de muerte no simulada. Damien Hirst en México*, Universidad Iberoamericana, México DF, 2009.

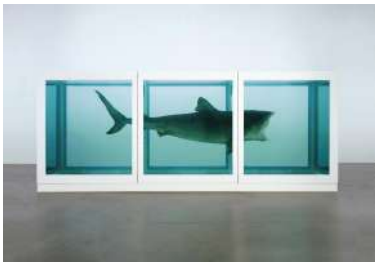
275 "His dead bodies, passing through into the space of art, artificially dissected and serialized, and his animals in formaldehyde are all Duchampian", en CICELYN, Eduardo, "The agony and the eccstasy", en AA. VV., Damien Hirst, *The Agony and the Ectasy*, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, 2004, p. 16.

pieza de enrevesado título. Pero él mismo nos desvela que el título llegó una vez que la pieza estaba hecha, al recordar un trabajo teórico realizado en Goldsmiths:

> Creo que con el tiburón tenía el título en mi cabeza y no sabía qué hacer con él, y luego hice esta escultura y creo que los dos fueron unidos simplemente. Ambos existían. Yo había trabajado antes *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, era sólo una frase que había utilizado para describir la idea de la muerte a mí mismo[276].

Damien Hirst, *Genocidio*, 2003

Acusado por muchos de banal, provocador y mercantilista, lo cierto es que Hirst es uno de los artistas vivos que en más ocasiones ha utilizado a los animales para hablar sobre las contradicciones de la muerte. Sus inmersiones en formaldehído rompen la frontera visual entre la vida y la muerte. Sin embargo, este utópico compuesto químico, capaz de contravenir las leyes naturales también le ha dado muchos problemas a los conservadores de sus trabajos. Años después de su creación, su imponente tiburón tigre comenzó a dar muestras de descomposición y tuvo que ser reemplazado por otro ejemplar, terminando de construir la complejidad de una pieza de apariencia minimalista: "incluso la muerte simbólica –afirma– se convierte trágicamente en carne y sangre"[277]. El formaldehído no prolonga la vida, sino el momento exacto de la muerte.



Damien Hirst, *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, 1991

A thousand years, *Mil años*, es otra de sus creaciones que más directamente abordan la cuestión de la representación de la muerte por medio de los restos de animales. En un habitáculo doble de acero y cristal una cabeza de vaca en descomposición sobre un charco de sangre sirve de alimento a una legión de moscas que también van muriendo

Damien Hirst, *A thousand years*, 1990

276 "I think with the shark I had the title in my head and I didn't know what to do with it, and then I made this sculpture and I think the two were just put together. They both kind of existed. I had worked out The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, was just an statement that I had used to describe the idea of death to myself". Entrevista de Mirta D'Argenzio con Damien Hirst en AA. VV., Damien Hirst, *The Agony...*, Op. Cit. p. 122.

277 "Even symbolic death becomes tragically flesh and blood", en CODOGNATO, Mario, "Warning labels", en AA.VV., Damien Hirst, *The Agony...*, Op. Cit., p.32.

Marina Abramovic, *Balkan Barroque*, 1997

electrocutadas por una lámpara colocada a tal efecto en un perverso ciclo de vida y muerte.

Los restos de animales han servido como inspiración y herramientas primordiales en algunas de las obras más destacadas de **Marina Abramovic** relacionadas con la mortalidad. Galardonada en 1997 con el Gran Premio de la Bienal de Venecia, *Balkan Barroque* es una acción en la que sobre un escenario teatralizado con la iluminación de tres pantallas, que proyectan imágenes de la propia artista recitando, de sus padres y de bailes de su infancia respectivamente, se encuentra ella sobre una montaña de dos mil kilos de huesos de vaca, aún con restos de carne adherida. Marina, ensimismada, limpia concienzudamente los huesos de manera abnegada y obsesiva mientras canta canciones infantiles. La denuncia de la extrema violencia de las guerras fratricidas de los Balcanes, así como su dolor e impotencia se esconden tras esta performance.

El título termina por dar sentido a la obra, "estaba refiriéndome al barroco balcánico, pero el hecho de que en los Balcanes nunca tuvimos Barroco como movimiento cultural (…) convierte a la idea de esta instalación en una metáfora del barroquismo de nuestra mente, no como expresión de un movi-

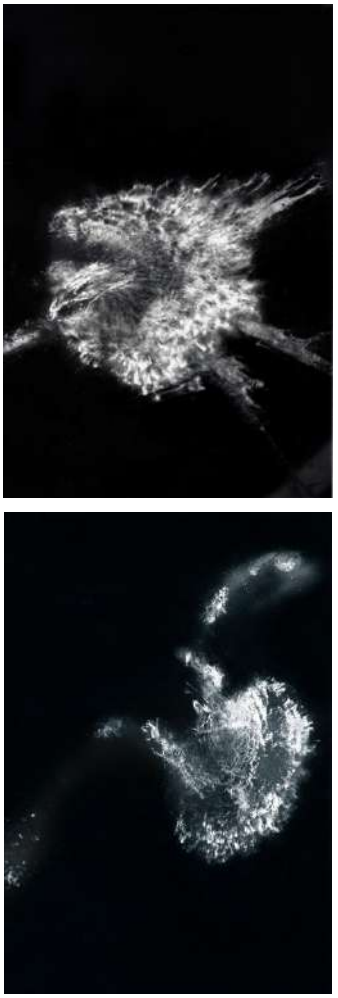
miento histórico"[278], explica la propia Abramovic; "el barroco es mi propia genética. El barroquismo de los Balcanes está en su amor extremo, en su violencia extrema"[279].

Además, la muerte violenta de algunos animales, no ya tanto el cadáver o sus restos, también ha sido objeto de estudio por parte de ciertos artistas. El fotógrafo alemán **Thomas Wrede** (1963) realizó un dilatado estudio de la muerte violenta de pequeños pájaros al chocar contra los cristales del Pabellón Wewerka, en la ciudad alemana de Münster.

En un primer momento es complicado reconocer la imagen, que roza la abstracción. En un segundo estadio, los pequeños cuerpos reventados de estos pájaros, a pesar de ser animales de mínima afectividad, al ser retratados en el instante mismo de su muerte condensan un dramatismo difícil de asumir. Val Williams lo resume a la perfección: "seres intrascendentes, se convierten en símbolos monumentales de sufrimiento"[280].

Por último, aludiré a las líricas representaciones del Premio Nacional de Fotografía **Manuel Vilariño** (1952). Sus cuidados bodegones incluyen los cadáveres de pájaros, murciélagos, lagartos, monos, ranas o serpientes, con los que apela al silencio, al fin del lenguaje, a la poesía, aunque, como detecta Miguel Ángel Hernñandez, al final siempre está la muerte:

> Al final, por supuesto, estamos hablando de la muerte. Todos los tiempos acaban sincronizándose en esa muerte. Y precisamente la sensación de extraña serenidad, de inquietante extrañeza que uno siente ante las obras de Vilariño, viene determinada porque en ella se da cita la muerte. Pero una muerte que está siempre más allá de lo que vemos –más allá de los animales muertos y de los cuerpos inertes–, una muerte latente que nos perturba y nos apresa[281].



Thomas Wrede, *Birds hang in the air and cry*, 1994.

278 Entrevista de Pablo J. Rico a Abramovic publicada en RICO, Pablo J. (Dir.), *El puente. Exposición retrospectiva de Marina Abramovic*, Generalitat Valenciana. 1998, p. 57.

279 Íbid.

280 "Inconsequential beings, they become monumental symbols of suffering", en WILLIAMS, Val, "Secret Places", en AA.VV., *The dead*, The National Museum of Photography, Film & Television, Londres, 1996, p. 11.

281 HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, "Tiempo silenciado. Consideraciones sobre la obra de Manuel Vilariño", en AA.VV., *Manuel Vilariño. Seda de caballo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2013, p. 209.

Manuel Vilariño, *El Despertar 1*, 2001

Manuel Vilariño, *Cráneo con sapo*, 1986.

Sin embargo, muchas de sus fotografías prescinde del cadáver animal, manteniendo un carácter de *vanitas* absoluto al recuperar los elementos clásicos del género pictórico, como la vela o la calavera.

2.3.2.5. La muerte como *Vanitas*

El género de la Vanitas ha tenido una innegable continuidad por la que ha llegado hasta nuestros días gozando de una extensa aceptación. Quizá la única diferencia estribe, como señala Anne-Marie Charbonneaux, en el modo en el que se interpela al espectador:

> Lo que el sentido de la Vanitas es, parte de una representación metafórica o metonímica que pide que el espectador acepte escribir un mensaje que le concierne personalmente. Probablemente esto también es lo que distingue las Vanitas clásicas de las Vanitas contemporáneas [282].

La llamada a la *vanitas* acarrea una innegable estetización de la obra de arte donde la muerte es aludida siempre por medio de inofensivas metonimias y otras figuras retóricas. Para Elisabeth Bronfen, las interpretaciones estéticas de la muerte conllevan, en última instancia, la entrada en juego del tema de la falsificación:

> La paradoja inherente a las representaciones artísticas de la muerte es, después de todo, que los muertos representados son tan descaradamente reales, tan cercanos a la pura materialidad como la vida humana, aunque, debido al medio en el que se presentan, siempre son una presentación formalizada de la muerte[283].

Así, las representaciones estéticas de la muerte se han

---

282 "Que la signification de la Vanité participe d'une représentation métaphorique ou métonymique elle demande que le spectateur en accepte l'écriture comme celle d'un message qui le concernait personnellement. Sans doute est-ce là aussi ce qui distingue les Vanités classiques des Vanités contemporaines", en CHARBONNEAUX, Anne-Marie (Dir.), *Les Vanités dans l'Art Contemporain*, Flammarion, París, 2005, 46.

283 "The paradox inherent in artistic representations of death is, after all, that the dead depicted is both unabashedly real, as close sheer materiality as human life comes, even while, owing to the medium in which it is presented, always a formalized presentation of death", en BRONFEN, Elisabeth, "The mortality...", Op. Cit., p. 42.

Gabriel Orozco, *Papalotes negros*, 1997

servido frecuentemente de ciertas imágenes que aludieran a ella, pero que no estuvieran directamente relacionadas con ella, como la calavera, por lo que la representación se ha hallado casi siempre en un sentido figurado, simbólico, como comprobamos anteriormente.

En una buena parte del trabajo de **Gabriel Orozco** (1962)[284] podemos encontrar metáforas sobre lo transitorio, sobre lo caduco; sobre la muerte, en definitiva. Se hace cargo, en cierta medida, de la tradición mexicana de la representación de la muerte. En realidad, muchas de ellas se podrían denominar directamente *vanitas*. Una de las más literales es *Black Kites*, su famosa calavera intervenida.

La pieza, presentada en la Documenta X, consiste en un cráneo humano sobre el que se ha desarrollado un patrón de rombos negros dibujados a lápiz. El mundo natural y físico es rectificado, sobreimpreso por el mundo de la abstracción y la geometría, que además lo convierte en un objeto decorativo, como aduce Alison Gingeras: "la negrura del dibujo refuerza el carácter mortuorio del objeto encontrado, mientras que la aplicación de un lúdico patrón abstracto convierte simultáneamente el cráneo en un objeto estético"[285].

El artista colombiano **Juan Manuel Echavarría** (1947)[286], incluye en algunas obras el género de la *vanitas*, pero a éste le añade una capa de significa-

---

284 Véase AA.VV., *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner, California, 2005.

285 "The blackness of the drawing reinforces the mortuary nature of the found object while the application of a playful abstract pattern simultaneously reified the skull into an aesthetic object", en GINGERAS, Alison M. "Gabriel Orozco" en AA.VV., *Vitamin D. New Perspectives in drawing*, Phaidon, Londres, 2005, p. 238.

286 Véase MATOS, Dennys, *Paisajes. Metáforas de nuestro tiempo*, Linkgua Ediciones, Barcelona, 2010, pp. 93-94.

Juan Manuel Echavarría, *Corte de florero, Dionaea Viscosa,* 1997.

Jeffrey Silverthorne, *Listen... The women who died in her sleep*, 1972

do concreto. En la Colombia de los años cincuenta, la lucha de los liberales contra los conservadores popularizó una sangrienta práctica de mutilación de los cadáveres, por la que éstos eran decapitados, privados de extremidades y colocados con el cuello abierto, a modo de *florero*. En la serie *Corte de florero* Echavarría se sirve de huesos humanos para sus piezas escultóricas, a las que dota de forma y nombre y flores, para denunciar la continua presencia de la muerte en un país históricamente violento; obras en las que tras una apariencia sosegada y taimada se esconde la sin razón más agresiva de la cotidianidad de los asesinatos.

Los huesos humanos, colocados y titulados con nombre de flores, otro de los motivos más frecuentes de la *vanitas*, refuerzan la violencia de la representación cuando se entiende el material con el que se han creado las *esculturas*. A colación de esta brutalidad sofisticada y transfigurada escribe Thomas Miebgang:

> Los restos humanos de la violencia como decoración de una sociedad que desarrolla el tema de sus propias contradicciones como una explosión de brutalidad: esto es, dicho cínicamente, una conexión entre arte y vida, que Echavarría somete a su estética del extrañamiento de nuevo a un proceso de perspectiva histórica[287].

Jeffrey Silverthorne (1946)[288], un fotógrafo estadounidense especializado en desnudos y fotografía post *mortem*, ha realizado una serie de obras que, a pesar de que no se pueden considerar *vanitas* en sentido estricto, sí que poseen ciertas características de *memento mori*, por las que encajan en esta flexible categoría. Una de las más significativas, *Listen... The women who died in her sleep*, *Escucha... La mujer que murió en su sueño,* nos sirve también como contrapunto a las abyectas imágenes de la morgue de Andrés Serrano,

---

287 MIEBGANG, Thomas, "Incansable muerte sin fin. Observaciones sobre arte, finitud y trascendencia en América Latina", en AA. VV., *¡Viva la muerte! Arte y muerte en Latinoamérica*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Kunsthalle wien, Las Palmas y Viena, 2008, p. 27.

288 Véase AA.VV., Jeffrey Silverthorne: Retrospective, Kehrer Verdag, Heidelberg, 2014.

aún contando con el constatado atractivo estético de estas últimas.

Observamos ahora una atípica imagen fotográfica obtenida en la morgue. En principio, nuestra vista se siente atraída, incluso reconfortada, al observar a esta bella mujer que parece dormida. Sólo la enorme cremallera en forma de *y griega* que cubre su torso nos hace comprender que se trata de un cadáver. Aún así, su gesto, los ojos cerrados, la posición de sus brazos, también probablemente el hecho de que no se le vean los genitales, hacen de ella una imagen placentera, altamente erótica, y de algún modo esta apariencia nos impide pensar su muerte. Lotringer Sylvere no tiene dudas: "la mujer está muerta, y sin embargo la belleza erótica de su cuerpo hace esta muerte de alguna manera irreal"[289].

El propio autor, con el relato de las circunstancias bajo las que fue tomada esta instantánea, contribuye aún más si cabe a dirigir esta lectura erótica al confesar que, prácticamente se enamoró de ella:

> Era un cálido día de verano, no uno caluroso, sino un cálido día de verano, el aire era muy romántico y muy pesado y ella era hermosa, simplemente hermosa. Ella era la única, por lo que recuerdo, en la morgue en ese momento. Era un momento perfecto para enamorarse. Suena extraño decirlo, era tan físico, la delicadeza de sus gestos eran como una danza muy delicada[290]

Baste este ejemplo para entender que es imposible establecer que siempre que exista un cadáver en una representación artística estemos hablando de una muerte abyecta. Como he señalado al comienzo de esta clasificación, nos movemos en modalidades porosas, permeables, que sólo en la sutileza, en el matiz, encuentran su sentido. De ahí la decisión de localizar el foco en unos autores y obras concretas, pero que podrían haber sido otras muchas. No obstante, este recorrido, aún asumiendo su grado de arbitrariedad, es imprescindible para dibujar el panorama de las representaciones de la muerte en el arte contemporáneo; su importancia y sus modalidades.

2.3.2.6. El enterramiento como control de la muerte

El significado de enterrar a los cadáveres tiene que ver con el afán de tranquilizar, de controlar algo que ha sido impuesto, que no se ha decidido, y,

---

289 "The woman is dead, and yet the erotic beauty of her body makes this death somehow unreal", en LOTRINGER, Sylvere, "This Killing Machine" en HELLER LEVI, Jan (Ed.), *The interrupted life,* The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991, p. 32.

290 "It was a hot summer day, not a hot, but a warm summer day, very romantic and very heavy air and she was beautiful, just beautiful. She was the only one, as I recall, in the morgue at that time. It was a perfect time to fall in love. It sounds strange to say, it was so physical, the delicacy of her gestures like a very delicate dance", en LOTRINGER, Sylvere, "This Killing Machine", p. 32.

finalmente, de integrarlos con los vivos. La forma mayoritaria, que no universal, de proceder tras la muerte de una persona es el enterramiento. Primero en contacto directo con la tierra y posteriormente en ataúdes o nichos. De alguna manera, el diferente tratamiento de los cadáveres es indicativo de las distintas concepciones de cuerpo humano y del sentido de la individualidad o de la colectividad: "los diversos modos del tratamiento de los cadáveres significan probablemente que los cuerpos son tomados de diferentes maneras según las civilizaciones y las religiones"[291], afirma Jankélévitch.

El fallecido se reviste inmediatamente de una condición especial en la que influyen cuestiones tan diversas y complejas como el recuerdo, el respeto, el duelo, el orden social o la higiene, y en la que la familia es determinante. Como propone Lévinas:

> Alguien que posee una esencia universal sin ser ciudadano es el muerto. Hay una virtud propia de la familia en su relación con la sombra, el deber respecto a los muertos es el de enterrarlos, y es eso lo que constituye la virtud propia de la familia. El acto de enterrar es una relación con el muerto, y no con el cadáver[292].

Mediante el acto del enterramiento, los sobrevivientes tratan de demostrar que son ellos lo que están ejerciendo el control sobre la descomposición natural, y por añadidura, el cuerpo sin vida queda apartado de la vista. Siguiendo a Lévinas diré que "la relación con el muerto y con la universalidad de la muerte posee su rasgo decisivo en la inhumación"[293]. El enterramiento ayuda a la familia a sobrellevar el incomprensible hecho de que después de la muerte "quien ha sido una conciencia se vea sometido a la materia, que la materia se convierta en dueña de un ser que estaba formado, que era conciencia de sí mismo"[294], continúa Levinas. Sin embargo, el enterramiento no es un rito realizado únicamente para ayudar a la familia, sino que es un último intento de salvación del fallecido: "la familia –afirma Levinas– lleva a cabo un acto de piedad respecto a aquel que ha estado en activo: tiene que desaparecer la apariencia de dominación de la naturaleza sobre quien ha estado consciente"[295]. Los familiares consiguen así destruir a la muerte y devolver el cuerpo a su origen, al lugar de donde procede, tan relacionado con el regreso al vientre materno, así como el reposo con los antepasados ya

---

291 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Pensar la muerte,* Op. Cit., p. 105.

292 LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte...,* Op. Cit., p. 102.

293 Ibíd., p. 104.

294 Ibíd.

295 Ibíd.

muertos que ya hemos advertido en artistas como Ana Mendieta. En Hegel, nos recuerda Lévinas, la muerte es el regreso al subsuelo: "la muerte es el regreso a lo elemental de la sangre o la tierra"[296]. El muerto regresa al ser más simple de la materia, pero los supervivientes hacen lo posible por disimularlo, y de este gesto nace la inhumación, ya que, además, las exequias transforman inmediatamente al muerto en un recuerdo vivo. La inhumación para Hegel ha de interpretarse como el regreso al fondo, y a su vez el fondo de la tierra se equipara como al fondo del ser:

> Una vez más, la inhumación sigue siendo el acto simbólico por el cual las personas vinculadas por lazos de sangre, en toda libertad, protegen al muerto devolviéndole lo que, aún la víspera, estaba en él y era él mismo, la ipseidad. En un tipo de idea semejante, la muerte no es sólo la nada, sino un regreso al fondo[297].

En consecuencia, la tumba es el lugar de la memoria, el que separa la vida y la muerte, pero también es el lugar donde se vuelve eternamente a la muerte; una muerte bajo control. En Belting, el entierro como ceremonia ritual *es una repetición gráfica de la muerte,* en la que "la *catástrofe* de la muerte es sustituida por el *control* de la muerte"[298], por eso la tumba, aquella que protege el enterramiento, es la encargada de guardar un orden social.

No obstante, el enterramiento no consiste sólo en cubrir el cuerpo y depositarlo bajo tierra o en nichos, consiste también en una serie de rituales de despedida en los que la tumba, el punto exacto del depósito del cadáver, es fundamental, tal y como reconoce el artista chileno Eugenio Dittborn, "cuando una persona muerta es enterrada y no sabes dónde está el cuerpo, ese cuerpo no está enterrado. Está escondido y cubierto"[299]. En el caso de que no sea posible encontrar el cadáver, pero se tiene la certeza de la muerte, este ritual ha de sustituirse por la creación de un cenotafio; una tumba simbólica, que ha de ser enclavada lo más cerca posible del lugar del fallecimiento, propia de los griegos, lo que demuestra que el enterramiento es algo mucho más complejo.

Veíamos antes con Kristeva que el cadáver era la forma máxima de abyección. Por eso el entierro es una forma de purificación. El cadáver es basura, materia transaccional, es todo lo contrario a lo espiritual, a lo

---

296 Ibíd., p. 108.

297 Ibíd., p. 106.

298 BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Op. Cit., p. 194.

299 "When a dead person is buried and you don´t know where the body is, that body is then not buried. It is hidden and covered", en HAGEDORN, Jessica, Entrevista a Eugenio Dittborn, en HELLER LEVI, Jan (Ed.), *The interrupted life,* The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991, p. 155.

simbólico. Es una amenaza, nos recuerda qué somos. También la religión cristiana, a pesar de su excepcional relación con el cadáver, lo considera una fuente de impureza que no se ha de tocar, como recuerda Kristeva:

> Pero es el cadáver (...) el que adquiere la abyección de los residuos en el texto bíblico. Un cuerpo en descomposición, sin vida, completamente convertido en el desaliento, confuso entre lo inanimado y lo orgánico, un enjambre de transición, revestimiento inseparable de una naturaleza humana cuya vida es indistinguible de lo simbólico –el cadáver representa la contaminación fundamental. Un cuerpo sin alma, un no-cuerpo, problema inquietante, es ser excluido del territorio de Dios, como de su discurso. Sin ser siempre impuro, el cadáver está "maldito de Dios" (Deuteronomio 21:23): no debe mostrarse y ha de ser inmediatamente enterrado para no contaminar la tierra divina[300]

El rito del enterramiento, incluso el de las exequias, los funerales y otros unidos al tratamiento del cadáver han sido recreados por muchos artistas para abordar tanto la muerte propia como la de familiares y allegados.

En 1968, **Sol LeWitt** (1928-2007)[301]**,** uno de los padres del arte conceptual, sustituía el cadáver para realizar un peculiar enterramiento, al introducir ritualmente bajo tierra, en un jardín de Holanda, un cubo que contenía *un objeto importante pero de poco valor*.

Las lecturas de esta acción son incontables. Nosotros no quedaremos con la más inmediata, proporcionada por Bernhard Fibicher: "esta obra *conceptual* tiene que ver con cuestiones existenciales y, más específicamente, con la muerte"[302]. Aunque en ella se puedes escuchar ecos de esa pulsión de desaparecer, de esconderse, de quitarse de en medio de la que ya hemos hablado.

A propósito del enterramiento, **Keith Arnatt** (1930-2008)[303], que estaba realmente obsesionado por la mimetización en el paisaje; por la desaparición de las cosas, y definitivamente con la suya propia, llevó a cabo su *Auto-entierro* en

---

300 "But it is the corpse (...) that takes on the abjection of waste in the biblical text. A decaying body, lifeless, completely turned into dejection, blurred between the inanimate and the organic, a transitional swarming, inseparable lining of a human nature whose life is undistinguishable from the symbolic -the corpse represents fundamental pollution. A body without soul, a non-body, disquieting matter, it is to be excluded from God´s territory as it is from its speech. Without always being impure, the corpse is "accursed of God" (Deuteronomy 21:23): it must not be displayed but immediately buried so as not to pollute the divine earth", en KRISTEVA, Julia, *Powers of horror...*, Op. Cit., p. 109.

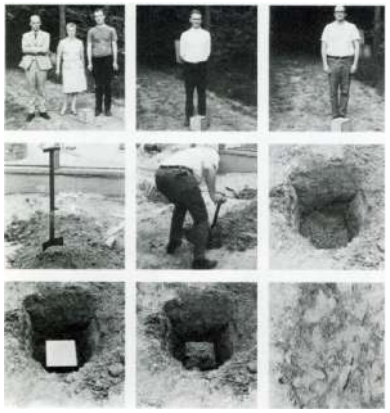
301 Véase AA.VV., *Sol LeWitt: A Retrospective*, Yale University Press, 2000.

302 "this *conceptual* work is concerned with existential issues and, more specifically, with death", en FIBICHER, Bernhard, "Bodies, burials and bereavement" en AA.VV., *Six feet under...*, Op. Cit., p. 93.

303 Véase ARNATT, Keith, *I´m a real photographer, 1974-2002*, Chris Boot, London, 2007.

1969, que fue documentado mediante nueve fotografías en blanco y negro.

Cada una de estas fotografías fue emitida por la televisión alemana en octubre de ese mismo año, a razón de una al día, durante unos dos segundos, a modo de interferencia de la que el espectador no disponía ninguna información adicional, como dilatando la dimensión temporal de la acción, apropiándose de un medio totalmente inusual.



Sol LeWitt, *Buried cube containing an object of importance but little value*, 1968

Keith Arnatt, *Self burial*, (Television Interference Project), 1969

Para finalizar, aunque la lista de artistas es mucho más extensa, haremos referencia a **Jochen Gerz** (1940) y una de sus piezas más conocidas, el *Monumento contra el racismo*[304], sito en Saarbrücken, donde levantó 2.146 adoquines con el nombre de los cementerios judíos que existían en Alemanía en 1939, que volvió a colocar, posteriormente, con las inscripciones boca abajo frente al castillo de la ciudad donde la Gestapo estableció su cuartel, persiguiendo esa invisibilidad, o el ocultamiento que señalábamos, que no es sino llamar la atención sobre lo que se retira de la vista.

El monumento fue erigido en secreto. Gerz y sus alumnos fueron levantando los adoquines e incluyendo los nombres manualmente. Esta intervención, también conocida *El memorial invisible*, nos sirve para cerrar nuestra clasificación, pues a pesar de su alusión directa al enterramiento y al cementerio también podría haber formado parte de esa categoría que hemos llamado *La muerte abstracta*.

304 Véase MÉNDEZ RUBIO, Antonio, "Por mirar lo inviable. Modernización, migraciones y fascismo de baja intensidad", en *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nuevo orden social*, Gobierno de Aragón, 2006, pp. 278-279.

Jochen Gerz, *Plaza del Memorial invisible,* Saarbrücken, Alemania.

Algunos de los adoquines con las inscripciones en su base.

3. La hibridación en México. Apuntes sobre el contexto histórico, social, político y artístico en el México contemporáneo.

3.1. México: muerte e identidad nacional.

Las ideas de muerte y de México están fuertemente entrelazadas en el imaginario colectivo. Independientemente del grado de realidad o construcción de esta identificación, lo cierto es que en varios momentos de la historia reciente de México la muerte se ha elevado a categoría de símbolo nacional. Afirma Claudio Lomnitz que "la historia de México posee una cualidad fragmentaria; es una historia que tiene un claro *antes y después* –es decir, ora precolombina, ora moderna– y la historia moderna de México refleja y refracta esa fragmentación"[1], razón por la cual reclama la necesidad de un estudio genuinamente mexicano de las actitudes hacia la muerte, que coinciden en parte con las que hemos descrito como predominantemente occidentales, pero que poseen sus propias singularidades. En consecuencia, Lomnitz propone que se tenga en cuenta la existencia de *actitudes contradictorias* hacia la muerte e incluso de *intereses personales* para abordar correctamente el renovado problema de la muerte, que la literatura histórica no supo tener en cuenta, en general, en las décadas de los setenta y los ochenta. Se alinea en este sentido con los preceptos de Norbert Elias por los que sería imposible domar por completo a la muerte, rechazando la idílica idea de Ariès de la *muerte domada*, así, escribe: "no existe inventor ni propietario ni significado que pueda contener a la muerte, que pueda domarla"[2].

Por decirlo de otro modo, en su imprescindible estudio de la idea de la muerte en México, Lomnitz critica que los historiadores de las mentalidades, Ariès, Vovelle, Gorer, etc., asumieran la representación de "la muerte como la igualadora" y no prestaran la atención que merece a las diferencias de clase por una parte, ni a las actitudes hacia la muerte de sociedades occidentales como la mexicana, "sociedades coloniales que son y no son europeas; sociedades nacionales cuyas amenazas más aterradoras parecen provenir de su interior"[3], por otra. La oscilación mexicana de lo europeo a lo *no occidental*, de lo familiar a lo exótico, de lo profundo a lo banal, es la clave por la que Lomnitz defiende que en México no se pueda trazar con facilidad una actitud compartida y definitiva ante la muerte.

---

1 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006, pp. 14-15.

2 Ibíd., p. 457.

3 Ibíd., p. 19.

Como veremos, la nacionalización que México ha hecho de la idea de la muerte es una estrategia única, que no tiene parangón en la historia de las civilizaciones. Por eso, aduce Lomnitz, mientras el siglo XX, tanto en Europa como en Estados Unidos, se caracteriza como la era de la negación y la ocultación de la muerte, en México "la alegre familiaridad con la muerte acabó siendo la piedra angular de la identidad nacional"[4], una familiaridad, que como veremos, es tan obvia como compleja.

3.1.1. Aproximación al problemático concepto de *Mexicanidad*

México tiene en la actualidad una relación contradictoria con la muerte. Su culto, derivado de la concepción indígena cosmogónica de la muerte como renacimiento, a pesar de seguir vigente, se ha visto dramáticamente alterado por la aparición de una violencia sin precedentes. Tradiciones como la celebración del Día de Muertos, la omnipresencia de las lúdicas *calacas* o calaveras, o la costumbre del retrato *post morten* de los niños –la muerte niña– han sido desbordadas por la aparición de una muerte real y cotidiana derivada del narcotráfico que ha superpuesto a esta tradicional familiaridad por la muerte unos perturbadores comportamientos como la veneración de la Santa Muerte, la popularidad de los narcocorridos[5], o el aumento de los consumidores de la prensa amarilla.

En su controvertido ensayo *El laberinto de la soledad*, así como en sus secuelas, Octavio Paz trata de definir la identidad del mexicano; su psicología y su moralidad, y busca el origen de su idiosincrasia como colectivo. "Somos un pueblo ritual"[6], afirma tajante Paz. Bien es cierto que México ha nacido de la violencia, como tantos otros países, sólo que en este caso esa violencia original es bilateral, por lo que escribe acertado que "si México nace en el siglo XVI, hay que convenir que es hijo de una doble violencia imperial y unitaria: la de los aztecas y la de los españoles"[7]. Como resultado de esa violenta hibridación, en su opinión, los mexicanos contemporáneos sienten todavía abierta la herida provocada por haber nacido de una *violación*: "nuestro grito es una expresión de la voluntad mexicana de vivir cerrados al exterior, sí, pero sobre todo, cerrados frente al pasado. En ese grito condenamos nuestro origen y renegamos de nuestro hibridismo"[8]. Por eso

4 Ibíd., p. 20.

5 El *narcocorrido* es un subgénero musical derivado del corrido, especialmente importante en Sinaloa, que en sus letras exalta las figuras y las vidas de los narcotraficantes.

6 PAZ, Octavio, *El laberinto de...*, Op.Cit., p. 51.

7 Ibíd., p. 110.

8 Ibíd., p. 95.

cree Paz que el mexicano y la *mexicanidad* se definen *como ruptura y negación*. ¿Pero existe realmente algo que podamos llamar *mexicanidad*, o se trata de simples estereotipos sin vigencia?

Sin intención reduccionista, debemos reconocer que las afirmaciones de Octavio Paz son bastante certeras:

> La contemplación del horror, y aun la familiaridad y 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 encabezamientos 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[9].

No se trata de caer en una superficial simplificación, pues, como el propio autor matiza, el resultado es mucho más complejo de lo que puede parecer: "nuestro culto a la muerte es culto a la vida, del mismo modo que el amor, que es hambre de vida, en anhelo de muerte. El gusto por la autodestrucción no se deriva nada más de tendencias masoquistas, sino también de una cierta religiosidad"[10]. Tampoco podemos obviar que estas palabras se escribieron en 1950. Sin embargo, ya en el siglo XXI, Lomnitz también encuentra determinante la violencia original de la que nace México en el trato de la muerte del mexicano, pero descubre que esa cercanía fue buscada desde instancias políticas:

> El descubrimiento de la familiaridad y cercanía del mexicano con la muerte se convirtió tanto en una imagen paradigmática del mestizaje como en un proyecto estético y una formulación de los parámetros guía de un sistema político caracterizado por una lucha de clases abierta y una mediación efectiva del Estado, un sistema fundado en la dialéctica de la violación, es decir, en las consecuencias fértiles y reproductivas de la explotación violenta[11].

Por decirlo de otra forma, existe una clara diferencia entre la actitud tradicional ante la muerte de Occidente y la mexicana, aunque inevitablemente ésta se ha visto afectada por los cambios de comportamiento en la contemporaneidad occidental que se han señalado en los primeros capítulos de este trabajo. Afirma Octavio Paz que si en el mundo moderno todo parece funcionar como si la muerte no existiera, para el mexicano la muerte

---

9 PAZ, Octavio, *El laberinto de...*, Op. Cit., p. 26.

10 Ibíd.

11 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...*, Op. Cit., p. 49.

también *carece de significación* y es fuente de miedos y temores, pero en lugar de esconderla la mira a cara con *impaciencia, desdén o ironía*. La clave está en que: "la indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida. El mexicano no solamente postula la intrascendencia del morir, sino la del vivir"[12]. A la postre, esta familiaridad fanfarrona y desafiante para con la muerte sólo esconde, para el premio Nobel, una indiferencia hacia la vida. Para el mexicano morir no sólo es un acontecimiento natural, sino en ocasiones hasta deseable. Sin embargo, este desprecio por la muerte siempre va acompañado de un culto ritual. Y ese culto ritual, que sí que ha continuado hasta nuestros días, se puede rastrear en muchas de las obras de Teresa Margolles, como veremos en lo sucesivo.

En definitiva, la relación del mexicano con la muerte es cuanto menos peculiar, pues como sentencia Octavio Paz, la muerte en México es seductora: "morir y matar son ideas que pocas veces nos abandonan. *La muerte nos seduce*"[13]. Aun así, esa extrema intimidad del mexicano con la muerte, según los postulados de Paz, se encuentra despojada de significación o erotismo alguno: "la muerte mexicana es estéril, no engendra como la de aztecas y cristianos"[14]. El resultado de la hibridación es que en muchos casos el catolicismo sólo recubre, disfraza o renueva las antiguas creencias cosmogónicas.

He de apuntar que muchos autores han acusado a los artistas y teóricos que han defendido la actitud despreocupada del mexicano por la muerte de devaluar el precio de la vida, legitimando la opresión estatal. Es el caso de Claudio Lomnitz:

> Hoy en día, se tiene la sospecha de que el lugar de honor que los intelectuales posrevolucionarios otorgaron al juego con la muerte legitimó un régimen político autoritario que naturalizó su propia inclinación a pisotear, destrozar y sofocar la vida y proyectó sus propias tendencias en 'el desdén de los mexicanos por la muerte'[15].

En resumen, después de muchos años bregando con el concepto de *mexicanidad*, su definición, implicaciones o actualidad, podemos escribirlo sin utilizar las cursivas. La Real Academia lo ha incluido en su vigésimo tercera edición como *carácter o condición de mexicano.* La conveniencia del término fue

12 PAZ, Octavio, *El laberinto de...* Op. Cit. p. 63.

13 Ibíd., p. 63. El énfasis es mío.

14 Ibíd., p. 65.

15 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...,* Op. Cit., p. 52.

especialmente cuestionada en los últimos años del siglo XX para comenzar a aceptarse en determinados ámbitos en la actualidad. Autores como Agustín Basave defienden que la irrupción del multiculturalismo que impuso la globalización impide que se pueda hablar de peculiaridades nacionales, aparte de las que impone la geografía. No obstante, reconoce que las idiosincrasias existen. En efecto, existen. No importa si se trata de inmanencias o de invenciones perpetuadas, lo cierto es que funcionan como tales. Por eso, aún con reservas, y huyendo de las generalidades que limitan la libertad personal, Basave reconoce que hay que partir de la premisa de que "las naciones, en la medida que lo son, poseen una personalidad colectiva, expresada en creencias, valores y actitudes, y que la nuestra –la mexicana– no es la excepción"[16].

México es el país que más emigrantes aporta a los Estados Unidos. Es posible que semejante circunstancia haya forzado a construir una –por otra parte imprecisa– noción de *mexicanidad*. Pero ¿qué significa en realidad?, ¿es algo tan sencillo como la *condición de mexicano*?, ¿y qué condición es esa? Otro tipo de preguntas suscita también esta cuestión en la antropóloga mexicana Lourdes Arizpe: "¿es el nuevo nombre del nacionalismo mexicano o el nombre de otra configuración cultural?"[17]. En su opinión, la migración, lejos de enriquecer las referencias culturales de los emigrados, ha provocado el refuerzo de sus referentes de identidad nacional. Por lo tanto sería un término que se ha activado en el contexto estadounidense por unos emigrantes que en su pueblos de origen probablemente celebrarían Halloween, pero que al estar fuera de su país ensalzan el Día de los Muertos. La mexicanidad se definiría entonces, bajo su criterio, como *un conjunto de afectos y rasgos de identidad y seguridad*.

En cualquier caso, la *mexicanidad* va indefectiblemente unida a la idea de la muerte. Según el antropólogo Claudio Lomnitz, la idea de la muerte como tótem mexicano fue propuesta por primera vez por el poeta surrealista español Juan Larrea, en la década de los años cuarenta[18]. Desde luego, la elección del término *tótem* no era casual; se quería fijar la idea de identidad atávica primordial, previa a la aparición de instituciones religiosas o gubernamentales. En aquella época, después de la Revolución Mexicana, muchos artistas y escritores ya habían asociado la muerte a la identidad del mexicano, como el nativo Diego Rivera o el adoptivo André Breton.

16 BASAVE, Agustín, *Mexicanidad y esquizofrenia. Los dos rostros del mexicano*, Océano Exprés, 2011, p. 14.

17 ARIZPE, Lourdes, "Mexicanidad, migración y globalización", en ARIZPE, Lourdes (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, Porrúa, México DF, 2006, p. 22.

18 Véase: LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...*, Op. Cit.,

Fundamental fue también la aportación del grabador José Guadalupe Posada, con sus típicos esqueletos cargados de crítica social. Otros, aún reacios a aceptar los estereotipos de una herencia precolombina de la muerte, hicieron también de la muerte la protagonista de muchos de sus trabajos, como sucede, tal y como apunta Lomnitz, en el caso de José Revueltas o de José Gorostiza, autor del poemario *Muerte sin fin*, inspirador, por otra parte, del trabajo de Margolles. El hecho de que en la actualidad muchas de la manifestaciones artísticas tengan a la muerte como objeto, ya sea como reivindicación de la muerte como un emblema nacional, o en un sentido más amplio, como es el caso de Margolles, es la evidencia para Lomnitz de que "la nacionalización mexicana de la muerte no es un simple caso de las llamadas tradiciones inventadas"[19]. Lo cierto es que en varios momentos de la historia reciente de México, como la Revolución, la matanza del 2 de octubre de 1968 o tras el seísmo de 1985 se ha hecho bandera de la muerte como emblema de la identidad nacional mexicana. En definitiva, apoyo la tesis de Lomnitz cuando afirma que "existe una profunda resonancia cultural en el movimiento para utilizar la intimidad popular con la muerte como un campo conceptual con el cual considerar detenidamente la cuestión nacional y, en realidad, como un símbolo metonímico de la propia mexicanidad"[20].

Desde luego, si entendemos *mexicanidad* como un sentimiento de identidad nacional, hemos de convenir que Teresa Margolles rehúye de tal definición. Sin embargo, es posible rastrear en su obra ciertas características que la acercan a la nueva realidad de su país como heredera de un conjunto de comportamientos e intereses, como la intimidad con la muerte, que serán analizados en un apartado posterior. No encontramos en sus obras una muerte en el sentido tradicional mexicano, pero sí una presencia constante y absoluta de la muerte.

3.1.2. La guerra de imágenes en México: los *zemíes*, la Virgen de Guadalupe y la Santa Muerte.

La imagen ha tenido un papel especialmente destacado en la configuración de la naturaleza híbrida del mexicano. La historia de la colonización de América fue también la historia de una *guerra de imágenes*, especialmente en México, como ha estudiado en profundidad el antropólogo Serge Gruzinski[21].

---

19 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...*, Op. Cit., p. 26.

20 Ibíd., p. 27.

21 Véase: GRUZINSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1994.

Cuando los españoles llegaron a México se refirieron a sus representaciones como *zemíes*[22], ocultando de este modo si se trataba de imágenes o de simples objetos que se utilizaban en los rituales, porque en realidad, los cristianos desconocían su uso. Más tarde acabaron comprendiendo que los indígenas reverenciaban objetos, ya fueran figurativos o no, que consideraban no representaciones sino deidades mismas. Estos conquistadores españoles supieron desde el primer momento el valor que tenían las imágenes, y por eso, en su misión evangelizadora, se esforzaron en transformar el significado de estas, como ya apuntó Hans Belting: "las imágenes, precisamente, no eran sólo imágenes, sino que, como herramientas de la representación, llevaban implícito todo el trasfondo de la fe y de la unidad del mundo bajo el cristianismo"[23].

Uno de los ejemplos más evidentes de esto es el paradigmático caso de la Virgen de Guadalupe, ampliamente venerada en México, que, como ya describió Octavio Paz, es la *doble traducción de la mitología hispánica e india*. Y que además "es uno de los pocos mitos vivos de México"[24]. Cuenta Gruzinski, siguiendo al historiador mexicano Edmundo O'Gorman, que el origen de la Virgen de Guadalupe se encuentra en el encargo que un arzobispo le hizo en 1555 a un artista local para que pintara una virgen de modelo europeo sobre un soporte de factura indígena, y que este colocó junto a una imagen anterior. El reemplazo de la imagen se completó cuando el prelado extendió el rumor de los prodigios de la imagen. Los españoles fueron atraídos por esta nueva imagen, a la que le dieron el nombre de Virgen de Guadalupe, también los indígenas comenzaron a venerarla con ese nombre, aunque a veces también con el de Tonantzin. En este punto explica Gruzinski que "cada grupo debía, simultáneamente o por turnos, atraerse la devoción: tan grande así era la fascinación ejercida por la imagen y por los prodigios que se le atribuían"[25]. Las intenciones del prelado estaban bien claras, y no pudieron dar mejor resultado: "quería seducir a los indios proponiéndoles una forma de cristianismo más compatible con la tradición autóctona, o al menos capaz de inscribirse menos brutalmente en la huella de las prácticas antiguas", concluye Gruzinski. La estrategia fue tan inteligente, y resultó tan bien resuelta, que en la actualidad sigue funcionando.

Huelga entonces decir que los ídolos indígenas sufrieron la invasión de las imágenes del cristianismo para convertirse en una tercera cosa, mezcla de

---

22 Un *zemí* o *cemí* es un concepto precolombino utilizado por los españoles para designar un fenómeno desconocido para ellos, y que se refiere tanto a un espíritu o deidad como a ciertos objetos escultóricos, no necesariamente antropomorfos, que los albergan.

23 BELTING, Hans, *Antropología*…, Op. Cit., p. 66.

24 PAZ, Octavio, *El laberinto de*…, Op. Cit., p. 329.

25 GRUZINSKI, Serge, *La guerra de*…, Op. Cit., p. 106.

Anónimo, *Virgen de Guadalupe*, siglo XVI.

las dos anteriores, pues las imágenes tienen esa capacidad de llamar continuamente a nuevas imágenes, que se van impregnando a su vez de significados nuevos y que por lo tanto mutan en imágenes distintas. La Virgen de Guadalupe trascendió las barreras étnicas y sociales, y a día de hoy sigue manteniendo su particular carácter híbrido, tan bien acogido por la población. Su imagen es una de las más frecuentes entre los tatuajes de los mexicanos de los estratos socio-económicos más bajos.

Durante otras guerras de las imágenes, las que tuvieron lugar en el Imperio bizantino, tanto los iconoclastas como los iconólatras creían que las imágenes no eran meras representaciones sino el doble mismo de lo representado. Apunta Arthur Danto a este respecto que "los iconólatras hablaron con facilidad de la presencia mística del santo en el icono, de manera que destruir un icono suponía llevar a cabo otro martirio"[26], pero lo más sorprendente es que los iconoclastas sostenían una teoría muy parecida, y Constantino V llegó a afirmar que *una imagen estaba hecha de la misma sustancia que el original,* y de ahí derivaba el peligro de las representaciones. Después de esto los iconólatras modificaron sus ideas por una teoría de la imitación "según la cual la mímesis y el original no son consustanciales"[27], y donde la copia sería algo parecido a una *sombra*. Así también, León Isáurico prohibió los ídolos argumentando que Dios, ilimitado, no podía ser representado un una imagen, limitada. En conclusión, escribe Danto:

> La misma cosa que estaba prohibido nombrar también estaba prohibido representarla en imágenes: el temor al poder concedido a alguien que aprende el propio nombre sugiere que la relación entre los nombres y sus poseedores debe haber sido considerada de una manera tan mística como la relación entre las imágenes y las cosas representadas por ellas.[28]

---

26 DANTO, Arthur C., *El cuerpo, el problema del cuerpo,* Síntesis, Madrid, 2009, p. 131.

27 Ibíd., p. 131.

28 Ibíd., p. 135.

Los primeros mexicanos colonizados aceptaron las imágenes cristianas, pero inevitablemente a muchas de ellas se les aplicaban connotaciones precolombinas. La cuestión es que muchos de los *zemíes* indígenas podían contener huesos reales de sus antepasados, por lo que muchos de ellos eran *ídolos* y, en consecuencia, estaban a medio camino entre lo real y la representación; entre el doble o su sombra. Este debate sigue abierto hoy día en algunas de las imágenes más perturbadoras, como la Santa Muerte. En este sentido, explica Gruzinski, el primer conflicto americano en la guerra de las imágenes se produjo a finales de 1496, cuando un grupo de indígenas enterró varias imágenes cristianas, orinando sobre ellas y pisando la tierra, aduciendo irónicamente que si esas imágenes eran tan poderosas aquel terreno se volvería más fértil. El hermano de Colón mandó castigar con la hoguera semejante sacrilegio. Localiza aquí Gruzinski el inicio de lo irreparable:

> Pero la profanación había ido acompañada por un ritual de fertilidad que manifiestamente atribuía a las imágenes una eficacia parecida a la de ciertos zemíes. En este sentido el "sacrilegio" mostró la cercanía que los indígenas presintieron entre las imágenes de los cristianos y los zemíes locales, y hasta el partido que, según imaginaron, podrían sacar de él.[29]

Finaliza Gruzinski esta inteligente reflexión anunciando la apertura de las posibles consecuencias de este hecho: "comenzó la larga lista de destrucciones, de apropiaciones, de desviaciones y de equívocos con que está tejida la historia cultural de América Latina"[30]. El debate entre doble y representación en algunas de las imágenes más perturbadoras, como la Santa Muerte, sigue abierto en ciertos sectores del México más pobre.

Por otra parte, el propio historiador francés ha abordado ampliamente la cuestión del mestizaje, especialmente en México, que considera el resultado de siglos de enfrentamientos entre los invasores europeos y las sociedades indígenas, *donde se mezclaron colonización, resistencias y mestizajes*[31], y que sigue activo. Uno de los resultados más perversos del mestizaje mexicano es la Santa Muerte, cuya adoración enfermiza ha crecido exponencialmente, al compás del auge del narcotráfico. Básicamente, diré que se trata de una figura de culto que personifica la muerte. Su origen se encuentra en la unión

---

29 GRUZINSKI, Serge, *La guerra de…*, Op. Cit., pp. 22-23.

30 Ibíd.

31 Véase: GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento,* Paidós, Barcelona, Buenos Aires y México DF, 2007.

de varios elementos prehispánicos con la devoción cristiana, con la salvedad de que a esta imagen, además de pedirle protección, también se le hacen peticiones malintencionadas, razón ésta por la que la Iglesia condena su veneración y le niega santidad alguna. Aunque Lomnitz, de manera muy lúcida, rastrea la influencia cristiana de la imagen:

> En parte, la imagen de la santísima Muerte es completamente familiar a la iconografía católica: guadaña en mano, es la imagen de Muerte, la igualadora; sin embargo, la santísima Muerte también posee atributos de la Virgen María: el mundo, el escapulario, y las vinculaciones virginales lógicas del traje nupcial blanco. Todos ellos son símbolos de pureza y redención que contrastan con las representaciones tradicionales de la Muerte como hija del pecado y como mensajera, más que como redentora[32].

A mediados del siglo XX comenzó a ganar popularidad en los entornos de mayor pobreza y marginación hasta vincularse en la actualidad con los entornos del narcotráfico, las pandillas y la prostitución. Especialmente revelador es que la mayor parte de los delincuentes tiene su propio altar dedicado a la Santa Muerte, o la llevan tatuada en la búsqueda de mayores favores y protección. Sus devotos creen que el hecho de estar cerca de la muerte, de establecer una macabra familiaridad con ella, alejará el momento en que se los haya de llevar.

Sin embargo, la imagen no sólo es adorada por narcotraficantes, sicarios y prostitutas. Anota a este respecto Sergio González, que según un asesor de inteligencia "siete de cada diez mandos policiacos en México son creyentes de la Santa Muerte y cómplices de su estrategia criminal"[33]. Cada día que pasa la Santa Muerte gana adeptos, cuanto mayor es la pobreza y la violencia mayor es su popularidad. Su figura se aleja del cristianismo, pero también de los *zemíes* y cualquier otra concepción prehispánica, para confundirse con oscurantistas creencias mágicas. Quizá lo más significativo de este nuevo culto es que su popularidad es directamente proporcional al fracaso del Estado mexicano, a su pérdida de prestigio y soberanía. Sus seguidores prefieren encomendarse a la protección de esta imagen, que posee la capacidad igualadora de clases y condiciones, que a un sistema judicial corrupto e ineficaz. Revela Claudio Lomnitz, que en la actualidad "la globalización ha disociado el poder de la muerte del poder del Estado"[34], por lo que el Estado ya no es el que ejerce la soberanía. Los narcos, que sitúan

32 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...*, Op. Cit., p. 463.

33 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin cabeza*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 163.

34 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...*, Op. Cit., p. 469.

su vida en la ilegalidad, también se alejan de la idea de un Dios justo; en la veneración de la Santa Muerte va implícito el alarde de soberanía, arrebatada al Gobierno oficial.

En el frío, detallado y estremecedor relato en primera persona que hace un joven sicario *decapitador* narrado en *El hombre sin cabeza*, queda constancia de la importancia que le dan, en este contexto, a la Santa Muerte; no sólo la creen capaz de protección, sino que de alguna manera realizan sacrificios en su nombre. Cuenta el asesino a sueldo que después de cortar una cabeza se siente fuerte, como un *héroe*: "sé que estoy protegido porque de la sangre que queda siempre recojo un poco en un frasco y se la llevo al jefe en la ceremonia que se hace en privado con él, que es cuando se reza ante el altar a la Santa Muerte"[35].

Y esto es, en definitiva, la parte más oscura de la *mexicanidad*; este particular conjunto de creencias, de costumbres y de afectos que configuran una identidad mayoritaria estrechamente unida a la muerte –y a su representación– que, por otra parte, se encuentra en continua mutación.

3.1.3. La muerte en la etnografía contemporánea mexicana

Después de todo, si hay una certeza, es que la percepción de la vida es diferente en México. Taiyana Pimentel le pregunta en una entrevista a Teresa Margolles si cree que los habitantes de las regiones del norte son conscientes de que ellos pueden ser los próximos muertos, si ven la certera posibilidad de la muerte que ronda entre los vivos. Margolles responde convencida: "por supuesto que lo son. Tú crees que los de Culiacán, los de Ciudad Juárez y los de Tijuana ¿no saben que tienen esa posibilidad, de tener la cruz atrás? No existen las condiciones sociales para que se garantice la vida de nadie. En Ciudad Juárez la gente está huyendo"[36]. Indudablemente, la percepción que se tiene de la propia posibilidad de morir, en un lugar donde *la vida vale menos*, influirá en las mentalidades y en la concepción que se tenga de la idea de la muerte.

En concreto, el escritor sinaloense Ernesto Diezmartínez defiende que el problema de la violencia en Culiacán, ciudad natal de Teresa Margolles, ha llegado a este extremo porque durante mucho tiempo se miró hacia otro lado, en la falsa creencia de que los que morían de alguna manera lo merecían porque andaban en asuntos turbios, en lugar de haberse enfrentado al auge del poder del narcotráfico y sus nefastas consecuencias hace muchos años. Y

35 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin*… Op. Cit., p.149.

36 Declaraciones de Teresa Margolles en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina" en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009, p. 93.

ahora todo resultará mucho más complicado:

> Si antes, en mi infancia, los asesinados eran culpables porque de seguro "se habían comido algo que les había hecho daño" y no había, aparentemente, ejecutados inocentes, los muertos de ahora, sean "culpables" o "inocentes"; sean "buenos" o "malos"; sean narcos, policías o "civiles"; sean "gente de trabajo" o "malandrines"; merecen el mismo trato. O, mejor dicho, la misma indiferencia. Son números, estadísticas, columnas, diagramas. Nada más[37].

En la actualidad, afirma Klaus Biesenbach, las acciones de Teresa Margolles reflejan la complejidad de la Ciudad de México, donde, en ocasiones, la vida humana *carece de valor significativo*, lo que la distingue de cualquier otra ciudad, pues: "en la Ciudad de México –con su elemento criminal que supura, sus mercados negros, y las generalizadas desigualdades económicas y sociales– la muerte es una presencia cercana e incómoda"[38]. Es urgente entonces acabar con el silencio cómplice y enfrentarse a la situación, pues la única solución posible pasa por intentar revisar ciertas ideas arraigadas acerca de la muerte y la violencia, tal y como lo hace Teresa Margolles.

La vinculación de la muerte a la identidad mexicana fue promovida, de manera obvia e interesada después de la Revolución Mexicana, principalmente, pero lejos de haber sido aplacada sigue vigente, aún con sus mutaciones. Como indica Claudio Lomnitz, buena muestra de esta actualidad es la emergencia de ese culto a la Santa Muerte y de la renovada aclamación del Día de los Muertos, por lo que a día de hoy, la importancia de la muerte en México se podría resumir –explica– desde tres perspectivas:

> La primera tiene que ver con el origen y significado de las conmemoraciones funerarias populares y sus implicaciones para la relación entre la vida y la muerte; la segunda se relaciona con la naturaleza del vínculo entre esa cultura de la muerte y la formación de la identidad nacional, en sus formas oficial, popular y comercial; y la tercera se refiere a la política de nacionalización de la intimidad del mexicano con la muerte o su indiferencia hacia ella[39].

La reivindicación patriótica del Día de los Muertos, no ha sido más que

---

37 DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto, "Algo comimos que nos hizo daño", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009, p. 106.

38 BIESENBACH, Klaus, "México D.F.: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores", en BIESENBACH, Klaus (ed.), *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 2002, p. 286.

39 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...*, Op. Cit., p. 54.

una estrategia política para reforzar la unidad identitaria de un país que a partir de los años sesenta parecía decantarse por tradiciones estadounidenses como *Halloween*, por lo que volvió a ser activada. En las regiones norteñas la identificación con las costumbres de Estados Unidos era aún más acusadas, como certifica Teresa Margolles: "en términos de la tradición mexicana hacia la muerte, como te había comentado, yo soy del norte del país, y eso no es una tradición allá. Nosotros festejábamos más bien Halloween que el día de los Muertos. Para mí la tradición del Día de los Muertos me parecía ajena, muy poco creíble"[40]. A ella le parecía extraña e impostada, pero como relata Lomntiz, la jugada en búsqueda de una identidad propia opuesta a la del país vecino funcionó a la perfección también dentro de las fronteras del país:

> El rechazo del *halloween* y la nacionalización exaltada de los "días de muertos" rápidamente permitieron que la festividad "tradicional" (…), fuese adoptada como un asunto muy *mexicano*, incluso en regiones donde nunca había sido celebrada de esa forma, como el norte del país, y entre las clases sociales que desde hacía mucho tiempo se habían distanciado de ese ritual[41].

Esta recuperación fue especialmente evidente en la crisis económica de los años ochenta, pero tras el terremoto de 1985 fue definitiva. En aquellos días de presencia ubicua de la muerte se llegó a acuñar el lema "2 de octubre no se olvida", en referencia a la masacre de Tlatelolco de 1968, recuperando la idea de la cercanía de la muerte. Todas estas observaciones vienen a confirmar que, aunque la cercanía del mexicano con la muerte ha sido real, ésta se ha visto artificialmente potenciada en épocas de crisis para fortalecer un sentido de unidad identitaria que sigue vigente a día de hoy, pues incluso cuando la identidad entre México y la muerte es negada, hay un pasado que sigue afectando al presente cotidiano del país.

Abordando la cuestión del concepto de la muerte en México, afirma María Teresa Pomar que "en el México contemporáneo tenemos un sentido especial sobre el fenómeno natural y doloroso que es la muerte; jocoso, irónico, irreverente"[42], y aporta como prueba la infinidad de nombres coloquiales para referirse a la muerte como prueba: "yo muero, tú falleces, él sucumbe, nosotros

---

40 HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Entrevista a Teresa Margolles" en HIGH, Kathy (ed.), *Risk/Riesgo. Felix: a Journal of Media Arts and Communication*, Vol. 2, Nº 3, The Standby Program, 2003, p. 90.

41 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...,* Op. Cit., p. 430.

42 POMAR, María Teresa, "El concepto de la muerte en México", AA. VV., *El día de los muertos. The Life of the Dead in American Folk Art*, The Fort Worth Art Museum, Texas, 1987, p. 65.

nos estiramos, vosotros os petatiáis, ello se pelan, y todos felpamos"[43]. No obstante, lo único que esto demuestra es una cercanía lúdica y superficial.

En su estudio sobre el Día de los Muertos[44], el antropólogo Stanley Brades, concluye que la familiaridad del mexicano con la muerte no deja de ser un invento, del que Octavio Paz es muy responsable, y cuestiona firmemente las raíces precolombinas de la celebración, dada la existencia de celebraciones similares en Europa y otros países de América latina. En su opinión, su origen se puede deber a una sublimación de la alta mortalidad que hubo entre la población mexicana de los siglos XVI y XVII. La respuesta de los ciudadanos a semejante presencia de la muerte fue elaborar dulces para fingir una familiaridad ficticia, una falta de afectación que en el fondo no sería más que una negación de la muerte. Según esta teoría, la celebración del Día de los Muertos no sería más que una huida hacia adelante, una negación de la realidad, la ocultación de un tabú.

Si aceptamos esta idea, el alarde de impasibilidad del mexicano frente a la muerte no sería más que una manifestación distinta del mismo fenómeno de negación de la muerte que denunciaron Geoffrey Gorer en Gran Bretaña o Ernest Becker en Estados Unidos. Esto significaría que la muerte en el mexicano, lejos de estar *domada*, se encontraría en un estadio previo; el de una denegación que se manifiesta en una sobreabundancia en lugar de en un tabú, pero que en realidad refleja el mismo rechazo.

En su vasto estudio sobre la muerte en México, Lomnitz concluye que el México contemporáneo se parece a la Europa de los años cincuenta en lo relativo a la muerte, especialmente entre las clases más pobres, por lo que justifica la recuperación de tradiciones populares: "la valorización de las actitudes populares hacia la muerte y los muertos puede erigirse como fuente de fortaleza frente al poderío de la burocracia médica, de una manera muy similar a como ocurre en el caso de un europeo o un estadunidense". En esas tradiciones el ciudadano mexicano se hace fuerte y puede combatir la negación de la muerte.

3.1.4. La noción del cuerpo y *el resto* en México.

Para entender plenamente la idea de la muerte en México es necesario tener en cuenta cómo se ha concebido el cuerpo –y por extensión el cadáver y el resto– en la tradición mexicana, y qué valor simbólico posee hoy en día.

---

43 Ibíd.

44 Véase: BRANDES, Stanley, "Sugar, Colonialism and Death: On the Origins of Mexico's Day of the Dead", en AA.VV., *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, Nº 2, Abril de 1997, Cambridge University Press, 1997. Disponible en http://www.jstor.org/stable/179316 Fecha de acceso: 07/05/2015

Heriberto Yépez aporta, en el catálogo de la exposición *127 cuerpos*, una interesantísima revisión del cuerpo en la historia mexicana que considera que es fundamental para entender la *estética del resto*, como él denomina a la forma de proceder de algunos artistas mexicanos entre los que destaca Margolles. En "Del resto", realiza un breve e intenso recorrido histórico por la concepción del cuerpo y de los restos en México, desde los mexicas hasta la actualidad. Yépez insiste en que el cuerpo mexicano es un cuerpo *desconocido*, que trasciende al colonialismo:

> La cultura mexicana tiene una relación intensa con el cuerpo esquelético, perdido, semimuerto, oculto, descompuesto. Esta relación con el cuerpo es, en sí misma, una continuidad clandestina, un atavismo que ha escapado a la occidentalización, ocurrida a partir de 1521[45].

Su posición no puede ser más clara, si bien la apariencia es que el cuerpo mexicano *negocia con la visión occidental*, la realidad es que en el inconsciente colectivo la visión del cuerpo sigue siendo indígena, prehispánica. Con este punto de partida estudia la conformación de la noción de *Resto*, propiamente mexicana. El *Resto* como cuerpo residual, como *postcuerpo*, como *cuerpo postmortem*. Apoyado en el concepto de *cuerpo-sin-órganos* de Artaud, posteriormente ampliado por Deleuze y Guattari, Yépez afirma que la idea del cuerpo en México se acerca a su autodestrucción, a su *desbordamiento,* que da como resultado un *Resto,* residual, putrefacto que origina un *Neo-Cuerpo.* El cuerpo mexicano deviene *Resto*, fragmento; es excesivo. La visión dual cristiana cuerpo-alma queda muy lejos de la concepción de los antiguos mexicas; "la sabiduría chamánica de Tezcatlipoca indica que la verdad fundamental es el cuerpo y su pérdida. De acuerdo al irónico chamanismo nocturno –explica Yépez– el cuerpo es la última verdad. (El Resto es silencio)"[46]. Como consecuencia de esta concepción del *Resto*, la experiencia del cuerpo en México sigue estando vinculada al cuerpo cadavérico, arruinado, despedazado; al cuerpo como pérdida.

En este contexto, y como veremos a continuación, la obra de Teresa Margolles surge de las inconscientes y ancestrales concepciones de la muerte y del cuerpo del antiguo México, y las recrea. Su estética representa una de las reflexiones sobre el cuerpo más bellas y escalofriantes, que se hace cargo de toda una tradición mexicana evitando los lugares comunes, pues

---

45 YÉPEZ, Heriberto, "Del resto", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006, p. 200.

46 Ibíd., p. 201.

"en un país donde la misma idea de "cuerpo desaparecido" desapareció (…), pensar el resto no es una distracción conceptual post-teoría crítica sino una exigencia cotidiana"[47], subraya Heriberto Yépez. Retomaré también la relación entre el resto y el silencio en relación con la obra de la artista que nos ocupa más adelante.

Mientras tanto, desde finales del siglo XX, el ascenso del narcotráfico y sus terribles consecuencias ha vuelto a enfrentar al mexicano con una brutal muerte cotidiana, que necesariamente ha modificado su relación con el cadáver, obligándole a buscar en su pasado modos de enfrentarse a esta nueva situación; por eso, las dos sabidurías mexicanas son para Yépez el enmascaramiento y la muerte: "si la cultura mexicana piensa al rostro a través de la máscara (…) *al cuerpo lo pensamos a través del cadáver*"[48]. En efecto, esto no sólo afecta a la concepción del cuerpo, sino a la de la muerte.

Coincido plenamente con Yépez en que existe un fuerte sustrato cultural que condiciona los modos de hacer de Margolles, de trabajar con el *Resto*, y, como trataré de demostrar más adelante, si bien sus proyectos no redundan en los estereotipos relacionados con lo mexicano recuperados en el siglo XX, sí que responden a unos condicionantes sociales evidentes donde el cuerpo desbordado, residual, es fundamental. Mediante su obra se puede reconstruir la cultura mexicana contemporánea, que inevitablemente bebe de lo prehispánico, y aunque pongo en cuestión la compleja etiqueta que Yépez le asigna su trabajo –*Ex-Body Post-Art*– me sumo a sus palabras cuando afirma que el proyecto de Margolles sobrepasa el contexto nacional "porque aborda el fundamento humano, el cuerpo. El arte como metonimia del cuerpo. El arte, es decir, el Resto"[49].

La capacidad del cuerpo para generar metáforas ha sido profusamente analizada por Jean-Luc Nancy en títulos como *Corpus*[50], en el que defiende que el hombre contemporáneo no tiene un cuerpo, sino que *es cuerpo*. Un cuerpo que anuncia una muerte inminente: "toda su vida el cuerpo es también un cuerpo muerto, el cuerpo de un muerto, de ese muerto que soy mientras vivo. Muerto o vivo, ni muerto ni vivo, *soy* la abertura, la tumba o la boca, la una en la otra"[51], declara Nancy. Con él podríamos asegurar que toda imagen *es una*

47 Ibíd., p. 203.

48 Ibíd. p. 204. El énfasis es mío.

49 Ibíd., p. 206.

50 Véase: NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Arena, Madrid, 2010.

51 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Arena, Madrid, 2010, p. 17.

imagen del cuerpo. Fundamental es también el análisis de Paul Ardenne acerca de la omnipresente figura humana en el arte del siglo XX[52].

Por una parte, la reinvención del cuerpo deshecho, ampliado o como campo de batalla en el arte, es analizada en la obra del catedrático Juan Antonio Ramírez *Corpus Solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*[53], mientras que la concepción del cuerpo arruinado, fragmentado, del cuerpo como pérdida, es puesta al día en el contexto mexicano por Sergio González en su lúcido ensayo, con anotaciones autobiográficas, *El hombre sin cabeza*[54]. En él, el periodista analiza cómo la salida a la luz pública de la violencia en México conllevó el desarrollo de un macabro lenguaje estético-ritual en el continuo derramamiento de sangre, en el que la decapitación se erigió como el súmmum de la barbarie, la amenaza y el escarmiento máximo. El asesinato no era suficiente; éste había de conllevar una ruptura, una apertura del cuerpo, para que el cadáver sea lo suficientemente elocuente para la semántica ritual de los narcotraficantes y sus entornos. El relato incluye los testimonios de varios cortadores de cabezas, *personas primarias*, como él las considera, que no saben ni leer ni escribir, que no demuestran ninguna emoción ni respeto por nadie –excepto por sus madres–, y que suelen ejecutar sus crímenes alcoholizados, una vez los jefes de su organización les han dado la orden. La decapitación es una fuente semántica inagotable. Explica González que:

> Desde tiempos primitivos la decapitación lleva la finalidad de triunfar sobre el enemigo y mostrar que, al efectuarla, se asume el espíritu del vencido. Se cree que esta posesión otorga poderes supremos que tienen su ingrediente catártico y un efecto intimidatorio en el resto de personas. *Quien le corta la cabeza a un semejante es capaz de cualquier crimen*"[55].

En efecto, el *decapitador* encarna el salvajismo fundamentalista, la amenaza absoluta, el monstruo capaz de todo, con la finalidad de erigirse soberano, administrador de la muerte, o, como explica González: "decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror"[56]. Y en un país como México, que ha demostrado su inoperancia, falta de voluntad –cuando no complicidad y protección a los delincuentes– este tipo de prácticas seguirán teniendo lugar. En un Estado desbordado,

---

52 Véase: ARDENNE, Paul, *L'image-corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Editions du regard, París, 2001.

53 RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

54 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin…*, Op. Cit.

55 Ibíd., pp. 59-60.

56 Ibíd., p. 60.

carente de la estabilidad o solidez mínimas necesarias para proteger a sus habitantes, el miedo se ha apoderado de la población. El miedo, auspiciado por la ausencia de unas leyes o normas mínimas, ha ido creciendo hasta conseguir la inoperancia y el silencio. De nuevo, en palabras de Sergio González, "el miedo se vuelve también un manto acuífero que anestesia contra el dolor y obliga a cancelar la memoria"[57]. Y es contra ese silencio impuesto por el miedo contra el que combate explícitamente la obra de Teresa Margolles a través de su peculiar uso de los *restos*.

Por último, a modo de epílogo sobre el cuerpo en México, sugiero que la buena acogida de las extendidas prácticas de modificación corporal tienen allí unas connotaciones más profundas, que exceden la voluntad de control del cuerpo, de diferenciación social y de inclusión en un determinado segmento de la población. Una vez se han extendido el uso de dilataciones, piercings y de tatuajes, donde estos incluso ya son reversibles, ha aparecido una nueva forma de modificación corporal extrema; la mutilación menor. Esta tendencia consiste, por ejemplo, en la amputación de una falange de un dedo y su sustitución por una de oro. Este extraño comportamiento, en apariencia, encierra profundos significados atávicos de control sobre el cuerpo y de diferenciación sobre el otro; una vuelta a la animalidad más primitiva; "lo cruel adorna. Brota la nostalgia salvaje"[58], diría Sergio González. Las escarificaciones, las dilataciones o los implantes subdérmicos adquieren en Latinoamérica otras funciones. Cada vez es más frecuente encontrar, en ámbitos de delincuencia, a personas que se injertan bajo la piel pequeñas figuras talladas en hueso, en ocasiones humano, con la imagen de la Santa Muerte en México –o de San La Muerte en Argentina– que han de ser extraídas en el momento del fallecimiento del portador, maximizando el carácter ritual de las modificaciones corporales. En su determinante ensayo *Lo bello y lo siniestro*[59], Eugenio Trías formuló la hipótesis de que lo siniestro constituye la condición y el límite de lo bello. Las decapitaciones, como la mutilación, o las modificaciones corporales extremas, responden a una misma pulsión y encarnan la noción de siniestro.

No es baladí que en dos de sus obras Teresa Margolles haya utilizado cadáveres de personas que en vida se han realizado modificaciones corporales; la primera de ellas es *Tatuajes* (1996), y la segunda *Lengua* (2000). Tampoco lo es que la mayor parte de los muertos con los que trabaja vayan destinados a una fosa común; pues tal y como sugiere el antropólogo Claudio Lomnitz, el

57 Ibíd., p. 81.

58 Ibíd., p. 93.

59 TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona, 2011.

trato impersonal y masificado de los cuerpos en México no es un fenómeno exclusivo del siglo XX, sino que ya se puede rastrear en las tumbas comunes anónimas de la época colonial, e incluso antes, porque: "la degradación de los cadáveres de los indigentes tiene una larga historia"[60].

La utilización del cuerpo, tanto vivo como occiso, fue motivo de una de las exposiciones más célebres sobre arte mexicano contemporáneo; *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values –México D.F.: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores–* celebrada en 2002 en el PS1 y posteriormente llevada a Berlín y México D.F.. La muestra, integrada por obras de Santiago Sierra, Francis Alÿs, Yoshua Okón o la propia Teresa Margolles, indagaba en la diferencia de valor que se le otorga al cuerpo en una ciudad como el D.F., que, como señala el comisario, Klaus Biesenbach, es distinto al resto: "obviamente la vida es peligrosa en la Ciudad de México. El cuerpo se convierte en un bien que uno debe proteger, utilizar e intercambiar por otros valores"[61].

3.1.5. La cotidiana presencia del cadáver: la crónica social de las *Notas Rojas*

La *nota roja* es un tipo de prensa amarilla o sensacionalista muy popular en México que se centra únicamente en noticias relacionadas con sucesos de violencia extrema o accidentes. Estas notas suelen ir acompañadas de fotografías enormemente explícitas y de algún texto, dirigido a aumentar el morbo de la noticia. El origen de la denominación de la *nota roja* se remonta a la época de la inquisición mexicana, cuyos responsables ponían un sello rojo –o nota– a las autorizaciones para ejecutar castigos y torturas en plazas públicas. Al principio las noticias se acompañaban de ilustraciones que se fueron sustituyendo por fotografías dramatizadas hasta llegar a las imágenes reales de los hechos.

Los periódicos solían incluir una sección con las noticias más sensacionalistas, que pasaron a denominarse directamente *notas rojas*, pero a mediados del siglo XX, dado el interés del público, comenzaron a publicarse periódicos exclusivos con este tipo de contenido, como el paradigmático *Alarma!*, que se llegó a vender incluso en Estados Unidos. A partir de los setenta, el texto se redujo a un par de palabras y las imágenes se hicieron más agresivas, mostrando todo tipo de escenas de decapitaciones, desmembramientos, sangre y vísceras sin ningún reparo ni respeto por las víctimas o sus familiares, que tenían que

60 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...,* Op. Cit., p. 455.

61 BIESENBACH, Klaus, "México D.F.: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores", en BIESENBACH, Klaus (ed.), *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 2002, p. 283.

Hoja suelta con la noticia de un suicidio, publicada en México en 1899.

Publicación de 1910 con la ilustración dramatizada de un asesinato.

Portada de La Prensa, 24 de abril de 1934

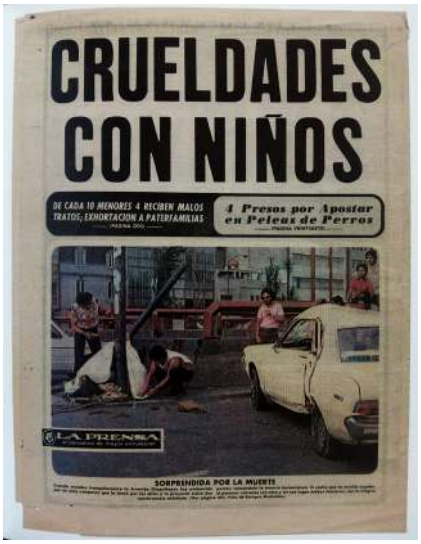
Portada del semanario Nota Roja, 4 de octubre 1952.

lidiar, en muchas ocasiones, con tener el conocimiento de la muerte de un allegado al ver la imagen de su cuerpo destrozado, fotografiado en la propia intimidad de su casa. Al principio, el gobierno no veía con buenos ojos este tipo de publicaciones, pues creía que le daba publicidad a la violencia, y ponía en evidencia su inoperancia, pero el giro de las publicaciones, cómplices muchas veces con la policía, ha hecho que tengan mayor aceptación. Este género de periodismo sensacionalista extremo sigue teniendo mucho éxito en áreas especialmente deprimidas y empobrecidas. Tratado como *documento* de gran valor social, será para Teresa Margolles una fuente de primera mano, como veremos más adelante.

Uno de los fotógrafos de *nota roja* más importantes de la historia reciente de México es Enrique Metinides, conocido como El Niño, porque comenzó a hacer fotos de accidentes a los 10 años, publicando la primera a los 12. Como conocido de periodistas, policía, bomberos y servicios sanitarios, le permitían permanecer con ellos en cualquier emergencia, tragedia o accidente, incluso dentro de las ambulancias o patrullas. Con frecuencia acudía a los lugares del crimen antes que ellos mismos. Su obra, muy bien ejecutada, siempre contiene el morbo propio de los accidentes y las muertes violentas, pero de voyerismo contenido, está siendo revisitada como artística, y se expone por museos y galerías de todo el mundo.

Metinides es un griego, mexicano de segunda generación, nacido en 1934. Aprendió fotografía de la mano de su maestro, Antonio Fernández, El Indio. Juntos trabajaron en el diario *La Prensa*, hasta que éste lo abandonó para crear más tarde la nueva revista *Alarma!*. Metinides estuvo en activo en *La Prensa* hasta 1997, cuando fue despedido, junto a otros 450 trabajadores. Ahora se dedica a organizar su obra anterior, a coleccionar noticias de prensa que le interesan –incluso retransmisiones de vídeo como las del 11-S– y a crear obra nueva a partir de algunas de sus fotos, que utiliza como escenarios frente a los que sitúa pequeños juguetes de su colección.

El Niño comenzó a hacer fotografías de accidentes de coche, trenes y de aviación, muy frecuentes por otra parte en una ciudad superpoblada y con un tráfico caótico. Poco a poco fue puliendo su estilo, inspirado por la estética de las películas de Hollywood, como desvela él mismo: "aprendí sobre el drama y la luz viendo aquellas películas. Veo los escenarios como si viera una película"[62]. Él siempre sintió que en su trabajo tenía que establecer una serie de límites; así se lo habían enseñado y así lo dictaba su moral. Recuerda la historia, incluso los nombres, de cada fotografía que ha hecho, porque considera que es una forma de honrar a los fallecidos. Es cierto que sus imágenes son duras, hasta el punto de clavarse en la mente durante días, aún cuando son vistas fuera de su época y su contexto, pero están a mucha distancia de las actuales gráficas de las *notas rojas*.



Enrique Metinides, contraportada de La Prensa.

Enrique Metinides, Ciudad de México, 29 de abril de 1979.
La periodista Adela Legarreta es atropellada mortalmente de camino a la rueda de prensa para presentar su libro.

Sus imágenes son el testimonio de que el mexicano medio suele tener un nivel de tolerancia a este tipo de imágenes mucho mayor que cualquier otro. Otras tantas fotografías atestiguan la naturalidad con la que los viandantes, de todas las edades, contemplan el cadáver. Asegura la comisaria experta en fotografía de *nota roja*, Trisha Ziff, que: "lo que resultaría inadecuado en las primeras páginas de los periódicos en otras culturas es un mundo aceptable en algunas formas de periodismo en México"[63].

Con todo, Metinides se muestra muy crítico con la deriva que ha tomado la prensa de *nota roja* en la actualidad. Él solía contar con la ayuda de los servicios de emergencias, los vecinos y los propios familiares de las víctimas. Cuenta que a pesar del drama y la tragedia, se le permitía hacer su trabajo porque había confianza, algo que en los últimos años es impensable: "en la actualidad, todo eso pertenece al pasado; hoy, todo lo que cuenta es el dinero"[64]. Asegura que en su época nunca se habrían publicado las imágenes que se ven

Enrique Metinides, Toluca, Estado de México, 29 de enero de 1971.
Jesús Bazaldúa, ingeniero de telefonía, muerto por electrocución.

62 Declaraciones de Enrique Metinides en ZIFF, Trisha (Ed.), *101 tragedias de Enrique Metinides*, Blume, Barcelona, 2012, p. 12.

63 ZIFF, Trisha, "Metinides. Coleccionista de lo inesperado", en ZIFF, Trisha (Ed.), *101 tragedias de Enrique Metinides*, Blume, Barcelona, 2012, p. 8.

64 Declaraciones de Enrique Metinides en ZIFF, Trisha (Ed.), *101 tragedias de Enrique*…, Op. Cit., p. 16.

Enrique Metinides, Ciudad de México, hacia 1970.
Mujer abrazando el cuerpo de su marido, un taxista asaltado y asesinado.

Enrique Metinides, Ciudad de México, 17 de mayo de 1974.
Joven enfermo se suicida en la ventana del domicilio de sus padres.

Enrique Metinides, 20 de noviembre de 1964, Ciudad de México.

Enrique Metinides, 16 de enero de 1973, Ciudad de México.

hoy día en las portadas. Tomando como ejemplo la imagen de un joven asesinado insiste: "nunca hubieran publicado una fotografía como esta en mi época, es demasiado truculenta. Ya no hay dignidad ni arte. Los periódicos están llenos de las imágenes más terribles, de decapitaciones y violencia"[65]. En sus tiempos incluso manipulaban algunas de las fotos para borrar sangre, cuando ésta era excesiva. Hoy, al parecer, se busca justamente lo contrario; cuanto más morbo y más sangre, mejor.

Esta fotografía es el ejemplo de contención de una cierta censura limitada por el propio fotógrafo. Se trata de cuatro hermanos que estaban observando cómo sus padres discutían violentamente hasta que el hombre disparó a su mujer y acto seguido se suicidó en su presencia, en plena vía pública. Comenta Metinides: "preferí fotografiar los efectos en la familia, la tristeza de los niños, en lugar del horror y el drama del asesinato. *No como los fotógrafos de hoy día*"[66].

Esta otra imagen sirve para hacer notar los cambios que se han producido en México en los últimos veinte años en lo que respecta al tratamiento de los cadáveres en la vía pública. Un joven motorista murió en un accidente. Los transeúntes se apresuraron a cubrir el cadáver y a acompañarlo hasta que llegaron los servicios sanitarios. Un sacerdote que pasaba cerca improvisó unas oraciones. Algunos vecinos llevaron velas y un cuenco donde se recogían limosnas para ayudar a la familia a costear el sepelio. Dice el autor que "esto era una tradición, pero hoy se practica únicamente en las vecindades más pobres de la ciudad"[67]. Podríamos decir que Metinides seguía la estela del neoyorquino, nacido en Ucrania, Arthur H. Fellig, más conocido como Weegee. Sus imágenes de accidentes y muerte son crudas, descarnadas y estremecedoras, pero se encuentran en una categoría muy alejada de la fotografía de "nota roja" en la actualidad.

65 Ibíd.

66 METINIDES, Enrique, comentario en *Tragedia 33*, en ZIFF, Trisha (Ed.), *101 tragedias de Enrique*…, Op. Cit., p. 67.

67 METINIDES, Enrique, comentario en *Tragedia 72*, en Ibíd.

Alarma!

La comodidad del mexicano con la muerte, con la sangre, con los cadáveres fue traspasando límites hasta llegar a los ochenta. Tal y como señala Harvey Bennett Stafford: "en México la sangre es el culto, la sangre es el entretenimiento, la sangre es el icono principal del semanario más densamente circulado en el país: el verdadero compendio del crimen, *Alarma!*"[68]. *Alarma!* se creó en 1963, estableciéndose como un nuevo tipo de fotoperiodismo de *nota roja* nacional. Fue censurada desde 1986 a 1991, acusada, junto a otras publicaciones, de ser difamatoria, pornográfica o de atentar contra la intimidad. En aquella época incluía unas páginas centrales con desnudos femeninos. Ahora bien, una oleada de imitadores invadieron los quioscos; *Enlace!, Peligro!* o *Alerta!* copiaron contenidos y apariencia.

Cuando volvió a editarse tras la prohibición del gobierno, el *Nuevo Alarma!* dio salida a las imágenes más morbosas, sangrientas, macabras y brutalmente obscenas que cualquiera de nosotros podamos imaginar. Sencillamente, no existe ningún límite. Ninguno. De ninguna clase –con la novedad de la se prohibió su venta a menores–. La calidad de las fotografías descendió de la misma forma; se abusaba del flash, y el enfoque automático, se descuidaron las composiciones, y desapareció la figura del fotógrafo profesional. Se volvió una máquina de hacer dinero. Señala, sin embargo

68 "In México, blood is worship, blood is entertainment, blood is the primary icon of the most heavily circulated weekly paper in the country: the true crime compendium, *Alarma!*". En STAFFORD, Harvey Bennet, "Mayhem Vendors", en STAFFORD, Harvey Bennet (ed.), *Muerte! Death in Mexican Popular Culture,* Feral House, California, 2000, p. 1.

Cuauhtémoc Medina que *Alarma!*: "se ha quedado con nosotros, reuniendo el dolor, la muerte, el trabajo de la policía y las sensaciones vertiginosas de perverso autorreconocimiento. Su impacto cultural no puede reducirse a las acusaciones simples de morbo o sensacionalismo"[69]. Matiza Medina, a la postre, que esta publicación ha creado un abundante, aunque superficial, conocimiento del mundo criminal y policiaco de México.

Cierto es que la publicación refleja el tipo de justicia que se administra en su sociedad; una moralina barata por la que el que muere ha hecho algo para merecerlo o en la que los presuntos culpables son señalados, y directamente acusados sin necesidad de juicio; se les hace posar sosteniendo una pistola y se incluyen titulares que aluden a su maldad en un exacerbado maniqueísmo. Apostilla a este respecto Medina que lo más impresionante es que nunca nadie ha demandado al periódico por injurias o daño contra la intimidad o el honor; "*Alarma!* ejerce, gracias a la complicidad de los acusados, independientemente de su culpabilidad o inocencia"[70]. Estos juicios paralelos sí les interesan ahora a las autoridades, pues perfilan a la policía como un cuerpo preparado y triunfador, ajeno a la corrupción. Nada más lejos de la realidad. Con todos estos defectos, tanto la artista que nos ocupa como el teórico Cuauhtémoc Medina justificaran su existencia e incluso necesidad:

> La importancia de *Alarma!* radica en su capacidad de ofrecer al público una realidad verdadera decididamente no quimérica, un terreno sólido. El cuerpo atravesado por mil heridas de pica-hielos es mucho más convincente que las fantasías fantasmas que tratan de justificar nuestra existencia o esperanza para nuestro progreso personal. *Alarma!* no inventó esta adicción a la más dura de las verdades, simplemente explota una condición del pensamiento popular, tan antiguo como la miseria y la opresión[71].

---

69 "It has stayed with us, bringing together pain, death, police work and the dizzying sensations of perverse self-recognition. Its cultural impact cannot be reduced to simple accusations of morbidity or sensationalism", MEDINA, Cuauhtémoc, "Tabloid crime", en STAFFORD, Harvey Bennet (ed.), *Muerte! Death…*, Op. Cit., p. 40.

70 "*Alarma!* carries on , thanks to the complicity of the accused, regardless of their guilt or innocence". MEDINA, Cuauhtémoc, "Tabloid crime", en STAFFORD, Harvey Bennet (ed.), *Muerte! Death…*, Op. Cit., p. 50.

71 "The importance of *Alarma!* lies in its capacity to offer the public a resolutely non-chimerical real, a solid ground. The body pierced by a thousand icepick wounds is far more convincing than the phantom phantasies that try to justify our existence or hope for our personal progress. *Alarma!* did not invent this addiction for the hardest of truths, it simply exploits a condition of popular thought, as ancient as misery and oppression". MEDINA, Cuauhtémoc, "Tabloid crime", en STAFFORD, Harvey Bennet (ed.), *Muerte! Death…*, Op. Cit., p. 53.

Hasta el año 2014, año de su desaparición, fue una de las revistas más leídas del país, con unas cifras de venta que rondaban los 15 millones de ejemplares a la semana. Era una publicación que no faltaba en el devenir cotidiano, estaba en todo tipo de establecimientos, barberías, talleres de coches…, normalmente acompañada de prensa de alto contenido erótico y pornográfico. La publicación *Alarma!* no inventó el gusto por las imágenes obscenas, pero las popularizó y ha causado que la población haya ido flexibilizando sus límites de tolerancia. Por eso mismo se convirtió en el barómetro ideal para atestiguar el cambio de la sociedad mexicana.

Nuevo Alarma, 31 julio del 2000.

A día de hoy, las *notas rojas* no sólo son relatos sensacionalistas, sino que suelen ser muy próximas a los relatos oficiales de los sucesos, aún cuando la evidencia diga lo contrario. Por desgracia, estas noticias suelen ser aquellas de las que los periodistas internacionales se hacen más eco, respaldando así las versiones oficialistas.

Edición especial Nuevo Alarma!, año XIX.

Ciertamente, la prensa en México se ha deteriorado tanto como su sociedad. La banda de delincuentes y narcotraficantes conocida como *La Familia* llegó a pagar, en el año 2006, para que se publicara en la prensa de Michoacán, un anuncio donde decían ser una comunidad de trabajadores, estar dedicados a combatir el crimen de cárteles como el de Sinaloa y ser ávidos lectores de la Biblia; unos verdaderos salvadores. Y así es como gran parte de la población los consideraba. El único medio que se negó a publicar este anuncio sufrió continuas amenazas. Esta misma banda colocó a los pies de unas cabezas cercenadas el siguiente mensaje: "la familia no mata por paga. No mata mujeres, no mata inocentes, se muere quien debe morir, sépanlo toda la gente, esto es justicia divina"; evidenciando que realmente se consideraban a sí mismos los administradores de la justicia. Esta *narcosentencia* de *La Familia* será utilizada por Teresa Margolles en una de sus versiones de la instalación *Decálogo*.

Portada del número 1000 de Nuevo Alarma!, 28 de junio de 2010.

3.2. México a partir de 1968: la era del desacuerdo y la contraposición

1968 es un año decisivo en la historia reciente de México, ese año supone un momento de crisis del que derivarán innumerables cambios sociales, políticos e históricos. En consecuencia, el último tercio del siglo XX supondrá una época de desacuerdos y de contraposiciones políticas que anunciarán la convulsa llegada del nuevo milenio. Analizaré a continuación los aspectos más importantes del contexto socio-político en el que Teresa Margolles vivió y comenzó su carrera artística.

3.2.1. El despertar de la sociedad: la matanza de Tlatelolco de1968

Si hay un hecho determinante en la historia reciente de México éste es, sin duda alguna, la matanza de Tlatelolco. El movimiento estudiantil de 1968, que contaba con el apoyo de amas de casa, intelectuales y otros profesionales, se manifestaba por la libertad política el 2 de octubre de ese año, cuando fue brutalmente reprimido por parte del ejército en la conocida como matanza de la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, o la matanza del 2 de octubre. No existe un consenso acerca del número de muertos, pero se estima que pudo oscilar entre unas decenas hasta un par de centenares. La rápida retirada con grúas y camiones de los cadáveres, y su inmediata incineración, complicó el recuento total[72]. El PRI, el Partido Revolucionario Institucional, que había gobernado desde 1929 mostró en este acto su lado más totalitario y asesino, reavivando el recuerdo de las barbaridades cometidas durante la Revolución.

México y los mexicanos no volvieron a ser los mismos después de esta masacre, y para muchos marca el inicio del México contemporáneo. El rector de la UNAM, apeló a la necesidad de la contraposición social al gritar "¡viva la discrepancia!" en un discurso ofrecido en 1970. Javier Barros Sierra reivindicaba así el *desacuerdo,* lo opuesto a lo hegemónico y homogeneizador, como elemento necesario en toda democracia, y también como una de las funciones de la Universidad. La represión de la *discrepancia*, de la opinión no homogénea, había dado lugar, poco más de un año antes, a la matanza de Tlatelolco. Esta declaración condensó el espíritu de una época. Asimismo inspiró la *exposición de exposiciones* comisariada por Oliver Debroise y Cuauhtémoc Medina, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México,*

72 La periodista Elena Poniatowska, publicó en su libro *La noche de Tlatelolco* el testimonio de una madre que asegura haber buscado entre al menos 65 cadáveres el cuerpo de su hijo. Tras el conocimiento de la posible implicación de la CÍA en la masacre, la BBC hizo público que la cifra de muertos estaría entre 200 y 300. Datos obtenidos en: http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/2/newsid_3548000/3548680.stm Fecha de acceso: 13/07/2015

1968-1997, con el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México; un espléndido recorrido por el arte mexicano del último tercio del siglo XX. Sin duda, la represión violenta del 2 de octubre precipitó un cambio en las dinámicas artísticas[73], de la misma forma que afectará el cataclismo económico de 1994-1995, como se analizará a continuación.

Pero no sólo la sociedad, la política y el arte se vieron afectados por los cambios tras el 2 de octubre; el urbanismo de Ciudad de México dio paso a la radical transformación de la trama urbana. En su antología sobre la Ciudad de México afirma Rubén Gallo que:

> Para los habitantes de la ciudad, 1968 marca también el punto en que la capital mexicana se convirtió en un desastre urbano, en una ciudad paralizada por la contaminación, el tráfico, la delincuencia, la desesperanza. *En pocas palabras: la ciudad se volvió invivible*[74].

Desde ese momento la ciudad comenzó también su exponencial crecimiento demográfico, que se extendió al resto del país. El aumento de la población conllevó drásticas reformas urbanísticas, como la creación de la calle más grande de todo Latinoamérica: la Avenida de los Insurgentes, que atraviesa la ciudad de norte a sur durante más de veinte kilómetros.

A su vez, el *Programa Bracero*, elaborado por Estados Unidos, supuso una serie de facilidades de movilidad y beneficios fiscales para atraer a trabajadores de la frontera mexicana y suplir así la falta de mano de obra provocada por la Segunda Guerra Mundial en el país. Su fin, en 1964, provocó un amplio crecimiento del paro en las regiones fronterizas. Para contrarrestarlo, el gobierno mexicano elaboró el decreto de maquiladoras[75] en 1965, por el que muchas empresas del país vecino se trasladaron a México, imponiendo unas condiciones laborales extremas pero que, no obstante, acarreó que muchas personas se trasladaran a vivir cerca de la frontera para buscar un empleo.

---

73 Véase a este respecto: DEBROISE, Oliver y MEDINA, Cuahtémoc (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Universidad Nacional Autónoma de México y Turner, México DF, 2014.

74 GALLO, Rubén, "México DF: La ciudad y sus delirios", en GALLO, Rubén (ed.), *México D. F.: Lecturas*…, Op. Cit., p. 30. El énfasis es mío.

75 Las maquiladoras son empresas que se dedican al montaje o ensamblaje de productos cuyas materias primas provienen de terceros países, para acogerse a beneficios fiscales y conseguir mano de obra barata. El término se originó en México, donde se establecieron gran cantidad de fábricas que respondían a las necesidades de consumo de Estados Unidos, prácticamente no repercutían en la economía del país y pagaban salarios bajos.

3.2.2. El terremoto de 1985: crisis humanitaria sobre crisis económica

Sin embargo, no todas las desgracias de México estarán causadas por el hombre; inundaciones, corrimientos de tierra y seísmos han acompañado la historia del país. De todos ellos el más devastador fue el terremoto que tuvo lugar el 19 de septiembre de 1985[76]; un movimiento de 8,1 grados en la escala Richter que afectó principalmente a la capital, dejando unas cifras de muertos que oscilan entre los quince y los veinte mil[77]. La destrucción y muerte que sembró a su paso no tuvo precedentes. El conocido cronista y periodista mexicano, Carlos Monsiváis, aseguró que la extrema solidaridad que demostró el pueblo mexicano ante semejante situación se debía leer en realidad como *una toma de poder*[78]. La violencia de la naturaleza se vio atenuada por la creación de una sociedad unida dispuesta a tomar las riendas de la situación, ante la inoperancia del gobierno, como explicaba Monsiváis:

> El dolor personal y social, la tristeza ante los muertos y las tragedias, la indignación ante la corrupción de siglos y el saqueo cotidiano, se despliegan en medio de un paisaje insólito, el de la ayuda desinteresada. (...) El imperativo ético encarna de modos inesperados y vigorosos. En apenas cuatro o cinco horas, se conforma una "sociedad de los escombros" que, angustiada y generosa, no se somete a las dilaciones burocráticas, guiada en su invención fulgurante de técnicas por la obsesión de hurtarle vidas a la catástrofe. Los contingentes desesperados se vuelven un asomo (vigorosísimo) de sociedad civil al descubrirse las potencialidades de las masas (…) Nunca en la capital han sucedido fenómenos tan dramáticos ni respuestas tan emocionadas[79].

Sin duda, esta catástrofe volvió a unir al pueblo mexicano en una desinteresada voluntad de recuperación del trauma, pero la presencia de un número tan elevado de fallecidos y la dificultad de dar sepultura a todos con la rapidez que la tarea requiere, volvió a llevar al país a enfrentarse con la muerte de manera abrupta. A cambio, el sentimiento de la unión de la sociedad civil sirvió para amortiguar el dolor y afrontar un nuevo duelo colectivo.

---

76 Para un mayor conocimiento de la magnitud del suceso en los testimonios de las víctimas véase: PONIATOWSKA, Elena, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, Era, México DF, 1988.

77 Fuente: MONSIVÁIS, Carlos, "El día del derrumbe y las semanas de la comunidad", en *Cuadernos Políticos*, Nº 45, enero-marzo de 1986, Era, México DF, 1986.

78 El desbordamiento de las autoridades, la manipulación del grado de destrucción, de las cifras de desaparecidos y muertos supuso que la sociedad civil se organizara en un alarde de cooperación y solidaridad sin precedentes, que fue visto por muchos como un acto de respuesta política contra el Estado. Véase a este respecto: MONSIVÁIS, Carlos, *Nos sin nosotros. Los días del terremoto. 1985-2005*, Era, México DF, 2005.

79 MONSIVÁIS, Carlos, "El día del derrumbe…", Op. Cit., p. 14.

3.2.3. El fracaso del NAFTA: El tratado de Libre Comercio de América del Norte

En el último año de su presidencia, 1994, el presidente Carlos Salinas de Gortari llevó acabo una serie de reformas económicas entre las que se encontraban la venta de empresas públicas, la privatización de la banca y, la más importante; la firma del Tratado de Libre Comercio de América Norte, TLCAN, o NAFTA –por sus siglas en inglés–, con el que se vincularon las economías de Estados Unidos, Canadá y México. Parecía que al fin México gozaba de cierta estabilidad, pero el histórico acuerdo supuso un antes en el sector agrícola mexicano, donde subió rápidamente el desempleo, forzando a muchos agricultores a reinventarse como cultivadores de marihuana o de amapola de opio. Muchas de las *maquiladoras* de las regiones fronterizas de México también cerraron, a expensas de la nueva libertad exportadora, dejando en el paro a miles de familias. El peso se devaluó, la inflación se disparó y la tasa de criminalidad comenzó su ascenso imparable. Por contra, el número de multimillonarios ascendió, creando una nueva élite con tanto o más poder que el propio gobierno.

En última instancia, el modelo económico implantado en Ciudad Juárez a partir de mediados de los años sesenta, y consolidado a partir del NAFTA, basado en las *maquilas*, fue el detonante de la violencia estructural que se apoderó de la ciudad y que trajo consigo el narcotráfico y a oleada de *feminicidios*.

A esto habría que sumar que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), tras años de ejercicios clandestinos en la selva de Chiapas, declaró la guerra al Estado mexicano el mismo día en que entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio. También en 1994 fue asesinado el candidato a la presidencia del partido en el poder, Luis Donaldo Colosio. A finales de año la nueva crisis económica era evidente. El hermano de Salinas y parte de su entorno fueron acusados de ser autores intelectuales del asesinato de Ruiz Massieu, secretario del PRI, y de poseer inexplicables cantidades de dinero en Suiza. Tanto Ernesto Zedillo, que ejerció la presidencia de 1994 a 2000 e inició un nefasto proceso de militarización de la policía, como Vicente Fox, el presidente que puso fin a 71 años de hegemonía del PRI, y que gobernó México desde el año 2000 al 2006, continuaron la política económica emprendida por Salinas. Igualmente polémica fue tanto la elección como el mandato de su sucesor, también del PAN (Partido de Acción Nacional), Felipe Calderón, que ejerció la presidencia hasta 2012 dejando un saldo de 121.000 muertes relacionadas

con el narcotráfico[80]. Al concluir su sexenio el PRI volvió al poder con Enrique Peña Nieto como jefe del Estado, cuyo mandato está también empañado por las sospechas de corrupción, la desaparición de los 43 estudiante de Iguala, presumiblemente asesinados por fuerzas policiales, y la mediática fuga de El Chapo Guzmán, que necesariamente tuvo que contar con la colaboración de funcionarios y complicidad de altos cargos políticos. El declive político del país no tiene visos de mejorar sensiblemente a corto plazo.

3.2.4. *La guerra contra las drogas*: el problema del narcotráfico

La política de lucha contra el narcotráfico ha sido uno de los grandes asuntos de Estado en la historia contemporánea de México. Eso sí, no deja de ser paradójico que la drogadicción no sea un problema de la envergadura que conlleva el contrabando de sustancias estupefacientes. El coste humano y económico del narcotráfico lo sitúan como el mayor desafío del gobierno de la nación.

El 17 de junio de 1971, el entonces Presidente de Estados Unidos, Richard Nixon, pasó a la historia al usar por primera vez la expresión *guerra contra las drogas*. Se iniciaba así una cruzada amparada en un extenso plan para combatir el narcotráfico y una agresiva modificación legislativa. La intención de Washington era erradicar la distribución y el consumo tanto dentro de sus fronteras, como impedir la producción en el extranjero. En 1973 se creó la nueva Drug Enforcement Administration (la Administración de Cumplimiento de Leyes sobre las Drogas), la DEA, encargada de las investigaciones contra el narcotráfico fuera del país. Fue en este momento cuando comenzó a gestarse el problema que ha sumido a México desde entonces en la situación de violencia e injusticia estructural que lleva padeciendo en las últimas décadas.

Las políticas aplicadas en Estados Unidos fueron recogidas e imitadas por el gobierno mexicano, que, bajo una estrecha supervisión del país vecino, desplegó sus fuerzas policiales y militares para intentar acabar con el poder de las redes de narcotraficantes, especialmente en Sinaloa, Chihuahua y Durango. Las autoridades mexicanas autorizaron, a mediados de los setenta, que miles de hectáreas de plantaciones de marihuana y amapola fueran fumigadas desde el aire por fuerzas de la DEA, que también se encargaron de instruir a una policía especializada en la lucha contra las drogas. Esta cesión de poder dio ciertos resultados positivos en el periodo de 1976 a 1979.

---

80 Fuente: ROBLES DE LA ROSA, Leticia, "En el sexenio de Calderón hubo 121 mil muertes", en *Excelsior*, 12 de marzo de 2004: http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/03/12/948239 Fecha de acceso: 18/12/2014

Se consiguió acabar con gran parte de los cultivos y muchos narcotraficantes fueron encarcelados. Sin embargo, como afirmara María Celia Toro, "los contrabandistas tardaron menos tiempo en reorganizar su negocio que el gobierno en preparar y poner en marcha sus nuevos programas"[81]. Los delincuentes hicieron del soborno y la intimidación sus mejores armas, y la autoridad estatal ahora sería desafiada por dos flancos; la intromisión de los Estados Unidos en la soberanía nacional y el cuestionamiento suscitado por el narcotráfico local.

El "Programa de interdicción", elaborado por Ronald Reagan en su reforzada guerra contra las drogas, tuvo como fin impedir la entrada de estupefacientes por sus fronteras, y consiguió que se pasara de las dos toneladas incautadas en 1981 a las cien apenas ocho años después. Aún así, tal y como subraya María Celia Toro, en el mejor de los casos lograban aprehender el diez por ciento de las importaciones, y aunque en efecto se elevaron los costos para los traficantes, estos pudieron *asumir las pérdidas aumentando los precios*[82]. Otra de las consecuencias no esperadas de este programa fue el desvío de las antiguas rutas del Caribe hacia la frontera mexicano-estadounidense, con el consiguiente perjuicio para México.

La deriva política del país, incrementada por esta cesión voluntaria de poder, ya podía ser intuida a finales de los noventa, cuando Héctor Aguilar afirmaba:

> La democracia mexicana se ha construido en gran parte acotando los poderes del presidencialismo. A fuerza de acotar ese poder, México podría estar ante la paradoja de haberlo hecho un poder débil, lo cual puede conducir no al buscado equilibrio de poderes, sino a la parálisis gubernativa y aun al vacío de poder[83].

No le faltaba razón. Durante estos años, los intentos de la DEA por crear franquicias en sus países vecinos ha cuestionado la autoridad del Estado mexicano. La capacidad de soberanía se ha ido poniendo en duda conforme se iba definiendo la figura de un supervisor, un controlador, de responsable en última instancia de la seguridad del país; la DEA. Las autoridades mexicanas perdieron la exclusiva del control de las funciones coercitivas, en una situación que se ha prolongado hasta el día de hoy. En definitiva, es

---

81 TORO, María Celia, "La trampas del narcotráfico", en AA.VV., *México: actualidad y futuro*, Revista de Occidente Nº 198, Noviembre de 1997, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1997. p. 75.

82 Ibíd., p. 77.

83 AGUILAR CAMÍN, Héctor, "México a fin del milenio: a mitad del camino", en AA.VV., *México: actualidad y futuro*, Revista de Occidente Nº 198, Noviembre de 1997, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1997. p.16.

evidente que en el México actual el gobierno no ejerce el monopolio legal de la violencia, que es el elemento constitutivo del estado para Max Weber:

> Estado es aquella comunidad humana que, dentro de un determinado territorio (el "territorio" es elemento distintivo), reclama (con éxito) para sí el monopolio de la violencia física legítima. Lo específico de nuestro tiempo es que a todas las demás asociaciones e individuos sólo se les concede el derecho a la violencia física en la medida en que el Estado lo permite. El Estado es la única fuente del "derecho" a la violencia[84].

El hecho de haber intentado suplir las carencias del poder judicial y policiaco en México apoyándose en los Estado Unidos ha sido una segunda trampa para la autonomía del país y lejos de solucionar sus problemas los ha agravado. Se infiere de todo esto que la estricta prohibición y las colaboraciones bilaterales no han podido solucionar los profundos problemas ocasionados por el narcotráfico. Retomo una de las agudas conclusiones a las que llegaba María Celia Toro a finales de los noventa, así como hago mías sus acusaciones:

> No ha habido, pues, poder capaz de controlar el narcotráfico, que se fortalece desde fuera, y aprovecha una policía y un ejército mal dispuestos para combatir un delito de esa naturaleza, sin víctimas capaces de denunciarlo, sin sistema judicial o de inteligencia para hacerle frente, y en una sociedad convencida de que su gobierno no hace nada para combatir el narcotráfico porque, simple y llanamente, se beneficia con el negocio[85].

Por otra parte, habría que mencionar que el filósofo español Antonio Escohotado ha defendido en numerosas ocasiones que el control jurídico de las drogas, su legalización e ilegalización, y catalogación como medicinas o drogas, responden únicamente a intereses políticos y económicos, no a cuestiones de salud pública[86]. La regulación del mercado de las drogas en Estados Unidos conllevó consecuencias catastróficas en México. La legalización de las drogas y la reducción del intervencionismo estatal en este asunto no solucionarían el problema, pero es probable que ayudara bastante, aún cuando afirma Escohotado:

> Tras décadas de guerra orientada a redimir almas secuestradas por drogas infernales, imaginar que el descomunal mercado negro podría

---

84 WEBER, Max, *El político y el científico*, Alianza, Madrid, 2007, pp. 83-84.

85 TORO, María Celia, "La trampas del narcotráfico", en AA. VV., *México: actualidad*…, Op. Cit., p. 85.

86 Véase: ESCOHOTADO, Antonio, *Historia general de las drogas*, Espasa Calpe, Madrid, 2008 y ESCOHOTADO, Antonio, *Aprendiendo de las drogas: Usos y abusos, prejuicios y desafíos*, Anagrama, Barcelona, 2005.

> reconducirse a la transparencia sin mediaciones hoy incalculables es adherirse a un acto tan mágico como limpiar al planeta de drogas ilícitas[87].

En efecto, se trataría de un desafío de compleja gestión. Sin embargo, he de coincidir plenamente con él cuando afirma que:

> El experimento prohibicionista no ha conseguido disuadir a usuarios, limitar los puntos de venta o siquiera encarecer lo ilícito. Pero ha logrado espesar la bruma que rodea a cada composición, y por eso mismo ha acabado siendo el principal aliado de su aparente adversario, el traficante desaprensivo[88].

Esto es, la legalización de las drogas no es la panacea, y supondría la aparición de nuevos y complicados problemas, pero en la situación actual sólo se benefician los narcotraficantes y no sólo los consumidores son las víctimas.

Como ya se dijo anteriormente, desde que el hombre es hombre ha perseguido estados alterados de la percepción; la prohibición nunca podrá acabar con los beneficios de la dopamina, el neurotransmisor que está en la base de toda adicción. Es más, el mayor problema para la salud en Estados Unidos está siendo causado en la actualidad por las drogas de curso legal, fabricadas dentro de sus fronteras y recetadas por los médicos de su propio sistema sanitario. El abuso de narcóticos y opiáceos recetados legalmente ha sido denominado como "epidemia", y los fallecidos por su abuso supera ya a los muertos por sobredosis de cocaína y heroína combinados[89]. La constatación de la realidad no ha modificado las estrategias en la lucha del narcotráfico. La *guerra contra las drogas* ha sido continuada y reforzada por los sucesivos gobiernos de Estados Unidos, hasta alcanzar un presupuesto récord de manos del actual presidente, Barack Obama. En este punto, hasta el periodista David Brooks, conocido por sus ideales conservadores, acusa los fallos del sistema:

> A pesar de la ciencia y de la evidencia empírica en torno a la guerra contra las drogas, 40 años después, el paradigma inicial de definir el problema en términos bélicos persiste hoy día. De hecho, ya es una de las guerras más

---

87 ESCOHOTADO, Antonio, "La cruzada farmacológica: veinte años después", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México DF, 2009, p. 129. Texto publicado originalmente en *Historia general de las drogas*, Espasa Calpe, Madrid, 2008.

88 Ibíd.

89 Fuente: BROOKS, David, "Cumple 40 años de fracasos la guerra de EU contra el narco", en el periódico *La Jornada*, 17 de junio de 2011, en http://www.jornada.unam.mx/2011/06/17/politica/002n1pol Fecha de acceso: 11/12/2014

caras, más destructivas y más largas en la historia de este país. Promete ser eterna si no hay un cambio de paradigma sobre la manera como esta sociedad aborda este problema[90].

En cualquier caso, a pesar del mayoritario consenso en el diagnóstico, la solución se intuye mucho más compleja. De momento, Teresa Margolles intentará crear una conciencia de los resultados de esta guerra, buscando no sólo el conocimiento, sino la máxima implicación.

3.3. El México de los 90; el contexto como detonante creativo en Margolles

En plena vorágine de los cambio socio-políticos, y como consecuencia del aperturismo de los años ochenta, el arte contemporáneo mexicano vivió su gran eclosión en la década de los noventa. Artistas como Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Teresa Margolles o Santiago Sierra trabajaron durante esta época en un país que vivía un momento de revalorización de la juventud y sus manifestaciones culturales, así como de auge de lo alternativo. Tanto los circuitos, como la actitud y los temas que se trataban estaban bastante definidos, como explica Mariana David: "la irreverencia, lo marginal, la crítica a las instituciones, las políticas de género, la diversidad sexual, el cuerpo y la violencia conformaron el repertorio temático de los discursos alternativos"[91].

La proyección internacional definitiva llegó probablemente tras la exposición *Mexico City: An exhibition about the exchange rates of bodies and values*, comisariada por Klaus Biesenbach, con el apoyo de destacados teóricos como Cuauhtémoc Medina, que tuvo lugar en el PS1 de Nueva York. Lo mexicano se puso de moda en el contexto artístico, si bien esto implicaba una cierta homogeneización de la producción; estrategias y lenguajes cada vez más similares a nivel internacional, dificultaban la lectura autóctona de las obras. Alberto López Cuenca ha afirmado que la globalización que unificó los designios creativos en las muchas exposiciones de mexicanos que se dieron internacionalmente demostraba que "la ubicación geográfica ya no bastaba para distinguir las prácticas artísticas contemporáneas. Por paradójico que pueda parecer, los artistas mexicanos se hicieron más visibles en la medida en que su vocabulario plástico era menos localista"[92].

---

90 Ibíd.

91 DAVID, Mariana, "Necropsia: historiando al colectivo SEMEFO", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México DF, 2011, p. 16.

92 LÓPEZ CUENCA, Alberto, "El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90", en AA. VV., *El desarraigo como virtud: Arte de hoy en América Latina*, Revista de Occidente Nº 285, Febrero de 2005, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2005, p. 9.

La tesis de López Cuenca incide en que el arte mexicano de los últimos quince años del siglo XX siguió una estrategia de desarraigo y desvinculación similar a la que supuso el fin de la Escuela mexicana de pintura. Muchos de los artistas de los ochenta se apoyaron en preceptos de la identidad simbólica mexicana para acercarse a tendencias de la escena contemporánea internacional. Fue el llamado *neomexicanismo*, que de manera acertada o no, reunió bajo el mismo sello, explica López Cuenca:

> A unos artistas que interpretaban en clave muy personal los motivos iconográficos que habían servido incuestionadamente como señas de identidad mexicana: desde las esculturas prehispánicas al charro pasando por el escudo nacional o la virgen de Guadalupe[93].

Los artistas de la última década del siglo XX se alejaron de esos preceptos *neomexicanistas*, que por otra parte tan buenos resultados habían dado. En su estudio sobre las tendencias del arte mexicano en los noventa[94], Rubén Gallo defiende que no se puede afirmar que las propuestas de esta época fueran meros experimentos formales, sino que reflejan, quizá de manera menos evidente, los traumáticos eventos de los años noventa, la más agitada desde que terminó la Revolución Mexicana en 1920. La primera consecuencia fue que se pasó de una generalizada práctica artística objetual, el modo desarrollado por los pintores *neomexicanistas*, a unos radicales procedimientos basados en la acción –*action-based experiments*–, en la estela de la desmaterialización del objeto artístico descrita por Lucy Lippard.

En poco más de cuatros años, los que transcurrieron entre 1987 y 1992, el panorama artístico de México cambió por completo. La llegada de artistas extranjeros, dispuestos a afincarse en el país impulsó definitivamente esta transformación[95], que fue especialmente evidente en el arte de los noventa, respaldado por la aparición de numerosos espacios alternativos.

Recién instalado en el poder, el gobierno de Salinas creó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), y el extenso sistema de becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). La intención de los gobernantes era financiar ciertos proyectos artísticos para conseguir dar publicidad a los logros de su gestión, en unos años en los que se comenzaba a hablar de la globalización. Pero por aquel entonces, los artistas dirigían su mirada a lugares

---

93 Ibíd. p. 11.

94 Véase: GALLO, Rubén, *New Tendencies in Mexican Art. The 1990s,* Palgrave Macmillan, New York, 2004.

95 Véase: DEBROISE, Oliver, "Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992)", en DEBROISE, Oliver y MEDINA, Cuahtémoc (eds.), *La era de la discrepancia...,* Op. Cit.

bien distintos de los que los políticos esperaban. Afirma Vania Macías que los medios de comunicación habían acercado a estos creadores los lenguajes y los medios globales de manera que ellos "consiguieron establecer un diálogo entre lo local y lo internacional"[96]. La interacción con los circuitos artísticos globales finalmente supondría la creación de "un nuevo discurso estético y la diversificación de su producción artística"[97]. Concluye Macías:

> Ante la crisis económica, el aumento de la pobreza y desigualdad social, el clima de desesperanza y pesimismo inundaba el país, y estos jóvenes creadores empezaron a trabajar con otras preocupaciones sociales como la inseguridad, la corrupción y la violencia urbana, generando un nuevo discurso estético[98].

Y este nuevo discurso estético se centraba, por lo tanto, en el deterioro, más que en el anhelado progreso que se esperaba, por parte de la clase gobernante, como consecuencia de la modernización del país.

Esta nueva generación de artistas ajenos a lo institucional participó, o directamente creó espacios alternativos e independientes donde poder reunirse y exhibir sus nuevas propuestas, mucho más arriesgadas. Algunos de esos lugares fueron, La Quiñonera, Temístocles 44, Zona, o La Panadería, y terminaron por convertirse en un auténtico revulsivo. Más tarde, estos espacios sabrían gestionar una cierta relación simbiótica con las instituciones, con la que ambos se beneficiaban. A estos espacios alternativos habría que sumar el Ex Teresa Arte Actual, de gestión estatal, pero que apostó desde su inauguración en 1993 por el arte más arriesgado.

Para Cuauhtémoc Medina, la emergente escena artística de los noventa consiguió ser autónoma durante muchos años gracias a otros dos *circuitos de complicidad*, que se sumaban al ya descrito de los espacios independientes[99]. El primero de ellos fue la aparición de un renovado grupo de comisarios independientes, cuya formación y empeño consiguieron dar un contexto a muchos de los proyectos. El segundo, determinante en opinión de Medina, fue que la independencia estuvo apoyada por una sólida interacción con los circuitos artísticos globales, pues como señala "a fines del siglo XX era perfectamente factible ser viable globalmente y ser un marginado en el

---

96 MACÍAS, Vania, "Espacios alternativos de los noventa", en DEBROISE, Oliver y MEDINA, Cuahtémoc (eds.), *La era de la discrepancia...,* Op. Cit., p. 368.

97 Ibíd.

98 Ibíd., p. 372.

99 MEDINA, Cuahtémoc, "De la intemperie al estilo crítico", en DEBROISE, Oliver y MEDINA, Cuahtémoc (eds.), *La era de la discrepancia...,* Op. Cit.

espacio local"[100]. Estas tres circunstancias, aunadas, permitieron a los artistas conservar la *discrepancia* de sus trabajos, algo que en otro contexto habría sido impensable.

En el contexto descrito, los artistas supieron hacerse cargo del fracaso del proyecto de modernización, de la creciente violencia que se extendía sin control, sin dejar de mirar al circuito del arte globalizado. Expone Medina a este respecto:

> Explorar (y exportar) el paisaje de ruinas sociales y culturales del proceso capitalista global, ahondar en la promesa fallida de la integración al mundo global, era también sostener una postura renuente frente a los términos, usos y lenguajes de los políticos locales y sobre todo ante cualquier clase de despliegue de trascendentalismo cultural ante el conflicto[101].

Como veremos a partir de ahora con los proyectos de Teresa Margolles y del colectivo SEMEFO, "nacidas en condiciones de inclemencia, las nuevas prácticas artística(s) –sentencia Medina– no podían ser piadosas"[102].

Encontramos también algunas posturas más críticas con este cúmulo de circunstancias que impulsaron definitivamente la creación contemporánea. López Cuenca, por ejemplo, cree que no existió una consolidación institucional del arte neoconceptual hasta finales de los noventa, y que el sistema de becas, a pesar de ser muy generoso, fue un esfuerzo en gran parte fútil, pues se fue creando un sistema artístico hueco, carente del apoyo del sector privado, sin coleccionistas ni galerías importantes que le pudieran dar una base y una continuidad. Cierto es que la estrategia *neoconceptualista*, que en los noventa carecía de la intención crítica hacia las instituciones del arte de los setenta, permitió a los artistas gozar de una visibilidad internacional. Sin embargo, este movimiento se vio escasamente apoyado por el Estado.

Para López Cuenca, el artista contemporáneo mexicano de los noventa sufrió un proceso de *terciarización* idéntico al impuesto en la economía por la aparición de las *maquiladoras*, por el que su perfil "corresponde más que al de un productor de bienes al de un "prestador de servicios" (monta talleres, ofrece conferencias, trabaja por pedidos, etc.)"[103], y concluye: "los artistas funcionan así como las maquiladoras, ensamblando materiales e imágenes

---

100 Ibíd., p. 381.

101 Ibíd., p. 382.

102 Ibíd., p. 382.

103 LÓPEZ CUENCA, Alberto, "El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90", en AA. VV., *El desarraigo como virtud: Arte de hoy en América Latina*, Revista de Occidente Nº 285, Febrero de 2005, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2005, p. 20.

que provienen de realidades ajenas (…) que se venden en el mercado pudiente estadounidense o europeo"[104]. A consecuencia de este *desarraigo* los artistas llevaron a cabo desplazamientos de códigos entre las vivencias reales y sus ejecuciones ficticias ajustándose a la evanescencia propia del arte contemporáneo. Realiza López Cuenca en este punto una interesante reflexión que merece ser reproducida aquí:

> Sin embargo, este plegarse y despegarse sobre la realidad no es extraño a México, donde es común (desde mucho antes de Baudrillard y sus simulacros) que la realidad devenga ficción y que la ficción se haga realidad. Ello sin fricción alguna[105].

Y pone como ejemplo el hecho de que un gran número de mexicanos dude de los asesinatos de Ciudad Juárez mientras otros siguen adorando al Subcomandante Marcos en su existencia iconográfica. Desde luego, este argumento es demoledor, y aunque dudo de esa condición de veleta de los artistas, me parece fundamental la idea del solapamiento entre realidad y ficción en el arte contemporáneo mexicano.

A su vez, Coco Fusco también cuestiona los progresos de esta década en el ámbito artístico. Para Fusco, el espíritu post-NAFTA se dejó ver en el carácter apolítico de muchos de los eventos artísticos que tuvieron lugar por entonces. Ella sostiene que:

> Mientras que otras crisis, tales como los terremotos o lo matanza de Tlotelolco de 1968 movilizaron rápidamente a los artistas en el pasado, el arte de Ciudad de México que mayor apoyo, cobertura mediático y atención internacional ha recibido es aquél que minimiza la crítica social, cuando no lo elude por completo. (...) Como parte de la ruptura con lo largo tradición favorecedora del populismo indigenista, el NAFTA se decantó por la promoción e inserción de artistas experimentales más jóvenes en el mercado de arte internacional, falseando colaboraciones con fundaciones estadounidenses y entidades del sector privado, y vendiendo una imagen más moderna de la cultura mexicana[106].

Desde luego no es el caso de Teresa Margolles, pero Fusco no yerra cuando defiende que el *neo-formalismo* era la opción estratégica de muchos

---

104 Ibíd. pp. 20-21.

105 Ibíd. p. 21.

106 FUSCO, Coco, "La insoportable pesadez de los seres: arte en México después de NAFTA", en *Atlántica Revista de Arte y Pensamiento*, Nº 29, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, p. 20.

de los artistas favorecidos por el NAFTA. Tenían acceso a la educación en Estados Unidos y ésta era una de las formas más fáciles de responder a la política de identidad del PRI basada en el populismo. Así, en ese contexto artístico, hace dos excepciones: "SEMEFO y Santiago Sierra destacan como fuerzas compensatorias. Estos artistas ofrecen una visión crítica clave de la situación social y política del país"[107]. Los destaca, de esta forma, como los legítimos herederos de las formas más antiguas de vanguardia y valedores a su vez de las nuevas estrategias estéticas y políticas de la era global.

3.4. Hibridaciones: México en la actualidad. El conflicto entre lo local y lo global.

Durante los últimos veinte años, México se ha convertido en uno de los núcleos de la recientemente globalizada escena de producción artística. Aún siendo controvertida la noción de globalización, y no ser mi intención detenerme en ella, diré que se trata de una unión entre la comunicación inmediata y constante entre países y su interdependencia, lo que, por descontado, tiene aspectos muy positivos y otros que no lo son tanto. Este periodo ha agrupado en México a un gran número de artistas que han trabajado unos intereses compartidos, como ya hemos apuntado.

La respuesta más frecuente al neomexicanismo cómplice con los preceptos gubernamentales se ha dado en la aparición de un prevaleciente neoconceptualismo que ha puesto en duda –cuando no criticado abiertamente– la estrategia de construcción de exaltación de una identidad nacional. A grandes rasgos, admito, junto con Tanya Barson que:

> Las varias generaciones de artistas que participaron en el fenómeno de las últimas dos décadas han visto a menudo definido su trabajo en términos de estrategias neo-conceptuales, reaccionando contra el predominio anterior del neo-mexicanismo, y desarrollado en relación con la política y la economía de la vida urbana, así como la preocupación por la política de fronteras que ha apoyado el cuestionamiento de las construcciones de la identidad nacional[108].

---

107 Ibíd., p. 21.

108 "The several generations of artists who participated in the phenomenon of the past two decades have often had their work defined in terms os Neo-Conceptual strategies, reacting against the earlier dominance of neo-Mexicanism, and developed in relation to the politics and economics of urban living as well as a concern with border politics that has supported a questioning of constructions of national identity", en BARSON, Tania, "From Emotional Arquitecture to Entropic Abstraction: Mexico Modern and Contemporary", en AMIRSADEGHI, Hossein (ed.), *Contemporary Art México*, Thames and Hudson, Nueva York, 2014, p. 26.

Estos artistas que le han dado la espalda al *neomexicanismo*, han construido una nueva identidad en la que lo negado, de algún modo, también está presente, porque, en ocasiones, en la negación, va implícita la afirmación. Tal ha sido el éxito de estos artistas, y los apoyos que han recibido de instituciones y galerías privadas, que algunos, como James Oles, se han apresurado a ver nuevos peligros: "mientras que los artistas mexicanos alguna vez temieron complicidad con el régimen, hoy tal vez necesitan temer la complicidad con las exigencias de un mercado ávido de algo nuevo"[109].

En su sagaz ensayo *Contraposiciones*, la crítica y comisaria Iria Candela sostiene que es posible encontrar rasgos comunes en la obra de muchos de los artistas latinoamericanos de la última década del siglo XX y la primera del XXI. Estos artistas, entre los que se encuentran Francis Alÿs, Doris Salcedo, Gabriel Orozco, Santiago Sierra o Regina José Galindo, aún siendo un grupo heterogéneo, con idiomas, culturas y lenguajes diferentes, tienen en común su posición crítica y cuestionadora de sus Estados; o que, según sus palabras, "entienden su práctica artística como un modo de intervenir en la esfera pública de manera crítica y anticonvencional"[110], es decir; desdibujan continuamente la línea entre práctica artística y vida cotidiana.

Muchos de los estudios recientes sobre arte latinoamericano abordan nuevas categorías como el multiculturalismo, la hibridación y el mestizaje, que de alguna manera intentan soslayar antiguos modelos esencialistas, exóticos o estables. Sin embargo, esta posición también entraña sus peligros, como anota Candela: "la propia fetichización de la categoría de "hibridación" puede desactivar el carácter social de la obra de arte"[111]. El tratar de buscar una identidad *mestiza*, *híbrida* o *poslatinoamericana* en cualquier práctica artística latinoamericana, aún cuando exista, puede dar al traste con la intención primera de la obra. Dicho a la inversa con Candela: "la atención al detalle de unas prácticas atomizadas y diversificadas no debería oscurecer la interpretación de unas preocupaciones históricas y políticas comunes"[112].

Los intentos por contextualizar el trabajo de Teresa Margolles, sus circunstancias culturares, sociales, políticas o artísticas, no han de entenderse como totalizadores o reduccionistas, sino como simples descripciones de una realidad en la que lo más

---

109 "Whereas mexican artists once feared complicity with the regime, today perhaps they need fear complicity with the demands of a market avid for anything new". OLES, James, *Art and Arquitecture in Mexico*, Thames and Hudson, Londres, 2013, p. 403.

110 CANDELA, Iria, *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica, 1990-2010*, Alianza, Madrid, 2012, p. 17.

111 Ibíd., p. 24.

112 Ibíd., p. 24.

importante ha de ser siempre la originalidad del proyecto artístico en general y la interpretación obra en concreto. Sugiero, por lo tanto, enmarcar el trabajo de Teresa Margolles dentro de una relativa mexicanidad; heredera de una tradición cultural reinventada; que se preocupa por la muerte y no siente rechazo por el cadáver, en un contexto social concreto; donde el narcotráfico, la violencia, la injusticia, el miedo y el consumo de prensa morbosa está a la orden del día, en un ámbito político determinado; el de un país que aún está construyendo su democracia, y en una zona de influencia más genérica de producción artística de carácter antidiscursivo; el de la *contraposición* del arte contemporáneo latinoamericano. Aún así, insisto en que esto no puede ser óbice para entender que el sentido, la clave y la esencia de la propuesta artística de Margolles reside en su especificidad, su autenticidad y su absoluta originalidad.

Margolles, como tantos otros artistas de su época, no pretende cambiar el mundo, hace un comentario sobre una situación, modificando nuestra percepción a la espera de que pueda darse una respuesta. Sus obras activan la discrepancia, al inmiscuirse en cuestiones políticas, o como diría Iria Candela, su obra en tanto arte de la contraposición, "ofrece no tanto un arte político como un arte *que politiza*"[113], que, como la de tantos otros artistas, insiste en "entender la realidad como un proceso histórico y conflictivo antes que natural o conciliador"[114].

Atajando el debate del equilibrio entre la identidad local y las consecuencias de la globalización, afirma Graciela Speranza que:

> Si bien es cierto que en las últimas décadas el Sur entró por fin en la escena del arte contemporáneo, la ampliación del mapa global parece deberle más a la voracidad del mercado que a las cruzadas teóricas democratizadoras del poscolonialismo, el multiculturalismo y los estudios subalternos. El arte y la literatura latinoamericana, salvo contadas excepciones, no han alcanzado todavía una presencia real en el atlas del arte del mundo que prescinda del rótulo identitario[115].

Quizás esté en lo cierto la crítica argentina, y el arte latinoamericano, después de todo, sigue lastrando una arraigada identidad. Sin embargo, como ella misma descubre, el apremio de lo global ha sido un aliciente para dar con *formas errantes*, a las que se han sabido adaptar los artistas: "agobiado

113 Ibíd., p. 171.

114 Ibíd.

115 SPERANZA, Graciela, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona, 2012, p. 12.

por la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, el arte latinoamericano encontró formas a la vez poéticas y críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y los lenguajes"[116].

Y dentro de América Latina ha de existir, algo, en el caos de la Ciudad de México que ha resultado tan atractiva para tantos artistas. Teresa Margolles cree que una de las razones por las que siempre ha vuelto a México D.F. es porque allí siempre encuentra nuevas cosas hacia las que dirigirse, y allí es donde entendió *el verdadero sentido del surrealismo*. Para ella, la Ciudad de México *la empuja continuamente a sus límites emocionales*, y aunque se siente *continuamente bajo amenaza*, siempre encuentra el espacio para la recuperación[117]. Esa puede ser también la misma razón que unió bajo una misma ciudad a artistas de dentro y de fuera del país, aunque según puntualiza:

> La relación entre la escena arte en la Ciudad de México y los artistas de otros países es bastante particular. En el principio, siempre son aceptados; pero el rechazo sigue inevitablemente, haciendo que la mayoría de ellos regrese. Las críticas internacionales tienden a prestar una mucha atención a los que se quedan, poniendo el foco en México[118].

Para concluir, me gustaría añadir que el tema de la naturaleza híbrida del arte mexicano desde los noventa ha sido el pretexto para una reciente exposición realizada en el Modern Art Museum of Fort Worth, Texas, entre finales de 2013 y principios de 2014; *México Inside Out: Themes in Art Since 1990* –México dentro y fuera: Temas en el arte desde 1990–. En el texto de la muestra, que incluía trabajos de Francis Alÿs, Teresa Margolles, Yoshua Okón, Gabriel Orozco o Melanie Smith, entre muchísimos otros, se asentaba la idea de revisar trabajos de artistas que abordan los problemas socio-políticos de su país desde una perspectiva global:

> Los artistas en *Inside Out* abordan cuestiones relativas a las fronteras, la violencia, la corrupción, las instituciones económicas y cívicas, y la revolución. Mientras investigan estos temas regionales y nacionales, también están firmemente comprometidos con similares inquietudes e

---

116 Ibíd., p. 16.

117 "(...) I came to undersatnd the true meaning of surrealism there [in Mexico city]. (…). The city never fails to present me with situations that push me to my emotional limits. Although I feel like I am under costant threat, there is also room to recuperate". Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.) , *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, p. 218.

118 "the relationship between the arte scene in Mexico City and the artists from other countries is quite particular. In the beginning, they are always accepted; but rejection inevitably follows, making most of them go back. International criticism tends to pay a great amount of attention to those who stay, thus putting a spotlight on Mexico". Ibíd.

impulsos que son universales. Como se indica en el título, "el interior" se refiere al local y "Out" a lo global[119].

Definitivamente, en esa hibridación, en el mestizaje, es donde se encuentra la riqueza de estas propuestas, legítimas herederas del *pensamiento mestizo* descrito por Serge Gruzinski[120]. Esta exposición es la evidencia de que Teresa Margolles no trabaja al margen, sino que forma parte de una grupo de artistas que comparten unas circunstancias e intereses que reafirman que lo local también es global.

---

119 "The artists in *Inside Out* tackle issues regarding borders, violence, corruption, economic and civic institutions, and revolution. While they investigate these regional and national issues, they are also firmly engaged with similar concerns and impulses that are universal. As indicated in the title, "Inside" refers to local and "Out" to global". Texto de presentacoón de la exposición *México Inside Out: Themes in Art Since 1990*, disponible en la web de *The Modern Art Museum of Fort Worth*: http://www.themodern.org/exhibition/upcoming/mexico-inside-out/1629 Fecha de acceso: 30/07/2015

120 Véase: GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires y México D.F., 2000.

4. Teresa Margolles: Vida, muerte y arte. 1990-2015.

4.1. Breve biografía de una artista controvertida

La obra de Teresa Margolles siempre habla de la muerte, o más bien de los muertos, casi siempre de aquellos que han sufrido una muerte violenta y que llegan a la morgue de la Ciudad de México. Muchos de estos cadáveres no han llegado a poder ser identificados, y después de su autopsia y de su uso para la investigación, acaban en fosas comunes. Otros, aún siendo identificados, permanecen en la morgue hasta que finalmente son incinerados por la falta de recursos de los familiares[1], que renuncian a hacerse cargo de ellos. Cuando el ascenso de la violencia fue tal que era fácil dar con los asesinados en plena vía pública, su trabajo se trasladó hasta allí; la calle. Sus intereses artísticos se han desplazado siguiendo a la muerte, la violencia y sus consecuencias.

Margolles comenzó su carrera artística centrándose en lo que ella denominaba *la vida del cadáver*, que no es otra cosa que el interés por el destino del cuerpo después de la muerte, por todos los procesos que se inician con el fallecimiento, con el comienzo de la putrefacción. El cadáver en sí, sus restos, sus huellas, su periferia o el hueco que dejan los muertos serán los distintos focos de interés a lo largo de su carrera, que se encuentra probablemente en su cenit en estos momentos. Sus trabajos se han ido puliendo estéticamente de manera progresiva con el paso de los años, acercándose a una factura minimalista que analizaremos más adelante y desembocando en un interés por las consecuencias socio-políticas de la violencia ejercida sobre las ciudades y las personas, pues para ella, una y otra están directamente relacionadas.

Margolles nació en 1963 en Culiacán, capital de Sinaloa, al noroeste de México. Culiacán, fundada el 29 de septiembre de 1531 por el conquistador español Nuño Beltrán de Guzmán, es la ciudad más grande y poblada de Sinaloa. Tradicionalmente, esta región ha sido el estado agrícola con más peso de México, aunque, a pesar de no tener frontera directa con Estados Unidos, de un tiempo a esta parte, también ha sido la cuna del narcotráfico y un lugar custodiado por el crimen organizado. No en vano, uno de los narcotraficantes más conocidos, Joaquín Archivaldo Guzmán, El Chapo Guzmán, líder de la organización internacional llamada la *Alianza de Sangre*, también conocida como el Cártel de Sinaloa, es oriundo de allí.

Para entender su fascinación por la muerte, por el cadáver, y de manera especialmente destacada por la vida que éste es capaz de albergar, hay que

1 El coste de un entierro medio ronda los 250 dólares, mientras que el salario diario de las clases bajas no alcanza los 5 dólares diarios.

remontarse a su niñez. Sinaloa es una ciudad extremadamente agresiva, la segunda más violenta de América Latina, después de Cali, en Colombia. Así era fácil que aparecieran por sus calles hasta diez cadáveres al día[2], aunque, como Margolles asevera "cuando era niña no me daba cuenta de lo violenta que es"[3]. En su infancia era relativamente frecuente encontrarse animales muertos abandonados por las calles y los descampados, y dado que se trata de una región muy calurosa "siempre andaba sin nada de ropa encima, excepto mi ropa interior"[4], y *tocando cosas*, añade, con la lógica de un niño.

A pesar de que Margolles no era consciente de la violencia de su ciudad –un niño tampoco tiene referentes con los que poder comparar– sí que se daba cuenta de que allí, debido al calor: "todo se pudre muy rápido y todo crece con facilidad y [la tierra] es muy fértil. Como niña yo veía estas cosas, las frutas, las recogía y tenían gusanos. *Todo estaba lleno de vida*"[5]. Esta afirmación es determinante, pues Margolles ha insistido en muchas ocasiones a lo largo de su carrera que su mayor interés no era tanto la muerte o el cadáver en sí como esa *vida del cadáver*, sus transformaciones, la capacidad de este de convertirse en fuente de vida que comienza con la descomposición, por lo que la muerte siempre tiene para ella algo de cíclico, al modo nahua.

Recientemente la propia artista le ha relatado a Bea Espejo cómo durante su niñez tropezaba constantemente con animales muertos por las calles de Sinaloa:

> En especial recuerda a un caballo así como el proceso de descomposición de su cadáver. Una tarde, explica, cogió una piedra y la tiró sin dilación sobre el vientre del animal, que se abrió dejando escapar decenas de polillas. Fue el punto de arranque de un trabajo que la ha llevado a ser una de las artistas mexicanas más importantes[6].

Cuando Margolles creció descubrió "lo increíblemente estúpida que es la violencia que hay en Culiacán"[7]. El contacto directo con los ciclos naturales de la vida y la muerte animal, en un trasfondo de extrema violencia forjó sus

---

2 Según Margolles en HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando con la muerte. Entrevista a Teresa Margolles" en HIGH, Kathy (ed.), *Risk/Riesgo. Felix: a Journal of Media Arts and Communication*, Vol. 2, Nº 3, The Standby Program, 2003, p. 92.

3 Ibíd., p. 91.

4 Ibíd. El énfasis es mío.

5 Ibíd. El énfasis es mío.

6 ESPEJO, Bea, "Teresa Margolles: Apuesto por un arte vivo y crítico"", El Cultural, 18 de febrero de 2014. Disponible en: http://www.elcultural.com/noticias/arte/Teresa-Margolles-Apuesto-por-un-arte-vivo-y-critico/5922 Fecha de acceso: 18/09/2014

7 Ibíd.

interese como artista: "el crecer con todo eso me dio la experiencia de ambos extremos"[8].

Mientras iniciaba sus estudios de Ciencias de la Comunicación en la UNAM, Teresa Margolles tenía un puesto de venta de libros de segunda mano a las puertas de la Facultad de Filosofía y Letras, lo que además de incrementar los vínculos con SEMEFO, como veremos más adelante, le propició un vasto conocimiento teórico, donde George Bataille, Michel Foucault, y otros, comenzaron a construir su bagaje intelectual. En esa Facultad conoció a muchos amigos con los que compartía sueños e intereses, con muchos de los cuales fundaría posteriormente SEMEFO.

Al final de una entrevista que Margolles le hace a Santiago Sierra, éste le plantea que qué es lo que le llevó a trabajar con la muerte, y de qué manera se aproximaba a ella. Teresa le contesta:

> Me acerco a la muerte, como todo el mundo hace, como una pérdida. Yo quería ser artista, pero yo no sabía qué hacer, así que traté de escribir un poema, pero los poemas sencillamente no me salían. Así fue como terminé haciendo arte[9].

Teresa le cuenta que en los ochenta, y gracias al puesto de libros que tenía en la universidad conoció a un grupo de amigos; músicos, actores y artistas con los que congenió y que juntos "decidimos hacer performances sobre la muerte y la violencia y llamarnos SEMEFO"[10]. Así comenzaron a hacer una serie de actuaciones performativas donde la música heavy, el punk, los restos de animales, lo visceral y los instintos primarios estaban siempre presentes, sin un lenguaje codificado ni muy meditado: "todo el mundo decía lo que quería decir. Fue una explosión para los oídos, los ojos, la mente, el estómago. Pero realmente no sabíamos lo que estábamos haciendo"[11], confiesa ella misma. Más tarde, visitando una exposición de Beuys, Margolles sintió tal repulsión que tuvo que contener las ganas de vomitar y desaparecer de allí. Esa experiencia le hizo plantearse si ella sería capaz de hacer algo así, si tendría *las pelotas necesarias*, pues *el poder del arte le daba mucho miedo*. En este punto los intereses de Margolles distaban de los del grupo:

---

8 Ibíd., p.92.

9 "I approach death like everyone does, as a loss. I wanted to be an artist, but I didn't know what to do, so I tried to write a poem, but poems just weren't coming out of me. That's how I wound up doing art",. MARGOLLES, Teresa, "Santiago Sierra by Teresa Margolles", en Bomb Magazine, Nº 86, Invierno 2004. Disponible en http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra Fecha de acceso: 23/09/2014

10 "We decided to do performances about death and violence and to call ourselves SEMEFO", Ibíd.

11 "Everyone said what they wanted to say. It was an explosion for the ears, eyes, mind, stomach. But we didn't really know what we were doing", Ibíd.

> Me di cuenta de que no sabía cómo hablar de las pérdidas humanas, el dolor humano. Pensé que mi propio dolor era el más importante, pero luego descubrí que hay un dolor colectivo. Me asusta la muerte, por lo que está pasando en el mundo. Me da miedo la caída de las torres gemelas, me da miedo la guerra. Realmente me da miedo trabajar en la morgue porque la gente allí sabe qué es el dolor[12].

Por aquellos años, explica "empecé a hablar, y poco a poco empecé a comprender mi propio lenguaje"[13]. El siguiente paso en su carrera fue estudiar medicina forense[14], algo necesario si quería seguir teniendo acceso a la morgue, lo que la terminaría de diferenciar de sus compañeros de colectivo:

> Para poder encontrar ese lenguaje y para poder continuar trabajando estudié ciencia forense. Ya era parte de SEMEFO cuando me inscribí para estudiar ciencia forense. Fue entonces cuando empecé a entender de qué era [sic] lo que estaba hablando. Me empecé a dar cuenta que no sólo era yo quien estaba hablando, que hay muchos muertos que me están esperando, para que pueda hablar por ellos[15]

Es evidente que esta reflexión tan sincera y descarnada supuso un punto de inflexión en su carrera. Desde este momento todos sus esfuerzos como artista, pero también como persona, como activista política, irán encaminados a *dar voz a esos muertos*, a denunciar el clima de violencia extrema y de injusticia social que ha soportado México en su historia reciente.

Previamente, Margolles siempre había querido ser fotógrafa, aunque terminó siendo artista, algo que en principio nunca se había planteado. Esta transición tuvo lugar de manera muy natural, tal y como relata ella misma, "cuando entro a la morgue a trabajar entro con la intención de hacer fotografía, fotografía forense"[16]. En ese momento la mayor parte de sus imágenes eran en blanco y negro y alega que trataba de hacer fotografías donde los cadáveres estuvieran *protegidos*, bien con las sábanas, bien por medio del encuadre, u

12 "I realized that I didn't know how to talk about human loss, human pain. I thought my own pain was the most important, but then I discovered that there is a collective pain. I am frightened by death, by what's happening in the world. I am scared of the twin towers falling, I'm scared of war. It really scares me to work in the morgue because the people there know what pain is", Ibíd.

13 Ibíd., p. 92.

14 Para tener acceso a estos estudios había que tener una titulación previa de la que ella no dispone, pero no tuvo problema en cursarlos porque nadie le solicitó dicha documentación.

15 Ibíd., p. 92.

16 Declaraciones de Margolles en "Teresa Margolles in conversation with Albertine de Galbert", conferencia auspiciada por *Paris Photo 2013*. Disponible online en https://vimeo.com/83498015 Fecha de acceso: 06/03/2014

otros recursos. Cuando comenzó a estudiar para poder seguir allí de manera legal fue testigo directo de todo lo que sucedía, fue observando los procesos de cómo iban entrando los cuerpos, de cómo morían, de cómo llegaban los cadáveres. Esto supuso un cambio en el tipo de fotografía: "empecé a trabajar con el color y trataba de que fueran más directas"[17]. El siguiente paso tampoco se hizo esperar, pues a continuación asegura que: "esto me fue llevando a querer trabajar ya con la *tridimensionalidad*"[18]. Con todo, en esta progresión, hubo un hecho determinante, el ser consciente del muro existente entre la morgue y el exterior, entre el tumulto de las calles y el silencio de los cadáveres, por eso, desvelando así sus motivaciones y el detonante de su giro más importante explica:

> El tener dentro el cuerpo yacente y encontrarte fuera a la familia esperando fue lo que me llevó a buscar imágenes abstractas. (…) ¿Cómo trasladar la tragedia del asesinato a un espacio público, (los olores, la humedad...) donde la fotografía se me atoraba? Quería sacar también eso de la morgue, sobre todo cuando las morgues se iban llenando cada vez más de cadáveres, cuando el cadáver se convertía en un cuerpo social[19].

El cuerpo muerto, *la vida del cadáver* que tanto le había interesado hasta ese momento queda en un segundo plano en el mismo instante en que entiende que *la morgue es un núcleo,* un *termómetro social* de todo lo que sucede en la ciudad, porque como ella cree, "la forma en la que la gente muere me muestra lo que está sucediendo en la sociedad (…). La morgue de Brasil –relata– estaba llena de niños, la morgue de México está llena de cadáveres no identificados"[20]. En definitiva, Teresa Margolles señala a los muertos para denunciar la causa de sus muertes, que se torna reveladora de un nuevo orden social, de una nueva actitud hacia la muerte. Sus palabras no dejan lugar a dudas: "mi trabajo ha consistido en el seguimiento del cuerpo después de la muerte para entender el cadáver en un contexto social"[21].

Teresa Margolles se erige desde entonces como una de las artistas más interesantes del panorama internacional. Santiago Sierra la considera "lo

---

17 Ibíd.

18 Ibíd.

19 Ibíd.

20 Declaraciones de la artista en la entrevista *Global Feminisms: Teresa Margolles*, que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4 Fecha de acceso: 02/09/2011

21 Ibíd.

más importante que ha ocurrido en décadas"[22]. Su integridad, su nivel de compromiso y honestidad hacen que su corpus artístico sea de los más complejos, coherentes e interesantes. Su extrema timidez, que le lleva a medir sus palabras y a refugiarse detrás de su gorra, así como su imprescindible ropa negra, reveladora de un eterno luto, de un duelo permanente de todos aquellos asesinados impunemente, no hacen sino confirmar que para ella no existe separación entre su vida y su obra, entre el arte y la política.

4. 2. Recorrido cronológico por la trayectoria artística de Teresa Margolles

Vamos a analizar en primer lugar la producción artística más destacada de Margolles siguiendo un orden eminentemente temporal, si bien no estrictamente cronológico, pues es necesario agrupar ciertas obras como unidad argumentativa, debido a las circunstancias de su creación o a los criterios de exposición, para posteriormente proceder con un análisis estilístico y conceptual más exhaustivo. Esta singladura se dividirá en dos partes, la primera de ellas corresponderá a su trabajo de autoría compartida con el colectivo SEMEFO, mientras que la segunda se centrará en su obra en solitario. De ninguna manera este recorrido supondrá un escrutinio de la totalidad de su producción artística; ciertas obras no se verán incluidas bien por ser anecdóticas, bien por suponer ligeras variaciones de otras más destacadas.

4.2.1. Muerte, sacrificio y visceralidad: sus inicios con el colectivo SEMEFO (1990-1999)

SEMEFO[23], acrónimo de Servicio Médico Forense, el nombre de la institución que acoge la morgue en México D. F., fue también el de un colectivo artístico alternativo, cuyos miembros fueron variando con los años, al que Teresa Margolles perteneció desde su creación hasta su disolución y con el que comenzó su carrera como artista. Se decidieron por este nombre, además de por la alusión directa a la morgue, porque a todos les pareció que era una palabra *fría, seca y oscura:* "queremos un arte claro y contundente, por eso el nombre de Semefo suena como ¡seco!"[24], explica Teresa Margolles. La morgue fue también su punto de encuentro durante sus primeros años;

---

22 Declaraciones de Sierra recogidas en PSJM, "Entrevista a Santiago Sierra", en Revista Sublime, Nº 16, Febrero 2005. Disponible en www.psjm.es/SANTIAGO_SIERRA.pdf Fecha de acceso: 08/03/2015

23 Conservaré la forma original del acrónimo SEMEFO, con mayúsculas, para referirme tanto al edificio de la morgue como para el colectivo, en detrimento de su forma lexicalizada *Semefo*, empleada por algunos autores.

24 GONZÁLEZ MELLO, Renato, "Entrevista a Semefo", publicada en IIE, UNAM, México DF, 7 de febrero de 1993. Reproducida en DAVID, MARIANA (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D. F., 2011, p. 322.

su taller. Allí llegaban los cuerpos de personas que no han podido ser identificadas, o que aún teniendo una ficha completa los familiares debían renunciar a su custodia al no poder afrontar los gastos de un sepelio. Esos muertos no reconocidos o no reclamados pasan a ser propiedad del Estado mexicano. Esta circunstancia, la de la propiedad de los cadáveres, abre un universo de implicaciones éticas y filosóficas que fue uno de los puntos de partida del grupo.

Como se ha dicho, la década de los años noventa fue especialmente compleja para México. Precisamente en ese contexto SEMEFO nació, se desarrolló y desapareció. Fundado en 1989 por Margolles, Arturo Angulo y Carlos López, el colectivo incluyó las colaboraciones de otros integrantes como Juan García Zavaleta, Mónica Salcido, Juan Pernás o Victor Basurto, entre muchos otros, para volver a los componentes iniciales al final de su trayectoria. Algunos de ellos ya habían coincidido como colectivo anteriormente, como parte del grupo de *Death Metal* llamado *Caramelo Macizo*. Mientras vendían libros, asistían a clases de grabado y visitaban el anfiteatro de medicina, los tres primeros miembros comenzaron a trabajar en torno a unas mismas inquietudes, que por aquel entonces eran eminentemente musicales, escénicas y contraculturales, revestidas, eso sí, de un amor exacerbado por lo bizarro. El conjunto cristalizó todos sus intereses en la performance, aunque sin posicionarse cerca del teatro, sino de las artes visuales: "no hacemos performance porque queremos hacer teatro, sino que a partir de la artes plásticas hacemos performance. Son diferentes objetivos"[25], puntualizaba Margolles. La realidad es que ellos mismos empezaron a entender qué estaban haciendo bastante tiempo después de empezar a hacerlo, y así nos lo deja saber desde la más cruda de las sinceridades: "la primera vez que me dijeron que hacía performance era porque ya los estábamos haciendo, me daba vergüenza la misma palabra, no sabía ni como [sic] pronunciarla, se me enchuecaba la boca"[26].

Los SEMEFO siempre han afirmado que comenzaron su producción artística y performativa sin ninguna intención de teorizar ni de hacer grandes

25 Declaraciones de Teresa Margolles recogidas en AGUILAR, Julio, "Performances de la muerte: conversación con el grupo Semefo", Unomásuno, México DF, 9 de septiembre de 1995. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D. F., 2011, p. 340.

26 Declaraciones de Teresa Margolles recogidas en la tesis de licenciatura en Artes Visuales de ALVARADO CHAPARRO, Dulce María, *Performance en México (Historia y desarrollo)*. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op. Cit., p. 356.

discursos intelectuales: "no hay ningún intento de articular nuestra obra en términos de discurso intelectual"[27], aclaraban. Insistían en que sus modos de hacer eran extremadamente intuitivos, y en gran medida inconscientes, en una época en la que lo extremo y lo marginal era sinónimo de autenticidad. Sin embargo, sin cuestionar este extremo, no se puede obviar que todos los componentes eran ávidos lectores de filosofía y teoría del arte. De hecho, recordemos que así es como Teresa Margolles, que vendía libros de segunda mano en la en la Escuela de Filosofía, y Carlos López, que lo hacía en la Nacional de Artes Plásticas, se conocieron. Así pues, sin que existiera una intención de teorizar o de revestir conceptualmente su trabajo, su bagaje intelectual es revelado por ellos mismos:

> Sucedió como una liberación. No hubo ningún propósito consciente de hacer vanguardia. Todo venía de adentro, de un proceso que ocurría en lo más sombrío de nosotros. Ya habíamos estado en la morgue. Nuestra idea de la muerte no era al modo florido, místico y heroico de la tradición mexicana, sino como transgresión, como vínculo límite con lo animal, con la continuidad... todo provenía de vivencias, de recuerdos infantiles, de experiencias de vigilia y de alucine con drogas, con alcohol, de las paranoias personales de cada uno. Ya sabes: la muerte como posibilidad del campo erótico: Bataille, Baudelaire, Cioran... Eran absolutamente placer y coraje[28].

Lejos de querer demostrar un elaborado discurso teórico, únicamente guiados por sus instintos, ya denotaban sus notables influencias filosóficas. Sus primeras actuaciones, de corte teatral o performativo, reflejaban una posición extremadamente rebelde de inspiración punk, atravesadas de una visceralidad que tenía como fin el escándalo y la provocación, y por las que llegaban a golpear o incluso a orinar sobre el público. Lo *underground* era su fuente de inspiración, y muerte, violencia, dolor y destrucción estaban siempre presentes. A las influencias de la música *hardcore* y *thrash-metal*, que era la protagonista, la que medía los tiempos de sus actuaciones, se le sumaba la admiración que profesaban por el universo de artistas visuales como Joel-Peter Witkin, por las obras de los accionistas vieneses o por los espectáculos de *La Fura dels Baus*. También, en un segundo orden, por El Bosco, Francis Bacon, Joseph Beuys, el Conde de Lautréamont o Ana Mendieta. Sus inclinaciones se completaban con "el interés por las imágenes publicadas

---

27 SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del cadáver" en AA. VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente Nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998, p. 134.

28 Declaraciones de SEMEFO en SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del…", Op. Cit., pp. 131-132.

en la prensa amarilla, los textos de criminalística y de medicina forense de libros como *La fauna y la flora de los cadáveres*"[29], como desvela Mariana David. Por otra parte *El hombre ante la muerte*, de Philippe Ariès fue una fuente de referencia clara en sus primeras obras.

El grupo encontró en La Floresta, un edificio abandonado en medio de una zona boscosa que había sido un antiguo hospital psiquiátrico, su local de ensayo y el escenario ideal para sus primeras piezas. El valor simbólico de este lugar fue determinante para el colectivo, que aseguraba estar acompañado de los *prestigios de la locura*. Los SEMEFO no iban a este lugar a tratar su insensatez, sino a buscarla. Cuentan que entre sus ruinas:

> Recorríamos las celdas vacías, tropezando con cascajo, restos de camillas, aparatos para electroshocks, material quirúrgico... Leyendo ávidamente los expedientes de los internos, imaginando sucesos: vivíamos los gritos que aún rebotaban en las paredes[30].

Éste fue el escenario de sus primeras performances, la mayoría privadas, que Teresa Margolles, se encargaba de registrar en vídeo. En este punto, su lenguaje se volvió más barroco y agresivo y el grupo comenzó a gozar de una gran popularidad en los ambientes alternativos mexicanos de principios de los noventa.

Uno de los rasgos más paradójicos del grupo fueron sus frecuentes y especialmente buenas relaciones con las instituciones, de las que recibieron varias becas prácticamente desde su creación. Según Pilar Villela fue esta posición privilegiada la que les aseguró su continuidad, hasta el punto de salvaguardar su marginalidad:

> Semefo logró entablar un fuerte vínculo con las instituciones y con los medios de comunicación. Sólo desde esa posición, desde aquella cercanía con aquello que los excluía, su "marginalidad" quedaba garantizada[31].

A pesar de su radicalidad las instituciones se podían permitir protegerlos, porque sus críticas no iban directamente contra ellas, mientras éstas se beneficiaban de una imagen de modernidad de la que habían adolecido durante mucho tiempo; SEMEFO atestiguaba la pluralidad y la amplitud

---

29 DAVID, Mariana, "Necropsia: historiando al...", Op. Cit., p. 25.

30 Entrevista a SEMEFO publicada en el Diario Los Universitarios, Nº 17, México DF, noviembre 1990. Reproducida en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op. Cit., p. 302.

31 VILLELA MASCARÓ, Pilar, "El recuerdo de un cadáver que nunca estuvo ahí", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op. Cit., p. 57.

de criterio de la institución. El hecho de hacer ni más ni menos lo que se esperaba de ellos les proporcionó un trato especial. Los miembros del colectivo declaraban no haberse considerado en principio contraculturales, puesto que ellos no iban en contra de ninguna cultura establecida, pero que sí es cierto que, a la postre, tuvieron que aceptar la etiqueta ya que ellos hablaban de la muerte de manera diferente a como lo ha venido haciendo la tradición mexicana: "mi muerte no es romántica ni abstracta, sino una muerte orgánica"[32], declaraba uno de los miembros en sus inicios. Los integrantes de SEMEFO casi siempre vestían de negro, perpetuando el rito del luto. Carecían de intención de continuidad religiosa, pero sus obras siempre han sido extremadamente ritualistas, y el concepto de *sacrificio* según lo describió Bataille era fundamental.

En todas sus performances es obvia la poderosa influencia del teatro de la crueldad de Artaud, dado que, como se ha encargado de señalar José Luis Barrios "las acciones de Semefo, como ellos mismos afirman, buscan producir terror visual a partir de la destitución de los límites de la teatralidad, que sin duda el performance posee como una de sus cualidades fundamentales"[33]. En acciones como *Viento negro*, *Imus cárcer* o *Máquinas Célibes*, hay una evidente ritualización del teatro asociada a la estética de lo sagrado primitivo, donde la finalidad es apabullar al público, dar rienda suelta a los instintos primarios y llevar siempre más allá el horror y la fascinación que sus performances provocaban. En ninguna de ellas Margolles estuvo presente en escena. Su timidez le obligaba a permanecer siempre detrás, encargándose de la producción y otras cuestiones. Margolles reconoce abiertamente que aunque las acciones de SEMEFO se podían considerar teatrales ella siempre *hizo todo lo posible para evitar cualquier tipo de protagonismo en el escenario*[34]. No obstante, todos los miembros del grupo reconocen que gran parte de las ideas le pertenecían a ella.

Las tres primeras performances que llevaron a cabo se realizaron sin público y fueron registradas en vídeo por Teresa Margolles –la actual propietaria de los derechos–. Esta trilogía está formada por *Viento Negro, Ojo*

---

32 Declaraciones de SEMEFO recogidas en AGUILAR, Julio, "Performances de la muerte: conversación con el grupo Semefo", Unomásuno, México DF, 9 de septiembre de 1995. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op. Cit., p. 344.

33 BARRIOS, José Luis, "Semefo: una lírica de la descomposición", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…Op. Cit., p. 78.

34 "I always tried my best to avoid any type of protagonism on stage". Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.) , *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, p. 216.

de pescado y *Feliz cumpleaños* y se registró a lo largo de 1990. Las dos primeras fueron filmadas en sus domicilios particulares, mientras que la última se realizó en La Floresta. Un titular del periódico *Ovaciones*, que aparece en el propio vídeo, acerca de los altos niveles de contaminación del aire en la ciudad de México fue la inspiración para el título. En *Viento negro* dos hombres desnudos, Arturo Angulo y Carlos López, cubiertos de una sustancia descrita como "mierda de pollo", mantienen una caótica e incoherente conversación sobre la vida, la muerte y la sexualidad. Uno de ellos tiene un pulpo atado al pene, que mueve para simular la forma de un pene y de una vagina alternativamente, y que finalmente es violentamente atravesado por una navaja. El siguiente corte de la trilogía, *Ojo de pescado,* comienza con un hombre desnudo encadenado a una silla de madera, con los ojos vendados, que sostiene una zafa con un gran pescado. La iluminación, que proviene de velas, es propia de un calabozo. Un segundo hombre irrumpe en escena para cortar la cabeza del pescado. El primero, después de jugar con sus ojos y sus tripas, se coloca el morro de este a modo de careta mientras se retuerce por el suelo. La trilogía se cierra con *Feliz cumpleaños,* un performance donde un único hombre desnudo yace bocabajo en el suelo del hospital psiquiátrico de La Floresta. Una vela encendida introducida en su ano deja caer la cera derretida hasta el suelo, mientras un palo de grandes dimensiones reposa sobre su muslo, cubierto en su extremo de un líquido viscoso que recuerda a la sangre, y que aluda a una posible pasada o futura penetración.

Existió una versión posterior de *Viento negro*, realizada con público, donde la performer protagonista, Mónica Salcido, vestía con telas transparentes y ajustadas, y portaba una gran trompa de cerdo a la altura del pubis. Con la música *thrash metal* de fondo, varios miembros amenazaban al público con reventar unas vísceras de animal. Las evidentes connotaciones sexuales eran llevadas al extremo cuando, después de movimientos explícitos, y probablemente de violento sexo real, ésta rasuraba el hocico del cerdo, hasta hacerlo sangrar. "Rasurarse la trompa era un acto muy erótico"[35], subrayaba Teresa Margolles. Esta acción estuvo inspirada en un sueño de la propia Margolles, adaptado a la escena, para lo que se le añadió la idea de la mutación y referencias directas a la muerte como "polvo eres y en polvo te convertirás", incluido en el texto de los *performers*.

A pesar de la evidencia, los artistas seguían negando cualquier simbolismo ajeno a la catarsis. Defendían que estas acciones no significaban nada, y que el contenido y el documento eran mucho menos importantes que el evento en sí; que su plasticidad. Reiteraba los SEMEFO que no había ninguna moraleja

35 GONZÁLEZ MELLO, Renato, "Entrevista a Semefo…", Op. Cit., p. 306.

detrás de sus acciones, ningún mensaje ni concepto subyacente. Esto no fue óbice para que Margolles, quizá la voz más honesta y sensata del grupo, reconociera bien pronto que probablemente había un camino intermedio "queramos o no, es arte conceptual, pero más que concepto nos interesa lo visual"[36], le explicó a Renato González en una entrevista en 1993.

Imus cárcer (calabozo), llevada a cabo también en 1990 en el bar LUCC, vuelve a dar cuenta de las obsesiones por la violencia y el sexo del grupo, pero en este caso con unos objetivos más definidos y una puesta en escena menos abstracta y caótica. El escenario disponía de varios niveles y ellos podían regular la iluminación a su conveniencia. El *death metal* siguió siendo la base sobre la que se desarrolla la acción, en esta ocasión interpretado por un grupo llegado desde Los Ángeles. En ella, una grotesca monja que portaba una antorcha que generaba un denso humo torturaba a un reo, para, tras quitarse la ropa, dejar al descubierto un cinturón de castidad y un sujetador con afiladas puntas metálicas que matarían a quien la abrazara. El reo torturado arrojaba al público vísceras de pollo mientras un personaje con atuendo de verdugo y la monja mantenían sexo con la siguiente explicación por parte de los autores: "En *Imus Cárcer* quisimos mostrar por medio de la imagen de la tortura, que lujuria y ferocidad no son invenciones, sino fuerzas primigenias en las que el hombre de modo particular, busca uno de sus placeres: hacer sufrir"[37].

Eso hicieron, hacer sufrir a los asistentes, lo que conllevó serios problemas con los propietarios del local: "siempre hemos querido hacer estallar al público, en una interacción de violencia mutua"[38], alegaban sin tapujos. Arturo Angulo llegó a cortarse la barriga con un bisturí en el escenario, a orinar y a golpear a los asistentes. Las drogas y el alcohol estaban muy presentes en estas acciones.

Cabezas, se llevó a cabo el mismo año en el mismo lugar. Esta vez añadieron todo tipo de atrezo *neomexicanista*, como un corset que imitaba al de Frida Kahlo, en un escenario sembrado de cabezas de yeso. De nuevo música en directo, alusiones a la religión, a la tortura y animales –una rata viva colgando del techo– no podían faltar.

---

36 Ibíd., p. 322.

37 Entrevista a SEMEFO publicada en el Diario Los Universitarios, Nº 17, México DF, noviembre 1990. Reproducida en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…Op. Cit., p. 302.

38 SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del…", Op. Cit., p. 132.

Paredon, la única performance del grupo registrada en 16mm, fue realizada a puerta cerrada. Directamente inspirada en uno de los libros que cayó en manos del grupo mientras trabajaban vendiéndolos, *El museo de los suplicios*, *Paredón* alude a Auschwitz. La pared estaba compuesta por unas vigas de madera superpuestas que se habían extraído del edificio "el Rule". Hielo seco, antorchas y llantos eran el telón de fondo en el que varias personas semidesnudas fingían ser empaladas. Los actores que interpretaban este papel eran reclutados entre las prostitutas o las personas desempleadas y sin recursos, aprovechándose de su situación desesperada, lo que por otra parte les acercaba a los procedimientos críticos de Santiago Sierra, que reproducían y fomentaban lo que criticaban.

Con motivo del eclipse solar del 11 de julio de 1991, el Museo Rufino Tamayo financia por primera vez una acción de los SEMEFO. *Eclipse* contaba con un complejo escenario con andamios donde se simultaneaban varias acciones. Música, ángeles, payasos, prostitutas, prótesis, herrajes y grandes pedazos de carne; según lo previsto, los SEMEFO ofrecen al público una locura orgiástica de sexo y violencia.

En cambio, el caótico performance *Círculo malicioso*, realizado para ser editado en vídeo, hace del montaje su razón de ser. Un niño semidesnudo con la cara blanca recorre La Floresta. Estas imágenes se alternan con escenas de carne de pollo agusanada o de un hombre vestido de novia. Puro sinsentido; terror, muerte y decadencia que revelaban la evidente atracción por el género de las *Snuff movies* del grupo.

Finalmente, la primera instalación artística del grupo llegó en 1992, con la presentación de *Larvario*, un ataúd que había sido exhumado y que, aunque vacío, en su momento albergó un cadáver. Atado con unas gruesas cadenas y colocado al revés, con el cristo crucificado bocabajo, el carácter siniestro de la obra era absoluto. En una tercera versión se añadió un ataúd infantil con las imágenes de cabezas seccionadas de bebés muertos.

Ese mismo año, y a medio camino entre la acción y la instalación objetual, como parte de las actividades del V centenario de la conquista, SEMEFO realizó una intervención titulada *Homenaje a los cuatrocientos españoles caídos en la Conquista*, obra destruida que consistía en la instalación de una cabeza de caballo desollada hincada sobre una montaña de muñecas de plástico quemadas.

SEMEFO, *Larvario*, 1992.

SEMEFO, *Pandemónium*, 1992.

Por último, una personal visión del purgatorio y del infierno fue ofrecida en el último performance público de SEMEFO en *Pandemónium*. La acción tuvo lugar en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas), en la Universidad Autónoma de México el 22 de abril de 1992. En el escenario, creado con 250 metros de tela amarilla pintada de negro se reunieron, pulpos, una niña con seis tetas convertida en perra y condenada al infierno, seres grotescos embadurnados de pintura blanca, una señora gorda con cicatrices en el costado y el pecho descubierto, víctimas de los castigos infernales y la utillería ya habitual del grupo; grilletes, cadenas y antorchas, junto con unos camastros llevados del manicomio de La Floresta. Toda la parafernalia se completaba con un anciano, una mujer enana y un hombre que evacuaba bolas por el ano. Un auténtico despliegue de locura que se convirtió en un hito en la historia de la ENAP.

La dureza de sus primeras actuaciones les granjeó muchas críticas. También muchos admiradores devotos se acercaron a ellos por la hiperviolencia de sus representaciones. "Semefo es genitalidad atroz, erotismo en forma de agresión, excitación sombría de las formas del horror, las posibilidades inquietantes de la muerte, la mutilación y el sufrimiento"[39], afirma Naief Yehya. Y es que los SEMEFO siempre buscaron con sus performances un acercamiento catártico a la violencia, y una expresión exacerbada de la sexualidad más desinhibida y visceral, donde lo abyecto era protagonista incuestionable. Los SEMEFO estaban convencidos de que el asco es el primer momento del erotismo, que es seguido por el miedo para llegar finalmente al gusto. Su amor por lo radical les llevó a proponer ser considerados *terroristas visuales*: "nos gusta lo radical, reflejamos angustias y deseos, nos imponemos mediante una ruptura de la imagen, que

39 YEHYA, Naief, "Semefo: el irresistible vínculo con las tripas" en DAVID, Marian (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue* …Op. Cit., p. 222. Publicado originalmente en Unomásuno, México DF, Febrero de 1991.

nos atrevemos a llamar terrorismo visual"[40], declararon en una entrevista en 1990.

Máquinas célibes, resultó ser la única intervención de SEMEFO que fue directamente censurada. Estaba previsto que se llevara a cabo en el Templo de Santa Teresa e iban a utilizar cadáveres de perros que habían encontrado por las calles a los que les habían inyectado las mamas para aumentar su tamaño y que iban a hacer explotar delante de los asistentes. Como ellos le explicaron a Osvaldo Sánchez:

> La idea –porque tuvimos que explicar mil veces la idea- era revalorizar la violencia natural del ser humano contra la violencia institucionalizada, evidenciar eso de que tienes derecho a ser sometido, pero no a golpear...[41].

Pese a los intentos por hacer entender que ellos no habían matado a los perros, y que estos no habían sido torturados, la presión tanto social como institucional frustró el evento, terminando de elevar el mito del grupo. A Margolles incluso le gustó la idea; de esta forma conseguían el *performance perfecto*, cada uno lo recrearía en su mente sin necesidad de encontrar dinamita ni nitroglicerina, algo que no habían podido lograr: *fue un plan alucinante, conceptual.*

Su última performance fue *El canto del chivo*, realizada en 1993, con ella cerrarían la que se puede considerar la primera de las tres etapas de producción del colectivo. En este momento comenzaron a sentir que sus acciones se estaban repitiendo, que se estaban *convirtiendo en teatro*, y que ya no tenía sentido seguir ese camino. El "canto del chivo" es, de hecho, su acción más estetizante, con más referencias a la tradición y a la historia del arte. Los actores, cubiertos de polvo blanco, realizaban una especie de canto dionisiaco delante de un friso griego viviente hasta matar simbólicamente al protagonista.

SEMEFO, *El canto del chivo*, fotogramas del registro en vídeo, 1993.

40 Entrevista a Semefo publicada en el Diario Los Universitarios, Nº 17, México DF, noviembre 1990. Reproducida en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue…*Op.Cit., p. 304.

41 SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del…", Op. Cit., pp. 135-136.

Durante todo el año 1993, SEMEFO realizó obras a medio camino entre lo objetual y el documento, como *El metro como alternativa moderna de la muerte*, *Deshielo*, *Clones* y *Necrozoofilia*. La primera exposición individual llegó un año después, en 1994, y fue un verdadero hito en la historia reciente de México, inaugurando una nueva era en el contexto artístico. Se trataba de *Lavatio corporis,* llevada a cabo en el Museo de Arte Carrillo Gil. La muestra, que se abrió y cerró con sendos conciertos, tuvo una espectacular acogida entre el público joven. El punto de partida de esta exposición era un cuadro de José Clemente Orozco titulado *Los teules IV*, ubicado en el mismo museo. El lienzo representa el campo de batalla después del enfrentamiento entre los ejércitos mexica y el de los conquistadores españoles, también llamados *teules*. Acerca de este cuadro afirma Coco Fusco:

> El título del cuadro, *Los Teules*, responde al epíteto que empleaban los aztecas paro denigrar a los conquistadores españoles, mientras que el caballo es un claro icono colonial. Los símbolos del dominio se tornan así abyectos, como cadáveres cuya subyugación no ha concluido con la muerte[42].

En un escenario colmado de lanzas, armaduras y trajes de tigre, destaca la cabeza de un caballo elevándose al cielo en su último hálito de vida. Esta matanza es la que da origen al nuevo americano, el mestizo; hijo de la unión del pasado prehispánico y la sangre española. El vínculo con la tradición pictórica mexicana es absolutamente intencionado. Toda la exposición estaba concebida, en consecuencia, como una paráfrasis, como un comentario a esa obra. Esta estrategia, seguida también en instalaciones anteriores como *La crítica*, cuyo detonante era un grabado de Julio Ruelas, ha sido descrita por muchos como una maniobra para dotar de una fácil legitimidad a su trabajo. Comparte esta postura Pilar Villela: "por medio de esta apropiación "formal", de esta cita, SEMEFO legitimaba su obra, a la vez, como arte contemporáneo y como arte mexicano". Esta operación por la que se mira al pasado les permite anclar sus presupuestos, integrarse automática y literalmente en un contexto histórico concreto rebajando el grado de beligerancia en el público potencial. Por otra parte, queda patente el uso de un lenguaje netamente contemporáneo, en un momento en el que muchos artistas de la escena internacional estaban utilizando animales en sus trabajos, pero con el añadido diferenciador de que existe un llamamiento a una genealogía mexicana concreta, la de la tradición pictórica reciente. Así lo corrobora Cuauhtémoc Medina mucho tiempo después: "el juego

42 FUSCO, COCO, "La insoportable…Op. Cit., p. 18.

lúgubre de Semefo concebía a la experiencia mexicana como un montaje de conflictos y catástrofes: la sumatoria del sacrificio indígena, el exterminio colonial y la violencia de las revoluciones modernas"[43].

La realización de *Lavatio corporis* fue realmente complicada, requirió mucho tiempo, esfuerzo y dinero. En un matadero clandestino de carne equina consiguieron comprar un caballo, una yegua, varios cuerpos de potros nonatos, cabezas de cabello y algunas pieles. Con la ayuda de varios técnicos forenses amigos procedieron a embalsamar los cadáveres. La pieza principal era un gran caballo momificado, sentado sobre una aparatosa estructura metálica, amarrado con cadenas por sus extremidades y con el pene erecto. *Carrusel*, por otra parte, era un siniestro tiovivo con los tres potros embalsamados. Una de las cabezas de caballo se rebanó en seis partes, y cada una de ellas fue encapsulada en un bloque de resina de poliéster transparente.

SEMEFO, *Lavatio corporis*, 1994.

SEMEFO, *Lavatio corporis*, 1994.

Los caballos muertos, en posiciones forzadas, torturados, sujetos con hierros eran una clara referencia a la violencia de la conquista, una violencia en la que los artistas no se podían definir ni como agresores ni como víctimas. Por eso, incide Baddeley en que:

> La expectativa de lo bárbaro, de lo terrorífico y lo peligroso, todo evocaba las características que se le suponen al arte mexicano, pero al llevarlas al extremo forzaban el reconocimiento de las limitaciones del espacio cultural de este tipo de estereotipos[44].

SEMEFO, *Lavatio corporis*, *Carrusel*, 1994.

Muchos críticos la asociaron a la misma tendencia artística encabezada por Hirst, que el año anterior había concluido *Mother & child divided*. Cuco Fusco ha sabido señalar la diferencia más sensible: "mientras que la composición de Hirst evoca el mundo hiperracionalista del

---

43 MEDINA, Cuauhtémoc, "Espectralidad Materialista", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México DF, 2009, p. 16.

44 BADDELEY, Oriana, "Teresa Margolles y la patología de la muerte cotidiana", en *Dardo Magazine*, nº 5, Junio-Septiembre 2007, Artedardo, Santiago de Compostela, 2007, p. 63.

laboratorio, el teatro de la muerte de SEMEFO invoca el gusto católico por el sufrimiento como imitación de la pasión de Cristo"[45].

A pesar de la labor de conservación de los animales, el público se quejaba del olor a podredumbre, mezclado con los potentes químicos utilizados. Varios comentarios de visitantes de la exposición les acusan de no hacer arte, de ser unos dementes, amén del olor insoportable. Una de las entradas en el libro de visitas merece ser reproducida aquí:

> Acerca de la exposición de Semefo me pregunto ¿consiguieron los animales muertos? Si no, por qué no disecan a su abuela o a su mother porque en verdad es disgustante. Quizá responderán, "es eso lo que queremos despertar en el público" –snobs de merde–. Para qué recrear la violencia si ya hay de sobra? Ocúpense de algo mejor. Nydia[46].

El olor, intencionado o no en esta primera muestra, pasará a ser un elemento diferencial del grupo, que Margolles recuperará en su trabajo en solitario, otorgándole mayor importancia.

Esta primera exposición fue tan importante para el grupo que Arturo Angulo, conocido como el Doctor Angulo, realizó su tesis de licenciatura en Artes Visuales en la UNAM sobre el proyecto. En el prólogo del texto, "Experiencias del grupo Semefo en torno a su instalación escultórica Lavatio Corporis 1994-1995", Angulo hace uso de una barroca jerga religiosa, interpelando al espectador con "hermanos míos", "queridos hermanos", "amén", etc. No cabe duda de que la religión y lo ritual son ejes primordiales de su propuesta. *Lavatio corporis*, el lavado del cuerpo, en latín, es una alusión inequívoca.

En definitiva, la incursión en lo instalativo dejó atrás las performances dionisiacas, el lenguaje alegórico y la espectacularidad escénica. El grupo comenzó a limpiar su lenguaje, a centrarse en un arte de apariencia formal más minimalista, mientras que sus intereses y el tratamiento conceptual de estos se iban perfilando. Así lo ratifica Mariana David:

> A partir de este momento su discurso se centró de manera más insistente en el cadáver y en los motivos de su muerte, mudándose al terreno del objeto artístico cargado de una intención política cada vez más concreta: la experiencia estética a partir de la evidencia del crimen, o lo que ellos mismos llamaron la vida del cadáver[47].

---

45 FUSCO, Coco, "La insoportable pesadez…Op. Cit., p. 17. Publicado originalmente en FUSCO, Coco, *The bodies that were not ours, and other writings*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001.

46 Reproducido según la imagen del comentario del libro de visitas del museo incluida en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…Op. Cit., p. 203.

47 DAVID, MARIANA, "Necropsia: historiando al...",, p. 26.

Independientemente del cambio formal del proyecto de SEMEFO, lo más destacado es el giro que se produce en esta etapa; la muerte en abstracto y la violencia instintiva dejan paso a una violencia concreta que estaba afectando dramáticamente a sus conciudadanos. Precisamente este deslizamiento, el dejar atrás lo grotesco, lo barroco y lo mitológico dará origen a las primeras evidencias de distanciamiento entre el grupo por las diferencias a cerca del rumbo que debía tomar su trabajo. El inicio de este periodo coincide con la salida del gobierno de Carlos Salinas, que estuvo en el poder de 1988 a 1994, dejando a México sumida en una de las peores crisis de su historia, con una guerrilla en el sur del país, unos niveles de violencia sin precedentes y unas redes de narcotráfico firmemente asentadas.

Lavatio corporis fue realizada con los fondos del programa de becas del FONCA. A su conclusión, en lugar de entregar la memoria del proyecto, los SEMEFO presentaron como justificación una de las cabezas de caballo en descomposición. *Derméstes* fue el título que se le dio a esta pieza. A pesar del éxito de la muestra SEMEFO estuvo dos años sin que nadie les invitara a trabajar. Los caballos de *Lavatio* fueron almacenados en una bodega cedida por un conocido, pero tras unas lluvias ésta perdió el techo. Expuestos a la luz y al agua comenzaron a pudrirse también. Estos mismos caballos volverían dos años después al Museo de Arte Carrillo Gil. "Ahí comenzamos a trabajar de manera explícita sobre el tema de la vida del cadáver. Exponerlo fue un pleito, por el olor... Había olor a muerte"[48]. Esta segunda versión de *Derméstes* incluía las cabezas y las patas de los caballos introducidas en vitrinas para facilitar la observación de la fauna cadavérica. En ella lo importante no era tanto la cabeza, el soporte, como la vida animal que estaba generando, llevando al límite su actividad, como se encarga de señalar Medina: "podríamos decir que Semefo había hecho estallar desde dentro el estereotipo de la supuesta afinidad entre México y la muerte al llevarlo a un punto de exceso"[49].

Otras piezas destacadas de este periodo fueron *La justicia;* una instalación con cajas de luz con fotografías de cadáveres de la morgue, *Estructura para parque infantil (engaño a la naturaleza);* un feto de caballo presentado en una zona de recreo infantil a modo de balancín, *La tabla de la muerte;* una caja con una *ouija*, velas y material gráfico de terror, o *Muerte*; un vídeo

48 SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del…", Op. Cit., p. 137.

49 "In a certain way, SEMEFO blew up from within the stereotype of Mexico´s purported kinship with death by taking it to an extreme interpretation", en MEDINA, Cuauhtémoc, "Zones of tolerance: Teresa Margolles, SEMEFO and beyond", *Parachute: Contemporary Art Magazine*, octubre-diciembre 2001. Documento digital sin numeración de páginas.

SEMEFO, *Dermis*, 1996.

registrado en la morgue con varias tomas de cadáveres en las diferentes secciones y procesos, musicalizado por el grupo SEMEFO.

Dermis fue el título de una muestra creada en 1996 también con apoyo de la beca Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México (FONCA) e inaugurada en el centro de arte alternativo y autogestionado de La Panadería. Encontramos aquí un nuevo punto de inflexión en la trayectoria del colectivo, que les servirá para encontrar unas soluciones que serán recurrentes en su obra desde ese momento, como las sábanas con sangre de cadáveres. Esta exposición fue la primera de SEMEFO en viajar a España, itinerando en El Ojo Atómico en Madrid. La pieza que daba título a la muestra, *Dermis*, consistía en un juego de diez sábanas utilizadas para cubrir a los difuntos no identificados antes de llevarlos a la morgue, tensadas a modo de lienzos sobre bastidores de madera. En cada una de ellas había quedado la impronta, marcada con sangre y todo tipo de fluidos, de los cadáveres. Estas huellas dibujan prácticamente toda la superficie de los cuerpos, pues éstas se dispusieron bajo los cuerpos durante la realización de las autopsias. Los líquidos que habitualmente son drenados por las mesas de disección eran retenidos en este caso por la tela. En muchas de ellas también se puede observar el logotipo del Seguro Social, lo que las hace más reales, ubicándolas en un lugar concreto, y se posicionan, junto con gran parte de la obra de Margolles, en una sutil alegalidad, siempre en el estrecho límite entre el delito y la oportunidad.

Las sábanas no necesitaron de mayor intervención, eso era *suficiente*, explica Margolles: "No son las sábanas como una huella expresionista. Hay otros modos de leer el destino de ese cuerpo en particular a partir de las heridas, de las manchas de sangre"[50]. Así, reprochaban a la prensa española que hicieran hincapié en la muerte como expresión de *mexicanidad*, al afirmar:

50 RIVAS, Quico, "La emocionante vida de los cadáveres", en *ABC Cultural*, 26 de Enero de 2002, Madrid, 2002, p. 40.

SEMEFO, *Dermis*, 1996.

> Nuestro discurso no es la muerte, sino el cadáver... la vida del cadáver, eso que aún con sólo haber estado allí un día, un minuto, unos años, sigue generando gérmenes, microbios, gusanos... un olor que también es vida[51].

Esta pieza podría verse como una revisión perfecta de la tradición del retrato fúnebre o la máscara mortuoria. Las connotaciones religiosas se multiplican pues podemos hablar de una actualización del *santo sudario* de la Verónica, recordando que Verónica tiene su origen en la imagen verdadera, o *vera icon*. Subyacen aquí también los ecos de una revisión macabra de las antropometrías de Yves Klein.

Sin embargo, la presencia de estas piezas, su ejecución misma, son un severo obstáculo para alcanzar el mensaje que han de trasmitir; *su extrema beligerancia plástica antepone el shock a la reflexión*, parafraseando a Santiago Sierra, pero esta violencia es el camino más corto y eficaz para hacer entender su contenido:

> No se ha generado aquí un discurso ante lo perecedero, un posicionamiento frente a la violencia, (…) o cualquier desviación temática al uso sobre o que es fundamental: la muerte. Las técnicas

51 SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del…", Op. Cit., p. 138.

> beligerantes, el shock, se dirigen sin más explicaciones hacia la muerte misma, y no decir nada, evitar toda representación, es quizá la mejor forma de situarnos ante lo que se evidencia por sí solo[52].

Dermis también incluía una pieza especialmente controvertida, *Tatuajes*, formada por la piel retirada a algunos cadáveres con tatuajes propios de ambientes carcelarios, mal ejecutados y a una sola tinta. Estos fragmentos de piel dibujada eran sujetados por unas pinzas metálicas e iluminados por detrás por lámparas incandescentes, lo que provocaba que de ellos se desprendieran gotas de grasa, cuyo olor inundaba toda la estancia.

A finales de 1997 *Flash Art*, de mano de Rubén Gallo, publicaba una breve entrevista a Teresa Margolles en relación con esta pieza en la que explica cómo se hacía con los trozos de piel de los cadáveres justo antes de ser incinerados:

> (...). Cuando los guardias estaban distraídos –y a menudo lo estaban– sacaba un cuchillo y cortaba los tatuajes y los escondía en mi ingle. Fue un poco asqueroso, pero ¿de qué otra forma se suponía que podría robarlos? Muchos de estos tatuajes se hicieron en la cárcel, por lo que se hicieron muy toscamente con agujas. Era muy extraño ver estos enormes chicos peludos con estos tatuajes. Sólo hemos mostrado estos tatuajes unas cuantas veces, y sólo por un día a la vez, ya que son piezas de arte ilegales, y no queremos echar a perder nuestro acceso a la morgue. Creo que esta es la única vez –puede que incluso en el mundo– que alguien ha demostrado la carne humana tan descaradamente[53].

De estas declaraciones obtenemos una información muy valiosa. Primero, la naturalidad con la se relaciona con los restos mortales, reconociendo el contacto directo con su piel. Segundo, el estatus social de los propietarios de esos tatuajes. Y, tercero, y no menos importante, la absoluta conciencia de estar haciendo algo ilegal. En cuanto a su afirmación de que cree que es la primera vez que se expone carne humana de ese modo Margolles olvida la obra de Ulay

---

52 SIERRA, Santiago, "El Ojo Atómico presenta en Madrid al colectivo mexicano Semefo", en El Ojo Atómico, nº 3, Madrid, 2007, reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op. Cit., p. 212.

53 "(…). When the guards were distracted –and they often were– I would take out a knife and cut off the tattoos and hide them in my groin. It was kind of gross, but how else was I supposed to steal them? Many of these tattoos were made in prison, so they were done very crudely with needles. It was so odd to see these huge, hairy guys with these tattoos. We have only shown these tattoos a few times, and then only for a day at a time, because they are illegal art pieces, and we do not want to mess up our access to the morgue. I think this is the only time –may be even in the world– that someone has shown human flesh so shamelessly". Declaraciones de Margolles en: GALLO, Rubén, "Teresa Margolles, artist and founding member of SEMEFO", en *Flash Art Magazine*, Vol. XXX, Nº 197, noviembre-diciembre 1997, p. 62.

por la que se realizó precisamente un tatuaje, que fue extraído quirúrgicamente y reemplazado por un trasplante de piel, y que expuso junto a varias polaroids, en 1972, para su proyecto GEN.E.T.RATION ULTIMA RATIO. Claramente esta piel no proviene de un cadáver, pero no deja de ser piel.

SEMEFO, *Tatuajes*, 1996.

Por esta obra, la crítica de arte mexicana Mónica Mayer, acérrima detractora del trabajo del colectivo, los acusó en repetidas ocasiones directamente de *nazis* o *neonazis*. Margolles se quejaba de la manera que sigue sobre estas lecturas superficiales:

> De alguna manera el arte te lanza, proyecta para que veas, y después el público ve y te critica. Si exhibes un tatuaje te tachan de nazi, si exhibes grasa te tachan de nazi. Estos elementos son demasiado sencillos como para que uno no reflexione al respecto[54].

Ante las acusaciones –incluso gritos e insultos– que ha llegado a recibir de ciertos sectores críticos con su trabajo, Margolles se ha limitado a responder que no tiene por qué defenderse públicamente, pues la forma correcta de hacerlo no es sino a través de su trabajo; éste es el que habla por ella. Otros artistas sí salieron en su defensa de manera explícita, como es el caso de Santiago Sierra, conocido admirador de su labor, que ni tan si quiera quiso desvelar el origen de las acusaciones para no promocionar a esta persona: "ni una broma con esto. Era a los ojos de aquella como si la artista hubiese tatuado y luego asesinado y luego estetizado el cuerpo ajeno"[55]. Efectivamente, quien ve algo de fascismo detrás del trabajo de SEMEFO o de Margolles no ha sabido mirar, pues la tristeza y la profundidad que suele acompañar la presentación de sus obras es clave para captar la honestidad de éstas. Margolles hace un llamamiento en contra de la indiferencia ante las injusticias que se cometen en *piel ajena*, como destaca Sierra.

---

54 Margolles en HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando…Op. Cit,, pp. 92-93.

55 SIERRA, Santiago, "Un breve apéndice", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles - Muerte sin fin*, Frankfurt, Hatje Cantz, 2004, p. 206.

SEMEFO, *Fluidos,* 1996.

SEMEFO, *Estudio de la ropa de cadáveres*, 1997.

Fue también en 1996 cuando Teresa comenzó sus estudios de técnicas forenses. Ese mismo año se realizó *Fluidos;* un gran paralelepípedo de metal y cristal a modo de pecera que contenía 240 litros de agua con los líquidos obtenidos en la morgue. Junto a esta pieza, sobre el suelo, reposaban los cabellos de los asesinados violentamente.

Según la RAE catafalco es un *túmulo*, o sepulcro levantado en la tierra, *adornado con magnificencia, el cual suele ponerse en los templos para las exequias solemnes*. *Catafalco* es también el título de una pieza realizada por SEMEFO en 1997, que se compone de dos medios moldes en yeso de dos cadáveres, cuyas impresiones fueron tomadas después de realizarles sendas autopsias. Margolles llama la atención sobre los restos físicos adheridos a estos negativos, como trocitos de piel o cabellos, que a cierta distancia, y bajo una leve iluminación, parecer verse en positivo, recobrando así una sobrecogedora presencia. El colectivo se refería a esta pieza como un *ready-made*, pero no como objeto, sino un *ready-made de la vida del cadáver;* no como un registro del cadáver, más bien como soporte para las evidencias del cadáver: "todas las secreciones estaban ahí. El título era *Materia orgánica sobre yeso*"[56], le explicaron a Osvaldo Sánchez. Para poder sacar de la morgue semejantes esculturas tuvieron que comprar dos ataúdes que los contuvieran y que no levantaran sospechas, deambulando de nuevo en esos límites de la legalidad.

Estudio de la ropa de cadáveres, una de las piezas más célebres del colectivo, servirá de transición a esta última etapa. Para esta ocasión, la exposición *Así está la cosa*, presentada en Centro Cultural de Arte Contemporáneo de México D.F., los SEMEFO hicieron acopio de la ropa que llevaban las víctimas de muerte violenta, conservando las huellas de las causas del fallecimiento. La instalación consistía en cinco prendas sobre una caja de luz. En esta propuesta, tanto el cadáver como sus restos físicos quedan fuera de campo; lo que se muestra ahora es *la periferia del cuerpo*, como ellos mismos se referían a ella, en una nueva andadura que Margolles continuará más tarde en solitario.

56 SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del…", Op. Cit., p. 138.

SEMEFO, *Catafalco*, detalle 1996.

> Las muestras de ropa no están colocadas como reliquia, sino como una presencia de toda huella, del olor, de los gérmenes y de las minucias, en la que persiste la vida de alguien que ha sido asesinado. Mostrar esta pervivencia, este proceso de continuidad, aunque tan reducido, tan mínimo es nuestra obra[57].

Puede que la apariencia de esta instalación no sea agradable, pero está lejos de la violencia de trabajos anteriores. Además, la potencia de esta reside en otro lugar; en el olor. Estrella de Diego cree que la radicalidad de esta obra

57 Ibíd., pp. 134-135.

SEMEFO, *Sin título (8 contenedores)*, 1997

se encuentra en un lugar distinto al que parece a primera vista, no está en la escenificación desapasionada de la muerte en directo. De Diego cree que:

> La radicalidad de los SEMEFO es radical de otro modo, muy radical incluso, como se puede deducir al mirar a los visitantes con su gesto expresivo de repulsa -nada mundano-, intentando no oler. Allí, en ese gesto, sucede el milagro. Allí, oler, de pie delante de las ropas instaladas, de pie, delante, enfrentando el olor agrio y áspero de la muerte, *vuelve el cuerpo que se había dado por perdido*[58].

La vista puede ser dirigida o apartada, puede engañarnos, pero del olor no se puede escapar. El olor es capaz de agredirnos, de traspasar la fisicidad, de penetrar en nuestro cuerpo, de contaminarnos. Y ese olor del que no se puede escapar es el que sirve a los SEMEFO para hablar del dolor; de la muerte. Es el olor lo que devuelve los cuerpos que allí ya no están, haciéndolos presentes de la manera más violenta posible, pero donde la violencia es la que se ejerce hacia el espectador, y no la que se representa ni a la que se alude.

El olor estará también presente en muchas otras obras del grupo. En el verano de 1997 SEMEFO participó en una exposición colectiva celebrada en la galería mexicana Art&Idea junto con trabajos de Günter Brus, Hermann Nitsch y Rudolf Scharzkogler. La influencia previa de los accionistas vieneses se vio aquí reforzada por una identificación inducida por el comisario de la muestra. Para la ocasión presentaron *Sin título (8 contenedores)*, una instalación compuesta por los contenedores utilizados por el servicio médico forense para hervir los restos de los cadáveres no identificados, facilitando así la separación de la carne del hueso para ser utilizados posteriormente por los estudiantes de medicina en sus prácticas de anatomía.

---

58 DE DIEGO, Estrella, "De la muerte, los demás y otras parábolas modernas", en AA. VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente Nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998, p. 58. La cursiva es mía.

Después de una cocción de los cuerpos que puede llegar hasta las 36 horas, la masa muscular se desprende del hueso, que es raspado y tratado con óxido de cinc para su limpieza y blanqueamiento. Estos contenedores, de diferentes diámetros y formas, que son en realidad reutilizados, pues en su origen se utilizan para el almacenaje de combustibles y otros químicos, conservan en su exterior los restos de las grasas emanadas de los cadáveres, ennegrecidas por la superposición de capas y la acción del fuego. El olor de la instalación, a medio camino entre las sustancias químicas utilizadas y la grasa quemada, a pesar de no ser especialmente desagradable, es de nuevo el elemento diferenciador de la obra.

Santiago Sierra ha hecho notar cómo esta pieza juega al equívoco entre el referente y su representación: "el grupo Semefo aprovecha aquí el amplio y generalizado conocimiento que de su obra posee el público para invertir el orden de la referencialidad"[59], así, afirma que la connotaciones de estos objetos no permiten referirlos a la muerte sino a través del conocimiento del trabajo previo del colectivo, de lo que el público esperaba ver. En consecuencia, concluye Sierra:

> El resultado no podría ser más árido porque, además, por mucha que sea la distancia que suponemos entre el objeto expuesto y la temática usual del grupo ésta no existe. Los tambos fueron realmente utilizados para hervir cadáveres[60].

La unión de las fotografías de los accionistas, contextualizando los contenedores de SEMEFO, separaban el abismo entre su factura posminimal y el morbo que despertaban, que finalmente era frustrado, pues no había en ellos *nada para ver*. Esta misma opinión era manifestada por Eduardo Abaroa en el diario Reforma de México, días después de su inauguración:

> La instalación de estos apestosos tambos vacíos confronta repentinamente al aventurado espectador con su propio deseo oculto de ver los restos, y la simplicidad formal del conjunto provoca una decepción adicional. El hecho de que los tambos sirvan para salvar vidas (facilitando el aprendizaje de la medicina) y para terminar definitivamente con los restos de seres alguna vez vivos forma un retruécano más para la conciencia que convulsiona entre la repulsión, el deseo y el desinterés.[61]

---

59 Santiago Sierra en la hoja de sala de la exposición colectiva de SEMEFO, Günter Brus, Rudolf Scharzkogler y Hermann Nitsch en Art&Idea, reproducida en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op. Cit., p. 208.

60 Ibíd., p. 210.

61 ABAROA, Eduardo, "De orgías y aplatanamientos", Diario Reforma, México, 30 de julio de 1997, reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op.Cit,, p. 249.

No está claro entonces si el enojo del espectador derivaba de lo que le estaban enseñando o de lo que le habían ocultado. La pieza de los contenedores también fue problemática simplemente por haber sido creada para la exposición de los accionistas vieneses. El crítico Carlos-Blas Galindo acusó a los promotores de haber seguido únicamente un interés de mercadotecnia para inserir al grupo en un lugar que, en su opinión, no les correspondía. "Su inclusión –afirma Galindo– sugería que el Accionismo vienés antecedió a Semefo y que, por lo tanto, este grupo es depositario de la gran tradición artística de la violencia y de lo mórbido. Y eso es manipular"[62], concluye. Le guste más o menos, sea más o menos forzada este vínculo en la exposición en Art&Idea, lo cierto es que esa es la realidad.

Años más tarde, en una entrevista realizada a Margolles por el crítico austriaco Gerald Matt, y preguntada por sus influencias o similitudes con los Accionistas Vieneses, ésta responde sentir una especial conexión en la forma en que radicalizan sus trabajos, probando sus límites usando un *método obsesivo y asfixiante*[63]. La artista declara haberse sentido próxima al trabajo de Mühl sobre el dolor en un pasado, y estar más cerca en ese momento –2003– del trabajo sobre la religiosidad y los ritos de Nitsch, huyendo, eso sí, de cualquier forma de teatralidad. Por el contrario, lo que le alejan de ellos es descrito por Margolles:

> A diferencia de los Accionistas, no me dirijo a una sociedad post-guerra que se estaba volviendo cada vez más burguesa, y no estoy hablando de una sociedad donde la violencia es casi una costumbre nacional y alegoría y donde el umbral del dolor es extremadamente alto (analgesia, desensibilización, insensibilidad), la falta de solidaridad, y el principio de la lucha individual son normas sociales cada vez más importantes[64]

En 1997 el grupo lleva una pieza a un lugar emblemático, el Palacio de Bellas Artes de México D.F. su *Mineralización estéril*, obra para la que SEMEFO recuperó las cenizas resultantes de la incineración de los cadáveres y de los huesos de víctimas de asesinatos que no habían sido reclamados por nadie, después de haber servido para fines educativos, insertándolas en

---

62 GALINDO, Carlos-Blas, "Semefo", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue*…, Op.Cit., p. 250. Publicado originalmente en Unomásuno, México DF, el 30 de agosto de 1997.

63 Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.) , *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, p. 213.

64 "Unlike the Actionists, I am not appealing to a post-war society that was increasingly becoming more bourgeois, rather I am speaking to a society where violence is almost a national custom and allegory and where the threshold of pain is extremely high (analgesia, desensitization, insensibility), lack of solidarity, and principle of individual struggle are becoming more important social standards". Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.) , *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, p. 214.

SEMEFO, *Mineralización estéril*, 1997

una extraña estructura de acero y cristal con connotaciones tétricas que se distancia, por mucho, del trabajo posterior de Teresa Margolles. La estructura se encontraba a caballo entre una urna funeraria con cenizas humanas, una tumba monumentalizada, sacralizada, y una fosa común de cadáveres sin nombre. Afirma Gabriela Jauregui que la tumba está presente en la mayor parte del trabajo de Margolles, pues:

> Todo en la tierra habla de tumbas, de criptas, de rastros secretos de violencia. Como canta el poeta y rey prehispánico Nezahualcoyotl: "todo en la tierra es una sepultura y nada escapa de ella, nada es tan perfecto que no descienda a su tumba[65].

Esta glorificación de los restos no se ajusta en absoluto a los procedimientos de reconoceremos más tarde en Teresa Margolles. De hecho, Santiago Sierra ha afirmado que la estética de esta pieza se aleja abismalmente de la idea original de Margolles de colocar las cenizas en bolsas largas tiradas por el suelo, y que el resultado supone que en *Mineralización estéril* "los restos humanos reciben un tratamiento de valiosa reliquia entre la sublimación católica, las estéticas tenebrosas del rock y un neo-aztequismo de cuño indudablemente panibérico"[66].

---

65 JAUREGUI, Gabriela, "Necrópolis: Exhumando la obra de Teresa Margolles", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles*…Op. Cit., p. 160.

66 SIERRA, Santiago, "Un breve apéndice", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles*…Op. Cit., p. 205.

Un par de obras más cerrarán este periodo, *Sin título (cabello humano recuperado de la morgue)*; una instalación presentada en la exposición *Después del cuerpo*, en el espacio cultural Unodosiete, consistente en el depósito sobre el suelo de la sala del cabello de los cadáveres de la morgue acumulado durante ochos años. La perversa intención de esta obra era que la gente pisara y se llevara consigo una parte de ese pelo. Finalmente, SEMEFO llevó a cabo *Sillón tapizado*, una intervención realizada en el marco de *Doméstica*, un festival de arte cuyas sedes eran los hogares de voluntarios. Para la ocasión contrataron a un tapicero que se anunciaba con el reclamo de "tapicería en general", para que forrara con intestinos de caballo el sofá de los propietarios de la casa, la actriz Patricia Rivas y el crítico de cine Claudio Kaim. Debido al fétido olor a muerte que inundaba la casa, la pieza tuvo que ser destruida antes de lo previsto.

Mediante la presentación de cadáveres, sus fluidos o partes de estos como el cabello, SEMEFO realiza una estrategia que invierte la simulación y que encierra la clave para entender el rechazo y la aceptación de la que gozaron. Los objetos representados se representan a sí mismos, cambiando su estatus. Barrios reconoce aquí que el objeto "suspende su condición representacional y lo transforma en acoso de lo "real" para el sujeto receptor"[67]. Arturo Angulo, por su parte, consideraba al objeto plástico algo incompleto; "encuentro más intensidad si le presento al público las tripas frescas, las verdaderas tripas, en vez de una imagen al óleo"[68]. En efecto, la realidad de las piezas, su origen, bloquea al espectador. Lo perturba y lo fascina. Esta ambivalencia entre asco y morbo, entre rechazo y atracción desencadena la contradictoria pulsión que da sentido a sus particulares valores que caminan entre la ficción estética y la realidad misma. En este recorrido entre lo barroco, el asco y el morbo defiendo, de la mano de Barrios, que las obras de SEMEFO "están más cerca de una estética de lo abyecto como modo de definición de lo grotesco que de una estética del sadismo"[69]. En definitiva, las propuestas del colectivo no son más que las extrapolaciones a la arena del arte contemporáneo de todas las inquietudes filosóficas que abordamos en la primera parte de esta tesis y que afectan tanto a los comportamientos más racionales como a los más inconscientes. La pulsión de muerte, la fascinación que produce, junto con el miedo que provoca están presentes en todo el corpus artístico del colectivo. Concluye Barrios, siguiendo las teorías de lo abyecto en

67 BARRIOS, JOSÉ LUIS, "Semefo: una lírica de la descomposición", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue…*, Op. Cit., p. 84.

68 Declaraciones de Arturo Angulo recogidas en AGUILAR, Julio, "Performances de la muerte…Op. Cit., p. 338.

69 BARRIOS, José Luis, "Semefo: una…Op. Cit., p. 86.

Julia Kristeva:

> Lo que se pone en operación son las reacciones inmediatas del asco y el morbo como síntomas del sujeto que se destituye hacia el miedo a la muerte y su fascinación por ella. Lo grotesco entonces funciona como una liberación del sujeto que, al tiempo que deconstruye el orden simbólico de toda representación, sólo puede hacerlo porque se destituye a sí mismo como identidad: el horror de perderme a mí mismo[70].

Las estéticas del horror arriesgan la integridad del sujeto, rasgo éste propio de la posmodernidad. Lo macabro, el asco y el horror de esta segunda etapa volverían a sufrir otra transformación en el tercer y último periodo de producción. La sutileza de sus entregas es mayor que nunca, y el grupo pasa definitivamente *de un espacio de ruido a uno de silencio*, parafraseando a Mariana David.

A partir de 1998, SEMEFO se concentra en una serie de obras que tiene al cemento como protagonista. La primera de ellas fue *157 kilómetros*; una pared de cemento que contenía en su interior todos los animales muertos que habían sido encontrados en una carretera al recorrer la distancia que da título a la obra. Algunas partes de estos perros sobresalía azarosamente de la cimbra, pero la gente sólo conocía *al leer la ficha*, como remarca Margolles.

Para *Memoria fosilizada* se siguió esta misma estrategia de ocultación en cemento, sólo que en esta ocasión la pieza, dispuesta horizontalmente, encerraba objetos pertenecientes a las víctimas de muerte violenta recolectados en la morgue. 2843 objetos fueron sepultados en este gran bloque de cemento de 250 x 250 x 50 cm. Esta obra fue galardonada con el primer premio de instalación de la Bienal del Museo de Monterrey de 1999.

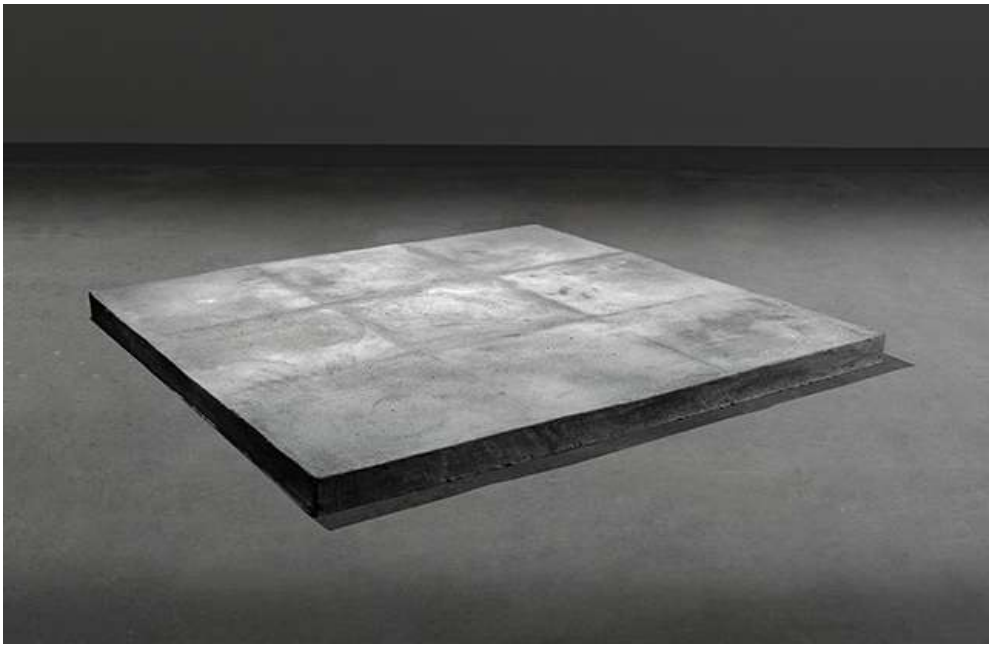
Siguiendo la opinión de José Luis Barrios, lo que hay detrás de todas estas obras no se puede explicar llanamente porque México sea una de las ciudades más violentas y peligrosas, sino que tiene que ver también con ciertos elementos más universales de lo urbano en las sociedades posindustriales, como la velocidad, el deshecho, la máquina o el anonimato. Por eso arguye que:

> En este contexto es importante entender que lo que se pone en juego a partir de los productos de esta violencia, ya sean perros atropellados en la calle o personas asesinadas, no es tanto una sociología y antropología cultural sobre lo mexicano urbano sino el modo en que el desarrollo de las ciudades contemporáneas genera esta violencia[71]

---

70 Ibíd., p. 91.

71 BARRIOS, José Luis, "Semefo: una lírica…Op. Cit., p. 84.



Semefo, *Memoria fosilizada*, 1999.

Es complicado estar de acuerdo con Barrios en este punto, pues otras muchas ciudades sometidas a estas mismas fuerzas posindustriales no han tomado la deriva de la sociedad mexicana.

La conclusión a esta serie de trabajos de enterramiento en cemento u hormigón la marca la realización de *Andén.* En un espacio público de Cali, Bogotá, se convocó a los familiares de personas asesinadas por la guerrilla o las luchas del narcotráfico para que participaran en la obra aportando objetos personales que les pertenecieron, para proceder a enterrarlos en el suelo a continuación, en sucesivas capas de hormigón que cerraban una zanja de 36 metros. Cada hora se cubría todo con un metro de cemento. Sin notificación alguna, únicamente los participantes sabían lo que quedaba debajo. Teresa Margolles se ha referido a esta pieza como un *antimonumento*, pues aún reconociendo que no le gusta demasiado el término cree que es así por el hecho de que no existe ninguna referencia a su existencia ni localización, algo necesario en cualquier monumento tradicional[72].

Podemos considerar que esta es la intervención que marca el final del colectivo. Si bien no se trata de su última colaboración, sí que es la clausura simbólica de una etapa. Sigo, en este sentido, la opinión de Pilar Villela,

72 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles*, disponible en http://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/1874/07-09-09-CCA.mp3 Fecha de acceso: 20/05/2011

SEMEFO, *Documentación de la acción Andén* (1999), Hayward Gallery, 2012

que defiende que con esta acción se cerró el círculo: "tal y como exigían los tiempos, se trataba de una pieza pública y "relacional". En cierto sentido SEMEFO terminó como había empezado, haciendo performance"[73].

Dado que la propia disolución del colectivo es problemática y no hay ni una fecha ni un hecho concreto que la determine, algunas obras realizadas entre los años 1999 y 2000 tienen una autoría dudosa. Dependiendo de la fuente son atribuidos al colectivo o a Teresa Margolles piezas como *Entierro*, *Lengua* o *Bondage*. Lo cierto es que muchas de las estrategias de Margolles son idénticas a las de SEMEFO, sometidas a cierto grado de perfeccionamiento o sofisticación, lo que no significa necesariamente que ella continuara la trayectoria del grupo, sino que muchas de esas ideas le pertenecían originalmente a ella. Dado su papel prominente en el grupo, y su participación protagonista en el desarrollo de estas piezas, incluso reconocida por el resto de integrantes, yo las consideraré parte de su proyecto en solitario, aún debiendo tener en cuenta estas circunstancias excepcionales. Apoya mi tesis el hecho de que ella sea la propietaria y la que custodia estas obras, a pesar de las dudas que puedan existir acerca de la propiedad intelectual.

Desde su desaparición SEMEFO se ha convertido en un verdadero grupo de culto, tanto dentro como fuera de México. La dificultad para acceder a información y a documentación sobre su trabajo ha hecho crecer su leyenda

73 VILLELA MASCARÓ, Pilar, "El recuerdo de un cadáver…Op. Cit., p. 72.

de grupo oscuro y al margen de la sociedad. A esto hay que añadir que el arte *político* mexicano de los noventa tampoco tuvo entre sus receptores a la clase política, ni alcanzó a la academia local, como bien aclara Medina: "si bien la obra de varios de los artistas de los años noventa es apreciada globalmente por su preocupación política radical, carece prácticamente de articulación local con ninguna posición efectiva"[74]. En efecto, el arte contemporáneo se dirigía a un público especializado muy concreto, y rara vez solía alcanzar el interés general de la prensa. Tampoco era esa la intención de Margolles: "creemos que el arte no es para el pueblo. Para el pueblo es Lucha Villa. El arte es para la gente que lo busca"[75].

En síntesis, desde las últimas décadas del siglo XX los mexicanos se acostumbraron a vivir bajo el designio de una crisis omniabarcadora e infinita. Como ya apuntó Medina: ""Crisis" es quizá la palabra más repetida en el discurso público en México, por encima de globalización, democracia, demografía, globalización [sic], o deseo. Paradojas lingüísticas: México es un país que transitó de la revolución institucional a la crisis permanente"[76]. En última instancia, ya ha pasado el tiempo necesario para entender que la década de los noventa fue complicada en el terreno político, pero en lo artístico fue determinante. Y en este sentido afirma Mariana David en su *necropsia* de SEMEFO que, "la trayectoria del grupo Semefo describe muy bien a los actores y escenarios de este periodo mientras que su obra refleja las contradicciones implícitas en la construcción de identidades artísticas y nacionales"[77]. La deriva estilística y conceptual que acompañó al colectivo durante la década en la que estuvo activo da muestra de su evolución artística, pero también de los cambios en el contexto político, social y artístico. La creciente violencia de los últimos años del siglo XX les obligó a mirar donde ellos jamás habrían pensado hacerlo en sus orígenes, forzósu separación, y aunque otros siguieran trabajando fue sin duda alguna Teresa Margolles la encargada de continuar con el proyecto, ya mutado en algo mucho más maduro, coherente y comprometido. El mismo año de la disolución de SEMEFO escribía Federico Navarrete en la revista *Poliéster*, a modo de epílogo:

> A lo largo de diez años de trabajo los miembros de Semefo han demostrado una lealtad inquebrantable a su obsesión por los cadáveres

74 MEDINA, Cuauhtémoc, "Notas para una estética del modernizado", en AA. VV., *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 15.

75 GONZÁLEZ MELLO, Renato, "Entrevista a Semefo…", Op. Cit., p. 322.

76 MEDINA, Cuauhtémoc, "Notas para una estética…", Op. Cit., p. 16.

77 DAVID, Mariana, "Necropsia: historiando…", Op. Cit., p. 33.

> y una constante voluntad transgresora y provocadora. Afortunadamente, esta intención estética visceral ha sabido adaptarse y madurar, por medio de una permanente búsqueda de nuevas formas de expresión[78].

Para terminar certificando cómo el contexto social había trastocado de manera determinante sus modos de hacer:

> Si la violencia y las obsesiones de Semefo podían parecer excesivas a principios de esta década, hoy día sus obras son un comentario sobrio, irónico y ético sobre una realidad desbocada[79].

Alguno de los miembros de SEMEFO, como Juan Zavaleta, también han desarrollado posteriormente carreras artísticas en solitario, aunque siguiendo en este caso la estela del gusto oscuro y barroco de los inicios del grupo.

4.2.2. Los muertos de Teresa Margolles. El cadáver, su periferia y el resultado de la violencia: producción artística en solitario (1998-2015)

Mientras SEMEFO comienza a disolverse como colectivo, Teresa Margolles compagina las colaboraciones con el grupo con obras en solitario. Por aquel entonces ella era la única que podía acceder a la morgue; trabajaba allí y ese fue su estudio y lugar de inspiración durante mucho tiempo; "para mí ser artista –explica– significa tener que contar lo que veo en la morgue"[80]. Durante toda su carrera artística, la mexicana ha insistido en la idea de que las morgues son el reflejo de lo que pasa fuera, en las calles, su espejo perfecto; son *termómetros sociales*, que en México de finales del siglo XX estaban, además, desbordadas: "son un termómetro social. Los cadáveres te permiten analizar lo que ocurre en sus sociedades. En Madrid, en los noventa, cerraban los fines de semana. En México funcionan 24 horas en tres turnos"[81], relataba la artista.

En este contexto realizó la serie *Autorretratos en la morgue,* en los que Teresa se fotografía junto a algunos cadáveres. De los cinco autorretratos que conforman la serie, el de una niña de unos ocho años es sin duda el más impactante, también el más conocido. "Era una niña de la calle que fue

---

78 NAVARRETE, Federico, "Semefo, en los límites de la muerte", Revista Poliéster Vol. 8, Nº 27, México DF, 2000. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue…*, Op. Cit., p. 276.

79 Ibíd.

80 Declaraciones de Margolles con motivo de la Bienal de Liverpool de 2006, recogidas en las web de la TATE: http://www.tate.org.uk/context-comment/video/teresa-margolles-liverpool-biennial-2006 Fecha de acceso: 24/05/2011

81 Declaraciones de Margolles recogidas en el artículo "Arte de entre los muertos", publicado en El País. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/24/actualidad/1340529212_935079.html Fecha de acceso: 08/03/2015

Teresa Margolles, *Autorretrato en la morgue*, 1998.

Teresa Margolles, *Bañando al bebé*, 1999.

Teresa Margolles, *Entierro*, 1999.

asesinada. Su cadáver –explica ella misma– fue utilizado para la investigación hasta que fue incinerada. Seguí todo el proceso de su descomposición"[82]. Esta pieza supone una verdadera excepción dentro de su producción. El simple concepto de autorretrato es ya revelador; esta es la primera vez que se incluye a ella misma en una pieza.

Se trata de una nueva *Pietà*, exenta, eso sí, de cualquier atisbo de idealización, en la que la artista nos muestra el cadáver resultante de la injusticia, con el que pretende mostrar su frustración, remover conciencias y provocar un cambio de actitudes. El inquietante contraste entre un tema tan sumamente lacerante y su gesto sereno y sosegado es absoluto. Son muchos los autores que se han referido a ella como *Santa Teresa Margolles* precisamente por su acercamiento a los más débiles, a los desfavorecidos, y por supuesto por sus comportamientos rituales que recuerdan a la liturgia cristiana. Una de ellas es Itala Schmelz:

> Margolles se interesa tanto en la plasticidad del cadáver como en los rituales de la muerte. Sus acciones son misas negras que, aunque macabras, encajan perfectamente dentro de la estética del arte contemporáneo. Sus obras son las escenas de un asesino en serie, sublimadas por el arte. Santa Teresa Margolles, la santa de las sombras, sacerdotisa del paso, manipuladora del cadáver[83].

También en la morgue realizó una de sus primeras piezas, *Bañando al bebé*, un vídeo de 7 minutos donde se observa como se procede a limpiar, en las instalaciones del SEMEFO, a un bebé nacido muerto.

La madre del bebé, conocida de Margolles, no disponía

---

82 Declaraciones de Teresa Margolles en la conferencia *Global Feminisms: Teresa Margolles*, que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4 Fecha de acceso: 02/09/2011

83 "Margolles is interested both in the plasticity of the corpse and in death rituals. Her actions are black masses, although macabre, fit perfectly within contemporary art aesthetics. Her works are the scenes of a serial killer, sublimated by art. Saint Teresa Margolles, the saint of shadows, priestess of passage, corpse manipulator", en SCHMELZ, Itala, "Teresa Margolles, the plasticity of the corpse", en AA. VV., *Teresa Margolles – Caída libre / Involution*, Metz, Frac Loraine, 2005, sin numeración de páginas

de los recursos necesarios para hacerse cargo de los restos mortales. Tras una conversación con la artista decidió entregarle los restos de su hijo para que ésta les diera un enterramiento, y conseguir con esta maniobra denunciar lo injusto de esta realidad. Finalmente, el mismo cuerpo de *Bañando al bebé* fue insertado en un bloque de cemento de 20 x 60 x 40 centímetros, dando lugar a *Entierro*, continuando así los procedimientos que fueron instaurados con SEMEFO. La galería se convierte de esta forma en un cementerio, en un mausoleo que alberga una peculiar tumba portátil. "El bloque de piedra cuadrada es básicamente una tumba negativa: no es un agujero en la tierra, sino un cuerpo que yace *sobre* el suelo"[84], aclara Margolles a este respecto.

El parecido visual con una escultura minimal es absoluto en esta pieza, pero el contenido no puede ser más alejado, tal y como ha aseverado Oriana Baddeley: "mientras el lenguaje formal del bloque de hormigón negaba la expectativa de una "mexicanidad" auténtica, el tema de la muerte permanecía intacto"[85]. Este es el híbrido que ofrece Margolles. La pieza fue increíblemente mediática tras ser mostrada en la exposición comisariada por Cuauhtémoc Medina *20 Million Mexicans Can't be Wrong*, en la South London Gallery.

Una de las muchas rarezas que acompañan a esta pieza en el contexto de la trayectoria de la artista reside en el origen del cadáver, que no ha sufrido una muerte violenta. Se produce aquí un desplazamiento por el que la atención se centra en los desequilibrios socio-económicos que han provocado que no sea posible para muchas personas dar una sepultura a sus fallecidos. La violencia se ha ejercido ya sobre el cadáver; la violencia no ha provocado su muerte, pero ha evitado que este ser humano reciba el tratamiento que cabría esperar, y sigue azotando a su familia.

Por otra parte, esta pieza pudo ser realizada legalmente porque la legislación mexicana considera a los nonatos no como cadáveres, sino como restos de la medicina, extremo que no la exime de las innumerables implicaciones morales, que por otra parte la artista ha intentado contrarrestar afirmando que se trata de una pieza que siempre estará fuera del mercado.

Tarjetas para picar cocaína, fue un proyecto realizado por Margolles entre los años 1997 y 1999. Primero utilizó fotografías de cadáveres de adictos, mensajeros o narcotraficantes asesinados en México y Colombia para ilustrar

---

84 "The square stone block is basically a negative grave: not a hole in the earth but a body that lies *above* the ground", en FIBICHER, Bernhard, "Bodies, burials and bereavement" en AA. VV., *Six feet under. Autopsy of our relation to the dead*, Ed. Kerber Verlag, Kunstmuseum, Berna, 2006, p. 89.

85 BADDELEY, Oriana, "Teresa Margolles y la patología…", Op. Cit., p. 64.

Teresa Margolles, *Tarjetas para picar cocaína*, 1997-1999. Reeditado en 2009 para la Bienal de Venecia

una serie de tarjetas, que posteriormente distribuyó entre los consumidores para que fueran utilizadas para picar la cocaína. La autora explica que la obra fue más allá: "la acción surge cuando... dejo la tarjeta a adictos que están consumiendo cocaína. Pongo las tarjetas cara-abajo para que el consumidor la "descubra" cuando la está utilizando. *Chupa y limpia la imagen del cadáver*"[86]. Se trata de una pieza que se compone de tres momento o acciones; la realización de las tarjetas con las fotos de los cadáveres, la entrega y el uso por parte de los drogadictos y finalmente las diferentes documentaciones que registran todo el proceso y que se presentan como piezas definitivas.

A principios del año 2000, Teresa Margolles andaba buscando un toro para hablar de la muerte, la tortura y la desesperación, según le explica a Santiago Sierra:

> Había estado pensando en la imagen de un toro, la desesperación del toro en el ruedo una vez que sus cuernos han sido destruidos, el cuerpo perforado y orinado. Quería poner toda esa desesperación sobre la mesa. No había dinero para hacerlo, lo que me limitaba, pero luego me encontré con un muchacho en la morgue, una víctima de asesinato que estaba marcado exactamente de la misma manera que un toro derrotado[87].

---

86 Declaraciones de Teresa Margolles en DIEZ MARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto, "Brillantes", en AA.VV., *21*, Catálogo de la exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.

87 "I had been thinking about the branding of a bull, the desperation of the bull in the ring once his horns have been destroyed, his body punctured and urinated on. I wanted to put all that desperation on the table. There was no money to do it, which limited me, but then I found a boy in the morgue, a murder victim who was marked in exactly the same way as a defeated bull". Declaraciones de Margolles en una entrevista con Santiago Sierra, publicada en http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra Fecha de acceso: 26/01/2015

En efecto, en la primavera de ese año llegó a la morgue de la mayor megalópolis el cadáver de un joven punk, adicto a la heroína, con su delgado cuerpo cubierto de tatuajes y *piercings*, que había muerto violentamente. El cuerpo había sido identificado pero la familia no tenía medios para hacerse cargo de él, por lo que probablemente habría terminado en una fosa común o se habría destinado, de nuevo, a la ciencia. Margolles, que afirma trabajar *desde la emoción*, no desde la razón, habló con la madre del joven:

> Quise pedir que me diera el pene pero cuando iba a pronunciar la palabra pene me salió lengua. La madre, por supuesto, reaccionó indignada, algo completamente normal, mi trabajo fue convencerla para que el cuerpo de su hijo hable sobre las miles de muertes anónimas que la gente no quiere tener en cuenta[88].

Tanto el pene como la lengua de este joven estaban atravesados por *piercings*, e independientemente de la anécdota de la confusión, ambas partes servían para hablar sobre la actitud rebelde y desafiante del punki. Medina cree que en efecto son partes intercambiables porque ambas aluden a "la castración simbólica implicada en el asesinato y el silenciamiento del joven fallecido"[89], en un país donde es muy probable que su muerte quedara impune dado el desbordamiento de las instituciones y la corrupción del sistema judicial. Se pregunta Medina qué sentido puede tener hacerle la autopsia a este joven, y a tantos otros, si el 90% de los casos va a quedar sin resolver y el cuerpo ya está identificado. No le falta razón. Y este es uno de los motivos que llevó a Margolles a realizar la pieza como una doble denuncia; "finalmente me la dio [la lengua] y la llevamos a Bellas Artes que es, además, el lugar de los velorios de personajes célebres en México"[90]. Ella misma fue la que se encargó del proceso de embalsamamiento. A cambio la familia recibió uno de los ataúdes que Margolles había utilizado para sacar de la morgue los vaciados de escayola para la obra *Catafalco*, y se hizo cargo de los gastos funerarios para evitar que el chico acabara en una fosa común. Sin embargo Margolles puntualiza:

> No fue una compra, no fue una venta. El día de la exposición [la madre] asistió con los amigos de su hijo. No puse el nombre del joven (…) porque esa lengua con un piercing representaba una generación que nació

---

88 SILVA SANTISTEBAN, Rocío, "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver", en *La Insignia*, EEUU, enero de 2004. Disponible en: http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm Fecha de acceso: 04/08/2011

89 "the symbolic castration implied in the killing and silencing of the young man", en MEDINA, Cuauhtémoc, "Zones of tolerance…", Op. Cit.

90 SILVA SANTISTEBAN, Rocío, "El arte revulsivo de…", Op. Cit.

Teresa Margolles, *Lengua*, 2000.

> desplazada (…). Ya no era sólo él, se convertía en la lengua de los chicos de su barrio y en el reproche silencioso de una muerte impune.[91]

Los amigos del joven le pidieron a la artista que si alguna vez ella se los encontraba en la morgue y quería hacer alguna obra con sus cuerpos que especificara sus nombres propios. Coco Fusco cree que tanto el ofrecimiento como la petición de incluir sus nombres en hipotéticas futuras piezas se debe a dos razones; a una intención de *afirmación de la identidad* que, por otra parte, es síntoma de una *profunda decadencia social*. Hemos de convenir con ella que artistas como SEMEFO, o Teresa Margolles, nos invitan a analizar las implicaciones de los nuevos "dilemas éticos y estéticos que se multiplican en el inicio de un nuevo milenio"[92].

Después de la muerte, en países como México, las diferencias socio-políticas se hacen aún más evidentes, y la injusticia es dramática. No puedo estar más de acuerdo con las palabras de Cuauhtémoc Medina en este sentido, pues son plenamente coincidentes, del mismo modo, con la opinión de Teresa Margolles:

> A pesar de lo que pretende la sabiduría popular, todos sabemos que la muerte no nos iguala. Las taxonomías sociales vuelven a mostrarse no sólo en las causas de la muerte, sino en el destino de nuestros despojos, la calidad de los ritos y monumentos funerarios y la atención pública que despierta nuestra ausencia[93].

No deja de ser paradójico que la lengua de este chico viajara de una de las zonas más pobres y deprimidas de México hasta las galerías más importantes de Estados

---

91 Declaraciones de la artista a Carlos Jiménez en JIMÉNEZ, Carlos, "Teresa Margolles: cadáveres en la patria alegórica", en AA.VV., *21*, Catálogo de la exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007, p. 56.

92 FUSCO, Coco, "La insoportable pesadez…", Op. Cit., p. 34.

93 "We all know that, despite popular wisdom, death is not egalitarian. Social taxonomies are re-inscribed not only in the causes of death but also in the fate of our remains, the quality of aour funerary rites and monuments, and the amount of public attention devoted to our disappearance", en MEDINA, Cuauhtémoc, "Zones of tolerance…", Op. Cit.

Unidos y Europa. Para Margolles este es el mensaje que compensa la acción en sí: "tiene un impacto inicial de shock, pero lo importante es que después de la muerte la lengua sigue hablando, incluso en diferentes idiomas. Sigue recordándome: la muerte no es bella, y es una mierda estar muerto"[94]. Como vemos, ella misma es muy consciente del rechazo que esta obra causa en un primer momento, y probablemente por esto mismo se aleje más adelante de este tipo de estrategias.

En definitiva, el discurso alegórico que condensa *Lengua* es infinito. Es un músculo que actúa como sinécdoque del aparato fonador, de la capacidad para hablar, que además ha sido extraída, seccionada del cuerpo, un acto que en el macabro diccionario narco significa lo evidente; el asesinado *se ha ido de la lengua*, y ya no podrá seguir hablando. Paradójicamente, una lengua seccionada puede seguir comunicándose de manera alegórica, como describe Walter Benjamin en *El origen del drama barroco alemán*: "entero, el cuerpo humano no puede formar parte de un icono simbólico, pero una parte del cuerpo no es inapropiada para su constitución"[95], y ésta es una de las justificaciones para las escenas de horror en el drama barroco, ése al que Margolles se acerca en tantas ocasiones, como analizaremos en el apartado dedicado a la estética de su obra.

Los vínculos de esta pieza con la religión, ya sean pretendidos o no, son necesariamente destacables. La obra es una parte de un cadáver, y en alguno ocasión hasta se ha expuesto dentro de una vitrina, por lo que formalmente remite a una reliquia; se dispone como un objeto digno de veneración a pesar de que perteneció a una persona que puede ser considerada como lo opuesto a un santo. En cualquier caso, la pieza actúa para el espectador como el más tradicional de los *memento mori*.

El año 2000, el de la desvinculación definitiva con SEMFO, fue especialmente prolífico para la artista. A partir de este momento la mexicana incluirá la grasa humana en su lista de materias primas y realizará una serie de intervenciones con ésta como protagonista. Se trata de *Ciudad en espera* (2000), *Secreciones sobre el muro* (2000) y *Grumos sobre la piel* (2001).

Ciudad en Espera fue una intervención realizada ex profeso para la Bienal de la Habana del año 2000. Consistió, básicamente, en *restaurar* unos edificios gubernamentales insertando grasa humana en las grietas de las fachadas.

---

94 "It has an initial impact of shock, but what's important is that after death the tongue keeps talking, even in different languages. It keeps reminding me: Death is not pretty, and it sucks to be dead", en Declaraciones de Margolles en una entrevista con Santiago Sierra, publicada en http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra Fecha de acceso: 26/01/2015

95 BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990, p. 104.

Recupera así Margolles la concepción de la grasa como sanadora, instaurada por Beuys, artista de referencia para ella.

Para *Secreciones sobre el muro* la artista se hizo con siete kilos de grasa comprada a oficiales corruptos de la morgue para aplicarla sobre una pared de cien metros cuadrados en la sala de exposiciones, consiguiendo un impresionante monocromo amarillo donde se podían reconocer las pinceladas, que el comisario Niklas Maak, dio pie a su interpretación como una desacertada metáfora sobre la cirugía estética:

> Su pared de grasa surte el efecto de un cuadro enigmático, un estereograma emocional, porque la grasa es ambas cosas, porquería y refinamiento de oro brillante, fulgor y basura pringosa. Como un escultor, el cirujano aparta del cuerpo en vida aquellas partes que se interponen en la construcción de la escultura; el cuerpo se convierte en material. Margolles levanta un monumento elegíaco a esa degradación del cuerpo[96].

Bien es cierto que esta obra también se ofrece a este tipo de lectura; las clínicas de cirugía estética comenzaron a proliferar a comienzos de los noventa, pero en este caso se estaría aludiendo a un tipo de violencia diferente; aquella que se infringe al propio cuerpo para tratar de que se ajuste a unos cánones concretos de belleza. El antropólogo australiano, Michael Taussig, abordó de manera muy lúcida la relación entre la belleza y tragedia en *Beauty and the beast*[97]. Centrado en Colombia, aborda la cuestión del auge descontrolado de la cirugía estética y las liposucciones, también íntimamente relacionado con el mundo del narcotráfico. Para Taussig, es absolutamente central la noción de *gasto* propuesta por Bataille en esta relación entre belleza y violencia, que por otra parte también es pertinente en la obra de la artista.

Sobre *Grumos sobre la piel* he de remarcar que se trata sin duda de una *rara avis* dentro de la producción de Margolles, por muchos motivos. La acción, grabada en un breve vídeo y documentada en unas pocas fotografías, consistió en embadurnar el torso de una persona con la grasa acumulada en las mesas de disección de la morgue. La primera peculiaridad es que es ella misma, protegida con unos grandes guantes de plástico, la que se encarga de realizar la tarea de extender la grasa en el cuerpo del hombre. Por norma general ella suele quedar fuera de sus trabajos, a pesar de que los podríamos entender en cierto grado como autobiográficos, ya que aborda cuestiones relacionadas con su día a día en la morgue, y con sus vivencias en diferentes

96 MAAK, Niklas, citado en JIMÉNEZ, Carlos, "Teresa Margolles...", Op. Cit., p. 59.

97 TAUSSIG, Michael, *Beauty and the beast*, The University of Chicago Press, Chicago, 2012.

Teresa Margolles, *Secreciones sobre el muro*, 2000.

ciudades. Únicamente en *Autorretratos en la morgue* había participado físicamente en la obra. En segundo lugar el protagonista es una persona viva. Se trata de Mohamed, un inmigrante ilegal marroquí que sobrevivía en Barcelona vendiendo droga. Unos días antes de llevar a cabo esta acción el chico le había vendido a Margolles un éxtasis adulterado que la dejó en la cama, realmente enferma y asustada durante una semana, llegando a temer seriamente por su salud[98]. Casualmente, se reencontró con él cuando éste acudió a una de las llamadas que Santiago Sierra estaba realizando para una de sus obras, y decidió echarle valor, "estaba asustada sobremanera, pero lo hice"[99]. Quería cubrir su cuerpo de grasa, y hacerlo con sus propias manos.

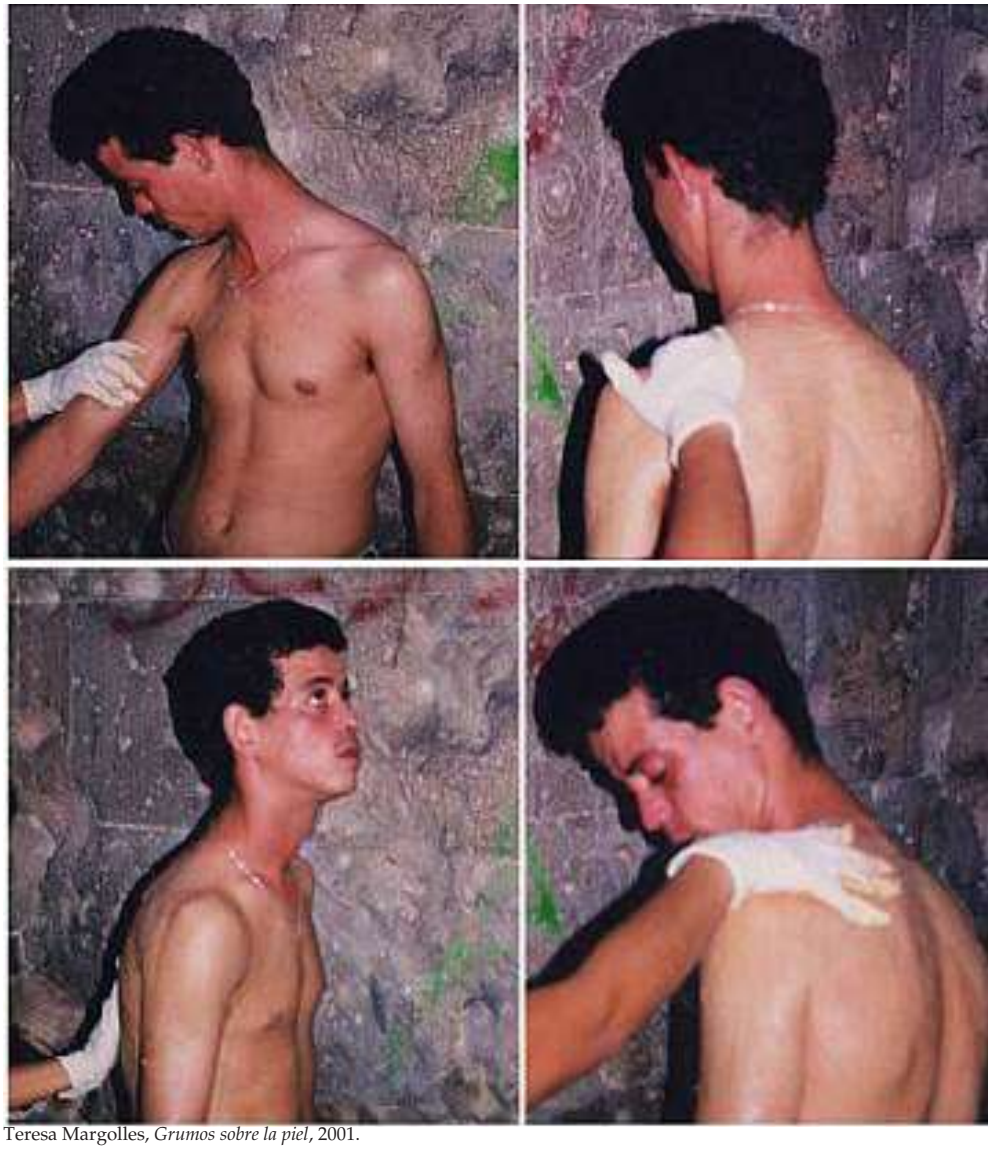
Margolles le pidió entonces que en reparación del daño que le había causado se prestara para la realización de la pieza. La implicación personal de la artista en esta acción es doble, por lo que ella misma reconoce su desconcierto al realizarla: "cuando embarré su cuerpo con la grasa (…) yo no estaba segura de lo que estaba haciendo"[100]. Por ese motivo, después incluso lo invitó a cenar, le enseñó su dossier y le explicó a qué se dedicaba.

---

98 A pesar de que Margolles afirma no estar interesada en las drogas, reconoce haber comprado esa pastilla de éxtasis por quinientas pesetas, un precio muy reducido que bien la podría haber alertado sobre la calidad de este. Sin embargo su intención era precisamente involucrarse de lleno en estas relaciones sociales, pues no se drogó porque le interesen las drogas sino porque le atraía ese camino, *por su significado en un contexto social y en un contexto cultural* afirmó.

99 Margolles en High, Kathy y Nicolayevsky, Ricardo, "Trabajando con la…", Op. Cit., p. 95.

100 Ibíd., p. 90.



Teresa Margolles, *Grumos sobre la piel*, 2001.

Ciertamente, por ese *no estar segura*, podemos hablar aquí de las fantásticas connotaciones de esta acción como acto ritual y simbólico. La acción, a pesar de desarrollarse sobre un cuerpo vivo, tiene algo de sagrado; no puedo dejar de pensar en la unción con óleo a los moribundos.

Por otra parte, tanto la contemplación de la obra, como el hecho de *ensuciar* un cuerpo con los restos de un cadáver, se circunscriben a la perfección en la categoría de lo abyecto, llevando al límite el poder alegórico del cuerpo, pues, siguiendo a Kristeva recordaremos que: "el cuerpo no debe soportar ningún rastro de su deuda con la naturaleza: debe estar limpio y apropiado con el fin de ser plenamente simbólico"[101].

101 "The body must bear no trace of its debt to nature: it must be clean and proper in order to be fully symbolic". KRISTEVA, Julia, *Powers of horror*…, Op. Cit., p. 102.

Este episodio provocó una curiosa reflexión en la artista: "me parecía fascinante que una de las maneras de que los musulmanes tomen venganza de los españoles es venderle drogas adulteradas a los hijos de estos"[102], desencadenando un ciclo de venganza y paranoia extremo. Margolles regresó Barcelona el 31 de octubre de 2001 para realizar otra exposición. Pero el mundo había cambiado: "después del 11 de septiembre el mundo cambió; las relaciones que tenemos con los objetos comunes y corrientes –declara– cambiaron"[103]. Teresa invitó al camello musulmán a la inauguración de la exposición, para que viera el vídeo, aunque se daba la circunstancia de que las Torres Gemelas ya habían caído, "ahora ya teníamos enemigos, y eran los musulmanes"[104], resume Margolles. Después de todo, Mohamed fue invitado a la muestra porque le exigió a la artista un mayor nivel de compromiso; "mira yo no soy como una puerta que simplemente usas y ya, así nada más", cuenta que le espetó el chico. Finalmente, asumiendo *los riesgos de trabajar con seres humanos*, le compró un billete de avión con el dinero de la galería ACE, y desconoce su destino final.

Durante su estancia en la ciudad condal Margolles fue consciente de los cambios sociales que se estaban dando en España y por extensión en todo Occidente, por lo que su trabajo no se circunscribe únicamente al contexto mexicano. Ella fue testigo directo del aumento de la beligerancia en las relaciones con los musulmanes, y también de las reacciones violentas de éstos, al sentirse marginados, explotados y juzgados. Margolles admite que "los musulmanes comenzaron a dejar crecer sus barbas, hablaban mucho más fuerte, y nosotros estábamos asustados"[105]. Llegados a este punto fue cuando comprendió la verdadera dimensión de la pieza que había realizado casi de forma vengativa, instintiva, unos meses antes:

> Y fue entonces cuando me di cuenta de la obra que había creado, en ese preciso momento. Había embarrado toxinas humanas sobre esta persona; había embarrado mi miseria sobre su miseria. (…) me había pasado meses pensando acerca de por qué había hecho esto, y cuando regresé y vi como todo había cambiado. Fue una cuestión de embarrar miseria humana, todos somos una miseria, por donde sea que uno lo vea[106].

---

102 Margolles en HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando con la muerte…", Op. Cit., p. 95.

103 Ibíd., p. 90.

104 Ibíd.

105 Ibíd.

106 Ibíd., p. 90.

Teresa Margolles ha reconocido sin pudor en varias ocasiones que en su trabajo hay una parte más consciente y otra no tanto. En este caso explica que sólo al finalizar la obra entendió que estaba transformando a aquel chico mediante las toxinas de la grasa que le había restregado, pero que ella también se había *envenenado a sí misma*. Esta experiencia límite sació un sentimiento que la había acompañado hasta este momento de su carrera; el querer ir siempre más allá, ese impulso de rozar los límites que tuvo desde sus primeras acciones con SEMEFO: "cada vez que terminaba un performance sentía la apremiante necesidad de hacer que empujara el límite"[107], de ir más allá en la siguiente obra. Al parecer esta acción detuvo su sed y la llevó a una profunda reflexión.

Las implicaciones morales aquí para Margolles fueron en consecuencia bastante más complejas, pues ella era consciente de que la fotografía documental de la acción se vendería *por cinco mil dólares o más*, mientras él, probablemente acabara desahuciado: "¿Y no puedo reconfortarlo cuando esté desmayado y tirado en el piso?"[108], se preguntaba frustrada Margolles, asumiendo que esa era la relación que se establece al trabajar con personas vivas, no con cadáveres. Y ahí encontró el verdadero riesgo, no en la morgue, que es donde ella sentía todo bajo control.

La grasa humana, esta vez a gran escala, será también la protagonista de otra pieza, esta vez sin intervención humana ni en la ejecución, ni como soporte. Diez kilos de grasa humana originalmente identificados como *desechos médicos*, provenientes del Instituto de Anatomía de la Facultad de Medicina de la Ciudad de México fueron empleados en *Grasa líquida*, una pieza que Margolles presentó en 2003 para el proyecto *Banquete*. La simplicidad formal en este caso era evidente; una tela de 4 x 3,5 metros suspendida en el espacio expositivo albergaba la grasa, en una obra que se aproxima más a la tendencia general de su trabajo.

En otro orden de cosas, durante los inicios de su carrera, también realizará distintas versiones de telas de diferentes tamaños con las impresiones por contacto de los cadáveres, y que irá retomando eventualmente a lo largo de su trayectoria. Un buen ejemplo de estas piezas la encontramos en *Olvidados*.

A pesar de la escasa información que he encontrado al respecto me veo obligada a incluir aquí una pieza muy poco conocida expuesta por la Galería Enrique Guerrero en la feria de *Volta Nueva York* en 2005. Se trata de *México*

107 Ibíd., p. 95.

108 Ibíd., p. 94.

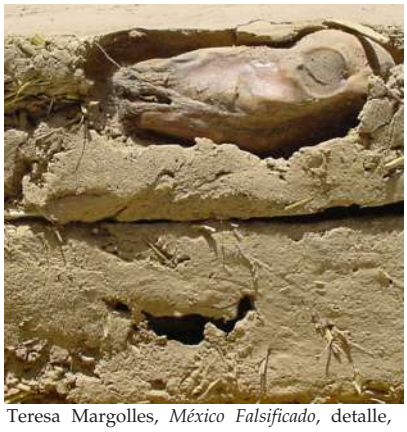
falsificado, una obra creada en 2001 en la que se registraba por medio de fotografías y vídeo unos tabiques de adobe en los que se habían insertado varias cabezas de caballo. Tomo esta decisión sin duda por lo singular del título. Esta particular referencia explícita a México la utilizaré más adelante como muestra de la atípica *mexicanidad* de la artista.

Teresa Margolles, *Grasa líquida*, 2003.

A sabiendas de las evidentes reminiscencias de los modos de hacer de SEMEFO, desde bien pronto en su carrera en solitario, Margolles comienza a distanciarse formal y conceptualmente. Ella misma explica cómo la fascinación por el cadáver que le llevó a la morgue cristaliza en un *cuerpo social*:

> Entro en la morgue, y la curiosidad inicial, el morbo científico, te enfrenta a un cuerpo social, un cadáver acompañado de un informe que te cuenta por qué está esa persona muerta ahí. (…) [M]ientras te topas con lo que queda fuera: los familiares, los deudos... Te acercas a la historia de un cuerpo abierto, de unos fluidos, de unos vapores, de todo lo que puede poetizarse desde dentro, que contrasta con la realidad cruda que queda fuera (...)[109].

Teresa Margolles, *Olvidados*, 2001.


Teresa Margolles, *México Falsificado*, detalle, 2001.

Margolles quiere derribar la pared que separa estas dos realidades; la del cadáver y el exterior del edificio, y lo hace a través de la única forma posible; el arte. Y en efecto, a partir de este momento comenzará a romper límites.

La progresiva desmaterialización de la obra de Teresa Margolles alcanzará su cenit con la creación de *Vaporización* y sus derivaciones, realizadas entre 2001 y 2002, cuya evolución estudiaré en profundidad, pues se trata de un hito en su carrera y de la obra que la dio a conocer internacionalmente. En una exposición previa en Barcelona, Margolles ya había utilizado dos humidificadores que

109 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver debe estar sobre las mesas del mundo del arte", *ABC Cultural*, 22 de febrero de 2014. Versión extendida disponible en: http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2014/03/entrevista-teresa-margolles.html Fecha de acceso: 04/02/2015

contaminaban el ambiente con el agua procedente de la morgue. Se trataba de una intervención extremadamente sutil, podríamos decir que hasta el punto de ser casi exclusivamente conceptual, pues era imposible ver ni notar nada que no fueran los propios aparatos. En este caso ni tan siquiera era necesario firmar una descarga de responsabilidad a la entrada de la galería. El resultado era que el nivel de humedad de la sala se incrementaba ligeramente, y puede que estuviera acompañado de un leve olor a desinfectante. Nada más.

Por contra, *Vaporización* se llevó a cabo por primera vez en marzo de 2002 en la Galería ACE, en México D.F. unos meses después del 11-S. Para esta instalación utilizó un gran número de vaporizadores que eran capaces de impregnar la sala de una densa niebla de vapor de agua, agua procedente del lavado de los cadáveres antes y después de la autopsia en la morgue de México D.F. Cuauhtémoc Medina explica las sensaciones que vivió en primera persona al contemplar *Vaporización*: "la sensación era delicada y terrible: la artista transmutaba un contacto obsceno con lo corporal en pura espiritualidad"[110]. A pesar de que el agua había sido tratada previamente por motivos obvios de salud pública, la reacción del público al conocer el origen de la idílica bruma solía ser de enfado, de frustración y de rabia. Margolles se cuestionaba por aquel entonces la capacidad de *representar el cuerpo* después de la caída de las Torres Gemelas, y creía que a *los horrores de la guerra* que se acababa de desatar[111], había que sumarle también el horror de la propia guerra de México, y el terror diario al que se enfrentaban los ciudadanos. Por eso la obra tenía que ser representada más crudamente, "así que cambié de la sutileza a la agresión de la máquina, de arrojar cadáveres"[112], afirma sin pudor. Teresa explica esta necesidad de transformar esa primera instalación simbólica de Barcelona en algo mucho más trasgresor de la siguiente forma:

> La ciudad de México es una ciudad con otras tradiciones. En Europa se trataba de crear sutileza. Ahí había que colocar el cuerpo de otra manera. Mas en México estoy enfocando esta obra al gran número de personas que hay aquí, al número de personas que mueren, y a todas aquellas personas que se enamoran[113].

Y concluye:

---

110 MEDINA, Cuauhtémoc, "Abuso mutuo", en BIESENBACH, Klaus (ed.), *Mexico City...*, Op. Cit. p. 296.

111 Margolles en HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando con la muerte…", Op. Cit., p. 91.

112 Ibíd.

113 Ibíd., p. 93.

Teresa Margolles, *Vaporización*, 2001.

> Esta es otra situación. Tenía que ser presentada de una manera más dura aquí. Esta es la Ciudad de México. Es la ciudad más grande del mundo. Además, la ciudad se está derrumbando, el suelo se está hundiendo[114].

Por lo tanto, la intencionalidad de la pieza realizada en México es bien diferente: "el juego consiste en la combinación de los vivos con los muertos. Los vivos desaparecen, el cadáver está en el aire, estos aparecen y desaparecen"[115]. Se trata de una perversa relación presente entre la muerte y el cadáver, entre lo ausente y lo presente, entre artista y público.

Más tarde, *Vaporización* sería extraordinariamente conocida tras la exposición *Mexico City: An Exhibition About Exchange Rates of Bodies and Values*, que tuvo lugar en el PS1, espacio dependiente del MoMA, entre el 30 de junio 2 y el de septiembre de 2002. En esta ocasión sí se le pedía a los asistentes que dejaran por escrito que accedían a ésta bajo su responsabilidad, lo que tampoco influía necesariamente en la recepción de la instalación. El contacto con la piel, el respirar a los muertos, el no poder cerrar los ojos, ni taparse los oídos, en definitiva, la supresión absoluta de la distancia estética con el espectador seguían haciendo de esta obra una de las más potentes, efectivas, y por supuesto, controvertidas.

---

114 Ibíd.

115 Ibíd.

Teresa Margolles, *Vaporización*, 2002.
Vista de la Instalación en la exposición Mexico City An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values en el PS1.

Teresa Margolles, *Aire*, 2002.
Vista de la instalación para la exposición Phantasmagoria: Specters of Absence, en el Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia, 2009

Teresa Margolles, *Aire*, 2002. Vista de la instalación para la exposición Carnal, en la Fundación Prince Claus de Amsterdam, 2012

Los muertos de la morgue de México se unían en esta instalación a los muertos de los ataques del 11-S, unos muertos que también estaban siendo respirados por los habitantes de Nueva York fuera del espacio expositivo. "Yo no sé a qué huele Manhattan, más me imagino que es como la morgue"[116], afirmaba Margolles sellando este paralelismo.

En definitiva, con *Vaporización*, Margolles además de la evidente denuncia, busca compartir con el público en general la misma experiencia que ella vive a diario en su trabajo como técnico de la morgue. El agua caliente del lavado de los cuerpos se evapora, llevando la sangre, los fluidos; *su presencia*, a su rostro, a sus brazos y al interior de sus pulmones: "yo reacciono físicamente"[117], declara. Y nos quiere hacer partícipes de esa reacción, sacando a los muertos de la morgue y llevándolos al espacio expositivo, ofreciéndonos las sensaciones, el horror, y finalmente la consciencia de la realidad mexicana.

En *Aire,* la actualización de esta intervención, la artista volvió a la idea original, donde el espacio era empapado con discretos humidificadores. Escriben Kittelman y Görner que, en esta instalación, "los muertos cobran vida en los visitantes, y los visitantes se vuelven mortales en los muertos"[118].

Tengo que señalar que, de las variaciones de estas piezas, Margolles prefiere la versión en la que el vapor de agua no es visible, pues la considera más abrupta, menos teatral. En el PS1, llenar toda la sala de una densa niebla dio como resultado que el público se convirtiera "en el dramaturgo de su propia ilusión, todo lo que necesita para completar que estaba allí"[119], explica Margolles. Por el contrario,

---

116 Margolles en HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando con la muerte…Op. Cit., p. 91.

117 Ibíd., p. 93.

118 KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus, "Muerte sin fin", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles*…, Op. Cit., p. 33.

119 "(...) the audience became the dramaturge of their own delusion, everything they needed to complete it was there". Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.) , *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, pp. 216-217.

Teresa Margolles, *En el aire*, 2003. Vista de la exposición Muerte sin fin, en Museo de Arte Moderno de Frankfurt, 2004.

la pieza que expuso en Peter Kilchman –entre otros–, a pesar de tener los mismos elementos, no tenía *el aspecto teatral*: *no había niebla:* "el resultado fue una pieza más convincente que no es en absoluto onírica"[120]. No comparto la opinión de la artista en este punto, pues creo que precisamente el aspecto onírico, teatral, bello, e incluso sublime, de la versión con bruma, con la consiguiente dificultad de visión y alteración de los sentidos, es la clave de ese particular contraste de extremos o juego de opuestos donde defiendo que se encuentra la efectividad de su trabajo.

Una versión más lúdica de *Vaporización* llegó con la instalación *En el aire*, desarrollada en 2003 en la sala central del Museo de Arte Modero de Frankfurt, donde una máquina industrial producía una gran cantidad de pompas de jabón que caían desde el techo hasta explotar en el suelo o contra los visitantes de la sala. El toque festivo, infantil y agradable se termina bruscamente cuando el espectador lee que las burbujas están realizadas con el agua proveniente de la morgue. No tan lúdica es la explicación de la artista para la que "cada burbuja es un cuerpo"[121], un cuerpo que se desvanece. La ruptura entre la experiencia estética y el conocimiento del origen de la obra es absoluta. El espectador deja

120 "(...) minus the theatrical aspect (there was no fog). The result was a more convincing piece that is not at all dream-like". Ibíd. p. 217.

121 Declaraciones de Teresa Margolles en la conferencia *Global Feminisms: Teresa Margolles*, que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4 Fecha de acceso: 02/09/2011

Teresa Margolles, *Fin*, 2002.

> influyentes e importantes de la actividad artística contemporánea mexicana, ya que redefinió los conceptos del arte, promovió la experimentación, estableció contacto con el arte extranjero, generó nuevos públicos de arte e impulsó carreras de numerosos artistas que hoy representan al país. La Panadería fue un intento exitoso que "desparalizó" a las instituciones que habían caído en el estancamiento, al romper los esquemas establecidos[123].

En 2002 La Panadería cerró sus puertas, y para la ocasión Teresa Margolles realizó el performance *Fin*, que consistió en verter el contenido de una hormigonera sobre el suelo del espacio, a modo de clausura literal. Como no podía ser de otra manera, el agua utilizada para la obtención del cemento provenía del lavado de cadáveres en la morgue.

En 2003 Teresa Margolles presentó en la Kunshalle Wien Project Space de Viena *La tela de los muertos*, una tela impregnada de grasa, sangre y

---

122 KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus, "Muerte sin fin", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles*…Op. Cit., p. 30.

123 MOTA, Melissa, "La Panadería: un espacio que cambió el arte contemporáneo mexicano" en *Opera Mundi Magazine*, 29 de enero de 2012. Disponible en: http://www.operamundi-magazine.com/2012/01/la-panaderia-un-espacio-que-cambio-el-arte-contemporaneo-mexicano.html Fecha de acceso: 16/08/2015

Teresa Margolles, *The Shroud (La tela de los muertos)*, 2003.

conservantes con las que fueron cubiertos algunos cadáveres durante más de 10 meses en la UNAM. El inmenso tamaño de este lienzo, de casi diez metros, hizo que su recepción fuera aún más complicada de lo que ya habían sido otro tipo de piezas similares, y que el debate sobre la representación y la exhibición de restos reales se reabriera. Preguntada acerca de la mezcla de realidad y virtualidad en esta obra, así como por la referencia a lo sagrado de la Sábana Santa, Margolles explica:

> Para el público, los orígenes de los elementos que utilizo en mis obras evocan sentimientos contradictorios. Si bien pueden experimentar disgusto al ver la pieza, también evocan un fuerte sentido de morbilidad. Aunque el origen del sudario es horrible, son los restos mortales de personas que murieron de muerte violenta, personas que son ni buscadas, que ni se han enterrado, que han continuado secretando pus durante meses, y que fueron envueltas en paños empapados con líquido para embalsamar –yo hago "estéticamente" visible lo que se desprende de estos procesos[124].

124 "For the audience, the origins of the elements I use in my works evoke conflicting feelings. While they may experience disgust when they see the piece, it also evoke a strong sense of morbidity. Although the shroud's origin is horrific, it is still the mortal remains of people who died a violent death, people who are nor missed, have nor been buried, have continued to secrete pus for months on end, and who where wrapped in cloths drenched with embalming fluid –I render "aesthetically" visible what emerges from these processes". Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.) , *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, p. 216.

Teresa Margolles, *Papeles*, 2003.

Es la propia artista la que nos da aquí una de las claves para la interpretación de su trabajo; *el hacer visible*, primero en un sentido literal, de hacer presente algo, más tarde, y de manera especialmente paradójica, dando visibilidad a un estado de las cosas, de la muerte sin sentido, a través de la ausencia del cadáver.

Este mismo año comenzó la serie *Papeles*, una conjunto de acuarelas sobre papel Fabriano de 50 x 70 centímetros dispuesto en la pared como si se tratara de una serie de retratos tradicionales. Y es que es eso lo que pretenden ser, peculiares *retratos* realizados a partir de los restos de los fluidos derivados de la autopsia y el lavado de cadáveres en la morgue, mediante la inmersión de los papeles en esta mezcla de desechos orgánicos y agua.

En este punto Margolles comenzará a utilizar el agua de la morgue para realizar una serie de mobiliario de cemento. Una de las primeras obras de este tipo fue *Mesa y dos bancos*, presentadas en IV Bienal de Mercosur, Porto Alegre, Brasil, en el año 2003. El agua de lavar los cuerpos que también servirá para acciones como *Lavado de coches*, realizada en la exposición *Espectacular*, en el Centro Cultural de España en Ciudad de México, con la que los vehículos eran irónicamente *limpiados,* e incluso para realizar obras en cerámica como *Plato de fruta*, una pieza de vajilla que alude directamente al sentido del gusto, conectando con la idea primigenia de lo abyecto en Kristeva, y creada, probablemente, con un sentido más comercial del que suele ser habitual en su trabajo.

Un nuevo paso en la depuración formal de la obra fue dado en el año 2003 con *Crematorio.* Expuesta originalmente en la Galería Enrique Guerrero, en México D. F., la pieza consistió en un vídeo en bucle de un horno crematorio en pleno funcionamiento. En el horno de la morgue de Ciudad de México se incineran continuamente los cadáveres no identificados, donde el fuego que transforma la carne y el hueso en cenizas se mantiene vivo durante dos días. Margolles sugiere que este vídeo sirve para que los espectadores se den cuenta de que están vivos, y que su futuro probablemente se parezca a lo que ven. Se trata entonces, de nuevo, de una clara revisión del *memento mori*, o de una perversión de éste.

Teresa Margolles, *Plato de fruta*, 2004.

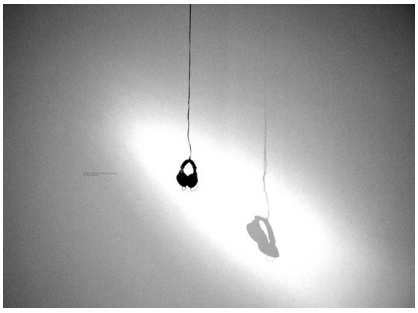
Teresa Margolles, *Crematorio*, 2003.

Afirma Itala Schmelz, en la propia hoja de sala de la exposición, que este trabajo reúne las características de un cierto tipo de arte contemporáneo que alardea de una potente estética bajo la que subyacen ciertas carencias, o la irrupción de una *estética amoral*:

> Con las imágenes del crematorio que exhibe Margolles podríamos simbolizar cierta condición del arte actual. La artista ha convertido la Galería Guerrero en un pasaje del infierno, en el que podemos pensar nuestra propia suerte. La suerte de un arte que ha reducido al máximo su carácter representativo para ampliar al máximo su poder de estupor. Mientras nos dejamos embelesar por las fascinantes flamas, nuestra conciencia se sobreexpone a la perpleja irrupción de una estética amoral[125]

En efecto, tanto la impecable proyección de las llamas, como el sonido que las acompaña provocan una hipnótica experiencia estética que interpelan al espectador, e incitan a que se cuestione su inevitable finitud. La estetización es innegable, pero no existe tal amoralidad. Desconocemos las identidades de los cadáveres que están siendo

125 SCHMELZ, Itala, "Teresa Margolles: Todos los fuegos, el fuego", hoja de sala de la exposición Crematorio (Fosa Común), en la Galería Enrique Guerrero. Disponible en: http://galeriaenriqueguerrero.com/wp-content/uploads/2012/06/prensaMARGOLLES-GEG-2003.rtf Fecha de acceso: 29/06/2015



Teresa Margolles, *Trepanaciones. Los sonidos de la morgue*, 2003.

incinerados, y en ningún caso éstos se pueden ver, ni total ni parcialmente. Sólo la realidad del crepitar del fuego junto con la lumbre nos hacen entender que lo que hay allí es un cuerpo convirtiéndose aceleradamente en ceniza.

En este punto de su carrera, Margolles siente la necesidad de trasladar su trabajo en el Servicio Médico Forense al exterior; de mostrar al mundo una realidad oculta. Así, inmersa en una de sus jornadas de trabajo en la morgue, mientras procedía a cortar con un serrucho el cráneo de un cadáver, a Teresa le vino a la mente la cuestión de la existencia del alma, o más bien, la localización exacta de aquello que nos hace personas, "¿dónde se escondería lo humano, ¿en la cabeza?, ¿en el cerebro?"[126], reconoce haberse preguntado. Allí mismo, en el Anatómico Forense, entre tanto cuerpo inanimado, se cuestionaba dónde se hallaría la esencia del hombre. Decidió que debía hacer una pieza sonora sobre aquella experiencia; *Trepanaciones. Sonidos de la morgue,* para la que registró el audio del proceso abrir un cráneo humano. La grabación fue realizada por ella misma, que tapó la lente de la cámara de vídeo "para que no existiera la posibilidad de ver, solamente de escuchar"[127].

De nuevo, Margolles frustra el deseo escópico, acercándose a una estética donde se *entiende* más de lo que se ve. En este caso la presencia de la obra no está en el olor ni el tacto; el horror llega únicamente a través del oído. Ya no tiene ni el refuerzo visual que existía, por ejemplo, en *Crematorio*. La exclusividad del sonido da rienda suelta a la *imaginación*, que se encarga de reconstruir la *imagen*. Como afirma Thomas Miebgang, la instalación ejerce una doble violencia, contra el cráneo y contra un espectador:

> Esta obra ofrece el sustrato acústico de aquellas actividades en el depósito de cadáveres destinadas a penetrar con violencia en cuerpos muertos, a hacer añicos los huesos para investigar mediante la *violencia* el secreto de la *existencia*. La actuación se abstrae en

126 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles*, Op. Cit.

127 Ibíd.

> grado sumo en el cuerpo sin vida y se realiza para codificar aquel horror que sobreviene al espectador cuando oye la reminiscencia del motivo barroco de la vanitas: rodearse de la muerte en medio de la vida. En Margolles se presenta la muerte cotidiana sin sortilegio, sin magia y sin ritual de alivio[128].

Unos años más tarde, en 2006, Teresa presentaría otra versión de esta mista idea; *Sonido de la primera incisión torácica durante la autopsia a una victima de asesinato (Sonidos de la morgue).* El registro del sonido que se proceso al hundir el bisturí en un cadáver, que produce un ruido peculiar, resultante de la liberación de los gases de su interior[129]. La artista quería que el público pudiera conocer la morgue "a través de los audífonos, a través de los sonidos, y cerrar los ojos, esa era la idea, no quería que hubiera imágenes"[130]. El refinamiento y la depuración estética se van fraguando, mientras el sonido, en oposición a lo visual, se va posicionando como uno de los medios predilectos de Margolles para esquivar el rechazo inicial que se produce al contemplar el cuerpo muerto o cualquiera de sus restos.

En *El agua de la ciudad de México,* un vídeo proyectado en un "loop" infinito, como la repetición especular de lo que sucede en la morgue, se puede observar cómo un operario con guantes rojos lava exhaustivamente un cadáver con agua caliente como preparación para una inminente autopsia. El ritual del lavado del cadáver vuelve a ser primordial. Hay que mencionar, además, que se da la circunstancia de que en México D. F. el alcantarillado está abierto en algunos tramos, por lo que el agua que contiene se evapora parcialmente, retornando a la ciudad en forma de lluvia, en "un ciclo de agua residual de la morgue, que nos vuelve a tocar"[131], como apunta Margolles.

Quiero subrayar que el agua es tan imprescindible en la obra de Margolles como el cadáver. El agua, en este caso como principio y fin de la vida, será el único elemento de *Llorado,* una pieza creada por primera vez para la exposición *Muerte sin fin*, concebida como cierre a ésta, o como comentario final. La simplicidad es extrema; desde el techo de una de las salas del Museo

---

128 MIEBGANG, Thomas, "Incansable muerte sin fin. Observaciones sobre arte, finitud y trascendencia en América Latina", en AA. VV. *¡Viva la muerte! Arte y muerte en Latinoamérica*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Kunsthalle wien, Las Palmas y Viena, 2008, p. 25.

129 Heriberto Yépez explica como los nahuas tenían un nombre para cada una de las emanaciones del cadáver; *ihíyotl*, *tonalli* y *teyolía*, para referirse a los efluvios post morten del cuerpo, la cabeza o el corazón, y que él considera fundamentales en su noción del *Resto.* Véase: YÉPEZ, Heriberto, "Del resto", Op. Cit.

130 Declaraciones de la artista con motivo de la entrega del Premio Artes Mundi. Disponible en: https://vimeo.com/53686062 Fecha de acceso: 01/02/2015

131 Margolles en la conferencia "Teresa Margolles in conversation with...", Op. Cit.

Teresa Margolles, *El agua de la ciudad,* (fotogramas), 2004

de Arte Moderno de Frankfurt se dejaron caer lentamente unas gotas de agua, mojando el suelo y a los espectadores. Se trata en este caso de agua potable, no de agua procedente de la morgue, estableciendo una diferencia clara con sus anteriores propuestas. Estas lágrimas artificiales caen por los muertos, no son

parte de ellos. Como afirman Kittleman y Görner:

> Los cadáveres –no sólo en la Ciudad de México– desaparecen por un sistema sofisticado de la burocracia para que no dejen huellas o causen dificultades. El escándalo trata de borrarse, pero la muerte queda colgada en el aire y encuentra siempre su forma de reaparecer. Aunque sus rastros se "limpien" con mucho esmero, la muerte no deja de penetrar en nuestras vidas[132].

Teresa Margolles, *Llorado*, 2004

La referencia al ciclo del agua en la Ciudad de México ha de ser entendida como un comentario general a toda una exposición, *Muerte sin fin*, más que una pieza autónoma. Esta exposición tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt del 24 de abril al 15 de agosto de 2004 y en ella se conjugaron sus obras más importantes hasta la fecha, como, *En el aire* (2003), *Papeles* (2003), *Catafalco* (1997), *Entierro* (1999), *El agua en la ciudad* (2004), *Trepanaciones* (2003). El título de la muestra es una referencia a un poema homónimo del también mexicano José Gorostiza[133].

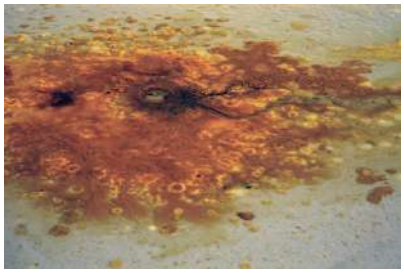
Teresa Margolles, *Punta* (I), 2004.

En todo momento Margolles ha alternado la creación de piezas instalativas o efímeras con la producción de obras de carácter más objetuales, en un sentido tradicional. Siguiendo la pista de algunos de los responsables directos de la violencia, Teresa Margolles llegó hasta las cárceles, donde algunos de los asesinos, de los pocos que son finalmente procesados por la justicia, continuaban su decidido lenguaje del terror, en un ambiente en el que la vida vale bien poco, y donde las condiciones extremas de la prisiones no sirven sino para fomentar los comportamientos violentos. Así presentó una serie de *ready mades* obtenidos directamente en los establecimientos penitenciarios y elaborados clandestinamente por los propios presidiarios; diferentes armas. Es el caso de *Punta*, un cuchillo rudimentario pero con la misma capacidad para infringir daño que cualquier otra arma blanca.

---

132 KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus, "Muerte sin fin", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles*…, Op. Cit., p. 33.

133 GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin,* Turner, Madrid, 1998.



Teresa Margolles, *Caída libre*, 2005.

Teresa Margolles, Fosa Común, 2005

Teresa Margolles, *Baño* (fotogramas), 2004

Teresa Margolles, *Catafalco*, 2005

Durante el 2005 Teresa Margolles presentó dos exposiciones íntimamente relacionadas, hasta el punto de compartir catálogo; *Caída libre / Involution*[134]. *Caída libre* tuvo lugar en el FRAC de Lorena, Francia, mientras que *Involution* se desarrolló en en CAC de Brétigny, también en Francia. La primera instalación consistió en dejar caer muy lentamente, gota a gota, una por minuto, la grasa extraída a cadáveres de la morgue. Hasta unas semanas después de la inauguración no era posible ver nada en la sala, pues las gotas eran demasiado pequeñas para poder ser localizadas. Sólo el sonido de su caída podía advertir al espectador de su presencia.

Por el contrario, para *Involution* la artista realizó *Fosa Común*, por la que cubrió todo el suelo de la sala de cemento elaborado con agua de la morgue, dejando el espacio expositivo aparentemente vacío, pero completamente intervenido; contaminado. La verticalidad de la primera intervención contrasta con la extrema horizontalidad de la segunda

En *Baño,* otra instalación de vídeo *anómala* dentro de su producción, presentada en *Involution*, Margolles se volverá a reencontrar con una persona viva al otro lado del objetivo. Un hombre desnudo, de pie, en un ligero contraposto, es rociado con un cubo de agua llevada de la morgue, con todos los fluidos que ha arrastrado.

A mediados de la década la mexicana retomó la idea del vaciado directo en yeso de los cadáveres, titulando la pieza resultante prácticamente igual que la que realizó con los SEMEFO (y que ya había expuesto en solitario en *Muerte sin fin*); *Catafalco. Adhesión de materia orgánica a yeso.* En este caso el negativo se hizo únicamente del torso y la cabeza del asesinado, que se colocó sobre una base de metal oxidado. Con este pequeño cambio se incrementaron los parecidos con la escultura clásica, haciendo más evidente el rasgo diferenciador de estos vaciados; la gran costura que divide

134 Véase: AA. VV., *Teresa Margolles – Caída libre/Involution*, Metz, Ed. Frac Lorraine, 2005.

el cuerpo en dos, que es la marca definitiva de la condición de difunto de esa persona por una parte, y de que su muerte no ha sido natural, por lo que ha sido necesario practicarle la autopsia, por otro lado.

Esta obra rompe con toda distancia. De hecho la distancia física entre el cadáver y la escultura no ha existido, se ha realizado por contacto directo, y esa ruptura es percibida por el espectador como una invasión emocional, que tampoco deja posibilidad al distanciamiento. Como diría Estrella de Diego:

> Hay muchas historias descritas sobre un cuerpo, escritas en un cuerpo. Cada arruga, cada marca, cada pelo, cada poro, opera como un mapa: el cuerpo desnudo está sólo desvestido. La piel desnuda es otra capa más, un vestido de cartografía privilegiada[135].

Y estas obras van mucho más allá de la representación del cuerpo desnudo, o de la representación del cadáver; son un verdadero paseo alrededor de la muerte.

La heterogeneidad metodológica y la mirada a los procedimientos anteriores, tuvo un ligero eco en otra pieza de referencias posminimalistas; *Lote bravo* se compone de 400 ladrillos realizados con la tierra recogida en las localizaciones donde han caído las víctimas de los feminicidios de Ciudad Juárez. Esta acción también se asienta en lo que ella ha denominado *la periferia del cuerpo*. Es probable que esta tierra conserve algún resto orgánico de las fallecidas, de hecho, para la artista cada ladrillo se corresponde con el cadáver de una mujer, por eso, su idea era la de erigir un fuerte muro con sus cuerpos. Esta instalación se acompañó de un vídeo titulado *Lote Bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cristo Negro*, que mostraba las calles desérticas de estas peligrosas zonas que empezaban a acusar años de violencia y abandono.

Lote Bravo será el primero de los muchos acercamientos posteriores a la violenta realidad de Ciudad Juárez. Sin dejar de lado la morgue, sus intereses comenzarán a hacerse más sociales, y el tremendo ascenso de la violencia contra la mujer de Juárez no podía quedar sin comentario, por lo que no duda en desplazarse hasta los escenarios de los homicidios para recoger allí el material que, después de ser transformado, llevará a la galería.

El *cuerpo social*, le va ganando terreno al cadáver. Como le explica la artista a Javier Díaz-Guardiola: "con el cuerpo difunto, no es que te acerques

---

135 DE DIEGO, Estrella, "De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada" en BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, p. 73.

Teresa Margolles, *Lote Bravo*, 2005.

nada más a él. Es que te aproximas a toda una comunidad. El cadáver está rodeado de lo que fue, una colonia, un pueblo. El cuerpo muerto siempre viene con algo"[136].

En la serie fotográfica *Línea*, Margolles se detendrá directamente en esas grandes costuras propias de los cadáveres necropsiados. La idea original era unir todas las imágenes, fotografías de 80 x 40 centímetros cada una, para crear una *línea fronteriza* con las suturas, en alusión a la migración, dado que la pieza fue concebida para una exposición en Tijuana. Pero sólo se llegaron a exponer tres de la serie de diez, porque, como me explicó Margolles:

> Cuando la terminé y la vi montada, hubo algo que me causaba desasosiego. Las imágenes eran muy duras; torsos sin rostro, sin género, unidos sólo por las lineas de la sutura –que era lo que buscaba–... pero en el resultado había algo que me metía ruido... Después de verlas durante meses pegadas en la pared de mi casa, me di cuenta que la fotografía no era el medio para este trabajo; fue cuando decidí eliminar la fotografía, la imagen del cuerpo muerto, y me quedé solo con los hilos[137].

Considero que esta declaraciones son extremadamente importantes al reconocer el desasosiego, el *ruido*, que produce mostrar un plano detalle de un cadáver, y no de uno cualquiera, sino de uno autopsiado, que ha sido abierto. Y son maravillosamente reveladoras del cambio en su estrategia

136 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

137 Comunicación personal con Teresa Margolles mediante correos electrónicos intercambiados entre mayo y septiembre de 2015.

Teresa Margolles, *Línea*, Serie de 10 fotografías, 2005

de representación del cuerpo muerto, y que aún no parecía estar del todo definida.

La insatisfacción con la solución formal de esta pieza le llevó a replantearse su ejecución, manteniendo la idea original de la línea fronteriza. Merece la pena reproducir su explicación del proceso:

> Me dediqué a hacer la pieza de nuevo, a juntar el resto, los hilos que quedan después de hacer una autopsia, el pedazo que queda junto a la aguja, el resto del hilo que recorrió el cuerpo, que absorbió sus fluidos al ser de algodón, el pedazo que se tira al suelo; ese pequeño vestigio de lo que fue una persona viva... Los levanté del suelo, eran de diferentes tamaños y logré hacer una pieza que titulé *127 cuerpos*. Cada trozo era un cuerpo; hombres, niños, mujeres, jóvenes, ancianos... todos de personas asesinadas. Los uní mediante nudos. Era un memorial de una guerra que apenas empezaba. *Ahí sentí que estaba la representación del cuerpo muerto.* Al levantarlos del suelo de la morgue y unirlos, se les daba dignidad[138].

Así es como surgió una de las piezas más destacadas de su trayectoria*; 127 cuerpos.* La intervención fue llevada a cabo en 2006 para la Cuatrienal ArtCity Dusseldorf, cuyo tema era "el cuerpo en las artes plásticas contemporáneas". En el Kunstverein fur die Rheinlade und Westfalen únicamente se podía ver un hilo atravesando la sala, de una pared a otra, y, como explica la artista, "la gente que fue a la exposición podía recorrerlos de punta a punta. Al atravesar la sala la línea hacía de frontera imaginaria entre la vida y la muerte"[139].

No obstante, la estrategia ya es conocida; intervenir mínimamente el espacio. Un leve olor antiséptico daba alguna pista sobre el posible origen de esa cuerda, formada en realidad por esos 127 hilos anudados, cada uno procedente de los restos de la sutura de 127 cadáveres tras la realización de la autopsia.

---

138 Ibíd. El énfasis es mío.

139 Ibíd.

Teresa Margolles, *127 cuerpos*, 2006.

Teresa Margolles, *Encobijados*, detalle, 2006.

De repente, esos cuerpos son trasladados desde las diferentes morgues de México hasta el museo, se hacen presentes en el espacio expositivo por medio de una peculiar sinécdoque; el hilo no forma parte de los muertos cuando llegan a la morgue, pero sí cuando salen. Estos hilos conservan los líquidos, la sangre; los restos de los cadáveres que atravesaron, son el excedente de la sutura, pero han estado en contacto directo con la carne del muerto y por eso cada uno de ellos contiene el ADN, sus identidades. Esa extensa cicatriz que atraviesa los cadáveres los distingue de los demás, son el sello inequívoco de una muerte violenta.

La extrema reducción formal vuelve a preñarse de significado; una simple línea dibuja la frontera entre la vida y la muerte y es capaz de interpelar al espectador, pues la obra, como nota Patrizia Dander "deja mucho espacio vacío y transmite, mediante el material reducido, una idea de efimeridad, desaparición y disolución"[140]. Al año siguiente Margolles realizó otra versión reducida llamada *37 cuerpos*.

Más adelante Margolles se detendrá en que algunos de los cuerpos que iban llegando a la morgue lo hacían directamente envueltos en las propias mantas –o cobijas– en las que los asesinos los habían enrollado para su traslado. Con siete de estas prendas Margolles realizó la pieza *Encobijados*, expuesta sin intervención alguna por parte de la artista, con las evidencias de los restos orgánicos, las cuerdas o el precinto que llevaran en su momento, únicamente apoyadas sobre barras metálicas que sobresalían de la pared.

Esta obra se puede considerar como un tímido paso intermedio que revela un creciente interés por lo que le sucede al cadáver antes de llegar a la morgue, por el instante de su muerte o por el recorrido que sigue en la calle.

El incremento de la violencia en México fue ampliando su radio de acción hasta afectar, como es lógico, a personas

140 DANDER, Patrizia, "127 cuerpos", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006, p. 127.

absolutamente desvinculadas del tráfico de drogas. En 2006 un amigo personal de Teresa Margolles, el artista Luis Miguel Suro, fue asesinado. Esta circunstancia fue aprovechada para insistir en la urgencia de una actuación que frenase una violencia que comenzaba a ser omniabarcadora. En sus palabras:

> Cuando asesinan a un conocido, a un amigo, creo que es la forma de explicar lo que yo veo dentro de la morgue (…) para explicar que el cambio que se estaba sucediendo en México; se estaba acercando a nosotros cada vez más[141].

En efecto, la autobiografía de la artista siempre había estado presente, pero de manera velada; en esta ocasión en interés general por denunciar la violencia se concreta, porque, tal y como ha afirmado Béatrice Josse: "denunciar el crimen, la violencia, en el mundo del arte es también dar a conocer la propia indignación. Porque ser un artista es exponerse uno mismo a los demás, establecer una acción que tiene lugar en el dominio público y por lo tanto crear nuevas relaciones con el mundo"[142].

Margolles, nada más tener conocimiento del asesinato, le pidió a la familia el suelo donde su amigo había caído muerto. Con el beneplácito de los allegados, mandó levantar manualmente cada azulejo de 20 x 20, uno por uno, para construir una pieza titulada *32 años*, la edad del asesinado. La intención era hacer reflexionar sobre lo cercana que empezaba a estar la violencia, una violencia que ya era compartida, y que tendría que servir para trazar una estrategia de lucha en común. El crimen, como tantos otros, quedó impune, "pero el piso siempre hablará de su memoria"[143], como ha declarado la artista. El hueco de esta ausencia siempre estará en la fábrica donde se cometió el asesinato.

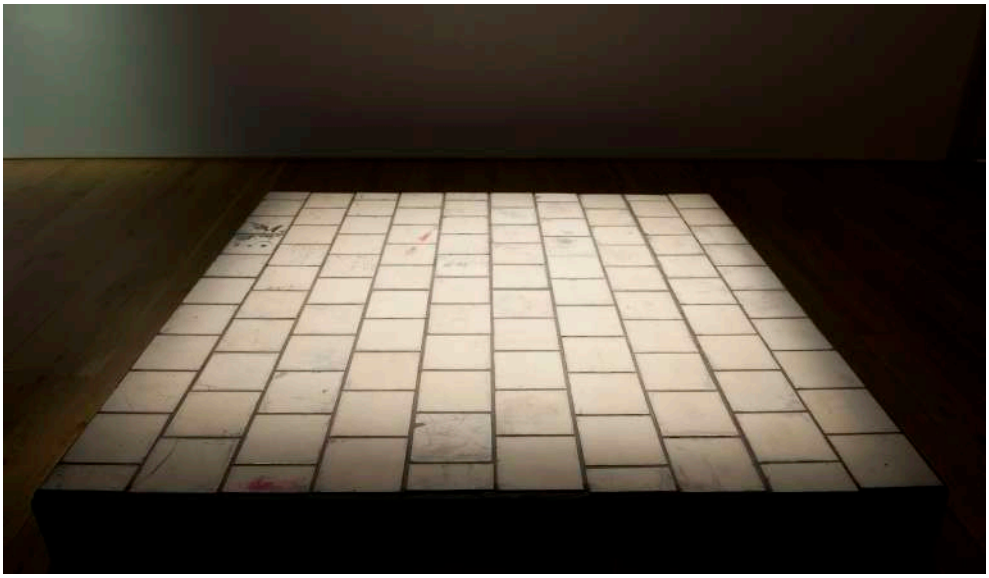
Podríamos afirmar que se trata de un sencillo cenotafio móvil; la obra consiste en el suelo donde perdió la vida, que ha sido arrancado de su emplazamiento original, como si con él pudiera llevar la historia y parte de su espíritu, sin necesidad de aludir al cadáver o a sus restos. Sin embargo se trata de una pieza que ha querido ser desposeída de cualquier vestigio

---

141 Teresa Margolles en *Artes Mundi 5*, Cardiff, octubre de 2012. Disponible en https://vimeo.com/53686062 Fecha de acceso: 12/05/2015

142 "Denouncing crime, violence, in the world of art is also to publicise one's indignation. Because to be an artist is to exhibit oneself to others, to set up an action that takes place in the public domain and thereby create new relationships to the world", JOSSE, Béatrice, "Teresa Margolles or the end of the erection of war memorials", en AA. VV., *Teresa Margolles – Caída libre...*, Op. Cit. sin numeración de páginas.

143 Declaraciones de Margolles recogidas en la conferencia "Teresa Margolles in conversation with...", Op. Cit.



Teresa Margolles , *32 años,* 2006.

de aura, o de hipotética veneración; es una obra para subirse a ella, para tocarla, para sentarse... para ser vivida. También la hace especial el hecho de ser la única pieza de Margolles con nombre y apellidos, y que responde a una frustración concreta de la artista, que quiso hacer pública esta muerte con especial cuidado. "Cómo contarlo sin mostrar la sangre, sin el olor que produce rechazo"[144], reflexionaba la autora tratando de dar con una forma menos agresiva de denuncia. Esta pieza fue merecedora del Premio *Artes Mundi 5*, en el año 2012. Ese mismo año recibió también el *Prince Claus Award* a toda su carrera.

En 2006 Teresa Margolles participó en la Bienal de Liverpool. El punto de partida de la intervención titulada *Sobre el dolor* fue una pregunta; *¿qué es lo que vuelve de América a Europa?* La respuesta era obvia para la sinaloense; la droga. Su estrategia sería entonces devolverle al viejo continente *los restos de los muertos* que deja la droga al otro lado del Atlántico. De esta forma, la artista decidió que, siguiendo la misma ruta de los colonizadores, y por el mismo medio, por barco, fueran trasladados hasta Liverpool los muertos que deja la droga. Éstos, estarían representados por restos de cristales rotos en hechos violentos, principalmente en tiroteos. Con dos toneladas de cristales, obtenidos por un gran número de colaboradores al retirarse los investigadores de las escenas del crimen, se fabricó una capa de vidrio empastada con aglutinantes que sirvió para fabricar un nuevo pavimento

144 Ibíd.

Teresa Margolles, *Sobre el dolor,* Liverpool, 2006.

de siete por doce metros, en una zona de paso entre unas viviendas sociales y una zona de bares de Liverpool. El resultado de esta pieza exterior, y permanente, es que "la gente camina sobre el dolor"[145], como propone la autora. El lugar donde se realizó esta intervención fue escogido por ser un lugar especialmente conflictivo, y aunque durante los primeros meses la intervención fue respetada, pronto volvió a ser el lugar oscuro, con basura y restos fisiológicos que era; afirma Margolles que la violencia del lugar sólo se contuvo gracias a su intervención durante unos meses: "con el tiempo volvió, como los vómitos y demás acciones que se registraban ahí. También regresó la violencia. Los vidrios se volvieron a llenar de sangre"[146], aludiendo a lo cíclico de la violencia.

En definitiva, la artista quiso responder con su trabajo a la violencia que encontró en Liverpool, y por la que quedó impresionada, realizando un desplazamiento de lo que sucede en las ciudades más violentas de México, donde "la policía retira el coche, pero los vidrios se quedan en las calles, que se integran en el asfalto de las calles, que brillan"[147], según indica la artista. No nos sorprende la estrategia de Margolles de repetición, de traslado, por la que transformó una situación real en una poética intervención con materiales residuales de la violencia para la Bienal de Liverpool. De nuevo

145 Ibíd.

146 Declaraciones de Teresa Margolles en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles...", Op. Cit., p. 87.

147 Declaraciones de Margolles con motivo de la Bienal de Liverpool de 2006, recogidas en las web de la TATE, Op. Cit.

Teresa Margolles, *Sin título (Fluidos)*, 2006.

existe una fractura fundamental entre el bello y brillante suelo blanco hecho de cristales, y el origen de la materia prima utilizada.

También en Liverpool se presentó *Sin título (Fluidos)*, una pieza de factura mínima sobre cuya superficie caliente se dejaban caer gotas de agua procedente de la morgue, con su consecuente evaporación inmediata. La pieza conformaba una potente metáfora sobre el proceso de desaparición de los muertos una vez llegaban a las morgues; del desvanecimiento del cuerpo.

A partir de 2006 Teresa Margolles introduce en su producción la palabra escrita. *Recados póstumos y Decálogo*, son los primeros trabajos en los que se servirá de pequeños textos. En el primer caso de las notas de suicidio –lo que no deja de ser otra forma de muerte violenta, inducida por unas condiciones y no por una persona en concreto– y en el segundo de las *narcosentencias;* aquellas amenazas explícitas o explicaciones de las motivaciones del asesinato que se encuentran junto con el cadáver, en ocasiones también escritas sobre el propio cuerpo.

Durante una estancia en Guadalajara, Jalisco, Margolles decidió que abordaría la cuestión de la destrucción y el abandono de la ciudad, cuyo máximo exponente visual eran los antiguos y elegantes edificios que albergaban diferentes cines. Justo por aquellas fechas la ciudad estaba sufriendo un dramático incremento de las muertes por suicidio, que se daban del orden de cuatro o cinco al día en Guadalajara. Tras entender que los cines

eran como "cuerpos abandonados"[148], decidió unir estas dos realidades que en el fondo guardaban una estrecha relación; la decadencia de la ciudad y el empeoramiento del nivel de bienestar de sus ciudadanos. Entonces, cuenta Margolles, "comencé a leer los recados póstumos, intentando entender qué estaba pasando para que los jóvenes se suicidaran"[149]. Estas notas de suicidio resultaron tan dolorosas e ilustrativas de la desesperación, la presión y el desprecio por las que estas personas habían pasado que se propuso unir "el edificio que contó tantas historias con la última historia de esa persona"[150]. Finalmente, algunas de estas notas, o *recados*, se reprodujeron en las marquesinas de los cines, con las mismas letras corpóreas con las que se anunciaban en su momento las diferentes películas o espectáculos. De esta manera se añadía la confrontación de la gente que leía aquellos textos y podían esperar que los espacios reabrieran. La realidad fue que los cines fueron demolidos, alguno incluso con los textos en sus fachadas, completando cruelmente la intervención que llevó por título *Recados póstumos.*

Teresa Margolles, *Recados póstumos,* 2006.

Para el Cine Avenida, ubicado en una zona frecuentada por prostitutas, seleccionó la nota de una chica de 33 años que dejó el siguiente mensaje: "Adiós te dice la fea, la asquerosa que siempre odiaste". En el Cine Estudiante insertó la triste acusación desesperada de un joven homosexual de 19 años: "Por la constante represión que recibo de mi familia". El Cine Tonalá exhibió dos cartas de despedida: "No me extrañen ni me lloren, hagan cuenta que me fui de viaje y volveré. 14 años" y "Adiós Ma y Pa. 20 años". A pesar de que cada nota pertenece a una víctima en concreto, Margolles decidió guardar la privacidad de los suicidas eliminando sus nombres y poniendo a cambio las edades. En la marquesina del Cine Metropolitan se podía leer "Pido perdón a dios por no haber llegado a ser

148 Declaraciones de Margolles recogidas en la conferencia "Teresa Margolles in conversation with...", Op. Cit.

149 Ibíd.

150 Ibíd.

Teresa Margolles, *Para que aprendan a respetar*, 2006.

Decapitación de dos policías, Mario Núñez y Alberto Ibarra, atribuida a la organización criminal de Los Zetas, Acapulco 20 de abril de 2006.

una buena artista. Pido perdón a dios por haber quemado mi alma con el thinner[151]. 25 años". Por último, la fachada del Cine Alameda exhibía la nota de suicidio más terrible: "La maté porque me engañaba, me decían mis amigos. 35 años".

Más adelante, en la fachada del Cine México de Puebla se colocó una de las *narcosentencias* más demoledoras; *Para que aprendan a respetar*, una amenaza que apareció escrita en un cartel junto a los cuerpos de un oficial y un policía de Acapulco que habían sido decapitados. Éste fue considerado como el clímax del auge de la violencia en la ciudad, porque lo que hasta el momento había podido ser más o menos silenciado salió de pronto a la luz como consecuencia de la guerra cruzada entre bandos, como explica Sergio González: "se desató una oleada de cadáveres que utilizó como adorno los mensajes escritos, o bien se multiplicaron los mensajes corporales sin letra de por medio"[152]. Un tiro en la oreja, en la boca o en la frente ya era una advertencia a entrometidos, delatores o traidores. Señala González que en las últimas dos décadas el aumento del uso de los cadáveres como mensajes estaba estrechamente ligado a que la actividad de los traficantes de droga comenzaba a hacerse más pública y visible; "antes su tarea era silenciosa y oscura. El tráfico de drogas hizo que la violencia construyera usos e incluso ritos con la sangre de las víctimas"[153].

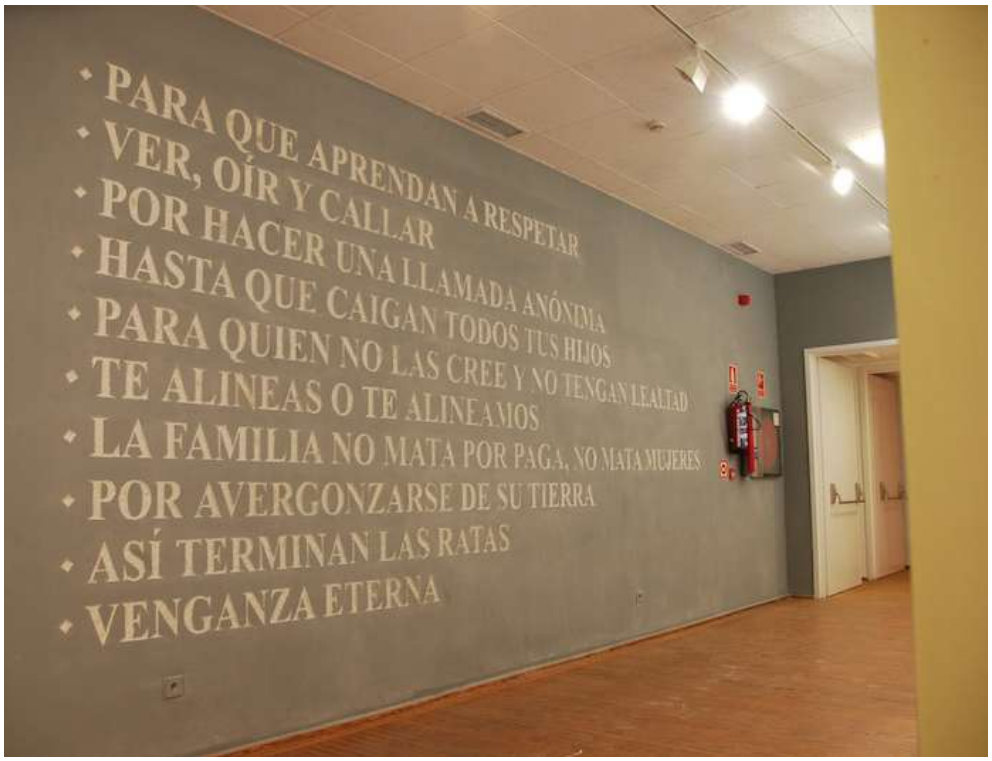
Después de su difusión en la prensa el 21 de abril de 2006 y de la repercusión de la noticia comenzaron a aparecer una oleada de imitadores que daban respuesta a este macabro mensaje. Se inició así una forma de dialéctica extrema y ejemplificadora entre los criminales, muy bien diseccionada en estas palabras de Medina:

> Los señores de la guerra de las drogas, los narcotraficantes y sus persecutores, lo mismo que los medios y sus públicos, saben bien que cada cadáver es

151 *Thinner* es el nombre de una mezcla de disolventes de pinturas y esmaltes no solubles en agua.

152 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin…* Op. Cit., p. 15.

153 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin…*, Op. Cit., p. 22.



Teresa Margolles, *Decálogo, 2007.*

> una bomba semiótica que atemoriza a la población pero también puede azuzar al adversario.[154]

Esta *narcosentencia* volverá a ser utilizada con posterioridad en otras propuestas de la artista.

Al año siguiente, en 2007, volvió a hacer uso de la palabra escrita para una intervención; *Decálogo.* Los macabros diez nuevos mandamientos que se proponían eran en realidad *narcosentencias*, los mensajes y siniestros códigos que se intercambian bandas rivales a través de los cadáveres. La información para esta intervención también fue directamente obtenida de las *notas rojas* publicadas en prensa, que Margolles siempre ha defendido, y en este caso con muy buen criterio cuando afirma:

> Por más que se quiera hablar de estética, de poética, la realidad te supera. Esta obra puede servir como un tamiz del horror que he visto. Ser como un tamiz y tratar de que la gente común pueda entrar y verla, esa gente que rechaza ya ver la nota roja y leer la prensa. Aunque la nota roja está

154 MEDINA, Cuauhtémoc, "Espectralidad Materialista", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México DF, 2009, p. 20.

> ya en primera plana, y por más que no la quieras ver, ahí está. O en la misma calle, y no puedes subir las paredes de tu casa, al contrario: hay que bajarlas para vernos[155].

Este nuevo decálogo nacional que se cinceló en las pareces de la sala de exposiciones estaba formado por las siguientes amenazas o justificaciones: 1) Para que aprendan a respetar, 2) Ver, oír y callar, 3) Por hacer una llamada anónima, 4) Así sucede cuando piensas o imaginas que mis ojos no te pueden mirar, 5) Por avergonzarse de su tierra, 6) Hasta que caigan todos tus hijos, 7) Para quien no las cree y no tengan lealtad, 8) Te alineas o te alineamos, 9) Así terminan las ratas, y 10) Venganza eterna. Los diez mandamientos ya no son respetados, *ahora puedes robar y matar*, alega Teresa Margolles:

> Cada sentencia participa de un asesinato, no son sólo frases al azar, no son poemas. Cada frase viene acompañada de un cuerpo, de una pérdida, que no me importa de qué lado sea, el dolor es igual. No estamos hablando de los buenos ni de los malos. Estamos hablando que de ambos lados estamos perdiendo. Estamos perdiéndonos[156].

Al final, siempre queda una triste sensación de fracaso; "mi obra es un chiste comparado con lo real; el arte es un rasguño a la pared"[157], explica. Pero se trata de algo que se debe hacer. Esta intervención será una de las que mejor ejemplifique la deriva neoconceptualista de la artista.

Asimismo, el lenguaje narco, en este caso a través de sus derivaciones estéticas, es el protagonista de *21 (Ajustes de cuentas). 21* es el escueto título de una serie de veintiuna piezas de joyería realizadas por los mismos joyeros que trabajan para los narcos y siguiendo la misma estética ostentosa, kitsch y excesiva, que no sólo se reserva los narcos y su entorno, sino que la población en general, incluso las clases más bajas, gustan de imitar. La diferencia es que para la ocasión los diamantes han sido sustituidos por trocitos de cristales desprendidos de las lunas de los coches en los que fueron asesinadas las víctimas, recogidos en el lugar del crimen una vez se han retirado los cuerpos de seguridad y demás o incluso extraídos de los cadáveres. De hecho, la

---

155 Entrevista a Teresa Margolles con motivo de la exposición *Decálogo* en el Museo Experimental El Eco publicada en el diario La Jornada del 10 de noviembre de 2007. Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2007/11/10/index.php?section=cultura&article=a04n1cul Fecha de acceso: 26/04/2015

156 Ibíd.

157 Declaraciones de Margolles recogidas en "Muestra Margolles su decálogo", en la web noroeste.com: http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=319489 Fecha de acceso: 26/04/2015

Teresa Margolles, *21 (Ajustes de cuentas)*, 2007.
Vista de la instalación en la Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.

idea de utilizar los cristales como materia prima de sus obras le asaltó tras dedicar horas para extraer, con mucha dificultad, las decenas de cristales que se habían incrustado en el cuerpo de una chica asesinada dentro de su coche. Se esconde aquí de nuevo, bajo una apariencia agradable e inofensiva, un mensaje siniestro.

Cada uno de estos colgantes, pulseras o anillos se dispone del mismo modo que una joya de alto valor; en su vitrina individual, sobre terciopelo negro. Todas ellas se acompañan de una ficha donde se describen los datos de los veintiún ajustes de cuentas con sus *averiguaciones previas*; edad del finado, circunstancias del asesinato, causa de la muerte, tipo de arma utilizada y autoridades encargadas de la tramitación del expediente.

Con esta propuesta hace una asociación directa entre la estética de la subcultura del narcotráfico y el consumismo y la ostentación que lleva aparejada. Los narcos no buscan pasar desapercibidos, necesitan hacerse notar, y las joyas son la mejor fórmula para ello. Por otra parte, los narcotraficantes son tan poderosos que despiertan envidia y admiración por parte de una juventud que trata de imitarlos a toda costa, haciendo de la imagen del narco la estética a seguir.

Es inseparable de esta obra la categoría de la *distinción* acuñada por Pierre Bourdieu[158]. Partiendo de las categorías sociales de percepción y del gusto estético que utiliza Kant en su análisis del juicio del gusto, Bourdieu señala las distinciones entre feo y bello o entre lo vulgar y lo distinguido, que son las que separan socialmente a las personas y que se suelen dar entre el gusto de los sentidos y el gusto de la razón. Las piezas de joyería de Margolles son para algunos la imagen de la elegancia, el lujo y la ostentación, mientras que a otros nos resultan horteras, vulgares y excesivas. Eso antes de saber que hay materiales innobles en su diseño, que además han estado en contacto con un cadáver durante su muerte. Entonces, el gusto no se puede limitar a los sentidos, y es cuando llega la repugnancia, esa que describe Bourdieu a la perfección:

> El asco o repugnancia es la experiencia paradójica del goce logrado por la violencia, del goce que causa horror. Ese horror, ignorado por aquellos que se abandonan a la sensación, resulta, fundamentalmente, de la abolición de la distancia, donde se afirma la libertad, entre la representación y la cosa representada, en una palabra, de la alienación, de la pérdida del sujeto en el objeto, de la sumisión inmediata al presente inmediato que determina la violencia humillante de lo "agradable"[159]

La creación de esta serie, junto a *Decálogo*, supone sin duda alguna un punto de inflexión en su trayectoria, pues se introduce de lleno en el mundo del narcotráfico. Como señala Carlos Jiménez, Margolles se adentra en dos nuevas cuestiones íntimamente relacionadas con la muerte; las *sentencias lapidarias* y el *lujo*. Sentencias equivalentes a epitafios, sentencias que no son sólo frases, sino sentencias finales, dictámenes de juicios sumarísimos impartidos por los que realmente imparten *justicia* y ejercen la soberanía en México; los narcos. Y el lujo, ligado a la muerte a través de la idea de soberanía[160], del erotismo y de lo sagrado. Por eso, aduce Jiménez;

> El lujo no es entonces sólo ostentación de riqueza, ni simple motor de la economía (…). No, el lujo es, ante todo, ejercicio de la soberanía y por lo tanto oculta en su deslumbrante elocuencia una amenaza callada y real. Los mafiosos lo saben y por eso se dan a la ostentación de su riqueza no sólo para que se les reconozca que son ricos, sino ante todo, para que

158 BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.

159 Ibíd., p. 499.

160 Respecto a la noción de soberanía véase: BATAILLE, George, *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós e I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Buenos Aires y México, 1996.

Teresa Margolles, *Herida*, 2007. Vista del proceso de la instalación en la Fundación Jumex, México, 2007.

> se les reconozca como soberanos. O sea, con capacidad de matar y con decisión de morir matando[161].

Para Jiménez, la dificultad que existe para ver que en toda ostentación de lujo se esconde una amenaza se traslada a la dificultad que se tiene para percibir que los diamantes de las joyas de Margolles no son tales.

Abaseh Mirvali, la directora de la Colección Jumex de Ecatepec, le pidió a Margolles que realizara una intervención que coincidiera con la retrospectiva de Kiki Smith, *A Gathering, 1980-2006*, buscando un diálogo entre ambas creadoras. Para la ocasión Teresa mandó realizar una grieta en el suelo de la Fundación de veinte metros de largo, quince centímetros de ancho y cuatro de profundidad.

El surco fue rellenado posteriormente con los fluidos llevados desde la morgue –agua y sangre principalmente– sin fijadores ni conservantes. La pieza se tituló *Herida* y la intención era que durante el transcurso de la muestra se fuera creando una costra, que posteriormente se erosionaría ofreciendo un polvo de sangre en suspensión, haciendo alusión a la situación de violencia de los espacios geográficos, su hipotética cicatrización y poder de difusión y contaminación. Sin embargo la instalación tuvo que ser desmontada al día siguiente por las filtraciones que se estaban produciendo sobre el piso

161 JIMÉNEZ, Carlos, "Teresa Margolles: cadáveres en la patria alegórica", en AA.VV., *21*, Catálogo de la exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007, p. 55.

Teresa Margolles, *Herida*, 2007.
Vista de la instalación en la Fundación Jumex, México, 2007.

inferior, donde se hallaba la exposición de Smith. Margolles explica la importancia del azar en esta pieza:

> El trabajo tardó un día durante el cual pudimos ver la transformación física de la obra, cada minuto era diferente: cada hora cambiaba de color, olor y textura. Fue clausurada al día siguiente ya que los fluidos se empezaron a filtrar por el concreto, cayendo gota a gota en una de las salas donde exponía Kiki Smith[162].

Ciertamente, *la herida no llegó a cicatrizarse*, concluye la autora, aprovechando esta clausura anticipada impuesta por las circunstancias para elaborar una lírica metáfora sobre la sangrante situación del país.

Siguiendo la tendencia de ofrecer títulos sencillos y descriptivos, sin alusiones a ninguna noción externa a la obra, creó en 2008 *Bancas*, instaladas en el Jardín Botánico de su ciudad natal, Cualiacán, Sinaloa.

Como ya era frecuente en su repertorio creativo, Margolles utilizó el agua de la morgue en la fabricación del cemento de estas tres parejas de tumbonas, colocadas en un enclave natural e idílico. La idea, explica la autora, "era que te recostaras sobre tus muertos"[163]. El diseño de estas bancas invita a una relajación corporal, a una observación contemplativa de la rica flora y

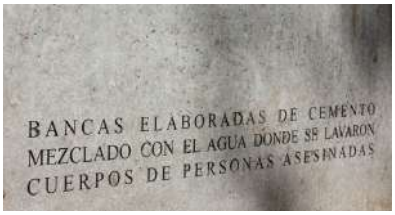
162 Ibíd., pp. 58-59.

163 Declaraciones de Margolles regidas en la conferencia "Teresa Margolles in conversation with...", Op. Cit.

la fauna del jardín Botánico, pero su naturaleza supone un pinzamiento en el espectador/usuario, una incomodidad inesperada; una nueva *traición*, la leyenda inscrita en el cemento no deja lugar a dudas sobre su procedencia.

El hecho de que esta pieza esté dentro de un parque de esculturas pero fuera de un ámbito estrictamente artístico como podría ser un museo o una galería ha generado mucha polémica entre los habitantes de la ciudad. Aun así, para Margolles no se trata de trampas para el público, sólo invitaciones a tocar, a asimilar aquello que en otra situación no tocarías, porque, explica, "la pieza es bella, y es necesario saber de dónde viene, no se te tiene que olvidar el origen"[164]. Esta intervención conlleva, por otra parte, una actualización del concepto de memorial, de monumento, una aportación fundamental de la obra de Teresa Margolles, de la que me ocuparé en su momento.

Teresa Margolles, *Bancas*, 2008.



Teresa Margolles, *Bancas*, detalle, 2008.

En otro orden de cosas, dentro de un espacio expositivo tradicional, la Y Gallery de Nueva York, exhibió la no tan convencional propuesta *Operativo*, que durante el trascurso de la misma mutó en *Operativo: Parte II.* La intervención consistió en la inscripción de una *narcosentencia* en una pared de la sala, posteriormente sustituida por una *Pintura de sangre*, una tela de 180 x 180 centímetros empapada en la sangre acumulada en el suelo después de un ajuste de cuentas en Culiacán, que se podía ver desde el exterior de la galería.

Teresa Margolles, *Operativo*, 2008.

Teresa Margolles, Pintura de sangre, *Operativo: Parte II*, 2008.

Para estas fechas, el paulatino proceso por el que Teresa Margolles sale de la morgue para ocuparse de lo que estaba sucediendo fuera, en la calle, está prácticamente completado. Este desplazamiento, así como las etapas de producción resultantes, serán objeto de un estudio más detenido en un próximo epígrafe. Como consecuencia de ese giro en sus intereses, participa en el Proyecto Arcaute de Arte Contemporáneo. De estancia en Pekín, la artista se centró en las devastadoras consecuencias del terremoto de Sichuan, acaecido el 12 de mayo de 2008, presentando

164 Ibíd.

Teresa Margolles, *Escombro*, 2008.

para la ocasión *Escombro,* una pequeña astilla de madera procedente de una de las casas derribadas durante los temblores. El fenómeno fue de tal magnitud que dejó 64.197 muertos, 18.263 desaparecidos y 1.370.000 desplazados. Estas cifras fueron grabadas por un artesano local de la zona en cada una de las caras de la pirámide truncada de oro de 18 quilates que sostiene el resto de madera.

La pieza se resume en un inteligente contraste de escalas –las toneladas de escombros que dejó el terremoto, y el insignificante *escombro* escogido por ella–, en una radical asimetría de los materiales –la madera y el oro–, que condensa en una ejecución mínima una sencillez exquisita. Es en este tipo de creaciones donde, en mi opinión, se desarrolla todo el potencial expresivo.

Para *7+1*, el proyecto específico del Museo de Arte Contemporáneo de Vigo que se presentó el 10 de octubre de 2008, Teresa Margolles realizó otra pieza en la que la calle es la generadora del discurso; *Los sonidos de la muerte,* una sucinta instalación sonora donde 24 altavoces encastrados en la pared reproducían individualmente el sonido ambiente de los diferentes lugares donde una mujer había sido asesinada. Esta pieza, de apariencia inocua, supone una taimada reacción frente a la cantidad de *feminicidios* que tienen lugar en Ciudad Juárez, ante los que se ha demostrado nula capacidad para prevenirlos y ninguna voluntad política para investigarlos. Desde 1993 hasta 2012 han producido más de 1000 asesinatos calificables como *feminicidios*[165], de los cuales la mayoría permanece impune debido al deterioro del sistema judicial propiciado por el narcotráfico. La instalación se acompaña de una lista con los nombres completos y los número de expedientes de cada una de las fallecidas,

165 En Ciudad Juárez las cifras oscilan entre los 100 oficiales: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/15/actualidad/1431653222_213789.html, de unas autoridades que siguen negando la realidad: http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/02/19/feminicidios-en-ciudad-juarez-son-una-201cleyenda-negra201d-edil-8542.html y las 6000 que ofrecen algunas asociaciones de madres: http://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com.es. La cifra ofrecida se acerca de las estadísticas propuestas por La Jornada: http://www.jornada.unam.mx/2011/01/02/politica/006n1pol Fecha de acceso: 05/08/2015

Teresa Margolles, *Sonidos de la muerte*, 2008.

todos ellos sin resolver, en un decidido intento de acotar la abstracción de la intervención.

Ante la inoperancia de las autoridades de Juárez y la falta de implicación de la comunidad internacional, la artista registra el sonido ambiente de cada uno de los escenarios de las agresiones sexuales y asesinatos. Explica la autora que "no hay un lugar especial para que te maten. Es donde te encuentran"[166]. En apariencia todo sigue igual, en ese lugar no parece haber pasado nada, la vida continua, pero ha pasado y seguirá haciéndolo, y eso exige, cuanto menos una pausa para la reflexión.

Un grupo de artistas y activistas se han propuesto dar visibilidad a esta situación e intentar cambiar las cosas in situ. Es el caso de Verónica Corchado, cuyo relato en primera persona sobre la inseguridad en Juárez se incluye en el catálogo de la exposición del MARCO. Son ellos los que están haciendo frente a la pasividad que acompaña su lucha, exigiendo una justicia real que comienza a calar en la sociedad, pero que está lejos de permear en las voluntades políticas, como denuncia irónicamente Corchado:

> Por varios años hemos sostenido que es necesario "refundar Juárez" y, como los políticos nunca entienden bien lo que se les plantea, entendieron a su conveniencia "refundir Juárez" en vez de "refundar".

166 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

> Desde la frontera más grande del mundo seguiremos tejiendo vidas y esperanzas y gestionando lo básico para la supervivencia para pugnar porque llegue la justicia[167].

Teresa Margolles es una más de esas artistas que están incluyendo un nuevo modo de activismo en sus agendas. Ella es plenamente consciente del giro de sus intereses, y así se lo hace saber a Díaz-Guardiola:

> Cuando ya estoy plenamente activa trabajando en la calle en 2008, se contabilizaban una media de 5.000 asesinatos anuales. Dos años después se alcanzaban los 70.000. Era imposible abstraerse, sobre todo en el norte del país. En la morgue estaba viendo el cuerpo desmaterializado. Me interesaba trabajar con los vapores y los fluidos. Eran cuerpos desnudos, limpios, en planchas, con un respeto absoluto. En la calle, portaban su ropa, ropa sucia, en cualquier postura... Y la mirada también cambiaba de dirección, de mirar a uno a la altura de los ojos y al otro hacia abajo[168].

Continúa Margolles explicando cómo en la calle la muerte *se convierte en espectáculo público,* una escena que conlleva *un ruido que se contrapone al silencio de la morgue*. Ese ruido comporta la ausencia de privacidad de la víctima y un abandono que sigue latente aún después de la retirada del cuerpo, pues los restos de la sangre permanecen en el suelo, y *esa sangre, convertida en polvo, te golpea la cara,* revela. Ante semejante agresión, a Margolles se le antoja ya imposible mirar a otro lado.

En 2008 estando de residencia en Krems, Austria, Margolles descubrió el estricto horario de una población que le enfrentó con su carácter vespertino; para cuando ella se levantaba las calles ya estaban vacías. Cuenta que esa soledad le llevó también a querer salir de la morgue a las calles. Su método de trabajo allí fue, cuanto menos, sorprendente; cada noche veía una película diferente del realizador alemán Rainer Werner Fassbinder, y con la primera imagen conjeturaba una posible performance[169]. Por ejemplo, explica, de *El amor es más frío que la muerte* (1969), le inspiró la primera escena de la limpieza de un aparador, esa limpieza que posteriormente llevará al Pabellón de México en Venecia. "Eran ideas muy vagas, muy simples, sin ningún rigor"[170], asegura,

---

167 CORCHADO ESPINOZA, Verónica, "Refundar Juárez", la utopía que nos mantiene de pie", en AA.VV., *7+1 Proyect Rooms. Teresa Margolles*, Fundación MARCO, Vigo, 2008, p. 48.

168 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

169 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles,* Op. Cit.

170 Ibíd.

pero le ofrecían un punto para comenzar, y ese primer paso fue salir a la calle acompañada de su cámara. Enlaza inmediatamente su rutina en Austria con la realidad mexicana, donde el número de muertos era tal que ya no era necesario estar en la morgue para estar en contacto directo con ellos; "ahora el cuerpo está en la calle"[171], y no dejaba de preguntarse que quién se encargaría de limpiar esas huellas.

Uno de los momentos cumbre en la carrera de Teresa Margolles llegó cuando en 2009 Cuauhtémoc Medina la propuso para representar a México en la 53 Bienal de Venecia. En una conversación entre comisario y artista sobre el contenido de la exposición, ésta le aseguró al primero que obviamente deberían abordar el problema de la infinita violencia de México porque bajo su punto de vista no existía nada más urgente que decir. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, la retórica respuesta de Margolles, se convirtió de inmediato en el título de su intervención, en un momento en el que México atravesaba uno de los periodos más violentos de su historia tras el asesinato de más de cinco mil personas en el año 2008. La explicación de la artista no deja lugar a dudas:

> La cierta retórica del título surgió de manera del todo espontánea, cuando Cuauhtémoc Medina me preguntó sobre lo que hablaríamos, y respondí: '¿De qué otra cosa podríamos hablar?', un tema que consideré tan obvio, porque es lo que diariamente vivimos en México[172].

Medina creyó oportuno que fuera precisamente ella la que abordara el tema de la violencia en la región, pues lo podía hacer de un modo no sublimado, alejándose de las representaciones tradicionales de México en el exterior. De esta manera el comisario buscaba crear un *espacio de fricción*. En el Pabellón de México se podía leer a la entrada: *Según la prensa mexicana, 2008 fue el año en que más balas se dispararon en la historia reciente de México, llevando a más de 5 mil muertes por episodios de violencia, ligados al tráfico de drogas y su represión,* se llevaron a cabo una serie de obras entre las que destacan *Limpieza*, *Mesa*, *Bandera*, *Narcomantas* o *Sangre recuperada*. En conjunto suponen la maduración de su lenguaje formal y la certificación de un cada vez más obvio compromiso con la denuncia de la violencia inherente a su producción artística posterior.

La pieza principal, *Limpieza,* consistió en humedecer continuamente con una fregona el suelo del Palazzo Rota Ivancich. El cubo contenía una mezcla

---

171 Ibíd.

172 Entrevista a Margolles publicada en La Jornada; http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/cultura/a03n1cul Fecha de acceso: 28/03/2015

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Limpieza*, 2009.

de agua, sangre y fluidos corporales llevados desde la morgue de México D. F. hasta Venecia. Esta acción era llevada a cabo continuamente, de manera sistemática, por familiares de algunas de las víctimas. La acción, repetida diariamente durante seis meses, supuso que el pavimento absorbiera para siempre a estos muertos, creando un cementerio inesperado. La mitad de la superficie expositiva se vació, obviando la propuesta inicial del proyecto, para dejar espacio para llevar a cabo esta acción. Este vacío acentuó la voluntad de la artista de generar un *silencio*.

En cualquier caso, el título de la acción es radicalmente paradójico; en ningún caso se trata de una limpieza, sino de una contaminación que se realiza, eso sí, con las mismas herramientas destinadas a la limpieza. Día tras días se le están añadiendo capas al suelo; muerto sobre muerto van penetrando en el pavimento poroso; "mañana habrá capas de muertos en el suelo que a día de hoy viven"[173], preveía la autora. A lo largo de la bienal siguieron llegando telas desde México, telas que , en la sensibilidad de la artista, *lloraban*: "al hidratar las telas empiezan a sudar; es como si las telas llorasen"[174]. Finalmente, la acción tuvo unas connotaciones rituales innegables. Ella se detiene especialmente en el sonido: "el sonido de la limpieza era impresionante (...) para mí, como espectadora, que es lo que al final fui"[175], pero el rito iba mucho más allá de lo repetitivo y del sobrecogedor sonido.

---

173 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles*, Op. Cit.

174 Ibíd.

175 Ibíd.

Para la artista ésta es sin duda la intervención más importante, la esencia del proyecto *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, y afirma tajante que "*Limpieza* es la pieza de Venecia, lo demás son sólo señalamientos"[176]. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Mesa,* es el título de uno de esos *señalamientos*; una mesa de hormigón al que durante su fragua se le ha añadido una mezcla de los fluidos recolectados en los lugares de los asesinatos. La sensación de muchos de los visitantes que accedían al Pabellón de México era que allí no había *nada* que ver, que el edificio estaba vacío. La artista tuvo claro que esto tenía que ser así, que era la única forma de proceder, no estéticamente, sino moralmente. Ella se sentía obligada a contar lo que estaba pasando, y además, a contarlo así:

> Si llega la gente y no encuentra nada expuesto, es porque no podemos contar nada más que un simple trapeado con el cuerpo de estas víctimas, y eso tiene que ser silencioso, sin fiestas, sin nada. Un trapeado todos los días con esos cadáveres y eso lo tenemos que hacer sin juzgar: a mí no me importa si son buenos o malos. Yo solamente estoy viendo el recuento de los hechos: miles de muertos, cientos de niños asesinados en fuego cruzado[177].

La afirmación de Margolles por la que asegura que *su ética es su estética*[178] encuentra un buen sustento en esta obra.

Otra de las piezas más significativas de la Bienal fue *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera,* para la que se izó una tela de gran tamaño impregnada con los restos de sangre de las ejecuciones recogida en los lugares donde estas habían tenido lugar, principalmente en la frontera norte de México, en las ciudades de Culiacán y Ciudad Juárez, colocada sobre un soporte metálico. En el balcón presidencial del edificio también se reemplazó la bandera de México por una tela ensangrentada con los fluidos de víctimas de Ecatepec y Sinaloa. Por esta maniobra de *sustitución* de la bandera oficial fue fuertemente criticada. Ya no estaba proponiendo una bandera, sino actualizando la bandera oficial de su país. De cualquier modo ella siempre ha negado que su *Bandera* fuera la nueva bandera mexicana; asegura que no tenía conocimiento de que debía respetar las banderas oficiales –Italia, México y Europa, respectivamente– y afirma: "no es la bandera mexicana,

---

176 Ibíd.

177 Declaraciones de Teresa Margolles en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles...", Op. Cit., pp. 88-89.

178 Conversación personal con la artista. *La Conservera*, Murcia, 17 de diciembre de 2010.

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera*, 2009

no está dividida en tres partes; es una tela que está en el estandarte donde debería estar la bandera mexicana"[179], pero la evidencia es la evidencia; una cosa que se pone en el lugar de otra es un reemplazo; una sustitución.

La misma idea de *Bandera,* imprescindible ya en su vocabulario, se repetía en *Narcomantas.* En esta ocasión, durante el transcurso de la exposición, aunque en el exterior del pabellón, éstas eran bordadas con hilo de oro con algunos de los *narcomensajes* encontrados en, o junto a, los cuerpos de las víctimas. Estos mensajes fueron "Ver, oír y callar", "Hasta que caigan todos tus hijos", "Así terminan las ratas" y el ya conocido "Para que aprendan a respetar".

En el interior del Pabellón también se expuso *Ajuste de cuentas*; una pieza del mismo tipo que *21*, sólo que en esta ocasión las joyas no eran exhibidas, sino que permanecieron ocultas en la caja fuerte del Palacio, volviendo a hacer uso de la estrategia de la ocultación para llamar la atención sobre lo que se esconde, sobre lo que no es visible.

También se emplazó en el edificio la ya producida *Sonidos de la muerte*. A su vez se llevaron a cabo una serie de acciones –señalamientos– que se llamaron *Extramuros,* por las que se trasladaron al exterior del Palacio diferentes versiones de las obras expuestas en su interior. Es el caso de *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Embajada.* Unos meses antes de celebrarse la Bienal de Venecia la artista fue a conocer la región. Le sorprendió ver el Pabellón de Estados Unidos vacío, sin vigilancia policial, "me pareció insólito ver un espacio americano no blindado"[180], declaró la artista, que vio allí una maravillosa oportunidad para *forzar un diálogo* con ellos. Quizá *Embajada* sea la intervención con mayor carga política; las telas impregnadas se colocaron en la fachada del Pabellón de Estados Unidos, ejerciendo una denuncia directa sobre el país que es el mayor consumidor de las drogas de México y el exportador de la gran mayoría de las armas con las que se cometen los

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Narcomantas*, 2009

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bordado*, 2009.

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Embajada*, 2009.

179 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles,* Op. Cit.

180 Ibíd.

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Bandera arrastrada*, 2009.

asesinatos, acusándolos directamente de ser corresponsables de la situación. Esta adjudicación de la responsabilidad en las muertes es transparente en el discurso de la artista, que afirma que "las armas llegan de allá y nosotros [los mexicanos] ponemos los cuerpos"[181].

181 Declaraciones de Margolles regidas en la conferencia "Teresa Margolles in conversation with...", Op. Cit.

Las telas impregnadas con la sangre, los restos, e incluso el barro recogido en las escenas de los crímenes, "la sangre que ya nadie limpia, que se integra en las calles, que se convierte en polvo y que luego te vuelve a ti"[182], en palabras de la autora, fueron las protagonistas de las varias acciones que se desarrollaron en paralelo. Un buen ejemplo fue *Bandera* sumergida, una pieza que consistió en la rehidratación en las costas italianas de esos lienzos que habían viajado en seco desde México. *Bandera flotante*, o *Bandera arrastrada*, siguieron a esta primera intervención que ponía de manifiesto que esa sangre es sangre que no deberíamos permitir nunca que se seque. Las joyas de *Ajuste de cuentas* fueron utilizadas para ser portadas por varios voluntarios por las inmediaciones de la Bienal, en una acción titulada sencillamente *Joyas*.

Finalmente, como parte de estas acciones que tuvieron lugar fuera del Pabellón de México destaca la reedición y distribución de diez mil *Tarjetas para picar cocaína* entre el público asistente el día de la inauguración. La imagen del anverso de estas tarjetas fue la misma que se utilizó en la portada del catálogo[183], mientras que en el reverso se imprimió el logotipo y los emblemas de la bienal, junto con el nombre de México. Obviamente, Margolles es una representante atípica para un pabellón nacional, que suele ser motivo de orgullo y una herramienta para publicitar el país. El sabotaje fue tan evidente como sus honestas motivaciones.

En definitiva, como James Oles ya ha señalado con anterioridad, la forma de resolver la intervención en el Pabellón Mexicano en Venecia representaba un potente rechazo a la promoción del nacionalismo, que por otra parte suele ser el principal fin de este tipo de acontecimientos[184]. A ella no le importó pisotear el orgullo nacional; la urgencia de su mensaje estaba por encima de eso.

Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Joyas*, 2009.

Teresa Margolles, *Tarjetas para picar cocaína*, 2009.

Teresa Margolles, Persona muerta por vínculos con el narcotráfico, portada del catálogo de la Bienal de Venecia, 2009.

182 Ibíd.

183 MEDINA, Cuauhtémoc (ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México DF, 2009.

184 Véase: OLES, James, *Art and Arquitecture…*, Op. Cit.

Teresa Margolles, *Grieta*, 2009..

En 2009, al margen de la Bienal de Venecia, realizó sendas exposiciones en Labor, su galería de México, y en Peter Kilchman, su representante en Suiza. Para la primera realizó *Grieta*, una sutil y poética intervención en una fisura en la galería, que fue cubierta con los pedacitos de cristales de los ajustes de cuentas.

En Zurich presentó *Los herederos,* doce sábanas de algodón con las que se impregnaron la sangre y otros restos corporales de víctimas asesinadas en Sinaloa en el otoño y el invierno de 2008 convertidas en doce lienzos

Teresa Margolles, *Los herederos*, 2009.

cuadrados. Siguiendo un "modus operandi" cada vez más definido, Margolles se desplaza hasta el lugar donde alguien había sido asesinado para recoger los restos, siguiendo siempre la información proporcionada por las *notas rojas* de la prensa local. Precisamente a los periódicos les empieza a conferir una mayor importancia desde este momento. Los lienzos estaban acompañados de una grabación en la que se escuchaban voces en español y en alemán que leían los artículos de los periódicos que hacían referencia directo a los asesinatos allí representados. Con motivo de su exposición escribió Valérie Knoll en *Artforum*:

> Estas reliquias de tela funcionan como índices de ausencia los cadáveres marginados; intentan dar una voz simbólica a los no escuchados. En última instancia, esta llamada a la empatía es difícil de satisfacer. Debería ser motivada por las reliquias visuales y nuestra percepción reflexiva, pero aparece dialécticamente a través de pensamiento[185].

En efecto, se busca una empatía que es complicado provocar, pues aún cuando las sábanas han sido desinfectadas y tratadas por motivos de conservación, son algo más que simples *índices* de los cadáveres, mucho más que su representación, son parte de ellos. Las reliquias no son tan sólo

185 "These cloth relics function as indexes of the marginalized corpses' absence; they attempt to give symbolic voice to the unheard. Ultimately this call for empathy is difficult to satisfy. It should be prompted by the visual relics and our reflective perception, but it appears dialectically thought through", KNOLL, Valérie, "Teresa Margolles: Peter Kilchmann" reseña publicada en *Artforum International*, Vol. 47, Nº 9, Mayo 2009, p. 251.

Teresa Margolles, *Frontera*, 2010.

visuales, son también reales; allí hay materia orgánica perteneciente a los asesinados, que aunque sean un *infraleve*, perturba, amenaza con el contagio; son *abyectas*. Esas telas deberían haber sido enterradas o incineradas con los cadáveres, o desechadas, nunca expuestas.

Entre finales del año 2010 y mediados de 2011, el Kunsthalle Fridericianum de Kassel y el Museion de Bolzano programaron *Frontera,* una exposición individual comisariada por Rein Wolfs y Letizia Ragaglia que recogía los últimos y más importantes trabajos de Teresa Margolles. Entre la extensa lista destacaban *Frontera*, *Cubo*, *Plancha*, *Muro baleado*, *Corporización de la ausencia*, *Ya basta hijos de puta,* la instalación de vídeo *¿Cómo salimos?*, la serie de fotografías *Esta finca no será demolida* y los registros de la acción *¿Cuánto puede soportar una ciudad?*. En este momento se ha completado definitivamente la salida de Margolles de la morgue, para pasar a ocuparse de la batalla que se estaba desarrollando en las calles, con la excepción de un par de piezas en donde volverá a hacer uso de recursos ya conocidos en su repertorio, como, por ejemplo, en *Plancha*.

La condición fronteriza de México, especialmente de Ciudad Juárez, es una de las causas directas del incremento de la violencia derivada directamente del narcotráfico. El término frontera sirve para designar un límite, también la inadecuación con el poder hegemónico ejercicio habitualmente desde una centralidad lejana a los límites físicos de un Estado. La frontera pertenece a

un territorio y a la vez está fuera de éste, en lo que Michel De Certeau llamó *la paradoja de la frontera*: "esa es la paradoja de las fronteras: al establecerse por medio del contacto, constituyen el punto de separación entre dos cuerpos y, al mismo tiempo, su punto de encuentro. Lo que une y lo que separa son aquí un misma cosa"[186]. La frontera entre Ciudad Juárez y El Paso es la línea divisoria en la que Margolles se detiene, donde las diferencias entre un lado y otro de la división son mucho más pronunciadas. Anota Lomnitz que uno de los vínculos más significativos entre la muerte y la identidad mexicano-estadounidense: "es que ahora "los muertos" sirven para marcar y conmemorar la frontera"[187], que siempre ha sido una delimitación fértil y peligrosa al mismo tiempo. En la frontera entre México y Estados Unidos las diferencias sociales, económicas, culturales o políticas se acentúan mucho más que entre otras ciudades de los dos países. Alpha Escobedo lo analiza de la siguiente forma:

> Porque en principio la ciudad singular y dividida Juárez-El Paso representa dos formas de constituir la realidad. Representa al menos dos visiones o imágenes del mundo, que incluyen creencias, suposiciones y tradiciones que son a la vez contradictorias. (...) En la frontera la situación geopolítica refuerza ciertas características de cada lado de la misma, ya que los sistemas de representación del mundo tienden a redundar cuando se enfrentan a inconvenientes que se interponen en el camino de la misma, es decir, en lo que respecta a la proximidad constante al otro[188].

Lo que antaño fue una de las virtudes de Juárez, su posición intermedia, su situación en el margen, es ahora uno de sus mayores problemas. La vida allí también supone estar en el extremo, vivir una crisis de identidad continua. En el año 2010, año en el que preparaba la exposición *Frontera*, más de 3000 personas sufrieron una muerte violenta en Ciudad Juárez[189], convirtiéndose en la imagen del fallo del sistema.

Frontera, la pieza que da nombre al conjunto de la muestra, consistió en una intervención en el exterior del Museum Fridericianum, el Museo

---

186 De CERTEAU, Michel, citado en DANDER, Patrizia, "127 cuerpos"…, Op. Cit., p. 127.

187 LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte...,* Op. Cit., p. 451.

188 "Because in principle the singular and divided city, Juárez-El Paso represents two ways of constituting reality. It represents at least two visions or images of the world, which include beliefs, assumptions, and traditions that are at time contradictory. (...) At the border the geopolitical situation reinforces certain characteristics on each side of it, since the systems of representation of the world tend to become inured when encountering inconveniences that get in the way of it, that is to say, with regard to constant proximity to the other". ESCOBEDO, Alpha, "Border", en AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera,* Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2011, p. 60.

189 Datos recogidos en el propio catálogo de la exposición: AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera,* Op. Cit.

de Bellas Artes de Kassel. Entre cada una de las pilastras de la fachada y del resto del perímetro del edificio, sobre las ventanas, se colocó un lienzo manchado con la sangre de las víctimas de muertes violentas.

Esta acción supone erigir un tremendo memorial a los muertos por el narcotráfico y la degradación del sistema en México en un lugar de Europa que es absolutamente ajeno a estos problemas. La inmensidad de esta obra –cuarenta lienzos de 4 x 2,6 metros cada uno– y la cantidad de sangre necesaria para empapar todas esas telas provoca que aunque la estrategia de la artista no sea nueva se vea revestida de un distinto e imponente sentido de magnitud sobrecogedor. Apunta acertadamente Rein Wolf, uno de los comisarios responsables de la exposición, que la obra es aún más abrumadora cuando el espectador conoce la sustancia que da color a los monocromos e imagina la posibilidad de que esta pudiera volver a ser líquida:

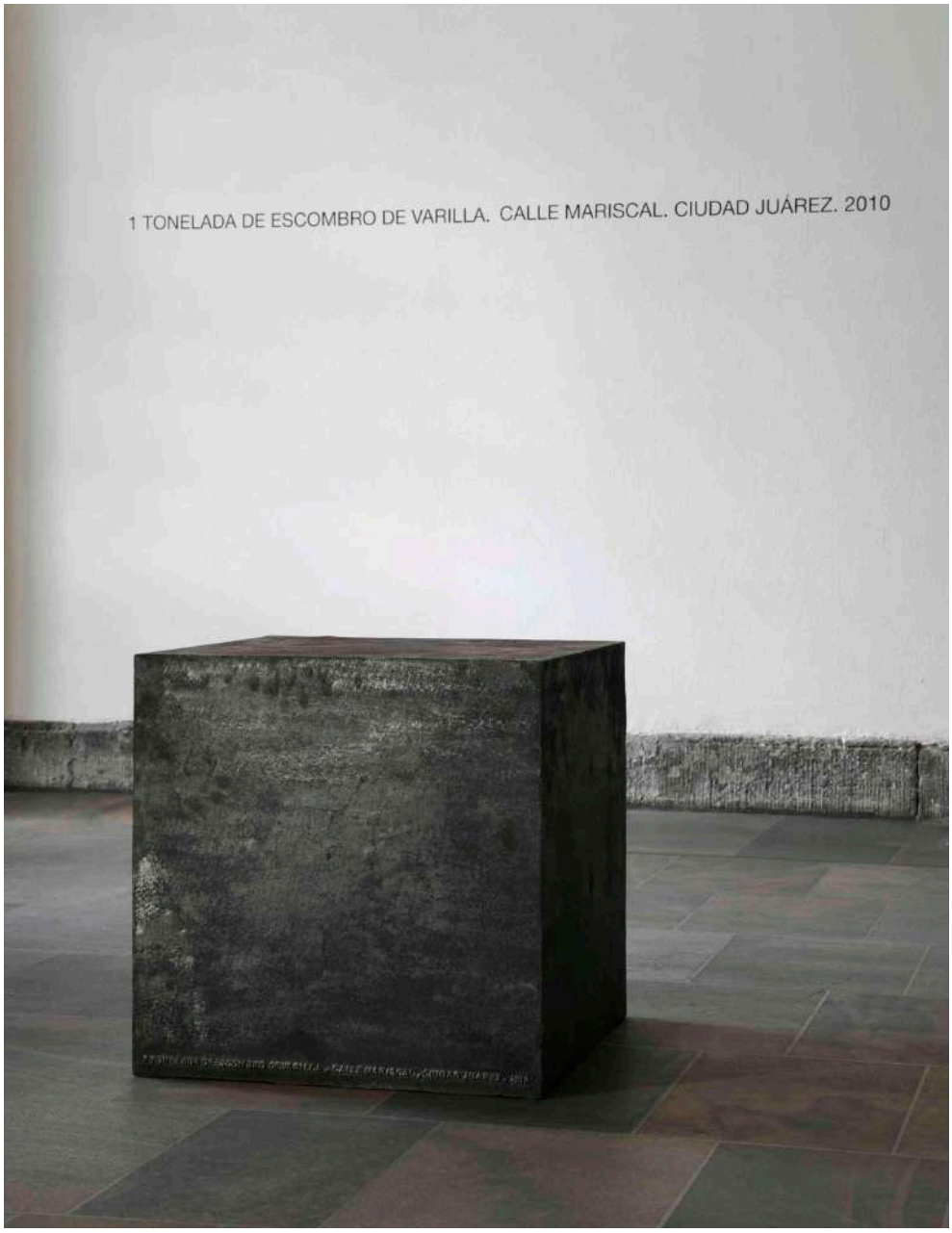
> En el momento que uno se da cuenta de las espeluznantes sustancias con las que se han hecho estas pinturas, la importancia monumental de esta a primera vista instalación minimalista se hace evidente. Y cuando nos imaginamos que las condiciones climáticas extremas podrían haber hecho sangrar literalmente el edificio, se abre un campo emocional de los recuerdos y una verdadera recepción del horror[190].

La instalación de *Frontera* en el exterior, cubriendo las ventanas del museo, tuvo una consecuencia no menos importante; la oscuridad litúrgica que se generó en el interior, ideal para la contemplación respetuosa y emocional del resto de las obras.

La primera de ellas, *Cubo,* consistió en la construcción de un cubo con los restos de metales de las casas de Ciudad Juárez refundidos. Su apariencia estrictamente minimalista se interrumpe al leer en el pie de una de las caras la inscripción: *1 tonelada de escombro de Varilla, calle Mariscal, Ciudad Juárez.* La Calle Varilla había sido históricamente una de las más importantes por su proximidad a El Paso, Texas. Allí existieron importantes hoteles, restaurantes y teatros donde actuaron personajes como Frank Sinatra, Nat King Cole o Marilyn Monroe. El barrio fue derribado por órdenes gubernamentales –acuciados por evidentes intereses inmobiliarios– debido a su degradación. Su peso simbólico representa a los músicos, los bailarines, los taxistas, los cocineros, los comerciantes y las prostitutas que fueron desalojados de allí.

---

190 "By the time one realizes the horrifying substances of which these paintings are made, the monumental significance of this at first minimalist-seeming installation becomes clear. And when we imagine that extreme weather conditions could have literally caused the house to bleed, it opens up an emotional field of memories and a genuine reception of horror". WOLFS, Rein, "Over the border", en AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera,* Op. Cit., p. 100.



Teresa Margolles, *Cubo*, 2010.

El acero con el que se fundió el cubo, comprado a las personas que lo fueron recolectando secretamente, insiste en la idea de la alegalidad en la que se mueve siempre la artista. No existen delitos concretos que se le puedan imputar, pero siempre se aprovecha de los huecos, de los márgenes, de las fisuras del sistema.

La también minimalista *Plancha* consistió en la colocación de diez cuadrados de acero de 120 x 120 centímetros ligeramente elevados del suelo sobre los que iban cayendo gotas de agua procedente de la morgue, que en el

Teresa Margolles, *Plancha*, 2010.

Teresa Margolles, *Plancha*, detalle, 2010.

Teresa Margolles, *Muro baleado*, 2009

instante de impactar contra la superficie de metal ardiendo se evaporaban, en la que será la única referencia al depósito de cadáveres de todo el conjunto expositivo.

La lírica de esta pieza es absolutamente perfecta. Sin caer en el sentimentalismo, el espectador es capaz de ver cómo cada gota encarna una vida que se desvanece, que se evapora para siempre. Para la artista esas gotas representan *el dolor*: "el sonido de las gotas al caer representa el dolor de las familias al ser informadas, ese dolor que cae sobre ti y que finalmente se va, se evapora"[191]. Ella defiende esta instalación como una pieza eminentemente sonora.

Otra de las piezas más rotundas es *Muro baleado,* una pared real que separaba el jardín de una vivienda con el exterior, en Culiacán, donde dos policías fueron asesinados. Los 130 bloques de hormigón con sus impactos de balas, numerados por la policía, fueron trasladados y vueltos a montar en el interior del museo. Para conseguir llevárselo la artista le pagó un muro nuevo al propietario: "me lo llevé como si fuera una pieza arqueológica"[192], explica. Sin embargo, la idea original era contratar a *muleros*, personas que llevaran un par de bloques cada uno, con su visado de trabajo, para que vieran que había otras posibilidades de vivir. Desgraciadamente la acción tuvo que simplificarse por cuestiones legales y logísticas. A la sazón, nos encontramos ante un *ready made* en sentido estricto, sin ninguna alteración. Se empieza a configurar una clara metodología por la que Margolles traslada objetos desde la morgue hasta el museo, desde la calle hasta la galería, a los que les asignas títulos tan sencillos como descriptivos.

Esta idea se repite en *Muro Ciudad Juárez*, como también lo hizo en *Puertas baleadas;* un portón de una bodega acribillado de impactos de bala. Para *Muro Ciudad Juárez* Margolles retiró la pared del colegio sobre la que impactaron las balas dirigidas a un grupo de jóvenes, de los que cuatro de ellos, de edades comprendidas entre

191 Declaraciones de Margolles con motivo de la Bienal de Liverpool de 2006, recogidas en las web de la TATE, Op. Cit.

192 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles,* Op. Cit.

Teresa Margolles, *Muro Ciudad Juárez*, 2010

Teresa Margolles, *Camiseta*, 2010.

15 y 25 años fallecieron. Margolles viene asegurando en esta etapa: "ya no trabajo con el cuerpo, sino con su periferia"[193], y por eso, en obras como *Muro baleado* o *Muro Ciudad Juárez*: "no muestro a la persona asesinada, se muestra solamente el testigo"[194]. Afirma que muestra una parte para que el público reconstruya su historia; traslada la responsabilidad al espectador-testigo secundario.

A su vez, la sinaloense interpela directamente al espectador: "cuánto puede soportar una ciudad, es una pregunta que tienen que contestar ustedes"[195]. Es precisamente esa pregunta la que lanza en la acción *Camiseta*, llevada a cabo en las ciudades de Juárez, México y Bolzano, Italia, cuya documentación y registro formó parte de *Frontera*. En la performance una serie de voluntarios pasearon por las calles de estas ciudades vistiendo unas camisetas negras con el texto *¿Cuánto puede soportar una ciudad?* sobreimpreso en ellas, en diferentes idiomas, actualizando la figura del flanêur.

En esta obra Margolles se pregunta por los límites, por el límite de dolor y destrucción que puede absorber una ciudad. Como ha sabido identificar la comisaria, Letizia Ragaglia, el título de la exposición tiene también aquí su

193 Declaraciones de Teresa Margolles en el vídeo del Museion Bolzano *Frontera, the exhibition by Mexican artist Teresa Margolles.* Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_eFoTbRgPKU Fecha de acceso: 30/05/2015

194 Ibíd.

195 Ibíd.

Teresa Margolles, *¿Cómo salimos?*, Fotogramas de la instalación de vídeo de dos canales, 2010.

Teresa Margolles, *Corporización de la ausencia*, fotograma de uno de los vídeos, 2010.

Teresa Margolles, *Ya basta hijos de puta*, 2010.

eco: "la acción está estrechamente relacionada con el título de la muestra, *Frontera*, que evidencia que hay límites en lo que una ciudad puede soportar"[196].

Inmersa en su nueva faceta de *flâneuse* documentalista, Margolles se encontró con un grupo de niños huérfanos durante una visita a la deprimida zona de Anapra, que al observar cómo los grababa desde su coche le preguntaban insistentemente que "cómo salían" –en la imagen–. Teresa modificó el sentido de esa pregunta en la instalación de vídeo *¿Cómo salimos?*, pues estas segundas y terceras generaciones de la violencia extrema lo tienen realmente complicado para salir del círculo vicioso de la pobreza, las drogas y la violencia. Así denuncia la artista el círculo vicioso: "me parecía muy simbólico de cómo la mayor parte de la juventud de México está secuestrada por el narco. Ellos les dieron unas expectativas que no les pudo dar el gobierno y con 18 años quieren tener objetos materiales, cuando han nacido y crecido en la miseria. El narco les ofrece hasta una familia"[197]. La ligera ralentización de las imágenes, así como su registro desde el interior de un coche con las ventanas subidas, le añade a la instalación un inquietante sentido de suspense.

También en los vídeos *Corporización de la ausencia*, los protagonistas son las jóvenes víctimas potenciales de la guerra del narcotráfico. Entre 2009 y 2010 el número de adolescentes asesinados creció en México un trescientos por ciento. Este aumento exponencial obligó a Margolles a dirigir su mirada a estos chicos que en esos momentos eras más vulnerables que nunca antes.

Las performances tuvieron lugar en dos institutos de educación secundaria, en Guadalajara y en Ciudad Juárez. 298 estudiantes de entre 16 y 19 años participaron ellas. Los vídeos, dos planos fijos de los patios de los centros,

196 "The action is closely linked to the title of the show, *Frontera*, which sets out to make it clear that there are limits to what a city can endure". RAGAGLIA, Letizia, "How mauch can a city endure?", en AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera*, Op. Cit., p. 112.

197 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

reflejan una misma acción: la entrada de los alumnos en el área y sus animadas conversaciones que en un momento dado se detienen bruscamente. Tras dos minutos de silencio sobrecogedor vuelven a marcharse, dejando el plano vacío. Es inevitable pensar en los huecos que alguno de ellos dejaría más tarde.

Teresa Margolles, *Irrigación*, 2010.

En esta escalada de violencia, *Ya basta hijos de puta*, fue el mensaje que apareció escrito en el cuerpo de una mujer decapitada en Tijuana, que mediante su repetición en huecograbado en la pared del museo la artista quiso devolver a los responsables de estos actos, en un acto de sincera desesperación.

Por último, sendas versiones de *Herida* y *Joyas* cerraban la muestra *Frontera*. En esta ocasión, tras los problemas que conllevó la creación de la primera *Herida*, la incisión fue mucho más pequeña, se realizó en la pared, y se rellenó únicamente con grasa humana de personas asesinadas, evitando los fluidos. También se incluyeron las primeras imágenes de *Esta finca no será derribada*. En definitiva, con esta exposición, muestra su implicación con los problemas de la frontera norte del país, y lo hace caminando, como siempre, por la propia frontera del arte, por los metafóricos límites de la transgresión y de la ética, desplazando un interés inicial por el cadáver por los lugares generadores de la violencia y por las víctimas potenciales..

Teresa Margolles, *Las llaves de la ciudad*, 2010.

En el prolífico 2010 Teresa Margolles realizó otra enigmática intervención fuera de los espacios expositivos, en la vía pública. *Irrigación* fue una acción grabada en vídeo en la que un camión cisterna realiza el trayecto desde Ciudad Juárez hasta El Paso, en Texas, atravesando la frontera con Estados Unidos por la autopista 90, mientras iba dejando caer lentamente sobre el asfalto su carga. El contenido de la cisterna no era otro que los restos de sangre y lodo recogidos en varias localizaciones de Juárez donde habían sido abatidas diferentes personas, diluidos en 5000 galones de agua (unos 19.000 litros). El mensaje, una vez se sabe el trayecto del camión y su contenido es claro, las

armas que han asesinado a esas personas provienen del país vecino, que es además el receptor de la mayor parte de la droga que mueve el narcotráfico mexicano. Ahora esos muertos hacen el camino inverso, vuelven a buscar a los responsables, para denunciar la injusticia, y lo hacen dejando un rastro, una dolorosa huella ensangrentada, en una frontera que no deja de llorar.

La paradójica distancia entre Ciudad Juárez y El Paso, tan mínima y tan determinante, también quedó trazada en la obra *Las llaves de la ciudad*, para la que Margolles contrató a Antonio Hernández Camacho, un artesano grabador de llaves a modo de souvenir, que trabajaba en su local de la Avenida Juárez y que se vio obligado a cerrar por las coacciones de las mafias. Llegó un momento en el que Antonio cruzaba todos los fines de semana la frontera para intentar vender sus productos en El Paso, ante la escasez de turistas en Juárez, pero tampoco eso fue suficiente.

Margolles denota el desplazamiento al que se ha visto obligado Antonio, para hacerlo extensivo a tanta otra gente. Por eso lo hizo el actor principal de la acción, invitándolo a contar sus historias después de cuarenta años de dedicación a su oficio. El público asistente, tras escucharlo, le sugería palabras que él tallaba en sus llaves a gran velocidad, y que eran añadidas a la exposición. Con el dinero que Antonio ganó en sus colaboraciones consiguió reabrir un negocio, demostrando la posibilidad de resistencia que defiende la artista. La vida fue llevada al arte y el arte volvió a la vida, en una estrategia que se podría considerar bien cercana a las de Santiago Sierra.

La impotencia ante la injusta pérdida de empleo de miles de personas en Ciudad Juárez por el aumento del poder de los cárteles, y la consecuente degradación de la zona fue también el detonante de *La barca de oro*, un proyecto que consistió en la edición de un disco compacto con diez versiones del conocido tema de Abundio Martínez, *La Barca de Oro*, grabado originalmente en 1920. Cada una de las pistas se corresponde con la versión que han hecho diferentes grupos musicales que solían tocar en las cantinas de la calle Mariscal de Ciudad Juárez, y que tuvieron que dejar de hacerlo por la decadencia de la ciudad. Ninguno de los grupos había grabado con anterioridad en un estudio profesional. La última pista del disco la interpretan jóvenes músicos de la ciudad que nunca tocaron ni podrán tocar en la calle Mariscal, dado que gran parte del centro histórico ha sido destruido. La canción, propia en el adiós a los difuntos, el que ha de partir se despide en la canción original con la frase *adiós mujer*, fue modificada en la versión de Margolles por un solemne *adiós ciudad, adiós, para siempre, adiós.* La artista sigue fiel a su política

Teresa Margolles, *La barca de oro*, CD, 2010

de la mínima intervención, en este caso es una única palabra la que se ha sustituido, consiguiendo un giro radical en el significado.

La colaboración con los habitantes de las ciudades más problemáticas de México, con hipotéticas futuras víctimas de la violencia continuó en 2011 con *A través…*, producida para el Museo de Arte Moderno, en la Ciudad de México. Para su ejecución la autora repartió ciento cincuenta camisetas entre la población joven, más proclive a ejercer y a sufrir la violencia. Entre ellos también había traficantes y consumidores de droga. Tras ser vestidas durante unos días los colaboradores se las remitieron a la artista envasadas al vacío para que conservaran todas las secreciones. Una vez recolectadas, las prendas se utilizaron para empañar las grandes cristaleras de la Sala Gamboa con los restos de sudor y grasa –y sus correspondientes olores–. *A través...* se erige como un cristal de resistencia, una metáfora de la frontera, para que el público se vea obligado a mirar a través de él. El título, en este caso, no incide en el material con el que se ha llevado a cabo, como suele ser habitual, sino en una posición concreta a la que el espectador es invitado a ocupar. La intervención se acompañó de una performance que se desarrolló el día de la inauguración. Para la ocasión la artista convenció a un grupo de chicos de zonas marginales, completamente ajenos al mundo del arte. Ellos fueron, lo que tras una dura negociación, se decidieron por llevar a cabo *Grito*, una acción conjunta en la que aunaron sus voces en un único y desgarrador clamor. Un grito como forma de resistencia a la violencia, un grito emitido por aquella generación a la que se *le manda callar*[198]. Así relata Margolles la cesión de la autoría:

198 Declaraciones de Teresa Margolles en la entrevista audiovisual "Teresa Margolles: A través... y El Grito", Réplica 21, 21 de diciembre de 2011. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KoloQ2lKeqc Fecha de acceso: 14/01/2014

Teresa Margolles, *A través...*, 2011

> Cuando trabajamos en la idea para esta acción, les dije que decidieran lo que querían hacer, su respuesta fue esto, queremos gritar, me respondieron, porque de esa manera llaman la atención de la gente y dicen aquí estamos. Existimos, este trabajo es de ellos, y para ellos, ya no es mío. Les pertenece[199].

A través... ya se había "ensayado" en 2007, cuando la mexicana visitaba la ciudad de Dusseldorf y se sintió impactada por el fuerte olor de un vagabundo, que era más evidente gracias al contraste con el resto de sus aseados ciudadanos. Allí se propuso: "eliminar el cuerpo y conservar sólo el olor y, a la vez, volver al cuerpo a partir de la memoria"[200]. Por aquella época Margolles buscaba la forma de hablar sobre el miedo, el miedo que acompañaba a los hombres y mujeres que se prostituían en Ciudad Juárez, y pensó que ese miedo, en forma de sudor, de grasa o de olor, quedaría atrapado en su ropa. Tras repartirles unas camisetas y pedirles que no se ducharan durante unos días, utilizó esas prendas para intervenir los cristales de la sala de exposiciones:

> Limpié los vidrios de las ventanas con la grasa impregnada en las telas (de la ropa); más que limpieza, fue una adhesión de grasa a la superficie de los cristales para que el público mirara "a través de" hacia fuera: a la gente, a la vida[201].

---

199 Declaraciones de Teresa Margolles en "Teresa Margolles monta performance en el Museo de Arte Moderno", comunicado del CONACULTA del 4 de diciembre de 2011. Disponible en: http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=17537 Fecha de acceso: 14/01/2014

200 Declaraciones de Teresa Margolles en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles...", Op. Cit., p. 85.

201 Ibíd., p. 85.

De nuevo, sus estrategias de creación se repiten, adaptándose a los contextos, y de nuevo la única forma de conocer su trabajo es por medio de la ficha técnica que da sentido a la obra.

Teresa Margolles, *A diamond for the crown*, 2011.

En el verano de 2011 tuvieron lugar las revueltas de Londres, en aquel entonces Margolles se encontraba de residencia en Glasgow, y, como buena *paseante observadora*, se desplazó hasta Croydon para ver los resultados de aquel inesperado brote de violencia. Sobre el terreno recolectó objetos abandonados y restos de madera de las casas que se habían quemado, que más tarde fueron minuciosamente archivados y catalogados con la ayuda de varios mapas. Parte de esos restos quemados fueron entregados a una empresa del Reino Unido especializada en convertir las cenizas obtenidas en la incineración de restos corporales en diamantes. El resultado fue *A diamond for the crown –Un diamante para la corona–*, un brillante facetado con 58 caras que se expuso junto con el texto grabado en la pared de la sala. He aquí otro de sus radicales contrastes; un desecho convertido en joya y unos actos violentos que aluden directamente a la corona del Reino Unido. Una pieza de apariencia inofensiva preñada de contenido político.

Teresa Margolles, *A diamond for the crown*, 2011.

Un diamante para la corona es un verdadero regalo envenenado que, incluso puede ser leído como una amenaza si atendemos a las connotaciones que tiene el término corona. Traigo aquí las palabras de Sergio González, aludiendo a Domínguez Leiva, sobre la relación ente la decapitación y la monarquía:

> La decapitación ocupa, en el contexto de las guerras religiosas, un simbolismo político que invade la escena a través de los usos del cuerpo: "La cabeza deviene metáfora de la corona y del poder monárquico, el tema de la decapitación es empleado como una imagen recurrente de la transgresión, de la revuelta y del regicidio[202].

202 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin…*, Op. Cit., p. 114.

Luis Alvarado y Teresa Margolles, Imágenes del archivo fotográfico Luis Alvarado, 2012.

Teresa Margolles, *Relecturas de tela bordada*, 2013.

Desde 2011 hasta la actualidad, Teresa Margolles comienza a experimentar con nuevas formas de expresión desconocidas hasta este momento en su catálogo. Una de las más sorprendentes es la creación del proyecto *Recovery process of a photographic archive.* La obra, a caballo entre la apropiación, el archivo, la documentación histórica o la intervención sociológica consistió en el estudio y digitalización de más de 6000 negativos fotográficos pertenecientes al fotógrafo Luis Alvarado. Para Margolles este archivo había de ser rescatado, pues condensaba la esencia de la Ciudad Juárez de las décadas de los setenta y ochenta.

Tras su análisis detenido es posible ver cómo se empezaron a deteriorar los comportamientos sociales de desembocaron en la situación ya conocida. Asegura la artista a este respecto que *es necesario mirar al pasado para poder entender el futuro*[203]. Esta afirmación sugiere que la artista ha comenzado a mirar al pasado reciente para intentar localizar el origen primero de la muerte violenta, que primero la sacó de la morgue, y que más tarde ha dejado de buscar en las calles y en la política, para buscar en el pasado y en lo social.

La obra de Margolles ha gozado desde siempre de una especial acogida de público y crítica en los países centroeuropeos. Allí ha realizado numerosas residencias y exposiciones. En uno de estos viajes, continuó ampliando las posibilidades relacionales de su obra con una performance llevada a cabo en Krems, Austria, en 2013, que reelaboraba otra de 2012. Para *Relecturas de tela bordada* la artista invitó a un grupo de bordadoras guatemaltecas de etnia quiché, considerada sucesora directa de los mayas, para que bordaran sus patrones tradicionales precolombinos sobre una tela empapada con la sangre de una mujer asesinada en su país.

---

203 Conversación personal con la artista, *La Conservera,* Murcia, 17 de diciembre de 2010. En este momento el archivo no estaba digitalizado, pero la autora trabajaba en el proyecto, sobre el que me facilitó documentación audiovisual.

Cierto es que Margolles ya había utilizado el bordado en obras anteriores, como en *Narcomantas*, y que incluso estas se había realizado en público, insistiendo en lo procesual. La diferencia es que en esta nueva acción las mujeres conversan entre ellas y con el público sobre sus vivencias personales con la violencia, y los bordados son decididos por ellas.

Por otra parte he de detenerme en *El testigo,* la primera gran exposición de Teresa Margolles en Madrid. Montada en el Centro de Arte Dos de Mayo y comisariada por María Inés Rodríguez se celebró entre febrero y mayo de 2014. La idea de la obra que da nombre a la muestra ya había sido llevada a cabo por Margolles en exposiciones anteriores, pero esta versión de *El testigo* se convirtió en el eje central y discursivo del recorrido.

Todos los árboles de la serie *El testigo* han sido heridos, alcanzados por impactos de balas perdidas en las ciudades de Juárez y Cualicán. Ellos han presenciado algún asesinato y son el recuerdo vivo de esa ausencia; son la vida que continúa después de la muerte y la destrucción. Durante años Margolles ha ido recolectando y documentando todas las evidencias de la degradación de estas ciudades, sus casas, sus sonidos, los testimonios de sus habitantes. Su quehacer artístico se asemeja a un activismo social y a una forma concreta de ejercer la democracia; casi todas sus obras emanan cierta política poética, y en el caso de *El testigo* ese posicionamiento, a pesar de encontrarse velado, o precisamente por eso mismo, es más fuerte que nunca, como destaca la comisaria, María Inés Rodríguez:

> Más que intentar reconstruir lo que sucedió a partir de vestigios de lo que queda tras el abandono, la obra de Margolles busca un lugar desde donde generar una contraimagen que logre cuestionar la autoridad y legitimidad de la imagen oficial[204].

Teresa Margolles, *El testigo*, 2010.

Teresa Margolles, *El testigo*, 2013.

204 RODRÍGUEZ, María Inés y GAITÁN, Juan A., "Los otros testigos", en AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2014, p. 18.

El testigo es aquel capaz de dar testimonio, de contar la historia, de reconstruirla, para que más tarde se pueda administrar justicia. Como dice Eyal Weizman, "hoy son muchos los espectadores, pero testigos tan solo lo son unos pocos"[205]. Estos árboles no pueden hablar, pero mediante la operación de la artista de investirlos como testigos, sus imágenes emplazan al espectador a ocupar ese lugar. Los espectadores no hemos presenciado el acto violento, pero sí las evidencias que lo demuestran, y estamos llamados a hacernos cargo, a escribir la historia; a buscar la verdad y la justicia. Los testigos de Margolles son sosegados pero urgentes llamamientos a la acción.

A la pregunta de Bea Espejo sobre quién es *El Testigo*, la artista apela a la figura del *testigo mudo* en una interesante respuesta que desvela sus referencias directas en el arte, la literatura y el cine, y que merece ser reproducida en extenso:

> *El Testigo* en esta exposición es un árbol que sobrevive a la tragedia y sigue presente ante lo devastado. Es una serie de fotografías en las que el árbol es el protagonista herido pero aún vivo tras un hecho violento. Las marcas dentro de su corteza son el recuerdo permanente de las personas que han sido asesinadas junto a él, las heridas que nos quedan para reconstruir los hechos. (…). Si hacemos memoria encontramos a muchos árboles bajo esa lectura de testigos mudos presentes en toda la historia… Pienso en el árbol de la Noche Triste; el árbol de el *Guernica*; el poema de Machado *Al olmo viejo, hendido por el rayo*; el roble de Goethe citado en el filme de *Noche y niebla* de Alain Resnais; el árbol donde se recargaban las prostitutas de la calle Mariscal...[206].

Margolles ancla su árbol a toda una tradición de árboles testigos de los mayores horrores cometidos por la humanidad. Para la autora todos ellos son el mismo, dejando ver una conmovedora lírica.

Alrededor de la fotografía de *El testigo*, fueron dispuestas una serie de piezas complementarias, en las que la violencia presenciada por ese árbol era más evidente. La primera de ellas, *PM 2010*, consistió en la instalación de todas las portadas del periódico sensacionalista *PM* publicadas durante el año 2010. Como buen ejemplo de *notas rojas*, todas ellas contienen al menos la imagen de un cadáver, sin escatimar en los consecuentes detalles morbosos, junto a otras de tipo erótico. Gracias a este registro sabemos que ese año en Ciudad Juárez hubo 3070 asesinatos. Puesto que este periódico no se digitaliza, y los excedentes son destruidos, esta recopilación constituye

---

205 WEIZMAN, Eyal, "Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben", en AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2014, p. 96.

206 Declaraciones de la artista en ESPEJO, Bea, "Teresa Margolles: Apuesto por un arte...", Op. Cit.

además, un documento de primer orden, y como tal lo trata la autora:

> Ya no es así, pero no se nos puede olvidar, porque era nuestro día a día. Era con lo que te levantabas, con lo que convivías (…). [El periódico] es muy popular, pero aunque no lo quieras leer, sirve para envolver la carne que te llevas a casa, para armar las piñatas infantiles... Aunque no lo quieras, lo tocas, lo ves. Es una forma imposible de negar lo que está pasando en la sociedad. Es un periódico amarillista pero su número de cadáveres son reales[207].

Teresa Margolles, *PM 2010*, 2011.
Detalle de la Instalación en el CA2M.

Por otra parte, la cuestión de la yuxtaposición de imágenes de muerte y anuncios eróticos con mujeres semidesnudas no es baladí. De hecho, para Óscar Gardea, el *PM*, "trata sobre los dos ejes relativos al cuerpo que condensan los productos esenciales de la problemática, (…) y que adornan la segunda mitad del siglo pasado en esa frontera: los negocios del sexo y de la muerte"[208]. Como ya hemos dejado entrever, para Margolles los evidentes defectos de las publicaciones amarillistas son justificables por los beneficios que conllevan; la de las *notas rojas* es una información deformada, donde se enfatiza la sangre, lo macabro y lo morboso, pero a cambio proporciona una valiosa visión acerca de la realidad cotidiana de la ciudad.

Es notorio que en el momento en el que realizó este archivo, Teresa Margolles ya había vuelto definitivamente su mirada hacia el exterior, hacia lo que estaba sucediendo en la calle, especialmente a través de su reflejo en la prensa. Ella misma identifica este cambio que he venido advirtiendo:

> Este trabajo continúa con la línea de investigación del cuerpo muerto, pero fuera de la morgue. Ahora me baso en la información que produce la prensa, en el análisis que realizan los periodistas, la nota roja. (…).

---

207 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

208 GARDEA DUARTE, Óscar, "PM / Conflicto e identidad", en AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Op. Cit., p. 51.

Teresa Margolles, *PM 2010*, vista, 2011.

> [Los periódicos] son los trovadores de los sucesos que nos cantan las pérdidas de los caídos en esta guerra. Juglares que nos dicen que estamos perdiendo una generación que nos va a reclamar por qué nos hemos quedado callados[209].

Para ella este tipo de periodistas son los nuevos *trovadores*; los nuevos y necesarios *juglares*. Coincide en este extremo con Óscar Gardea, quien cree que este tipo de periodismo realiza una útil labor de *vigilancia*: "la imagen periodística, específicamente dentro de zonas de conflicto, pertenece a una construcción mediática que se sustenta en la noción fundamental de un concepto que (…) se muestra desde una perspectiva meramente técnica: la vigilancia"[210].

En la primera década del siglo XXI Ciudad Juárez se había convertido en una ciudad fantasma. La gente estaba abandonando sus casas, sus negocios, y todos sus bienes materiales con una única razón; proteger su vida. Muchas de estas construcciones estaban abandonadas, pero algunas se resistían. La periodista Judith Torrea fue de las primeras en alzar la voz de forma

---

209 Declaraciones de Teresa Margolles en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles...", Op. Cit., p. 88.

210 GARDEA DUARTE, Óscar, "PM / Conflicto…", Op. Cit., p. 50.

internacional. Desde su blog[211], ganador del premio Ortega y Gasset 2010 de periodismo digital, ha encontrado la forma de hacer públicos los datos que durante mucho tiempo le fueron censurados mientras trabajaba literalmente a pie de calle en la ciudad que había sido catalogada como la más peligrosa del mundo. En 2010 escribió una breve pero durísima nota en la que explicaba el peligro añadido de ser periodista sin venderse ni a los narcos ni a las autoridades, y relataba la rápida degradación de la ciudad, que estaba lejos de solucionarse:

> Ahora el peligro -que antes era para las mujeres pobres, jóvenes y bellas- se ha democratizado. El feminicidio continúa. Los muertos son los únicos que están a salvo. Esta es una ciudad en guerra, de edificios incendiados, abandonados, casas en venta, extorsiones, secuestros. Es una ciudad militarizada, de retenes constantes. Una ciudad que está desapareciendo: hay más de 116 mil casas abandonadas, según datos del ayuntamiento de Ciudad Juárez, y más de 10 mil negocios cerrados[212].

Este panorama desolador, de desaparición de la ciudad fue reflejada por Teresa Margolles en la serie fotográfica *Esta finca no será demolida.* En la exposición *Frontera* se pudieron ver las primeras imágenes, pero la serie no se cerró hasta 2013, siendo exhibida en su totalidad en *El testigo.*

Teresa Margolles, *Esta finca no será demolida*, 2009-2013.

Estos edificios, de alguna manera, también son testigos, son la evidencia de la caída de una ciudad, una ciudad que no ha sufrido ni una guerra ni una catástrofe natural pero que es el escenario de una batalla, o de la desolación que queda tras ella. Como le cuenta la artista a Bea Espejo, puede ser *más peligroso fotografiar una casa, una calle o un*

---

211 *Ciudad Juárez: en la sombra del narcotráfico*: http://juarezenlasombra.blogspot.com.es. Judith Torrea también es autora del libro *Juárez en la sombra: Crónicas de una ciudad que se resiste a morir*, Aguilar, Madrid, 2011. Fecha de acceso: 08/09/2014

212 TORREA, Judith, "El peligro en Ciudad Juárez es estar vivo", disponible en http://www.ochbergsociety.org/el-peligro-en-ciudad-juarez-es-estar-vivo/ Fecha de acceso: 08/09/2014

Teresa Margolles, *Esta finca no será demolida,* 2009-2013

árbol en México que un cadáver en la calle[213]. Susan Sontag compara este tipo de imágenes con las fotografías de nuestros difuntos antepasados:

> Como los parientes y amigos muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado. Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia[214].

Por lo que las fotografías de las casas abandonadas, en venta o a medio destruir de Margolles no se alejarían tanto de las necesarias imágenes postmortem; son activadoras de la memoria, facilitadoras del duelo, no por una persona, sino por un conjunto de ellas; por una sociedad, un urbanismo, una arquitectura.

Decía Eyal Weizman en su texto de revelador título *Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben*, que "Teresa Margolles ha convertido un edificio en un sensor, en el sentido de que se produce una estetización del edificio con su entorno"[215]. Estas casas son índices, *cadáveres* de una sociedad muerta, y así los entiende la autora: "la casa se convierte en un cuerpo, en

213 Conversación de Bea Espejo con Teresa Margolles en "Teresa Margolles: "Apuesto por...", Op. Cit.

214 SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*… Op. Cit., p. 25.

215 WEIZMAN, Eyal, "Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben", en AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Op. Cit., p. 97.

Teresa Margolles, *La Promesa,* 2012.
Vista de la instalación en el CA2M antes de ser activada

un cuerpo desmembrado"[216], e insiste: "cada casa abandonada, cada casa destrozada, es un nuevo cadáver"[217]. Después de todo, Margolles hace frente a la situación, se enfrenta a ella, no sólo la documenta. La elección del título es un buen ejemplo de esta resistencia a la desintegración de la ciudad.

La exposición *El testigo* se cerró con la monumental *La promesa,* expuesta originalmente en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM) en 2012, instalada en Baden-Baden en 2013 y traída después hasta Madrid para la muestra. El proyecto de *La promesa* se inició con la compra de una de las cientos de casas abandonadas de la zona sureste de Ciudad Juárez, construidas en medio del desierto y rodeadas de maquilas. "La promesa comienza con la idea del abandono del hogar. En Juarez hay más de 120.000 casas abandonadas"[218], relata la artista. Margolles explica que uno sólo abandona su casa, su patrimonio familiar y deja el perro atado en la puerta *por terror:* "la pieza evoca la desesperación y angustia de sus habitantes, que

---

216 Declaraciones de la artista en la entrevista *La Promesa, Teresa Margolles,* con motivo de la exposición en el MUAC, disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KRUOPcPJKuM Fecha de acceso: 28/08/2015

217 DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

218 Declaraciones de la artista en la entrevista *La Promesa, Teresa Margolles*…Op. Cit.

Teresa Margolles, *La Promesa,* 2012. Vista de la instalación en el MUAC varios días después de su activación

tuvieron que desplazarse por el miedo generado por la violencia"[219]. Durante once días la casa fue derribada, o más bien lentamente desmontada, sin la violencia propia de una demolición. Las 22 toneladas de materiales retirados ueron triturados y trasladados al museo. Una vez allí fueron mezclados con agua para construir una cimbra de grandes dimensiones que atravesara toda la sala. En ese instante, explica la autora, la casa "se convierte en una escultura minimalista. Ahí la casa se convierte en otra cosa, se convierte en memoria de muchas memorias. En memoria de los 60000 asesinados (…). Son promesas incumplidas, promesas fallidas"[220]. Durante el tiempo de exposición un grupo de voluntarios se fueron turnando, a razón de una hora al día, para *activar* la pieza, de nuevo manualmente, siguiendo un tratamiento artesanal, distribuyendo esos materiales por toda la superficie, frustrando una y otra vez una posible construcción sólida: "esta es una escultura inconclusa. Nunca logra fraguar. No lleva cemento"[221], descubre Margolles. Esta tarea, al igual que la labor de reconstrucción de Juárez, "es algo no puedo hacer yo sola (…) –dice–, tiene que haber una respuesta colectiva (…), la autoría desaparece para convertirse en una pieza colectiva"[222]. La autora se posiciona de nuevo en un segundo plano.

---

219 Declaraciones de la artista en ESPEJO, Bea, "Teresa Margolles: Apuesto por ...", Op. Cit.

220 Declaraciones de la artista en la entrevista *La Promesa, Teresa Margolles*…Op. Cit.

221 Declaraciones de la artista en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

222 Declaraciones de la artista en la entrevista *La Promesa, Teresa Margolles*…Op. Cit.

En *La Promesa* la artista no habla de la muerte, sino de los desplazamientos, del dolor, del vacío; de la vida: este proyecto tiene que ver con los vivos, con las promesas que se deshacen. Ciudad Juárez pasó, en apenas unas décadas, de ser la promesa de un futuro mejor para muchas familias de inmigrantes que buscaban allí un futuro mejor, siguiendo la llamada de las maquilas, a convertirse en un lugar donde todo el que puede emigra, no existe el trabajo, ni la seguridad ni la justicia. Una vez roto el pacto social, como denuncia Margolles, se rompió la promesa:

> Esa promesa que se hace al emigrante; se mueve de otros espacios para llegar a ese lugar, ¿y qué es lo que recibe a cambio? Que sus hijos se volvieran sicarios, o que a sus hijas las mataran, o las desaparecieran. Esa era la respuesta a la promesa[223].

La Promesa se acompaña de un archivo que incluye diferentes periódicos de Ciudad Juárez (PM, El Norte, El Diario y El Mexicano), con artículos sobre los problemas de la migración, que fueron publicados durante la preparación del proyecto. Para la artista, este tipo de documentación no proporciona únicamente el contexto de la muestra sino que es fundamental para tener un conocimiento profundo de la realidad de la ciudad, porque *eso es lo que está pasando*[224]; es la biblioteca donde se pueden investigar las causas y las consecuencias del deterioro social de Juárez, sin necesidad de intervención alguna por su parte.

Se completa la muestra con una instalación de vídeo titulada *En torno a la pérdida;* una serie de testimonios en primera persona de habitantes de Ciudad Juárez que han tenido que abandonar su casa, quedarse en ella en contra de su voluntad o, por el contrario, adquirirla para comenzar una nueva vida lejos de la violencia. Estas experiencias personales en torno a la casa han sido registradas entre los años 2010 y 2013 y conforman un vídeo de 37 minutos y 40 segundos.

Una de las declaraciones más desgarradoras es la de Doña Lola, una señora de 60 años a cargo de sus nietos debido a que su hija fue brutalmente asesinada en el interior de su casa, probablemente confundida con otra persona. Ella cuenta: "quiero ir a la casa de mi hija para ver... cómo la mataron dentro de su casa. (…). Quiero ver dónde cayó mi hija, pero me dicen que

---

223 Declaraciones de Margolles en el programa especial de *Metrópolis*, RTVE, con motivo de *El testigo*. Disonible en http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-teresa-margolles/2451535/ Fecha de acceso: 26/01/2015

224 Conversación personal con Teresa Margolles, Centro de Arte 2 de Mayo, Madrid, 17 de febrero de 2014.

no, que no vaya (…) Tienen miedo de que nos vayan a hacer algo"[225]. Doña Lola sabe que la casa ha sido totalmente saqueada y del peligro que supone volver allí, pero insiste en ver el lugar donde su hija fue abatida, en presencia de sus hijos de 5 y 12 años, mientras era llamada por un nombre diferente al suyo y se le exigía una gran cantidad dinero, una situación que por desgracia no es excepcional.

Otras personas relatan la injusticia de tener que abandonar unas casas de más de cien años, en buen estado, por el acoso inmobiliario: "sí, pues ya con las máquinas encima, pues ya... ¿quién no se va?"[226], declara una de las entrevistadas. Igualmente dramático es el caso de Libertad, de 19 años y madre de dos niños, que recibió ocho impactos de bala que casi le cuestan la vida. Tuvo que dejar la Universidad, y le gustaría poder abandonar su casa, pero eso es algo que su situación económica no le permite de momento. Cierra el vídeo el desgarrador relato de Alondra, una huérfana de 14 años cuyo hermano pequeño vive traumatizado tras presenciar cómo su madre era disparada en la cara, y que sin embargo se resiste a abandonar Ciudad Juárez: "si tuviera la oportunidad de irme de aquí de Juárez, no lo haría porque aquí está mi mamá"[227]. En efecto, en este caso para poder superar es necesario no olvidar. Como afirma Charles Merewether "en los países donde hay una historia de muerte violenta, el recuerdo de los muertos sirve como testigo de ese pasado. Son un recordatorio para la generación actual"[228].

El cierre de *El Testigo* con estos testimonios no podía ser más revelador del giro en los intereses definitivos de Margolles; los huecos que dejan los muertos en las familias, y el panorama de destrucción de las ciudades.

Centrada de nuevo en el desmantelamiento de Ciudad Juárez nuestra artista realizó *La búsqueda*, una compleja instalación sonora. El sonido del tren de mercancías que divide momentáneamente Juaréz en dos cuando atraviesa la ciudad, reproducido en baja frecuencia, es el protagonista de una instalación para la que Margolles trasladó ocho cristaleras de comercios cerrados atestados de carteles de chicas desaparecidas. El sonido provoca

---

225 El testimonio de Doña Lola pertenece al vídeo *En torno a la pérdida*, cuya transcripción se encuentra en el catálogo de la exposición *El testigo*: AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Op. Cit., pp. 150-151.

226 Testimonio de la familia Hernández, incluido en el vídeo *En torno a la pérdida*, cuya transcripción se encuentra en el catálogo de la exposición *El testigo*: AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Op. Cit., p. 153.

227 El testimonio de Alondra pertenece al vídeo *En torno a la pérdida*, cuya transcripción se encuentra en el catálogo de la exposición *El testigo*: AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Op. Cit., p. 155.

228 "In countries where there is a history of violent death, the memories of the dead serve as witnesses to that past. They are a reminder to the present generation", MEREWETHER, Charles, "Return of the dead", en HELLER LEVI, JAN (Ed.), *The interrupted life*, The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991, p. 77.

Teresa Margolles, *La búsqueda*, 2014.

que los cristales vibren continuamente, añadiendo tensión a la ya exigida por el contenido de los carteles y la certeza de que la *búsqueda* finaliza siempre con el hallazgo de un cadáver, y eso en el mejor de los casos[229].

Margolles siente que de alguna manera vuelve al mismo punto donde empezó. Es evidente que la situación de Ciudad Juárez ha mejorado, pero el lugar para el optimismo está limitado porque la seguridad de las mujeres sigue estando comprometida. La superposición de una violencia superior que difuminó los feminicios es retratada a la perfección por la artista:

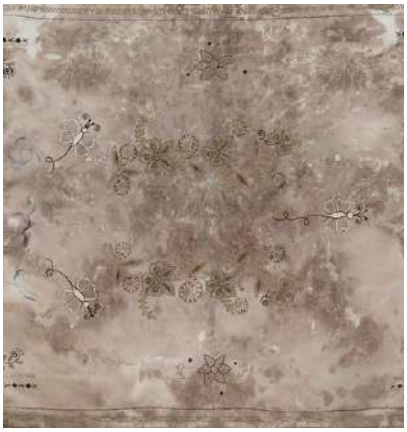
> Yo fui a Juárez precisamente por eso en 2004, algo que no conocía pero que me atraía. Estaban matando y desapareciendo mujeres, algo que no me entraba en la cabeza. Y cuando voy es cuando comienza esta violencia de fuego que nadie sabe de dónde vino. Entonces, se acaba el problema de las mujeres para el gobierno. Le vino muy bien[230].

A día de hoy, el centro histórico sigue forrado de fotocopias de fotos de niñas y mujeres desaparecidas, y hasta que no se le ponga fin a esta situación cualquier proyecto que se construya lo hará sobre un terreno inestable.

---

229 Una excepcional crónica de estos crímenes es realizada por Sergio González. El periodista realiza un cuidado ensayo analizando las causas de la violencia, la impunidad de los criminales y la corrupción de la policía a través de testimonios de personas implicadas de primera mano en: GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*, Anagrama, Barcelona, 2002.

230 Declaraciones de Margolles en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.



Teresa Margolles, *We Have a Common Thread*, 2015.

Teresa Margolles, *We Have a Common Thread*, 2015.

En este punto de su trayectoria, Teresa Margolles deja a los muertos a un lado definitivamente, se sirve de los árboles, las casas, la prensa y las declaraciones de personas para testimoniar todo lo que la muerte está dejando detrás; destrucción urbanística, ruptura social y un dolor infinito.

En 2015 Margolles presenta una nueva forma de exploración de la violencia en la exposición *We Have a Common Thread –Tenemos un hilo en común–* que tiene lugar actualmente en el Neuberger Museum of Art de Purchase, Nueva York. En esta ocasión la artista ha contado con la colaboración de bordadoras de Panama, Nicaragua, Guatemala, Brasil, México y los Estados Unidos, que han sufrido la muerte violenta de alguien cercano, a las que les ha facilitado una serie de telas que han estado en contacto directo con cadáveres para que les bordaran diseños típicos de sus respectivas culturas, tratando de tejer una relación entre la violencia y los conflictos sociales.

Los trabajos realizados en México han sido bordados por mujeres Tarahumaras, que son doblemente discriminadas y estigmatizadas en Ciudad Juárez, por las costumbres propias de su etnia, su lenguaje y su forma de vestir. La muestra incluye también los relatos de estas mujeres que cuentan como las autoridades están intentando hacer creer que las muertes de algunos *rarámuri*, habitantes de las montañas, son suicidios inducidos por el hambre cuando en realidad todo apunta a que son casos de asesinatos silenciados.

Este trabajo recupera la línea de investigación centrada en el bordado que inició en la Kuntshalle de Krems, Austria, y parece será desarrollada durante un tiempo[231].

En definitiva, tanto la transición de trabajar con SEMEFO a hacerlo de manera individual, como su posterior proceso de evolución, han sido graduales, y siempre han perseguido un mismo interés. Ella da las claves: "en vez de buscar piezas pequeñas o temas diferentes he trabajado con una

231 Conversación personal con la artista mediante una serie de correos electrónicos intercambiados entre mayo y septiembre de 2015.

sola cuestión. Y la obra ha crecido hacia dentro"[232]. Margolles ha buscado lo mismo en todo este tiempo, *con la misma obsesión*, sólo que cambiando la forma de hacerlo: "lo he expresado de manera física y obvia, de manera sutil, con formas del cuerpo periféricas, nunca mostrando el cadáver en sí, más mostrando sus periferias"[233].

4.3. De la vida del cadáver a las huellas sociales de la ausencia: etapas de producción en Margolles.

Durante los veinticinco años en que Teresa Margolles ha venido desarrollando su labor artística, tanto sus intereses como su lenguaje han ido evolucionando. Analizaré a continuación las fases o periodos de producción que se pueden rastrear en su trayectoria. En ningún caso se pueden considerar estas etapas como delimitaciones temporales estancas ni como acotaciones procesuales definitivas; se deben entender más bien como graduales deslizamientos que no se excluyen los unos a los otros y que van marcando una tendencia general, en la que muerte y violencia estarán siempre presentes; y el cadáver casi siempre ausente, pues como ha afirmado Rubén Gallo, aunque su obra se pueda definir como variaciones sobre un cadáver –*variations on a corpse*– en realidad "el cadáver siempre brilla por su ausencia (...). El cuerpo está siempre implícito, nunca está presente"[234]. Aunque esta afirmación contenga ciertos matices, pues en ocasiones existe cierto grado de presencia real, podemos convenir junto a Gallo que, a través de la ausencia, Margolles alcanza una imponente corporeidad:

> No hay cuerpos en las instalaciones de Margolles, pero hay un montón de cadáveres en la historia reciente de México. El elemento que falta en la obra de Margolles se puede leer como una alusión a los incontables cuerpos que han emergido en los años noventa, una década plagada de una ola de horripilante violencia –desde asesinatos políticos a asesinatos relacionados con la droga– que ha dejado detrás de una pila de cadáveres[235].

Desde los asesinatos políticos a las muertes provocadas por el narcotráfico, pasando por las mujeres asesinadas o desaparecidas en Chihuahua o Ciudad Juárez; Margolles alude a los miles de cuerpos que

---

232 Margolles en High, Kathy y Nicolayevsky, Ricardo, "Trabajando con la muerte…", Op. Cit., p. 91.

233 Ibíd., p. 91.

234 "(...) the corpse is always conspicuously absent (...). The body is always implied, never present". GALLO, Rubén, *New Tendencies in Mexican Art. The 1990s,* Palgrave Macmillan, New York, 2004, p. 119.

235 "There are no bodies in Margolles's installations, but there are plenty of corpses in recent Mexican history. The missing element in Margolles's work can be read as an allusion to the countless bodies that have surfaced during the nineties, a decade plagued by a gruesome wave of violence, from political assassinations to drug murders, that has left behind a pile of corpses". Ibíd.

deja atrás la espiral de violencia de su país. El hueco, el vacío que ella señala es el mismo que existe en la sociedad.

Fase I: La visceralidad de SEMEFO (1990-1999)

Teresa Margolles inicia su carrera artística, como ya hemos señalado, de la mano de un colectivo radical que hace de la visceralidad su razón de ser. Visceralidad que se trasluce tanto en su amor por las vísceras, por las entrañas de cadáver, como por las intensas reacciones emocionales demostradas en sus performances, con las que se querían alejar de cualquier conceptualización teórica, dando rienda suelta a los instintos más primarios. Unidos por el *death metal* justifican que su interés no es tanto por la muerte como por *la vida del cadáver*, aunque, fieles a la animalidad que defendían, casi siempre utilizan animales para sus performances y obras.

Sus primeras acciones están más cerca de lo musical y de lo escénico, son muy próximas al teatro de la crueldad de Artaud[236], pues exploran las limitaciones físicas y corporales en escena, implicando al espectador hasta el extremo de agredirle o hacerle vomitar. Sangre, violencia sádica, ritualidad y sexo eran omnipresentes en esta época. Por otra parte, es evidente que SEMEFO supone una continuidad histórica de la violencia apoyada en Bataille y su noción de sacrificio[237]; las pasiones, el amor, y la muerte se unen en performances como *Viento negro* (1990) o *El canto del chivo* (1993).

Sugiero delimitar un segundo momento en este primer periodo, que comenzaría aproximadamente a partir de 1994, marcado por la inclusión de SEMEFO en lo que podríamos llamar la esfera institucionalizada del arte. En este periodo el colectivo se inclina por la producción de objetos artísticos, para no caer en el teatro vacío, dejando a un lado unas acciones que comenzaban a ser repetitivas. *Larvario* (1992) fue la primera inclusión del grupo en el campo de lo objetual, pero el proceso no terminó de fraguarse hasta la creación de *Lavatio corporis* (1994). A esta primera exposición le siguieron obras como *Dermis* (1996), *Catafalco* (1996), o *Estudio de la ropa de cadáveres* (1997), en las que la muerte estaba presente en las huellas dejadas por el contacto directo con el cadáver.

En sus últimos años de existencia los miembros del colectivo realizan una serie de obras que tienen en común el mismo procedimiento; la oclusión de animales muertos o de objetos relacionados con la violencia en hormigón. Se trata de *157 kilómetros* (1998), *Memoria fosilizada* (1999) o *Andén* (1999).

---

236 Véase: ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2011. Publicado originalmente en 1938.

237 Véase: BATAILLE, George, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 2010. Publicado originalmente en 1957.

Fase II: La morgue como termómetro social (1998-2005)

La disolución de SEMEFO, a pesar de no localizarse en un momento concreto, no se produce hasta el año 2000. Sin embargo, Margolles comienza a producir una serie de obras en solitario a partir de 1998, con sus conocidos *Autorretratos en la morgue* (1998). El hecho de que ella comenzara sus estudios para obtener el Diploma de Técnico Forense en 1996, y que desde ese momento sólo ella tuviera acceso a la morgue de México D. F. fue determinante, pero un distanciamiento personal y profesional evidente con el resto de sus compañeros, y un mayor nivel de compromiso y acercamiento a estéticas minimalistas por su parte, terminaron de concretar la ruptura.

Margolles continúa reelaborando, ya en solitario, algunas de las soluciones ofrecidas originalmente por SEMEFO. Es el caso de *Entierro* (1999), el bloque de hormigón que contenía el cadáver de un bebé, una nueva edición de *Catafalco* (2005), o varias modificaciones de la idea presentada en *Dermis* –telas impregnadas de sangre–.

Teresa Margolles afirma que no sabría decir qué le llevó a querer entrar en la morgue, aunque reconoce que en principio fue la posibilidad de "ver el cuerpo"[238]. Con estas declaraciones se inscribe automáticamente en la tradición de la fascinación del cadáver que hemos analizado en la primera de este estudio. Primero trabajó yendo de visita a diferentes morgues únicamente los fines de semana, para luego establecerse en la del D. F..

En estos primeros años la artista hace de la morgue su hábitat natural; su estudio, declarando en repetidas ocasiones que ésta ha de ser entendida como un *termómetro social*. El interés por mostrar la *periferia del cuerpo* va sustituyendo al gusto por la *vida del cadáver*, de forma que en esta primera etapa en solitario la prioridad para la artista es sacar al exterior la realidad de la morgue, dar a conocer lo que allí dentro estaba sucediendo. A la sangre y los fluidos corporales que la artista había usado hasta este momento –renovados en piezas como *Papeles* (2003)– se le suman dos elementos, grasa y agua, que actuarán como sinécdoques del cadáver y que serán imprescindibles en la semántica de su proyecto artístico. La grasa desprendida de los cuerpos será la materia prima de obras como *Secreciones sobre el muro* (2000), *Grumos sobre la piel* (2001) o *Caída libre* (2005), evidencia ésta última de la progresiva depuración formal con la que se irá recubriendo su trabajo. El agua, por otra parte, presente continuamente en su labor diaria dentro de la morgue, tanto en el lavado previo de los cuerpos, como tras la finalización de la autopsia, con los restos orgánicos que arrastra, será el germen de sus obras más

238 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles,* Op. Cit.

destacadas; tanto *Vaporización* (2001) como *En el aire* (2003) consistirán en el empleo de esta agua *contaminada* por el contacto directo con los muertos. No obstante, el agua no será empleada en su estado líquido original, excepto en piezas audiovisuales como *El agua de la ciudad* (2004) o *Baño* (2004) sino en estado gaseoso, o en forma de burbujas. Otra posibilidad expresiva que se desarrolla en este periodo y que será recurrente en toda su carrera será la de utilizar el agua en la elaboración de cemento u hormigón; en *Fin* (2002), servirá para clausurar simbólicamente el espacio alternativo de La Panadería, y en *Fosa común* (2005) se empleará para crear un suelo nuevo en el Centro de Arte Contemporáneo de Brétigny.

En este mismo periodo podemos encontrar piezas que son la traducción literal del principio de actuación de la artista, esto es; llevar la morgue fuera de la morgue. *Crematorio* (2003) –la imagen en bucle de la incineración de cadáveres no reclamados– y *Trepanaciones* (2003) –una pieza sonora con el registro de la apertura de cráneos durante la autopsia– representan a la perfección ese traslado de los procesos de la morgue hasta el espacio artístico.

Cerrará esta fase una obra que, aunque pertenecería cronológicamente a la siguiente, conceptualmente se inserta en esta etapa; *127 cuerpos* (2006) será una conclusión, en todos los sentidos. La unión de los hilos sobrantes de las suturas tras las autopsias, junto con los restos que han absorbido al atravesar la piel de los cadáveres –materia prima obtenida en la morgue– son simbólicamente anudados; esas personas no se conocían entre sí, pero quedarán unidas para siempre por los lazos de una muerte violenta, acaecida por unas misma circunstancia de injusticia social.

Fase III: La violencia fuera de la morgue (2006-2009)

En *Lote Bravo* (2005), una instalación de 400 ladrillos realizados con la tierra recogida en los lugares donde habían aparecido los cadáveres de mujeres violadas, Margolles hace una primera salida de la morgue, en un intento de señalar las muertes en el lugar del crimen. Lo hace para fijar su mirada en la frontera norte de México, entre las ciudades de Ciudad Juárez y El Paso.

En *32 años* (2006), saldrá también del Anatómico Forense para señalar, mediante su traslado, el lugar exacto donde perdió la vida el artista Luis Miguel Suro. Ese mismo año, probablemente influenciada por una difícil experiencia vivida en la morgue por la que tuvo que extraer gran cantidad de fragmentos de cristales al cuerpo de una chica asesinada, llevó a cabo la intervención *Sobre el dolor* (2006), en la Bienal de Liverpool, en la que realizó un pavimento con un empaste de cristales de las lunas de los coches reventadas por disparos en ajustes de cuentas. De nuevo podemos rastrear

en esta obra un afán por buscar nuevos materiales para sus obras fuera de la morgue, igualmente alusivos a la muerte y a la violencia. Este material, trabajado en esta ocasión de manera más detallada, también fue utilizado para la elaboración de la joyería de estética narco en *21* (2007).

Un nuevo foco de atención aparece en 2006; la palabra escrita. Por una parte las notas suicidas que anuncian muertes inminentes de *Recados póstumos* (2006) –que también supondrá una primera llamada al deterioro urbanístico–, y por otra las *narcosentencias* que justifican los asesinatos de obras como *Decálogo* (2006). Todas estas obras anuncian una tendencia que la propia Margolles certificará más tarde: "A partir de 2007-2008 decido trabajar en las calles, porque lo que estaba sucediendo en las calles era más impactante incluso que lo que estaba sucediendo en la morgue. El cadáver ya no pertenecía sólo a la ciencia, sino que ya estaba en el común"[239]. No se puede ser más clara en este sentido: "el cadáver, que antes era una cosa privada, se convierte en una cosa pública"[240], y ella, a pesar de haber negado siembre una predilección por la necrofilia, va donde esté el cadáver. A esta etapa en la que su semántica se va definiendo entre el neoconceptualismo y una estética postminimalista pertenecen obras como *Sonidos de la morgue* (2008), el simple registro del ruido ambiente de los lugares donde se han encontrado personas asesinadas.

Es en 2008 cuando la escalada de la violencia alcanza cotas insospechadas en México, y las consecuencias del creciente números de asesinatos ya empieza a ser evidente no sólo en la morgue y en la calle, sino que tiene su reflejo en todo el tejido social, en la economía y en el urbanismo de algunas ciudades, como Ciudad Juárez, que comienzan a quedar despobladas. Margolles justifica su posición por este cambio en la violencia descontrolada:

> Cuando trabajaba con el grupo Semefo estaba muy interesada en lo que sucedía dentro de la morgue y las situaciones que ocurrían, digamos, a unos metros afuera de ella, con los familiares, con los deudos. Pero el país ha dado un cambio tan violento que desde la morgue ya no es posible describir lo que está pasando afuera. El dolor, la pérdida y el vacío ya se encuentran en las calles[241].

En 2009 llega uno de los momentos más determinantes en la carrera artística de Margolles, la intervención del pabellón de México en la Bienal de Venecia. El

---

239 Declaraciones de Margolles en el programa especial de *Metrópolis*, RTVE, con motivo de *El testigo*, Op. Cit.

240 Ibíd.

241 Declaraciones de Teresa Margolles en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles...", Op. Cit., p. 85.

número de cadáveres es tal que no es necesario entrar en la morgue para verlos; directamente es fácil encontrarse con alguno en la calle mientras llegan las autoridades. La situación es tan límite que la única pregunta que procede es *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009), que agrupa una serie de trabajos de denuncia explícita de la situación de deriva del país, pervirtiendo el sentido publicitario original que se le había dado tradicionalmente a las representaciones nacionales en estos eventos –*Bandera* (2009) da buena cuenta de ello–. *Limpieza* (2009), hace justamente lo contrario de lo que anuncia; exporta los muertos mexicanos a Europa, esparce los restos de su sangre, barro y fluidos corporales por el suelo poroso del decadente Palacio Rota, escenario inmejorable, imagen especular del un país que no pasa por sus mejores tiempos. Acusa explícitamente a los Estados Unidos de complicidad interviniendo la fachada de su pabellón, bloqueando su entrada con grandes telas impregnadas en la sangre de las víctimas de las guerras del narcotráfico en *Embajada* (2009), y lo hace con la ayuda de un gran número de voluntarios y familiares que colaboran con ella tanto en la consecución de los restos como en sus acciones artísticas, demostrando que su proyecto comienza a crecer hacia lo social.

Después de la Bienal de Venecia el deslizamiento es ya absoluto. La violencia repercute directamente en la fisionomía de las ciudades. Margolles traslada directamente partes del entramado urbano que han sido afectadas por *balaceras* en piezas como *Muro baleado* (2009), pero también denuncia el derrumbe de la ciudad con obras como *Cubo* (2010), fundiendo una tonelada de escombros metálicos de edificios derribados. El llamamiento al desmoronamiento de todo el complejo social es evidente en las acciones de *¿Cuánto puede soportar una ciudad?* (2010) que anuncia una nueva fase en su producción.

Fase IV: El duelo de un país: las huellas sociales de la violencia (2010-2015)

Teresa Margolles pasa de una inquietud general por la muerte, y otras cuestiones relacionadas, en una primera etapa con SEMEFO, a centrarse en el cadáver, primero dentro de la morgue y posteriormente fuera de ella, para finalmente detenerse en el resultado del deterioro de las condiciones socioeconómicas provocadas por la violencia. En esta última fase, el foco de atención se desplaza de los muertos a los supervivientes, a los dolientes, a los afectados por el derrumbe de las ciudades; a las víctimas potenciales.

Las vídeoinstalaciones de *¿Cómo salimos?* (2010) y *Corporización de la ausencia* (2010) están protagonizadas por esas hipotéticas víctimas futuras, que ya son damnificadas de facto. Los niños que protagonizan la primera pieza han nacido en un entorno depauperado, rodeados de una violencia

que ha afectado a sus familias, y tienen difícil escapatoria. Estadísticamente, alguno de los adolescentes de la segunda tienen muchas probabilidades de morir asesinados.

Tanto *Las llaves de la ciudad* (2010) como *La barca de oro* (2010) son proyectos nacidos con el ánimo de hacer pública la destrucción que la violencia ha dejado a su paso en Ciudad Juárez. Ambas están protagonizadas por personas que han sido desplazadas y han perdido su trabajo; Antonio tuvo que dejar de grabar llaves para los ya inexistentes turistas, y muchos grupos de música dejaron de ser contratados por los locales obligados a cerrar.

Sendas estrategias apropiacionistas convergen en esta última fase. *Proceso de recuperado de un archivo fotográfico* (2012) intenta rescatar a Ciudad Juárez, cuando aún era una ciudad llena de vida, a través del estudio de las imágenes del fotógrafo Luis Alvarado. Margolles mira al pasado en un intento desesperado de intentar localizar el punto exacto en el que todo se echó a perder. En cambio, su vista se gira hacia el presente inmediato en *PM 2010* (2011); la recopilación de todas las portadas del periódico sensacionalista PM como demostración de la cotidianidad de la ciudad.

La heterogeneidad metodológica de esta etapa se consolida con la creación de dos proyectos desarrollados en varias fases, que también tienen el común la fragua de unos interesas vislumbrados en el periodo anterior; el abandono urbanístico de Ciudad Juárez. Aquí no hay ni cadáveres ni personas afectadas por la violencia; sólo hay abandono, casas vacías. Los muertos están presentes de manera elíptica en obras como *Esta finca no será demolida* (2009-2013), donde la artista recupera su vocación estrictamente fotográfica de sus comienzos, y en *La promesa* (2012), el proyecto en varios tiempos por el que se desmontó manualmente una casa para transformar los escombros en una escultura postminimalista. Estas obras son la mejor muestra de la *arquitectura forense*, término utilizado por Eyal Weizman para describir la labor de Margolles[242].

Los testimonios narrados por las víctimas directas que conforman *En torno a la pérdida* (2010-2013) conjugan el interés por la casa derribada como metáfora del cadáver caído con la cesión de la capacidad de narración a los afectados inmediatos. Las palabras de Margolles son muy nítidas en este sentido:

> Pienso que ahora estoy más en contacto con el día a día, con la gente, más que con el cadáver. Estoy más con el que se queda. Cada asesinato es una tragedia, porque destroza una familia. Pero afecta también a vecinos, amigos, compadres... Ahora me interesa más escuchar, saber de los que se quedan. Por

242 WEIZMAN, Eyal, "Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben", en AA.VV., *El testigo,* Op Cit.

> eso me interesan sus casas, porque de alguna manera se parecen a nosotros. Cada casa abandonada, cada casa destrozada, es un nuevo cadáver[243].

Sugiero que la serie fotográfica de *El testigo* (2010-2013) concluye un primer momento de esta última fase. Los árboles que han presenciado la violencia son los únicos que están resistiendo la caída de la ciudad, haciendo gala de su verticalidad, como señala ella misma: "si se hiciera un juicio sobre quién asesinó ese centro histórico, ¿quiénes serían los testigos? Los árboles que se quedaron ahí, acribillados a balazos. (…). Ese es un recordatorio vertical, no caído"[244].

Finalmente, Teresa Margolles, ha radicalizado este interés por los efectos sociales de la violencia. La artista ha legado la posibilidad enunciadora a los supervivientes de la violencia, que son lo que más sufren las consecuencias. *La búsqueda* (2014) supone una vuelta a sus orígenes, en el sentido de que se trata de un *ready made* estricto; el traslado de cristaleras con los carteles de desaparecidas en Ciudad Juárez acumulados capa sobre capa. A partir de ahora trabajará mano a mano con activistas sociales, pero tiene muy clara su posición de artista: "no soy activista. Soy artista y creo que sí es necesario poner en el mundo del arte y sobre sus mesas al cadáver. Hay que hablar, reflexionar alrededor de él, alrededor del dolor, del vacío"[245]. Nótese que estando el cadáver más lejos que nunca en toda su trayectoria, ella lo sigue teniendo presente; después de todo es su principal motivación.

En la actualidad, el deslizamiento de su interés hacia los afectados va aún más allá. En sus proyectos más recientes, como la exposición *We have a common thread* inaugurada en julio del presente 2015, continúa la línea de investigación de *Relecturas de tela bordada* (2013), donde mujeres doblemente afectadas –por la violencia general y por la opresión hacia su etnia– narran sus vivencias mientras bordan motivos tradicionales en telas impregnadas en sangre, esas inherentes a la obra de Margolles. La doble exclusión, la narración oral, lo performativo, la tradición, el bordado y lo femenino van tejiendo capas de significados en estas nuevas intervenciones, que se abren a nuevas violencias ejercidas también fuera de México. Y aquí es donde Teresa está detenida en este momento, trabajando con mujeres tarahumaras de Ciudad Juárez, que "en días pasados tuvieron un tremendo evento con el asesinato de un joven de su comunidad por manos de la policía municipal de la ciudad"[246]. Estas experiencias cristalizaran más pronto que tarde en algún proyecto que de luz a toda esa frustración y violencia.

---

243 Teresa Margolles en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver...", Op. Cit.

244 Ibíd.

245 Ibíd.

246 Declaraciones de Margolles en comunicaciones personales vía correo electrónico entre los meses de mayo a septiembre de 2015.

5. Muerte y experiencia estética en la obra de Teresa Margolles

5.1. Teresa Margolles y la estética de la muerte.

A lo largo de las extensas contextualizaciones que hemos realizado en este estudio hemos entendido cómo las inherentes inquietudes del hombre en torno a la muerte originaron el nacimiento de la filosofía, y cómo las diferentes corrientes establecieron estrechas relaciones de reciprocidad entre éstas y las múltiples actitudes del hombre ante la muerte. También hemos visto cómo el surgimiento de las primeras manifestaciones artísticas derivó de una pulsión de acercamiento a la muerte y sus misterios, y que el interés por la muerte ya nunca abandonó al arte. Por otra parte, hemos demostrado cómo la tendencia general de silenciamiento de la muerte, que se inició a mediados del siglo XX en occidente, se vio contrarrestada por una fuerte presencia de ésta en el arte contemporáneo. No se puede negar que en los últimos año el posicionamiento de represión de la muerte está siendo replanteado desde muchos ámbitos, como la literatura, el cine, la televisión y, muy especialmente, desde el arte. Para Thomas Macho no hay discusión posible, "la muerte y los muertos han regresado, no sólo como un tema de discurso religioso o filosófico, sino en términos sensoriales y materiales concretos"[1]. De hecho, la vuelta del cadáver al arte se podría datar en los años setenta, aproximadamente. Por el contrario, en otros terrenos, este regreso de la muerte es engañoso, y su cercanía ha sido ficticia, como ha apuntado Arturo Leyte:

> Se ha hablado mucho de la fascinación de las imágenes terroríficas y de la morbosidad que despiertan, pero no tanto por su vinculación con la muerte y su aceptación, sino porque sólo la familiaridad con la imagen física y externa de la muerte (en definitiva, con los cadáveres) puede excusarnos de su realidad[2].

En definitiva, tanto la muerte como el dolor o la violencia, han sido temas constitutivos de la historia del arte, pero en el arte contemporáneo asistimos a un momento en que las representaciones relativas a estos asuntos están más presentes que nunca. No obstante, muchas de estas manifestaciones artísticas caminan por una frontera inestable, pues a pesar de haber sido

---

1 "Death and the dead have returned, not only as a subject of religious or philosophical discourse but in concrete, sensory and material terms"en MACHO, Thomas, "The return of the dead after the Modern Age", en AA. VV., *Six feet under. Autopsy of our relation to the dead*, Ed. Kerber Verlag, Kunstmuseum, Berna, 2006, p. 25.

2 LEYTE, Arturo, *El arte, el terror*…, Op. Cit., p. 91.

concebidas para denunciar alguna situación, especialmente de violencia, terminan siendo objetos estetizados que pierden parte de su potencial, o incluso, mediante su repetición, pueden terminar suscitando un efecto contrario. En ocasiones, esta estetización llega ya desde su mismo origen.

En los últimos años se ha hablado mucho de la omnipresencia de imágenes de muerte en los medios de comunicación, y de cómo esta saturación ha provocado la anestesia de la mirada, haciendo aún más difícil la mediación con el espectador[3]. En la actualidad, la muerte sigue siendo un tabú, pero de manera extremadamente paradójica, está más presente que nunca. El siglo XX es el siglo de la muerte, o al menos de las representaciones de ésta. En este siglo asistimos a dos guerras mundiales, al Holocausto, a las bombas atómicas o los desastres nucleares. Y lo mismo se podría afirmar de lo poco que llevamos de siglo XXI; terrorismo, 11-S, revueltas, movimientos migratorios, etc. Gracias a los medios de comunicación es posible que hoy la muerte sea más ubicua y más familiar que nunca antes, pero, en la mayor parte de los casos, se trata de una muerte ficticia, y en los casos en los que ésta es real se encuentra tan profundamente espectacularizada que es incapaz de mediar con el espectador. Son muchos los casos de gente acostumbrada a lidiar con todo tipo de imágenes de muertes violentas en películas, series o videojuegos, y luego es incapaz de ver el cadáver de un familiar.

A pesar de todo, la muerte real, cercana, sigue censurándose. Una de las tareas asumidas por el arte es el devolver la necesaria familiaridad con ésta[4]. El trabajo de Teresa Margolles, atravesado siempre por cuestiones relacionadas con la muerte y la violencia será paradigmático de esta actitud. Ella recupera las preocupaciones originales del hombre, pero lo hace desde una perspectiva micro, acercándose a un caso concreto; revisita muchos de los géneros tradicionales de las representaciones de la muerte como la *vanitas* o el *memento mori*, pero con soluciones tan novedosas que la posicionan como una de las creadoras contemporáneas con un universo estético más definido e interesante.

La experiencia estética es un asunto complejo, pues atiende a diferentes factores como la época, la cultura o la propia personalidad del espectador. Aún así, podemos convenir que, históricamente, la experiencia estética ha sido producida por objetos que son considerados agradables, bellos o que

3 A este respecto véase, por ejemplo: CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, *La muerte invisible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Tabularium, Murcia, 2005.

4 Véase DIDI-HUBERMAN, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2013.

han provocado un placer por medio de la mirada[5]. Diré, a grandes rasgos, que desde el desarrollo de las teorías del gusto, a partir del siglo XVIII, se comenzó a entender que el gusto era algo más subjetivo de lo que podía parecer. En 1757 Edmund Burke escribió su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*[6], para hacernos entender que la experiencia estética era algo mucho más enigmática de lo que se creía.

Desde las últimas décadas, han proliferado las obras de arte, que a pesar de ser explícitamente feas, desde una perspectiva tradicional, e incluso desagradables, han sido objeto de una innegable experiencia estética[7]. Esto nos lleva a plantearnos dónde reside el germen de esa experiencia, qué la provoca y si podemos decir que ésta sólo se halla en el placer escópico. Lo que es indiscutible es que la inserción de todo tipo de materiales orgánicos o de deshecho en el arte contemporáneo ha contribuido a difuminar la barrera entre lo bello y lo feo, entre lo agradable y lo abyecto. Sobre esta cuestión es imprescindible remitirse a la lectura que plantea Hal Foster en *El retorno de lo real*[8].

Sería justo apuntar que Valeriano Bozal se muestra cauteloso con la idea de que este tipo de arte pueda provocar alguna experiencia estética, a pesar de que después de Duchamp cualquier cosa puede ser susceptible de ser artística. Arguye:

> Cosas tan desagradables como los restos orgánicos, por personales que sean, pelos, mucosidades, uñas cortadas, etc., protagonizan algunas instalaciones de Boltanski, y no estoy muy seguro de que fuera de esas instalaciones susciten experiencias estéticas, como no lo estoy, tampoco, de que las susciten la grasa y el fieltro que con tanta profusión utiliza Beuys en sus obras[9].

Nótese, el *fuera* que Bozal utiliza. Fuera de la obra de arte esos materiales jamás se considerarían como propiciadores de una experiencia estética. Sabemos que aunque tradicionalmente haya existido algo inherente al objeto por lo que ha sido considerado más o menos estético, aparecen otros factores externos a éste que condicionan su recepción dependiendo del contexto. Si en

---

5 Sobre la experiencia, véase MAQUET, Jacques, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Barcelona, 1999.

6 BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Alianza, Madrid, 2005.

7 Véase PERNIOLA, Mario, *La estética del siglo veinte*, Visor, Madrid, 2001.

8 Véase FOSTER, Hal, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Barcelona, 2001.

9 BOZAL, Valeriano, "Notas sobre la experiencia estética. A propósito de algunos tópicos", en BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, p. 14.

la actualidad cualquier cosa puede suscitar un grado de experiencia estética hemos de reconocer que ésta queda absolutamente abierta. Por otra parte, este tipo de experiencia puede ser radicalmente diferente de otra no sólo por la naturaleza de la obra, sino por la propia condición de la experiencia.

A su vez, los conocimientos previos que tengamos sobre la obra o el objeto son fundamentales para facilitar un acercamiento estético, y ésta es una de las claves de la obra de Margolles. Entender las alusiones, las intenciones, la historia, o reconocer a los personajes, hará que nos emocionemos de una u otra forma ante la obra. Esto ha sido así siempre, y lo sigue siendo. No obstante, el contenido, el conocimiento previo que se tenga de una obra no es suficiente. Como atina a señalar Bozal: "la idea contribuye a que *comprendamos* la pintura y nos emocionemos ante ella, pero la idea no implica necesariamente la emoción, ésta surge de la imagen"[10]. En el caso de Margolles la imagen suele ser difusa, suele estar velada, o, directamente, no existe. Para Bozal la experiencia estética ha de *surgir de la imagen*, aunque en Margolles no llega a través de lo visual, sino de lo sensorial, de la emoción, y del conocimiento.

Desde el momento en que Greenberg afirmó que la mejor forma de acercarse a una obra, para que ésta se nos mostrara con toda su intensidad, era hacerlo con una mirada neutra, desnuda, sin prejuicios[11], se ha establecido el mito de la mirada ingenua, aunque ésta no deje de ser eso, un mito, como subraya Bozal, "la nostalgia de una mirada ingenua late en el arte contemporáneo y en la estética contemporánea. Quizá sea su pulsión más intensa"[12]. El anhelo de la modernidad de llegar a ese tipo de mirada desprejuiciada, en la que todo esté en la obra misma es una construcción histórica; es, definitivamente, imposible. La eminente *antivisualidad* de la obra de Margolles no requiere de ninguna mirada neutra; la tensión constante entre formatos, tamaños, entre mostrar y ocultar, entre los título y contenido, entre ética y estética, relegan la mirada a un segundo plano.

Las imágenes de Margolles o bien no muestran lo que se espera o directamente no muestran lo que quieren señalar. La muerte y la violencia siempre han sido cuestiones muy complicadas de abordar, especialmente en el caso de las guerras. Para Bertold Brecht, su fuente inagotable de inspiración fueron los desórdenes del mundo. En toda su obra, como bien

10 Ibíd., p. 25.

11 Sobre esta cuestión, véase JAY, Martin, *Campos de fuerza*, Paidós, Barcelona, 2003; y KRAUSS, Rosalind, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.

12 Ibíd, pp. 35-36.

se ha encargado de analizar Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*, están presentes los conflictos y las guerras, porque sólo *ahí está el tema del arte*. Su *Diario de trabajo*, así como el *ABC de la guerra*, están elaborados con imágenes y textos con los que pretende, mediante el uso muy consciente del montaje, hacer consciente al espectador de la realidad. La guerra y la violencia onmipresentes en un Brecht exiliado le obligaron a intentar tomar una posición ética, pero la palabra el *logos*, no era suficiente: "Brecht, por lo tanto, ha seguido espontáneamente el precepto wittgensteiniano según el cual lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo"[13], apunta Didi-Huberman. Por eso el montaje es fundamental en Brecht; completa la información de las imágenes, guía su lectura, pero las necesita: "¿por qué imágenes? Porque para saber hay que ver"[14], afirma. Para Margolles la imagen tampoco es suficiente para hacer ver, y en ocasiones puede ser hasta un obstáculo. Su posición ética le obliga a mostrar, pero a lo largo de su carrera ha entendido cómo a veces ocultar puede ser la mejor forma de enseñar. La estrategia de ocultar el cadáver por la que se ha ido decantando Margolles, haciendo gala de una cada vez más acusado sentido del pudor, en contra de lo que puede entenderse como una evolución natural, también ha sido detectada por Rebeca Scott:

> A través de sus "pinturas", Margolles cuestiona la noción de que una fotografía es la única manera de ver un cuerpo muerto. En la economía representacional de la muerte –en particular el orden global de medios– esto es precisamente lo que esperamos ver: la fácil disposición de imágenes gráficas[15].

En efecto, las imágenes explícitas son sustituidas por complejas experiencias que obligan a tomar partido, anulando la posibilidad de esgrimir la aversión visceral como argumento para justificar el rechazo que nos producen.

Por otra parte, la potencia visual en Brecht suele darse a la vez que un cierto pesimismo, "algo así como un dolor moral que a menudo atraviesa, incluso contradice, sus protestas, sus esperanzas", atina a señalar Didi-Huberman.

---

13 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1,* Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 31.

14 Ibíd., p. 41.

15 "Through her "paintings", Margolles disputes the notion that a photograph is the only way to look at a dead body. In the representational economy of death –particularly the global media order– this is precisely what we expect to see: the easy facility of graphic images", en SCOTT BRAY, Rebeca, "Teresa Margolles's Crime Scene Aesthetics", *The South Atlantic Quarterly,* 111:4, Otoño 2011, Duke University Press, 2011, p. 944. Disponible en: http://saq.dukejournals.org/content/110/4/933.abstract Fecha de acceso: 18/02/2015

Sus documentos de denuncia, de posicionamiento ético, se convierten en un *lamento.* Esta necesaria contradicción se puede rastrear también en Margolles.

Cuando Brecht volvió a Alemania y publicó su *Diario de trabajo*, no tuvo la acogida que esperaba, lo que él interpretó como un rechazo insensato del pueblo a reconocer las atrocidades de la época hitleriana. Escribe Didi-Huberman a este respecto que el fracaso de Brecht con sus atlas de imágenes fue similar a los *Desastres de la guerra* de Goya. Cuando la herida aún no ha cicatrizado la gente prefiere no volver a ver el horror: "*El ABC de la guerra* no es más que un *ABC*, una obra elemental de memoria visual: aunque hay que abrirla y afrontar sus imágenes para que su trabajo de anamnesia tenga la oportunidad de alcanzarnos"[16], escribe Didi-Huberman. Margolles no da ni tan siquiera la oportunidad de decidir si se quiere ver, la naturaleza desbordante de sus obras te obliga a participar de ellas. Brecht, por su parte, creía que era la guerra en sí la que sobrepasaba los límites, no su trabajo, igual que sucede en Margolles, por eso su obra nunca puede ser más agresiva que la propia violencia que denuncia. Ella escribe la historia de su país en tiempo real, intentando cambiar su destino, y eso no es posible hacerlo con una estética inocua, pues, como afirmó Didi-Huberman, "sólo se expone la historia mostrando los conflictos, las paradojas, los choques recíprocos que tejen toda la historia"[17].

Las imágenes de la periferia, de lo que está enfrente de la violencia, de lo que rodea a la muerte, suelen esquivar el rechazo original que conlleva una exposición demasiado explícita, y una vez llegan al espectador, junto con el conocimiento previo o los datos que se le añaden, son más eficaces. Arturo Leyte defiende la existencia de un *más allá* de la imagen que remite a otros recursos para poder incluir en ella aspectos que de otra forma quedarían fuera:

> En el fondo es sólo el propio orden estructural del arte el que puede dar cuenta de determinados fenómenos: lo horroroso mismo no dejaría de ser trivial (sobre todo si nos acostumbramos a su presencia) si no se hiciera relevante por medio de ese "más allá" que es el arte, aunque ese "más allá" sólo consista en la elevación a categoría de la propia desintegración y deconstrucción[18].

16 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes…*, Op. Cit,, p. 40.

17 Ibíd., p. 153.

18 LEYTE, Arturo, *El arte, el terror…*, Op. Cit., p. 14.

Ese *más allá*, en este caso el arte, será el único que podrá representar ciertas catástrofes, el horror o la muerte, y sugiero que se trata de cuestiones que Teresa Margolles sabe gestionar perfectamente.

La serialidad, la repetición, tan propias de las prácticas artísticas actuales, junto con las nuevas herramientas que complementan la visión han cambiado el modo en que miramos, pero Leyte añade más cuando afirma que el arte: "ha modificado no ya nuestra visión y nuestro modo de mirar, sino también nuestros ojos"[19]. Esto es, el artista tiene la capacidad de moldear la visión del espectador. Para Arturo Leyte, esa transformación de la mirada (e incluso de los ojos del espectador) tiene lugar bien temprano; a principios del siglo XIX, y lo justifica en el cambio radical de representación que se produce en menos de tres décadas entre la *Muerte de Marat* de Jacques-Louis David en 1793 y *La balsa de la Medusa*, de Théodore Géricault realizada en 1819. Desde ese momento, violencia y muerte se reinterpretarán de un modo novedoso, pues "en ese tiempo se opera una transformación de la subjetividad que, (…), tiene que ver esencialmente con la aparición del terror como fenómeno"[20]. Es cierto que ambas representaciones son bien diferentes. La primera presenta un cadáver, pero se trata de un *cadáver vivo*, sereno, digno; la segunda representa a personas vivas, pero en el abismo de la muerte, despidiéndose de la vida o anunciando una muerte inminente. La *Muerte de Marat* es estática, y en *La balsa de la Medusa* el caos es manifiesto. Así, sucesivamente; el tema, el color, la visión, el encuadre, y otros aspectos, son muy diferentes. Aunque en la obra de David haya muerte explícitamente, esta no es percibida como tal, mientras que en Géricault aparece como la mayor de las amenazas, por eso es terrible y hay sufrimiento. *Los Desastres* de Goya terminarán de renovar esta nueva posición del arte ante la violencia y la muerte. La estética de la muerte de Teresa Margolles actualiza esta tradición a través de la belleza, de la asimetría, del contraste de obras como *Vaporización* o *En el aire*, porque, a veces, en la belleza es cuando aparece lo realmente espantoso, lo que es capaz de provocar el horror.

La trayectoria artística de Margolles nace de un interés por temas macabros, que se cristalizó en la fascinación por lo que ella siempre ha denominado *la vida del cadáver*. No obstante, aún asumiendo este origen como detonante, desde bien pronto su trabajo ha estado motivado por una radical crítica socio-política. Asumo que en una sociedad como la actual, sobrealimentada de escenas violentas en los medios de comunicación, el cine

19 Ibíd., p. 28.

20 Ibíd., p. 32.

o los videojuegos, la actitud mayoritaria hacia la muerte sigue siendo la de negarla, y en consecuencia el trabajo de Margolles, que pone sobre la mesa la cuestión, dándole visibilidad a un nivel más abstracto, y obligándonos a enfrentarnos a la muerte, es incómodo. Quizá es complicado llegar a la familiaridad con la que ella demuestra manejarse, pero sí debemos aspirar a la naturalidad que el tema requiere. Podría parecer que Margolles se suma a esta nueva tendencia que da una falsa presencia a la muerte en la contemporaneidad, y no es así. Porque no lo hace ni en el contexto ni de la forma en que nos gustaría; sus obras siempre sorprenden al espectador a contrapié. Todavía estando acostumbrados a que el arte sea un campo de batalla para las cuestiones políticas y filosóficas más importantes, lo que nos cuenta Margolles suelen ser cosas que queremos olvidar, o mirar de soslayo, mientras sus obras sólo permiten la inmersión absoluta, repeliendo las lecturas superficiales.

Afirma Oriana Baddeley, que en un mundo en el que todo es virtual, Margolles nos ofrece, a través del arte, una realidad a la que sujetarnos, pues "en un momento en el que todo parece reproducible y ultimadamente [sic] falso, quizá la verdad pueda encontrarse en la certeza de la muerte"[21].

5.1.1. Cuerpo tradicional y cuerpo forense: El cuerpo como advenimiento de la muerte.

Tras los atentados del 11-S Teresa Margolles se preguntaba: "¿cómo representa uno a un cuerpo después de los horrores que hemos visto, los horrores del WTC? ¿Cómo ubicamos ahora el cuerpo?"[22]. El 11-S cambió el mundo; el mundo político, el mundo de la imagen, el mundo del arte, y definitivamente, la concepción del cuerpo en la contemporaneidad[23].

Es probable que lo que más horrorice de Margolles en el mundo del arte sea el contacto directo que su trabajo como técnico forense le obliga a tener con el cuerpo, que ella además amplifica en el contacto directo con la carne, o con los fluidos, separándolos del cuerpo. Esa manipulación del cadáver, el hecho de que sea ella misma la que haya cortado la lengua del joven punki, la que recoja la grasa, la que envuelva los cuerpos, etc., la coloca en una difícil

---

21 BADDELEY, Orianna, "Teresa Margolles y la patología de la muerte cotidiana", en *Dardo Magazine*, Nº 5, Junio-Septiembre 2007, Artedardo, Santiago de Compostela, 2007, p. 60.

22 Margolles en HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando con la muerte. Entrevista a Teresa Margolles", Op.Cit., p. 91.

23 Sobre las implicaciones del 11-S en la concepción del cuerpo, el cadáver y la imagen véase: ABELLÁN AGUILAR, Tatiana, "Recordar lo inolvidable. El 11-S: Instantes de verdad sin instantáneas de realidad", en *Revista Imafronte* Nº 23, Universidad de Murcia, 2014.

posición. Ella, definitivamente, transgrede el tabú cultural de los restos, aunque la forma en la que nos lo presenta pueda desorientar en ocasiones al espectador, debido a su apariencia atractiva.

A pesar de su sofisticación estética, o precisamente por ella, las obras de Margolles suponen un doble ataque contra el cuerpo. Primero contra la integridad del cadáver, y después contra el cuerpo del espectador, que es incapaz de impedir que las obras le penetren, lo transformen. A lo largo de su dilatada carrera, sin abandonar sus intereses, Margolles ha ido evolucionando depurando estéticamente sus obras. Tras mostrarnos miembros amputados o cadáveres en descomposición consigue atraparnos con la belleza que encierra el mayor de los horrores. Para Amy Sara Carroll, las implicaciones éticas, políticas y estéticas de la obra cobran mayor relevancia también en lo relativo al cuerpo, pero no al del propio artista, como hasta este momento había sido lo habitual, sino al cuerpo ajeno, por lo que se pregunta: "si la producción cultural performativa a veces se identifica en términos de su recurso al cuerpo, ¿qué significa utilizar cuerpos más allá del propio del artista o sin el consentimiento de los propietarios de los cuerpos?"[24]. Está claro que éste es también uno de los puntos calientes de la forma de operar de Margolles.

Trepanaciones. Los sonidos de la morgue, la pieza sonora con la que la artista nos quería transportar al interior de la morgue por medio del sonido de la apertura de un cráneo, fue también la tarea que le llevó a cuestionarse dónde se encontraba la especificidad del cuerpo, y la esencia del ser. Margolles se aleja aquí de lo lúdico de la muerte mexicana, de esa cercana a la celebración del Día de los Muertos, aludiendo al control sobre la muerte que supone la confianza en la medicina en la modernidad, como ya hemos visto. Carlos Jiménez apunta que *Trepanaciones:*

> Se ofrece como un medio de inmersión e inclusive de disolución en una de las prácticas que hacen parte del complejo dispositivo de la medicina moderna que transforma el muerto en un cadáver y el cadáver en un objeto de análisis y disección. Y que por lo tanto, por objetivas y objetivizantes, son abiertamente contradictorias con los rituales fúnebres tradicionales de México[25].

---

24 "If performative cultural production sometimes is identified in terms of its recourse to the body, what does it mean to utilize bodies beyond the artist's own or without the consent of the bodies' owners?" CARROLL, Amy Sara, "Muerte sin fin. Teresa Margolles's Gendered States of Exception", *The Drama Review*, Vol. 54:2. Verano 2010, Universidad de Nueva York y Massachusetts Institute of Technology, 2010, p. 104.

25 JIMÉNEZ, Carlos, "Teresa Margolles: cadáveres en la patria alegórica", en AA.VV., *21*, Catálogo de la exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007, p. 58.

Margolles encarna la figura del forense, del técnico, pero trata de invertir, a través de la práctica, la frialdad de una mecánica que anestesia la percepción de la realidad. "La objetividad mortuoria se ofrece, en contrapartida, como una fuente de las fantasmagorías específicamente modernas que intentan domar la muerte a partir del hecho de asumirla como absolutamente irreversible"[26], escribe Jiménez. Si en algún lugar se encuentra cómoda, es en los contrastes, en el juego de opuestos.

Entonces, la obra de Teresa Margolles pone de manifiesto las implicaciones físicas del cuerpo muerto, pero también, y cada vez con mayor importancia, las socioculturales. La artista suele hacer desaparecer el cuerpo físico para aludir a un cuerpo social. A este respecto, como señala Vanessa Joan Müller: "el trabajo de Margolles con los cuerpos destinados a la autopsia hace pública la muerte de éstos, apunta a la desintegración literal del cuerpo muerto, pero también a la de otras estructuras, en este caso sociales"[27]. Continúa, Joan Müller, describiendo cómo la reducción formal de obras como *127 cuerpos* no hace sino aumentar la sensación de presencia sobrecogedora del cadáver:

> La rigurosidad formal a la que somete sus obras crea un aparente distanciamiento y, con todo, la apariencia frágil que éstas presentan no pueden sustraerse a las implicaciones sociales de la muerte anónima y cotidiana. A través de su minimalismo, Teresa Margolles consigue una máxima presencia de lo corporal. Cuestiona de manera consciente los tabúes de la sociedad occidental relacionados con la mortalidad y el duelo, la muerte y la violencia. El hecho de que sus obras, pese a todo, adopten una sugestiva forma de belleza poética hace que sus implicaciones sean inconmensurables: aún cuando la muerte física parece quedar en suspenso, los indicios del fallecimiento siguen presentes en la obra de arte[28]

En resumen, Margolles conjuga el espíritu científico moderno del forense, que estudia el cadáver en busca de unas causas objetivas de la muerte, con su labor de artista, donde la lírica está siempre presente. *Profana* cuerpos sin vida, y agrede los cuerpos de los espectadores, para honrar la memoria de los primeros y advertir a los segundos.

5.1.2. La actualización de la tradición: *Memento mori*, *Vanitas* y *homo bulla*. Teresa Margolles desplaza el cadáver hasta la escena artística de una forma en la que nadie lo había hecho antes, y sin embargo podemos encontrar en

---

26 Ibíd., p. 58.

27 JOAN MÜLLER, Vanessa, "Teresa Margolles en Düsseldorf", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006, p. 11.

28 Ibíd., p. 11.

Teresa Margolles, *En el aire*, 2002.

gran parte de sus obras reverberaciones del pasado. Indefectiblemente, su obra nos remite a la tradición de fotografía *post mortem*, al *memento mori*, tanto como representación de difuntos en la historia de la pintura como advertencia sobre la fugacidad de la vida, al género de la *vanitas*, y muy especialmente al motivo del *homo bulla*.

De una manera explícita, Margolles nunca se ha interesado por advertir de la brevedad de la vida, de la fragilidad la existencia o de la cercanía de la propia muerte. Sin embargo, es inevitable, que al ser exhortados acerca de la injusta muerte del otro, o incluso sobre la muerte en sí, reparemos en nuestra propia condición de mortales. Defiendo desde estas tesis que la práctica totalidad de la obra de la artista supone, en un plano más o menos evidente, una actualización del *memento mori*. Como no podía ser de otra forma, también se ha mostrado reacia a la lectura de su trabajo como *vanitas*

contemporánea. No obstante, cuando Gerald Matt le explica a Margolles que su obra "alcanza una cierta intensidad por enfrentar escandalosamente a la audiencia con el epítome de la muerte del "otro"", para acto seguido preguntarle: "¿buscas abrir un espacio transitorio o un intersticio que separe a la gente de sus sistemas seguros jugando también con la idea barroca de las vanitas utilizando medios contemporáneos?"[29], la artista responde con un rotundo *sí*. Parece lógico pensar que aunque sus motivaciones primigenias sean unas muy concretas, al final toda lectura desemboca en la denuncia de una actitud concreta hacia la muerte, y por ende, la llamada a la construcción de una filosofía sobre ésta.

Estas observaciones me animan a abordar con detenimiento uno de los motivos menos frecuentes en el género de la *vanitas,* el del *homo bulla*, que aparece de forma prácticamente literal en la pieza de Margolles titulada *En el aire.* La obra, consistente en la dispersión en el espacio expositivo, por medio de una máquina, de pompas de jabón realizadas con el agua residual del lavado de cadáveres, es una de las obras que mejor ejemplifica el contraste entre apariencia y contenido dentro de su producción.

El *homo bulla,* esto es, el hombre como burbuja, es uno de los temas más originales de la *vanitas*, también uno de los más poéticos. Ni la vela consumiéndose, la flor marchitándose, el reloj de arena o la calavera amenazando nuestra existencia tienen el potencial retórico de la pompa de jabón, que alude al misterio de su existencia, a su belleza hipnótica, y a su extrema fragilidad. La vida, en este caso, no es algo que se va consumiendo progresivamente, sino que en un punto, se va, se desvanece, se rompe sin más. Desde luego, Margolles no podía haber elegido una metáfora más acertada para sus muertes violentas.

La comparación de la vida del hombre con una burbuja tiene además, una profunda relación con el propio sentido de la *vanitas*, como ha apuntado el especialista en esta cuestión, Vives-Ferrándiz[30]. La palabra *vanus*, de la que deriva *vanitas*, significa *hueco, vacío, inconsistente, irreal*. La metáfora habla, por tanto, de cuerpos vacíos, llenos de aire, que desaparecen al mínimo contacto. Los epicúreos también han descrito la relación del cuerpo y el alma como la de un receptáculo que contiene aire, según advierte Vives-Ferrándiz,

---

29 "Your work achieves a certain intensity by shockingly confronting the audience with the epitome of the "other"-death. You seek to open up a transitory space or an interstice that disjoins people from their secure systems by also playing on a Baroque idea of the vanitas using contemporary means?", MATT, Gerald, "Entrevista a Teresa Margolles" en MATT, Gerald (ed.), *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007, p. 215.

30 VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Revista Goya*, Nº 342, Madrid, 2013.

idea ésta que de nuevo podemos encontrar en piezas de Margolles como *Trepanaciones* o *Sonido de la primera incisión torácica durante la autopsia a una víctima de asesinato*. Para Teresa Margolles no somos polvo que se ha de convertir en polvo; somos aire que se dispersará en el aire.

Desde el inicio de la filosofía, pasando por el cristianismo, la metáfora del hombre como una burbuja se mantiene, principalmente en la literatura, pero en el siglo XVI reaparece, sobre todo en el ámbito de la pintura nórdica. La imagen más conocida del *homo bulla* es un grabado de Hendrick Goltzius titulado *Quis evadet?* (1594). La particularidad de ésta es la original forma en la que se mezcla la tradición del *homo bulla* junto a la del *putto* con la calavera, bastante más moderna, original de la Italia renacentista. Indica a este respecto Vives-Ferrándiz que: "esta fusión entre dos tipos iconográficos que se da en el grabado de Goltzius enriqueció el significado del tema del *homo bulla* (...) con matices y nociones más próximas a la melancolía o la muerte"[31]. Desde este momento, la iconografía del *homo bulla* estará aún más relacionada con la amenaza de muerte, y en la tradición barroca abundarán las imágenes de niños, promesas de la vida que se inicia, junto con calaveras, reforzando el significado de esas pompas que fabrican.

Hendrick Goltzius, *Quis evadet?*, 1594.

Jacob de Gheyn, *Vanitas*. 1603.

La *vanitas* tradicional advertía sobre el engaño del mundo, lo caduco de la belleza o la fugacidad del tiempo; pero también sobre el *carácter igualatorio de la muerte hacia todas las clases sociales*, o de *la inutilidad del poder*[32], como se ha encargado de subrayar Vives-Ferrándiz. Si las lúdicas burbujas de *En el aire* se tornan siniestras en el momento en que conocemos su origen, es porque el mensaje de la artista no concluye en la belleza y fragilidad de la vida; sino porque ella contradice esas dos máximas; en su caso concreto de denuncia, ni el poder es indiferente, ni la discriminación socio-económica finaliza con la muerte.

31 VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", Op. Cit., p. 48.

32 Ibíd., p. 44.

Teresa Margolles, *21*, detalle de la exposición en la Galería Salvador Díaz.

El desengaño en la retórica de Margolles va un paso más allá que la *vanitas* tradicional.

Todavía cabe señalar que la metáfora de la pompa para señalar la fragilidad del hombre se amplificó para señalar también a la del mundo. En este caso, las burbujas solían representarse como de vidrio, no como de jabón. Pompas que explotan y vidrios que se hacen añicos; vidas que acaban y una sociedad que se quiebra. Ambas son el resumen del existencialismo que encierra el proyecto artístico de Teresa Margolles, en un plano metafórico y un otro más literal, como ejemplifican sus obras elaboradas con los vidrios procedentes de los cristales rotos en los tiroteos.

La tesis de Vives-Ferrándiz es que la metáfora de la vida como una pompa es tan simple y poderosa a la vez que ha pervivido hasta la actualidad. Sin embargo, se olvida de la artista contemporánea que, en mi opinión, mejor ejemplifica la reelaboración del motivo del *homo bulla*; Teresa Margolles.

5. 1. 3. La iconografía cristina, lo ritual y lo sagrado en Teresa Margolles

Teresa Margolles no es creyente ni profesa ninguna religión, pero su trabajo, tanto con SEMEFO como en solitario, refleja una fuerte tendencia hacia lo ritual y lo sagrado y unas claras concomitancias con diferentes motivos, e incluso sacramentos, propios del cristianismo.

Las performances de SEMEFO, como ya hemos visto, están estrechamente

vinculadas a nociones como la de sacrificio en Bataille[33]; la transgresión como forma de autoregulación. El sacrificio tiene que ver con una regulación del exceso, de la superabundancia; está relacionada con la economía de las sociedades, con el gasto radical. Defiende Bataille que hay economías que producen demasiado, y que la única forma de estabilizarlas depende de que todo se tramite a través del exceso, del sacrificio, e incluso del regalo. El sacrificio es una especie de puesta a cero, de depuración, de reseteado del sistema, necesario para la regulación de las sociedades. A través de lo prohibido, de la transgresión y de la muerte, la sociedad se purga[34]. Las acciones de SEMEFO estaban íntimamente relacionadas con la idea de ofrenda y sacrificio de los mexicas, por las que era necesario sacrificar el excedente para que todo siguiera funcionando. La muerte ritual y el sacrificio animal representadas por el colectivo redirigen a los sacrificios humanos del mundo prehispánico y a las matanzas de los colonizadores. Escribe Fernando Castro sobre *Paredón*, de SEMEFO: "tienen algo esas consideraciones de *eco* de las visiones extremas del erotismo de Bataille que sostenía que sólo llegamos al éxtasis en la perspectiva de la muerte, esto es, de lo que nos destruye, de la misma forma que la belleza hace tolerable el desorden, la violencia y la indignidad"[35].

Esa defensa de la violencia, la muerte y el sacrificio que hacía SEMEFO se apoyaba también en las ideas de Bataille acerca de la recuperación de lo *sagrado* como una manifestación de la experiencia erótica interior, que religiones arcaicas, como la de los aztecas, evidenciaban a través de los ritos. Y es que, como apunta Mariana Botey; "la noción de rito está unida a la de sacrificio"[36].

Eros y tánatos; erotismo, violencia y muerte quedaban al descubierto en las bacanales de SEMEFO, donde la muerte aludía también a la purificación en sentido prehispánico, pues como apuntara Octavio Paz "la muerte ritual suscita el renacer; el vómito, el apetito; la orgía, estéril en sí misma, la fecundidad de las madres o de la tierra"[37]. La llegada del catolicismo modifica esta idea de sacrificio y, como el mismo Paz señala, "el sacrificio y la idea de salvación, que antes eran colectivos, se vuelven personales"[38].

---

33 Véase a este respecto BATAILLE, Georges, *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997.

34 Véase HUSSEY, Andrew (ed.), *The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the Art of Transgression*, Ediciones Rodopi BV, Amsterdam y Nueva York, 2006.

35 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas…*, Op. Cit., p. 61.

36 BOTEY, Mariana, "Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necrología y estética radical en México", en MEDINA, CUAUHTÉMOC (ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009, p. 135.

37 PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Op. Cit., p. 56.

38 Ibíd., p. 61.

En definitiva, es primordial comprender la influencia que jugó la noción de sacrificio en los postulados artísticos de SEMEFO. Al final de su breve ensayo *Necropolítica*[39], Achille Mbembe analiza la estrecha relación entre terror, libertad y sacrificio. Para ello retoma la idea del *ser para la muerte* de Heidegger como condición de la verdadera libertad humana; aquella que permite vivir la vida sólo porque es posible vivir la propia muerte, en oposición a la muerte sacrificial de Bataille, y expone:

> Mientras que Heidegger otorga un estatus existencial al *ser para la muerte* y lo considera una manifestación de libertad, Georges Bataille sugiere que "la muerte [en el sacrificio] en realidad no revela nada". No es sólo la absoluta manifestación de la negatividad, es también una comedia. Para Bataille, la muerte revela el lado animal del sujeto humano, al cual se refiere también como a su "ser natural"[40].

Así, apuntamos que la animalidad instintiva, la muerte y el sacrificio aludidos continuamente en las performances de SEMEFO están más próximas a una expresión del nihilismo contemporáneo que a la idea del sacrificio azteca como renovación.

En otro orden de cosas, rastreamos en Margolles algunos de los ritos más importantes del cristianismo, el lavado del cuerpo, la unción con óleo, el levantamiento de cenotafios, y la sepultura apropiada. Sugiero, pues, que el valor simbólico del retorno a la tierra, el agua, o la acción purificadora del fuego; los cuidados de la artista hacia los cadáveres lo son también hacia una sociedad herida, hacia una familia desconsolada; pero también para sí misma. Porque como señala Louis-Vincent Thomas, el rito siempre ayuda al superviviente: "aunque el cadáver es siempre el centro de las prácticas, el ritual sólo toma en cuenta un destinatario: el individuo o la comunidad de sobrevivientes"[41]. No hemos de menospreciar el valor de los mecanismos de defensa que nos puede proporcionar el reino de lo simbólico, de lo imaginario; los ritos *curan*.

Lavatio corporis, Bañando al bebé, El agua de la ciudad o *Baño* aluden directamente al rito del aseo funerario, las obras realizadas con el agua de la morgue para fabricar cemento lo hacen también de manera indirecta. Afirma Thomas que "lavar el cadáver no satisface únicamente las exigencias de la higiene y el decoro: equivale, para la imaginación, a eliminar la suciedad de

---

39 Véase: MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Melusina, Barcelona, 2011.

40 Ibíd., p. 70.

41 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte…*, Op. Cit., p. 116.

la muerte"[42]. El cristianismo ha tenido esta idea muy presente. Además de como gesto de respeto hacia el difunto, como una última relación cercana con el muerto, el cuerpo había de estar limpio como preparación para la resurrección. Margolles respeta a los muertos, vengan de donde vengan y sean quienes sean, y desprecia a los que consienten que la situación de violencia se perpetúe. Los responsables de lavar el cuerpo tienen la oportunidad de suavizar el trauma de la pérdida y de tranquilizarse respecto a su propia muerte por su carácter exculpatorio. Sin embargo, este rito no pertenece únicamente al mundo de lo simbólico. Con el aseo del cuerpo se disminuyen los riesgos de contagio, la suciedad, parte del olor, si bien, la impureza del cadáver sí que pertenece a un plano más alegórico. Los ritos cristianos aplacan esta *amenaza* con la aspersión de agua bendita incluso sobre el féretro. Teresa Margolles realiza la acción opuesta; extiende sobre los demás esa agua que ha servido para limpiar el cuerpo y que nos contamina. Por otra parte llama la atención que los encargados de realizar el lavado del cadáver sean casi siempre las mujeres, también en otras culturas no cristianas, como si se tratase de una señal de *valencia maternal*. Su atención a los desfavorecidos sin juicios que determinen el grado de culpa o responsabilidad de esas personas en su propio fin traumático ha hecho que algunos se refieran a ella, como ya observé en su momento, como *Santa Teresa Margolles*[43].

En el rito de la extremaunción se practicaba también la unción con aceite, y aunque estos ritos estuvieran orientados a la preparación para la resurrección, los beneficios de los que los practicaban eran innegables. En el caso de la artista que nos ocupa este rito se invierte, el cadáver no es uncido con aceite: la grasa que éste supura es uncida en el resto de la sociedad en obras como *Ciudad en espera* (2000) o *Secreciones sobre el muro* (2000), y sobre una persona viva en *Grumos sobre la piel* (2001).

Ya hemos aludido en la primera parte de esta tesis a la comodidad del cristiano con el cadáver y los restos corporales. Las imágenes de Cristo en la cruz, las torturas a los santos y mártires o la veneración de reliquias son ejemplificadoras a este respecto. Tanto *Tatuajes* (1996) como *Lengua* (2000) son partes del cadáver presentadas como obra de arte que se pueden considerar reliquias profanas, o reliquias dignas de un culto o adoración no sagrada.

La cantidad de impresiones del cadáver sobre las sábanas de la morgue, las marcas de sangre sobre lienzo en obras como *Dermis* (1996), *Lienzo* (2003)

---

42 Ibíd., p. 118.

43 Apelativo de Itala Schmelz en SCHMELZ, Itala, "Teresa Margolles, the plasticity of the corpse", en AA. VV., *Teresa Margolles – Caída libre / Involution*, Metz, Frac Loraine, 2005.

o *Los herederos* (2009) remiten inmediatamente al misterio de la Sábana Santa o la Sábana de Turín, y han sido una constante a lo largo de toda la trayectoria de la artista. La mayor parte de los muertos con los que trabaja están en las antípodas de la hagiografía, la mayoría ha vivido una vida absolutamente opuesta a la de un santo, inadecuación que no deja de potenciar el carácter controvertido de estas piezas. Teresa Margolles se erige como la Verónica del abandonado, del marginado, del muerto insignificante.

Señalaré, además, un acercamiento a la liturgia cristiana, que en esta ocasión será a un sacramento, al de la eucaristía. La Sagrada Comunión es el culmen de la vida del cristiano, que recibe el cuerpo y la sangre de Cristo consagrados, portadores de la gracia y del germen de la vida eterna. Teresa Margolles nos obliga a *comulgar* en muchas de sus obras. Administra una comunión forzada en obras como *Vaporización* (2001), donde los muertos volatilizados penetran en el espectador a través de las vías respiratorias y del contacto con la piel. La intención de Margolles en *Tarjetas para picar cocaína* (1997-1999 y 2009) era que el público-usuario *chupara y limpiara la imagen del cadáver*[44], ingiriendo metafóricamente el cadáver reproducido en las tarjetas. Este afán de que sus obras traspasen el cuerpo del espectador, invadan su fisicidad para formar parte de él se puede ver también en la malograda *Herida* (2007), por la que la artista buscaba crear una costra con la sangre de los asesinados, que tras su proceso de solidificación se convertiría en un polvo que las pisadas del público levantaría y sería inevitablemente respirado, del mismo modo que estaba sucediendo ya en las calles de México, donde los restos de los asesinatos en la vía pública terminan por volatilizarse y metabolizarse con los ciudadanos.

Por último, he de destacar la inversión de los diez mandamientos que hace Margolles para la obra *Decálogo*. No importa que ella no sea creyente, está claramente denunciando la falta de respeto hacia unas normas básicas de vida en comunidad. Las leyes tradicionales han sido sustituidas por unos preceptos dictados por los narcotraficantes y sus bandas, los que administran la justicia –al menos la soberanía– en ciertas regiones mexicanas.

El uso de la religión por parte de creadores ha sido una constante a lo largo de la historia, y se ha manifestado de manera reiterada. Su admirado Luis Buñuel, por ejemplo, impío confeso desde el principio de su carrera, no puede evitar obviar en sus películas el peso de la educación católica que había

44 Declaraciones de Teresa Margolles en DIEZMARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto, "Brillantes", en AA.VV., *21*, Catálogo de la exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.

recibido, convirtiendo la religión en uno de los elementos fundamentales de su cine. Él mismo indica: *"dejé de ser creyente desde la adolescencia. Pero ¿creen ustedes que no tengo todavía en mi forma de pensar muchos elementos de mi formación cristiana?"*[45]. Del mismo modo, Margolles, desde su ateísmo, aborda cuestiones estrechamente relacionadas con las tradiciones creyentes.

5.1.4. La obra de arte como forma de duelo

Es muy frecuente ver a Teresa Margolles vestida de negro, como en continuo luto. Incluso dentro de la morgue, bajo su bata blanca, su ropa siempre es oscura. Decía Louis-Voncent Thomas acerca de esta costumbre que "la función principal del luto es codificar la tristeza y su expresión, imponiéndola"[46]. Esta ritualización de los afectos conlleva que en muchos casos se haya obligado al superviviente a manifestar una pena que no existía, pues posee una clara función publicitaria de señalar al doliente y facilitarle su proceso de duelo social. Tradicionalmente, las exigencias del luto han sido mucho más severas para con las mujeres, a las que se les ha impuesto unas condiciones de indumentaria y comportamiento mucho más estrictas y por mucho más tiempo. Pero la aflicción de Margolles es sincera, su pena resulta real; a ella le duele México, no existe ninguna impostura. Diré entonces, de la mano de Thomas, que vive un duelo eterno: "el duelo es la vivencia penosa y dolorosa (*dolere* quiere decir sufrir) que causa todo lo que ofende a nuestro impulso vital"[47]. El duelo es una herida. Se basa en el afecto y por eso es privado, a diferencia del luto. La idea que se tiene de la muerte y otros factores como las creencias religiosas, el tipo de muerte, o su cercanía, modularán las manifestaciones expresivas del duelo, que sólo concluye una vez se ha llegado a una readaptación, y sólo en ese momento, diría Freud, el *yo* vuelve a estar libre y desinhibido. Para Margolles no ha de llegar ese momento, pues continuamente encuentra nuevos muertos a los que velar, nuevos deudos afligidos con los que *condolerse*. Para la mexicana no hay diferencia entre unos muertos y otros, todos merecen atención y respeto. El duelo implica, por otra parte, el inicio de una relación especial entre la persona que acaba de morir y el doliente; se inicia un proceso de identificación entre ambos, pues uno y otro se han acercado, desde un lado, a la fina línea que separa los vivos de los muertos. Margolles está más cerca de la muerte de lo que es habitual, en todos los sentidos.

---

45 BUÑUEL, Luis, *El último suspiro*, Debolsillo, 2012, p. 34.

46 THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte*…Op. Cit., p. 122.

47 Ibíd., p. 123.

En su tesis de licenciatura preguntaba Dulce María Alvarado al grupo SEMEFO si, por su trabajo, se sentían más familiarizados con la muerte, y si eso les había llevado a pensar más en la suya propia. Margolles responde críptica "estamos tan cerca de la muerte como cualquiera, todos estamos a la misma distancia de la muerte"[48], para más tarde matizar que no, que la cercanía a los cadáveres no les proporciona una mayor familiaridad con la muerte: "no te acerca el hecho de trabajar con cadáveres ni te aleja de la muerte. Trabajamos con cadáveres pero estamos en las mismas circunstancias que tú ante la muerte"[49]. En cambio, Carlos López, sí que reconoció que le provocaba angustia y miedo envejecer y morir, y que su experiencia con SEMEFO le había ayudado a aclarar muchas de sus *inquietudes sobre la muerte*. Más recientemente le preguntaba Bea Espejo a Teresa Margolles cómo le había afecto personalmente la presencia continua de la muerte en su trabajo y si la temía, la respuesta de la artista es significativa: "a la muerte no se le tiene miedo, sino a la forma de morir"[50].

El proyecto artístico de Margolles puede ser entendido como un llamamiento general al duelo, o como un ejercicio mismo de duelo propio. A través de él hace explícito su dolor y llama al espectador a hacer lo propio, porque sin duelo no hay superación, no hay descanso. Muchos de los muertos que entraban en la morgue no eran identificados, por lo que era imposible que fueran velados, otro porcentaje bastante alto sí tenía familiares dolientes, que sin embargo no se podían hacer cargo del cuerpo, y sin el cadáver el proceso de duelo es otro bien distinto, mucho más complejo. No me resisto a ver a Teresa Margolles como la *Piedad* contemporánea, como una *María Magdalena*, pues, como ha apuntado Jean-Luc Nancy, "María Magdalena está desde siempre en la proximidad de la muerte en general, y por tanto también de la de Jesús"[51].

En el fondo, puede que la clave sea volver a pensar la estética si no en términos de psicoanálisis, sí *como una forma de duelo,* como ha afirmado en alguna ocasión Griselda Pollock[52].

---

48 Declaraciones de Teresa Margolles recogidas ALVARADO CHAPARRO, Dulce María, "Entrevista con Semefo", FfyL, UNAM, México D.F., septiembre de 1997. Reproducido en DAVID, MARIANA (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D. F., 2011, p. 358.

49 Ibíd.

50 Declaraciones de Margolles en "Teresa Margolles: "Apuesto por un arte vivo y crítico"", El Cultural, 18 de febrero de 2014. Disponible en: http://www.elcultural.com/noticias/arte/Teresa-Margolles-Apuesto-por-un-arte-vivo-y-critico/5922. Fecha de acceso: 06/05/2015

51 NANCY, Jean-Luc, *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Trota, Madrid, 2006, p. 64.

52 Véase COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Eds.), *The life and death of images. Ethics and Aesthetics,* Cornell University Press, Nueva York, 2008.

Las tumbas, las lápidas o los entierros deberían marcar el inicio del proceso de duelo y el fin de la búsqueda del cadáver, pero eso no es posible en los casos en los que trabaja Margolles. Su tarea es infinita y, por lo tanto, su duelo eterno. Ha realizado tumbas portátiles (*Entierro*), ha señalado cenotafios (*32 años*), o los ha erigido (*Lote Bravo).* Precisamente en *Lote Bravo*, Margolles desafía a los asesinos a la vez que recuerda a las asesinadas. Como Apunta Rebeca Scott aludiendo a la nota de prensa de la pieza, "totalmente hechos a mano, estos "representantes individuales" son lápidas sin tumba. Son trabajos de luto que se pueden transportar a nivel mundial y se muestran a nivel internacional"[53]. Al igual que sucede con las obras que trasladó hasta Venecia, Margolles deslocaliza a las víctimas, las traslada, demostrando que son muertos a la espera de justicia, que no pueden descansar, y a los que provisionalmente les ofrece una *lápida sin tumba, un entierro sin cadáver*, o *un cenotafio sin ubicación*. Este desplazamiento de las calles a las galerías de arte ha sido analizado por Rebeca Scott en un artículo titulado "La estética de escena del crimen de Margolles"[54].

Cuando ese desplazamiento ha tenido como enclave la galería, ella misma ha confesado sin pudor querer transformarla directamente en un *mausoleo*:

> Muchos de esos cristales los recogí del suelo, pero otros hubo que sacarlos con pinzas de cadáveres. De alguna forma, se trae a la galería a esos muertos y se plantea la pregunta de si alguien será capaz de lucir unas joyas que nacen de la muerte [...]. La galería se va a transformar en una joyería, con todo su lujo, pero cada joya será la historia de un asesinato; cada una es un cuerpo. *Eso hace que esto se transforme en un mausoleo*[55].

También en más de una ocasión Robert Smithson comparó a los museos con tumbas, y en cualquier caso, la identificación de los museos como los nuevos templos no es novedosa[56]. Autores como el historiador Jean Clair han querido ver en el incremento exponencial del número de museos en la actualidad una sustitución de los templos de culto, debido a la decadencia de la espiritualidad[57]. Asegura que esto no hace sino presagiar el ocaso de

---

53 "Entirely hand made, these "individual deputies" are headstones without a grave. They are works of mourning that can be carried globally and displayed internationally", SCOTT BRAY, Rebeca, "En piel ajena: The work of Teresa Margolles", *Law Text Culture* Vol. 11, 2007, p. 37. Disponible en: http://ro.uow.edu.au/ltc/vol11/iss1/2. Fecha de acceso: 20/12/2014

54 SCOTT BRAY, Rebeca, "Teresa Margolles's Crime Scene Aesthetics", Op. Cit.

55 Margolles en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo", *SalonKritk*, noviembre 2007, originalmente en ABCD de las artes Nº 824. http://salonkritik.net/06-07/2007/11/teresa_margolles_convertire_la.php Fecha de acceso: 07/06/2015. El énfasis es mío.

56 Véase CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusets, 1995.

57 Véase CLAIR, Jean, *Malestar en los museos,* Trea, Gijón, 2011.

una era, del mismo modo que la multiplicación sin precedentes del número de museos supuso el fin de la civilización romana. Otros han comparado el propio edificio con las nuevas catedrales. A este respecto se pregunta Debray si "en nuestros mausoleos el estuche eclipsa a la joya. ¿Cómo establecer una distinción entre el gusto hipertrofiado de esos nuevos templos y el gusto, más secreto, de las tumbas? ¿Entre la conversión de la belleza en espectáculo y la inmemorable pulsión de muerte?"[58]. Está claro que la historia de la civilización es la historia del eterno retorno. Sin embargo, el prototipo de cementerio posmoderno es aquel que no incluye a los muertos, sino que los sustituye por memoriales, listas de nombre u obituarios virtuales.

5.1.5. El *antimonumento*

En el catálogo de las exposiciones *Caída libe* e *Involution,* Béatrice Josse, introduce, de la mano de Philippe Ariès, una interesante revisión del trabajo de Margolles. Josse explica cómo, a consecuencia de los numerosos cambios en las actitudes hacia la muerte que se suceden el siglo XX, y por la aparición de una nueva muerte a gran escala, nace una original forma de conmemoración; el memorial de guerra. Josse sugiere entonces que la nueva estética de la muerte propuesta por Teresa Margolles ocupa el lugar de la de los Memoriales de Guerra, ya que tiende a *mostrar lo invisible*.

Hasta el siglo XX, los cuerpos de los soldados caídos que se recuperaban se solían enterrar en fosas comunes, y sólo llegaban a las iglesias o a los cementerios los oficiales destacados. Después de la Gran Guerra la idea de enterrar o incinerar masivamente a los soldados dejó de tener aceptación y comenzaron a surgir extensos cementerios cubiertos por una cuadrícula de cruces idénticas que designaban el lugar exacto del enterramiento de cada soldado. A su vez, en los lugares donde se había librado la batalla, o bien en el centro de las ciudades, se comenzó a erigir una serie de cenotafios –tumbas sin cadáver–; había nacido el memorial de guerra. Béatrice Josse defiende que este tipo de iconografía, de estética eminentemente *masculina*, está siendo desestabilizada por la nueva estética de la muerte que propone Margolles, "haciendo desaparecer la frontalidad de la obra de arte, del monumento, proponiendo lo efímero en lugar de lo perenne, lo invisible y desaparición en lugar de la demostración"[59]. En efecto, las obras de Margolles pueden ser

---

58 DEBRAY, Règis, *Vida y muerte de la imagen*…, Op. Cit., p. 220.

59 "By making the frontality of the art work, of the monument, disappear by proposing the ephemeral rather than the perennial, the invisible and disappearance rather than demonstration", JOSSE, Béatrice, "Teresa Margolles or the end of the erection of war memorials", en AA. VV., *Teresa Margolles – Caída libre / Involution*, Metz, Frac Loraine, 2005, sin numeración de páginas.

Antimonumento, *Monumento en memoria de los desaparecidos de Iguala, México* DF, abril 2015

tumbas o cenotafios, pero también monumentos a los caídos o memoriales de guerra, porque hace tiempo que México está librando una guerra que ha pasado tan desapercibida como los muertos que está provocando.

El monumento fue concebido para dotar a algo de una cierta inmortalidad; para hacer recordar. Un memorial mantiene viva la memoria. Pero para Barthes el monumento dejó de tener sentido en el mismo momento en que se inventó la fotografía: "haciendo de la Fotografía, mortal, el testigo general y algo así como natural de "lo que ha sido", la sociedad moderna renunció al monumento"[60]. A cambio, Teresa Margolles erige *antimonumentos*. Sus obras recuerdan a unos asesinados que no hicieron nada en vida para pasar a la historia, pero que han de ser recordados para que no se repita el tipo de muerte que sufrieron.

Los primeros monumentos atípicos fueron realizados por SEMEFO, es el caso de *Memoria fosilizada* o de *Andén*, al que la propia artista calificó con el apelativo de *antimonumento*, anunciando eso sí, su poca simpatía por tal término. Ella acepta esta categoría por las cuestiones formales que atañen a la obra; "no hay ninguna placa, sólo el boca a boca de los participantes"[61], desvela. Algo que se repite en intervenciones realizada en el espacio público como en *Sobre el dolor*. *Bancas* puede ser igualmente entendida como un buen

60 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Op. Cit., p. 162.

61 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles*, disponible en http://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/1874/07-09-09-CCA.mp3. Fecha de acceso: 20/05/2011

ejemplo de *antimonumento,* es un memorial realizado para que la gente pueda disfrutar del entorno natural recostado sobre unas esculturas realizadas con el agua procedente de la morgue. En esta ocasión tampoco se recuerda a una persona en concreto, sino a un colectivo social, pero sí que existe algo parecido a una placa o recordatorio que evita que la gente pueda olvidar.

Cuestiones administrativas, pero también formales, son las que diferencian al memorial por el reciente suceso de desaparición de los estudiantes de Iguala, también conocido como el caso Ayotzinapa. A pesar de la incertidumbre que rodea el asunto, todo parece indicar que, en septiembre de 2014, fuerzas cercanas al gobierno reprimieron la manifestación de unos estudiantes que se saldó con siete muertos y la desaparición de cuarenta y tres[62], a los que probablemente acabaron matando pero cuyos cuerpos aún no han sido encontrados, en contra del criterio de la fiscalía, que señala que ya se conoce el lugar donde éstos fueron quemados, a pesar de que no se ha encontrado ningún rastro de ADN coincidente con el de los estudiantes. La más que posible complicidad del Estado en este asunto ha provocado una fuerte reacción social de calado internacional. En abril, siete meses después de la desaparición, se levantó en el Paseo de la Reforma un memorial reivindicativo que llevaba el simbólico título de *Antimonumento;* un "+43" de más de tres metros de altura construido en metal rojo que ha de ser custodiado para que no sea retirado, pues ha sido colocado en un lugar público sin los permisos administrativos correspondientes. En el comunicado emitido por los manifestantes se puede leer lo siguiente: "si un Monumento remite a un acontecimiento del pasado que es necesario aprehender (en latín momentum significa "recuerdo"), el proyecto +43 es la construcción de un Antimonumento porque no aspira a perpetuar el recuerdo, sino a alterar la percepción de que un hecho es inamovible"[63]. Tanto éste como los antimonumentos erigidos por Margolles están íntimamente relacionados.

5.6.1. Retóricas de la muerte. Lírica y semántica en Teresa Margolles

El repertorio desde el que opera Teresa Margolles es muy variado, sin embargo, es fácil encontrar cierto aire de familia en sus modos de hacer, pues su vocabulario suele estar muy bien definido. Ella obliga a ver a quién no quiere hacerlo, hace visibles a aquellos muertos que se quieren ocultar,

---

62 Fuente: OLIVARES ALONSO, Emir, "Instalan *antimonumento* contra la impunidad por Ayotzinapa", en *La Jornada*, 27 de abril de 2015. http://www.jornada.unam.mx/2015/04/27/politica/004n1pol Fecha de acceso: 18/08/2015

63 Comunicado *Antimonumento +43.* Disponible en: http://nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/colaboraciones/item/2782-comunicado-antimonumento-%2043 Fecha de acceso: 18/08/2015

y para lograr una mayor efectividad utiliza un lenguaje figurado. Así lo explica Carlos Jiménez:

> "El lenguaje alegórico es un lenguaje elíptico, que habla de una cosa para hablar de otra, y es también por eso por lo que Margolles ha recurrido a él en su intento de hablar de quienes normalmente en su país no se habla. Es decir, de los excluidos, y de los marginados por un régimen político que los incluye excluyéndolos"[64].

La metáfora y la alegoría son imprescindibles en la semántica de Margolles, pero en su particular estética de la muerte es muy fácil encontrar frecuentes ejemplos de sinécdoque, elipsis, paradoja, metonimia u oxímoron. En varias ocasiones he afirmado que una de las operaciones más habituales en el repertorio de Margolles consiste, únicamente en el desplazamiento, en mover una cosa de sitio para alterar su significado, hasta el punto de tener piezas que son *ready mades* en sentido estricto. Curiosamente, la etimología de la palabra metáfora indica que se trata de un desplazamiento del significado, o de la inserción en un contexto de una nota que proviene de otro diferente[65]. Defiendo, en este sentido, que el trabajo de la artista se resume en eso, en el desplazamiento, tanto en un plano físico como en un plano conceptual.

La alegoría supone el hacer visible algo que no lo es, o que no es tan obvio; una de las obsesiones de Teresa Margolles. Su obra, en general, puede ser entendida como una alegoría del vacío, de la pérdida; de la muerte. Esto es especialmente evidente en obras de la serie *Los sonidos de la morgue*, o, incluso en la imprescindible *Vaporización*.

Refiriéndose a *127 cuerpos,* Margolles hace una reflexión muy simple pero determinante: "era una obra en la que tampoco se podía ver nada, porque ya no trabajo mostrando el cuerpo, sino con su periferia"[66]. Cuando habla de la *periferia* del cadáver se refiere precisamente a los restos del cadáver, no al cuerpo en su conjunto ni a partes constituyentes y necesarias, sino a todo aquello que puede ir dejando por el camino desde el inicio del proceso de descomposición y que no afectan a su integridad como unidad. El trabajo con esa periferia como materia prima ha dado lugar a la elaboración de delicadas sinécdoques como la serie *Papeles*, o todas aquellas en la que la sangre y otros fluidos han sido empapados en lienzos, como *Dermis*, *Sangre recuperada*, etc. También la grasa, perteneciente a los cuerpos, ha sido utilizada en muchas de

---

64 JIMÉNEZ, Carlos, "Teresa Margolles: cadáveres en la patria alegórica", en AA.VV., *21*, Catálogo de la exposición, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007, p. 60.

65 LAKOFF, Geeorge, y JOHNSON, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 2012.

66 Margolles en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo", Op. Cit.

sus intervenciones, como en *Caída libre,* o *Secreciones sobre el muro,* entre otras. Sin embargo, este uso de la parte para representar el todo también fue una estrategia mucho más agresiva, al presentar trozos de cadáveres que sí que afectaban a su constitución. Me refiero a *Tatuajes* y a *Lengua*, evidentemente obras de sus primeras etapas.

En otras ocasiones, la artista ha hecho de la metonimia su punto de partida. Pensemos en obras como *127 cuerpos, Encobijados, Lote Bravo,* o *Sobre el dolor o Llorado;* donde el hilo sobrante de la autopsia, las mantas en las que se han envuelto los cadáveres, la tierra sobre la que han caído las víctimas, los cristales resultantes de los asesinatos o simple agua del grifo, ocupan el lugar del cuerpo. Cada hilo, cada manta, cada ladrillo, cada cristal o cada gota representa a un cadáver. Estos elementos están relacionados con el cuerpo inerte, incluso han estado en contacto con él, pero no forman ni han formado parte de él. Se podrían entender también como metáforas, pero como han señalado Lakoff y Johnson:

> La metáfora y la metonimia son dos tipos de procesos diferentes. La metáfora es principalmente una manera de concebir una cosa en términos de otra, y su función principal es la comprensión. La metonimia, por otra parte, tiene primariamente una función referencial, es decir, nos permite utilizar una entidad por otra[67].

Si las que hemos mencionado son metonimias del cuerpo, del cadáver, también podemos encontrar sustituciones de la ciudad o de la sociedad en piezas como *Cubo* o *La promesa.*

La paradoja, como figura retórica del pensamiento, supone el empleo de algo que implica una contradicción. En un plano amplio la obra de Margolles está plagada de contrastes, de discordancias, de choques continuos. Pero la paradoja también se puede rastrear en un nivel más básico. La mayor parte de las piezas de la artista poseen títulos meramente descriptivos, bien del resultado –*Banca, Crematorio, Decálogo*... – bien de la materia prima utilizada –*Tatuajes, Fluidos, Escombro, Muro baleado*...–. Pero, en algún caso puntual, han conducido a la paradoja, o cuanto menos a la ironía. Repasemos *Lavado de coches, Baño,* o *Limpieza*, de la intervención *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*. Todas ellas, además de tener en común el uso del agua procedente del lavado de los cadáveres, ofrecen lo contrario de lo que sus títulos anuncian.

---

67 LAKOFF, Geeorge, y JOHNSON, Mark, *Metáforas*…, Op. Cit., p. 74.

Por último, dentro de lo que he llamado la retórica de la muerte de Margolles, cabe destacar el uso de algo parecido a la figura literaria del oxímoron, que implica la utilización de dos conceptos opuestos para referirse a algo. Pienso en *Ajuste de cuentas* (2009), esa caja fuerte conteniendo unas joyas que por definición están hechas para ser visibles o en *Catafalco* (1997), cuyo material, el yeso, se aleja tanto del mármol, como el anonimato del representado de la exaltación de la persona que conlleva las exequias solemnes en su uso tradicional. Pero pienso también en *32 años*, que se trata de un cenotafio transportable, algo radicalmente opuesto. El cenotafio marcaba tradicionalmente el lugar donde el alma del difunto había abandonado su cuerpo, y aún en sus versiones modernas, que consistían en el levantamiento de una tumba sin cadáver, aunque el lugar exacto no coincidiera, éste sí debía ser estable. Considero oportuno citar al hilo una reflexión de Jankélévitch acerca del cenotafio:

> El acontecimiento de la muerte no sólo se produce en una determinada fecha en el tiempo, sino en un cierto punto en el espacio determinado por la abcisa y la ordenada: la intersección de diversas coordenadas establece la efectividad y permite la localización de cualquier acontecimiento que las palabras *tiene lugar* señalen. En este sentido la defunción tiene un lugar, una calle, una dirección, y un estado civil, como constata el forense, responde tanto a la pregunta *¿Dónde?* Como a la pregunta *¿Cuándo?* Aquí abajo la muerte es por tanto localizable: aquí la muerte sorprende al vivo en un lugar determinado[68].

En esta obra, Margolles arranca el cenotafio, y lo desplaza de ubicación, una y otra vez, mostrando lo imposible; el lugar dónde alguien ha muerto en diferentes lugares. Para finalizar, me parece que el ejemplo más evidente de oxímoron lo encontramos en la por otra parte también célebre *Entierro*. Proponer un enterramiento negativo, donde la tumba no está excavada, sino que sobresale, y que además ésta sea móvil, es una absoluta contradicción.

En definitiva, recordaré junto a Lakoff y Johnson que "las metáforas nuevas pueden crear nueva comprensión, y, en consecuencia, nuevas realidades"[69], algo que se aproxima ciertamente a las intenciones de la artista. Me tomo aquí la licencia de parafrasear a Wittgenstein para decir aquí que los límites del lenguaje de Margolles son también los límites de su mundo[70].

---

68 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte*, Op. Cit., pp. 230-231.

69 LAKOFF, Geeorge, y JOHNSON, Mark, *Metáforas*…, Op. Cit., p. 280.

70 "*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo", proposición 5.6, WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2003, p. 123.

Sin embargo todo esto parece confirmar que lo más remarcable es que todos estos recursos que conforman el particular repertorio de la estética de Margolles van siempre acompañados de una fuerte lírica. Sus obras son pequeñas piezas de poesía, en algunos casos siniestras, pero que denotan una sensibilidad excepcional. A pesar de la reducción a lo esencial de gran parte de sus obras exhibe lo que podríamos llamar una inusual *lírica de la memoria*. Diré, sin miedo a equivocarme, que toda su obra es una elegía interminable.

5.1.7. La *mexicanidad* de Teresa Margolles

Para concluir los aspectos específicos de la estética de la muerte en la obra de Teresa Margolles me gustaría detenerme en la hipotética *mexicanidad* que ya fue fruto de un análisis en este estudio. En el prefacio de la única gran obra antológica sobre el trabajo de SEMEFO, Mariana David y Bárbara Perea, explican que una de las tareas tangenciales, pero no menos relevante de la publicación es: "desmentir los clichés y estereotipos sobre la cultura mexicana y su adoración por la muerte: aquellos que idealizan la miseria y la convierten en fiesta nacional, alimentando los discursos redentores y oficiales del poder"[71]. Es obvio que a muchos de los estudiosos del trabajo de SEMEFO y de Margolles les molesta que se les encuadre de inmediato en una tradición más o menos auspiciada por el poder por el simple hecho de que concurren las circunstancias de que son mexicanos y que trabajan con cuestiones aledañas a la muerte.

La propia Margolles tuvo que dejar clara su postura respecto a este tema en varias ocasiones ya dentro de SEMEFO: "nosotros pasamos de tradiciones mexicanas, hablamos de la muerte pero no tradicional sino de la muerte humana, carnal"[72]. Es cierto que el colectivo era absolutamente antagónico a cualquier tendencia *neomexicanista*, y que su aproximación a la muerte estaba más cerca de lo gótico y lo contracultural que de la idea tradicional de la muerte en México. Para Fernando Castro la muerte en SEMEFO está más limítrofe a los preceptos de la pulsión de muerte freudiana que a cualquier otra:

> SEMEFO consiguió desbordar la idea mejicana de la muerte, con lo que tiene de místico o heroico, para proponer una situación transgresiva, acorde con el instinto de muerte que se orienta hacia el mundo exterior, […], mientras en otro sentido se pliega sobre el sujeto y genera neurosis y sentimiento de culpabilidad[73].

---

71 DAVID, Mariana y PEREA, Bárbara, "Prefacio" en DAVID, Mariana (Coord.), *SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D. F., 2011, p. 7.

72 Declaraciones de Teresa Margolles recogidas ALVARADO CHAPARRO, Dulce María, "Entrevista con Semefo", FfyL, UNAM, México D.F., septiembre de 1997. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), *SEMEFO 1990-1999*…Op. Cit., p. 364.

73 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas*...Op. Cit., p. 61.

Es fácil estar de acuerdo tanto con David y Perea como con Castro. Sin embargo también creo que los componentes del grupo vivieron en un contexto muy específico de especial familiaridad con la muerte, y no sólo me refiero a la muerte lúdica y colorista del Día de los Muertos, sino a una actitud más profunda y a una concepción del cuerpo y del cadáver heredada de los mexicas y del cristianismo de los colonizadores. También pienso que ellos supieron situarse en la distancia justa entre el rechazo de cualquier movimiento tradicional y su contextualización dentro del panorama mexicano, utilizando, por ejemplo, el cuadro de Orozco *Les teules*, como detonante de *Lavatio corporis*.

Por otra parte, se cuestiona Oriana Baddeley si acaso el hecho de que Margolles sea mexicana, que sus obras aborden asuntos relacionados con la muerte, junto con la fascinación que despierta en el mundo del arte su carrera de técnico forense, nos autoriza a hablar inmediatamente de la *mexicanidad* de su posición:

> ¿Qué importancia tiene en esa fascinación la yuxtaposición de geografía y tema? ¿de México y de la muerte? ¿Acaso la combinación de género, ubicación geográfica y tradición iconográfica son relevantes para entender la respuesta a su trabajo? ¿Funcionaría cualquier morgue o acaso la de la ciudad de México conlleva su propia dimensión de significados?[74].

En efecto sería reduccionista someter a Margolles a un estereotipo que limitara los significados de un trabajo que se desarrolla en un contexto global, dirigido a un público internacional. Claro que esto no es suficiente para eliminar que la asociación arte y muerte sea un *significante aceptado de la mexicanidad*, porque, continúa Baddeley:

> Desde la polémica propagandística sobre la conquista española hasta los complejos debates sobre el México post-revolucionario, el papel de la muerte y su imaginería han sido desde hace mucho una parte constituyente de la construcción de la llamada "mexicanidad"[75].

Resulta harto complicado desprenderse de la imagen de México que dejaron los conquistadores, más todavía cuando se ha hecho bandera de esas diferencias para conformar el sentimiento mexicano. Lo performativo y lo ritualístico de Teresa Margolles en muchas de sus obras es buen ejemplo.

En principio, ella niega que en su trabajo haya referencias a la concepción tradicional de la muerte en México, y esto es evidente. Pero, incluso si

---

74 BADDELEY, Oriana, "Teresa Margolles y la patología de la muerte cotidiana"…Op. Cit., p. 62.

75 Ibíd., p. 63.

rechazamos que a estas alturas exista una esencia de lo que es mexicano, hay otros indicios por los que sugiero que podemos hablar de una *mexicanidad alterada* en su trabajo. Como hemos visto anteriormente, ella ha admitido en varias ocasiones que el cadáver es bello y que desde su infancia sintió una fascinación especial por la vida que se originaba durante la descomposición del cuerpo. También sabemos de su lógica tolerancia a las *notas rojas* o de su cercanía a deidades prehispánicas, como Coatlicue.

La artista cuenta cómo se suele sentar a los pies de una escultura de Coatlicue que se encuentra frente a la morgue a hablar con los familiares de los fallecidos para escucharles e intentar aliviar su dolor. Coatlicue, la diosa azteca de la vida y la muerte, tiene los pechos caídos de tanto amamantar y unas potentes garras para poder excavar la tierra; es la matriz y la tumba a la vez. En estas conversaciones le suelen hacer partícipe de su imposibilidad para pagar un entierro, de los presuntos asesinos, de la injusticia, la impunidad y el odio. Como testigo de esa mediación entre la artista y los allegados siempre está la escultura:

> Tallada en una sola piedra, ella lleva una falda de serpientes entrelazadas sujetadas por otra serpiente como correa. Lleva un collar de manos amputadas y corazones, que acaba con un cráneo humano en la cintura. Tiene las enormes garras de un buitre en las manos y los pies. Su cabeza está hecha de dos cabezas de serpiente que buscan la una a la otra. Cuenta la leyenda que la diosa Coatlicue es también la "devoradora de basura" que se alimenta de los cadáveres y los pecados humanos[76].

La presencia de esta escultura en una ubicación tan significativa no es casual. Revela una intención de revalorizar el pasado inmemorial como emblema nacional, y Margolles es partícipe de esa construcción. Para Héctor Antonio Sánchez tanto la ubicación de la escultura, como su rescate, son a tener muy en cuenta:

> Nos dice Justino Fernández que "la belleza suprema es la belleza trágica, aquella que es reveladora de nuestra moribundez y finitud". No vanamente precede esta reflexión a su estudio sobre Coatlicue, ni vanamente existe una reproducción del monolito frente a las instalaciones del Servicio Médico Forense de la ciudad de México. Después de todo, la muerte ha sido una presencia constante en la cultura popular y las artes de México, a menudo recuperada por el discurso oficial en su construcción de una pretendida identidad nacional[77].

---

76 Comunicación personal con la artista en una serie de correos electrónicos intercambiados entre mayo y septiembre de 2015.

77 SÁNCHEZ, Héctor Antonio, "Semefo: la hermosura de cuanto es mortal", en *Casa del Tiempo*, Vol. V, época IV, número 57-58, Universidad Autónoma metropolitana, julio-agosto 2012, p. 86.

Para librarse de todo el odio acumulado y la impotencia que le provoca estas conversaciones con los deudos frente a la diosa Coatlicue[78], Margolles crea obras de arte que exorcicen el dolor acumulado. Ella demuestra que ni tan siquiera la muerte es igualatoria, que siempre habrá diferencias, por eso intenta hablar por el que no puede hacerlo, poniendo un foco sobre el débil, iluminando un fragmento de la realidad para recordarnos lo que necesitamos olvidar, desde una *mexicanidad otra*. Como ha apuntado Oriana Baddeley: "la interacción de Margolles con los cuerpos de los muertos como doliente y heredera del trauma colectivo invierte la iconografía tradicional de la muerte y de la otredad"[79]. En cualquier caso, es posible que Margolles esté en lo cierto cuando afirma: "una vez que sales de tu país te conviertes en representación nacional, (…) no va Teresa, va la mexicana"[80], con todo lo que eso conlleva.

En definitiva, Margolles se ajusta con precisión a la descripción de artista *contemporánea*, si atendemos al concepto de contemporáneo propuesto por Giorgio Agamben[81], *intempestiva*, en la terminología de Nietzsche; es una artista ubicada en su tiempo, pero capaz de mirarlo en perspectiva, pues como escribe Agamben, es *realmente contemporáneo* aquel que *no coincide perfectamente con su tiempo*, pero que precisamente por ese desajuste, por ese anacronismo, "él es capaz más que los demás de percibir y entender su tiempo"[82].

Teresa Margolles es capaz de vivir en el más absoluto de los presentes, formar parte de la abrumadora realidad, y ubicarse a la vez afuera, con la distancia que se necesita para entender la posición. Se enfrenta a su tiempo desde la urgencia requerida pero con sabia serenidad, con rabia y templanza, derribando límites estéticos pero sobre los firmes cimientos de toda una cultura. Es imprescindible en este caso citar en extenso a Agamben:

> Los historiadores de la literatura y del arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no sólo porque, justamente, las formas más arcaicas parecen ejercer sobre el presente una fascinación particular, sino más bien porque la llave de lo moderno está escondida en lo inmemorial y en lo prehistórico. Así el mundo antiguo, al llegar a su fin, se vuelve, para reencontrarse, con sus inicios; la vanguardia, que se perdió en el tiempo,

---

78 Declaraciones de la artista en la entrevista *Global Feminisms: Teresa Margolles*, que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4.

79 BADDELEY, Oriana, "Teresa Margolles y la patología de la muerte cotidiana"…Op. Cit., p. 65.

80 Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles,* Op. Cit.

81 AGAMBEN, Giorgio, "¿Qué es lo contemporáneo?", en *SalonKritik*, 1 de diciembre de 2008: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php Fecha de acceso: 21/05/2015

82 Ibíd.

> persigue lo primitivo y lo arcaico. Es en este sentido que se puede decir que la vía de entrada al presente tiene necesariamente la forma de una arqueología. Que, sin embargo, no retrocede a un pasado remoto, sino a lo que en el presente no podemos vivir de ninguna manera, y al permanecer sin vivir, es incesantemente absorbido, hacia el origen, sin que se pueda alcanzar jamás[83].

Esa parte arcaica, cercana al *arké* –al origen–, la inscribe en la contemporaneidad descrita por Agamben en la que definitivamente podemos ubicar a Teresa Margolles.

5.2. Categorías de la muerte en la obra de Teresa Margolles

La apariencia formal cercana al minimalismo de Teresa Margolles ha sido mencionada en numerosas ocasiones. Postulo, a este respecto, que deberíamos hablar mejor de un *postminimalismo*, pues si bien estéticamente no hay mucha diferencia, sí que da el paso de lo industrial a lo emocional, añadiéndole además una conceptualización política que no estaba presente en el minimalismo. En este sentido podemos hablar de una escultura *postminimal*, como la que consigna Sierra o como la que se pudo ver en la exposición celebrada en el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: *No es sólo lo que ves: Pervirtiendo el minimalismo*. Autoras como Eva Hesse ya habían introducido la afectividad en sus trabajos de corte cercano al *minimal*, pero Margolles introduce además la política, terminando de corromper la estética minimalista.

Por otra parte, teóricos como Itala Schmelz, afirman que en ningún caso se debería hablar de minimalismo, pues si bien sus soluciones formales están cerca de las propuestas limpias y precisas de la estética minimalista, es más importante que su obra encierra unas claras concomitancias con el arte *povera*; "mientras que el minimalismo es un arte de formas voluntariamente neutras, *povera* exalta el material utilizado y da importancia a lo efímero"[84]. El arte *povera* integra a la naturaleza, del modo que Margolles integra el cuerpo natural, fisiológico. En este caso también guardaría relación con el arte *antiforma*.

Su uso del *ready made –object trouvé–* y la importancia del contenido frente a la apariencia también nos podría llevar a calificar su trabajo de *neoconceptualista* o *postconceptualista*. Asimismo, diferencia a Margolles de

---

83 Ibíd.

84 "whereas minimalism is an art of voluntarily neutral shapes, povera exalts the material used and gives importance to the ephemeral", en SCHMELZ, Itala, "Teresa Margolles, the plasticity of the corpse", Op. Cit., sin numeración de páginas.

otros artistas contemporáneos que han realizado representaciones de la muerte, o cuestiones relacionadas, el hecho de que ella no usa su cuerpo, y que tampoco habla de su biografía, como hemos visto en la práctica totalidad de los artistas que hemos estudiado en la segunda parte de esta tesis. Si bien su trabajo es el resultado de sus experiencias en la morgue, de su trato personal con las víctimas, ella siempre se posiciona en una exterioridad necesaria. Sin embargo, no es sólo un testigo; habla de las muertes sufridas en *piel ajena*[85] que le afectan tanto como debería hacerlo a cualquier conciudadano.

En apartados anteriores hemos analizado la trayectoria artística de Teresa Margolles en un sentido cronológico, y hemos detectado las etapas o fases de producción que se han derivado. Es conveniente estudiar ahora, de manera sucinta, las categorías o modulaciones de la muerte que existen en su corpus artístico, siguiendo una clasificación similar a la que empleé en el capítulo dedicado a las representaciones de la muerte en el arte contemporáneo. Estableceré tres categorías estilísticas; *la muerte abyecta, la muerte abstracta,* y *la muerte del otro*, que si bien no son absolutamente coincidentes con una progresión temporal, sí que se han sucedido en ese orden, con constantes miradas hacia atrás, eso sí.

Dado que ya se ha abordado en profundidad las nociones más importantes con respecto a estas categorías he preferido poner ejemplos concretos y realizar algún apunte teórico. *La muerte abyecta* se puede localizar en obras como *Lavatio corporis, Tatuajes, Lengua, Fluidos, Sillón tapizado, Línea,* e incluso en la serie de *Autorretratos en la morgue*. En todas ellas, la presencia del cadáver humano o de animal, presente o representado por medio de fotografías, dotan a estas piezas del carácter repugnante suficiente para ser incluidas. Otras, como *Estudio de la ropa de cadáver, Herida*, o *Sin título (8 contenedores)*, mueven al asco y al rechazo por contener trazas de esos cadáveres. Algunas piezas como *Limpieza*, o la serie de mobiliario realizado con cemento mezclado con agua de la morgue, son de apariencia inocua, pero resultan abyectas una vez el espectador conoce el origen de los materiales usados. Este rechazo que llega en un segundo tiempo, sin pasar por el rechazo visual inmediato tiene su cenit en *Vaporización.* Margolles hace caso omiso del *noli me tangere,* esa prohibición de contacto implícita, traicionando el pacto tácito con el espectador, que cuando viene a entender la apariencia exquisita de la pieza se descubre a sí mismo en contacto directo con el cadáver; el súmmum de la abyección, y lo hace a través del tacto, del contacto directo con

85 Expresión utilizada en varias ocasiones por Santiago Sierra para referirse a su obra, y que autoras como Rebeca Scott Bray también han utilizado. Véase: SIERRA, Santiago, "Un breve apéndice", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, KLAUS (ed.), *Teresa Margolles - Muerte sin fin*, Op. Cit. p. 206 y SCOTT BRAY, Rebeca, "En piel ajena...", Op. Cit. p. 44.

la piel, pero también a través del sentido del gusto y del olfato, elevando el asco a la mayor de sus expresiones. Es ese *retorno de lo real* anunciado por Foster[86], camuflado. La contrapartida a la mostración de lo real a través de lo obsceno es aquí lo apenas visible, lo antivisible, aquello que frustra la mirada[87].

Una progresiva *antivisualidad* comienza a manifestarse en el proyecto de Margolles, que coincide por regla general con las obras insertas dentro de la categoría de *la muerte abstracta*. Podríamos incluir dentro de esta modalidad algunas obras de índole tan diferente como *Andén, Entierro, Fin, Crematorio* o piezas sonoras como *Trepanaciones*. Todas ellas tienen en común la evocación de unas muertes que a pesar de haber sido violentas no se concretan en un rechazo tan instintivo como las primeras. Si he incluido *Entierro* aquí es porque considero que el cadáver no está visible, y está completo, y su presencia podría remitir a cualquier niño muerto en esas condiciones, o a la muerte en un sentido amplio. En *Lote Bravo, Sobre el dolor, 21,* o *Irrigación*, el cadáver ha estado en contacto con los materiales utilizados, sin embargo, su impecable y cuidada ejecución es capaz de idealizar y despersonalizar hasta el punto suficiente de hacer tolerable su contemplación. Por último, tanto *Irrigación* como *Llorado*, en su extrema antivisualidad, posibilitan en el espectador una profunda reflexión acerca de la muerte o la violencia[88].

La que he denominado *muerte del otro*, es esa modalidad en la que la memoria, el duelo o la figura del testigo son fundamentales. Es evidente que en ningún caso Margolles alude a su propia muerte de manera directa, pero en esta categoría la llamada al *memento mori* que se puede desprender de las anteriores está desactivada. *Escombro* o *Muro baleado* son buena muestra de obras que remiten a muertes violentas y masivas, y otras más cercanas a su última etapa como *Sonidos de la muerte, Corporización de la ausencia,* o *En torno a la pérdida*, ejemplifican a la perfección esta modulación de la muerte en la que lo más importante es el superviviente, su duelo, la memoria, y no tanto el cadáver o la muerte en sí.

Finalmente podríamos apuntar, como Nicolas Bourriaud, que su obra comienza a impregnarse de cierta *estética relacional*, al añadir en sus obras intersticios sociales:

---

86 Véase: FOSTER, Hal, *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Barcelona, 2001.

87 HERNANDEZ NAVARRO, Miguel A., *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*, Alfons el Magnanim, Valencia, 2006.

88 Sobre la antivisualidad, véase HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Á., "Resistencias a la imagen: Mary Kelly y la balada de la antivisualidad", *Estudios visuales*, 4, 2007, pp. 72-97.

> La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno[89].

Desde luego la idea de un arte relacional no es nueva, pero sorprende la naturalidad con la que Margolles la ha ido incorporando a su trabajo. Es interesante pensar que el propio Bourriaud también ha reinterpretado el pensamiento de Guattari; "para quien la estética está obligada, ante todo, a acompañar y reorientar los cambios sociales"[90].

El último proyecto presentado por la artista en Nueva York –*We have a common thread*– no está tampoco lejos de lo que podríamos llamar un *arte contextual*[91], al que se anexiona la realidad y donde lo social y lo político son imprescindibles. Sus obras de arte móviles, desplazables, el énfasis puesto en la participación de los implicados, y, definitivamente, el uso de la ciudad como escenario de sus prácticas artísticas refuerzan esta idea. El sentido de trabajar sobre un contexto específico, sobre una realidad concreta y localizada, presente desde un principio en la obra de Margolles, se vuelve ahora si cabe más evidente. A pesar de esta vinculación con lo contextual o con lo relacional, en la obra de Margolles, como también sucede con la de Sierra, el espacio para el supuesto acuerdo y relación se vuelve antagónico y conflictual. Ya no es un lugar para el contacto y la celebración feliz de la multiculturalidad y el mundo global, sino todo lo contrario, un espacio denso en el que se despliega el conflicto inevitable de lo político[92].

5.3. Necrofilia, tanatofilia y necropolítica: de lo irracional a lo político

Una de las cuestiones más polémicas en relación al proyecto de Teresa Margolles, muy especialmente en las obras presentadas con el colectivo SEMEFO, ha sido el debate en torno a la existencia o no de un carácter necrófilo. Ella ha afirmado siempre que a SEMEFO le gustaba el cadáver como objeto, como posibilidad plástica, preferiblemente si éste ha sido víctima de una muerte violenta: "el cadáver es en todo momento hermoso.

---

89 BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2013, p. 13.

90 Ibíd., p. 131.

91 Véase: ARDENNE, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2006.

92 Sobre la puesta en cuestión de la estética relacional y su vinculación con el antagonismo, véase BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", *October*, 110, 2004, pp. 51-79.

Incluso, si ves un cuerpo por dentro, vas a encontrar belleza en los órganos"[93], declaraba. En una entrevista con Julio Aguilar, recordaba la mexicana que en otras muchas culturas los cadáveres no se entierran sino que se exhiben, y remite a la creciente moda de ciertas zonas de Estados Unidos donde los familiares colocan al muerto en una estancia de la casa, fingiendo que realiza cualquiera de las actividades que habitualmente llevará a cabo esa persona, como leer en el sofá, ver la tele, etc. Consciente de que muchas personas se horrorizarían sólo con la posibilidad de ver los cadáveres de sus padres en semejantes situaciones, Margolles declara: "a mí, el *funeral home*, me parece un recurso muy plástico y escenográfico"[94].

En conclusión, en sus inicios con SEMEFO Teresa Margolles no tenía reparos en admitir abiertamente una atracción necrófila:

> Para nosotros un cadáver es una imagen muy erótica; es más incitante que ver la fotografía de un hombre o una mujer desnuda en una revista pornográfica. Sin embargo, las convenciones sociales dictan que una revista que muestra a una mujer abriendo las piernas o a un chavo con el pito parado debe estar escondida, mientras que la revista *Alarma* se exhibe sin tantos problemas. Es curioso, ¿no?[95].

También Eduardo Olivares le preguntó directamente a SEMEFO si había excitación erótico-sexual en la manipulación de los cadáveres, a lo que Carlos López contestó "es algo que no tengo muy claro. No podría decir que soy necrófilo, pero creo que es algo que seguramente existe"[96], mientras que Arturo Angulo afirmaba tajante, "yo opino que la necrofilia es una desviación sexual repugnante"[97]. Sin embargo, el propio Angulo había declarado unos años antes: "no sólo es violencia. Mediante el morbo penetramos en lo que le gusta a la gente, pero lo oculta. Gustamos de la pornografía, el sadomasoquismo, la *necrofilia*. Situaciones humanas que son comunes a la gente, pero que no gusta de aceptar"[98].

---

93 Declaraciones de Teresa Margolles recogidas en AGUILAR, Julio, "Performances de la muerte: conversación con el grupo Semefo", Unomásuno, México D.F., 9 de septiembre de 1995. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), *SEMEFO 1990-1999…*, Op. Cit., p. 342.

94 Ibíd., p. 342.

95 Ibíd., p. 344.

96 OLIVARES MORALES, Eduardo, "Las delicias de la muerte: Semefo", Generación, año X, tercera época, México D.F., Octubre de 1998. Reproducido en DAVID, Marina (Coord.), *SEMEFO 1990-1999…*, Op. Cit., p. 344.

97 Ibíd.

98 GONZÁLEZ MELLO, Renato, "Entrevista a Semefo", publicada en IIE, UNAM, México D.F., 7 de febrero de 1993. Reproducida en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999…*, Op. Cit., p. 316. El enfasis es mío.

No son pocas las ocasiones en que Margolles ha declarado que el cadáver le parecía algo hermoso, y que incluso le gustaba, sin embargo, al ser preguntada directamente si se consideraba necrófila siempre ha negado esa posibilidad. Está claro que el problema se encuentra en la definición del término; su necrofilia no se puede considerar como una parafilia; no existe excitación sexual, pero sí hay algún tipo de atracción irracional, como sugiere Gabriela Jauregui: "su obra también puede ser vista como una labor de amor, una especie de necrofilia ampliamente definida ya no como una patología sino más bien como una profunda simpatía"[99].

Por otra parte, la artista ha reconocido que le habría gustado poder trabajar más con los cadáveres, pero que existen muchas restricciones de tipo legal. Esta limitación fue convertida por ella en un alivio: "sí, quisiéramos trabajar con cadáveres humanos –sentencia–, pero Juan [Zavaleta] nos dijo una vez algo muy acertado: "el día que trabajemos con cuerpos humanos, afuera van a estar sucediendo muchas cosas""[100]. Luego la limitación no era únicamente autoimpuesta. Quizá por eso comenzaron a mostrar el cadáver, sin presentarlo, a través de su periferia, como explica Carlos López:

> La gente hasta la fecha va a nuestras exposiciones buscando un cadáver; pero creo que eso nunca va a pasar. Siempre estamos alrededor, podemos exponer las uñas, los callos, los cabellos, pero el cuerpo directo no. Incluso hemos presentado los animales que se crían en un cadáver, pero hemos trascendido el sentido efectista barato[101].

Estas declaraciones fueron hechas en 1998, un año antes de la creación de *Lengua*, cuya autoría se disputan Margolles y los SEMEFO, y donde, como ya hemos visto, se expuso esa parte fragmentada del cadáver.

Como era de esperar, la obra de Margolles ha sido tildada de necrófila por muchos teóricos, como es el caso de Cuauhtemoc Medina o Gabriela Jauregui. Cuando se habla de necrofilia se tiende a pensar inmediatamente en la parafilia o perversión sexual de *quien trata de obtener el placer erótico con cadáveres.* Sin embargo, la primera acepción que nos ofrece la Real Academia Española de este término es mucho más amplia, pues haba de una *atracción por la muerte*, o, extendiendo aún más sus límites, *por alguno de sus aspectos*. Es evidente que Margolles siente esa cierta atracción por algunos aspectos

---

99 JAUREGUI, Gabriela, "Necrópolis: Exhumando la obra de Teresa Margolles", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles - Muerte sin fin*, Frankfurt, Hatje Cantz, 2004, p. 157.

100 Declaraciones de Teresa Margolles recogidas en AGUILAR, Julio, "Performances de la muerte: conversación con el grupo Semefo", Unomásuno, México D.F., 9 de septiembre de 1995. Reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), *SEMEFO 1990-1999…,* Op. Cit,, p. 344.

101 OLIVARES MORALES, Eduardo, "Las delicias de la muerte: Semefo"…Op. Cit, p. 380.

que acompañan o se derivan de la muerte, si no directamente por ella, y que ésta no tiene por qué poseer connotaciones sexuales para ser considerada necrófila. Esta cuestión, aplicada específicamente a la literatura, ha sido pródigamente tratada por Lisa Downing en *Desiring the dead: Necrophilia and Nineteenth Century French Literature*, donde defiende la laxitud con la que se puede utilizar este concepto sin necesidad de pervertirlo, pues reducirlo sólo *nos privaría de sus complejidades*[102]. Por lo tanto un necrófilo no es necesariamente alguien que viola cadáveres, tampoco quien se excita sexualmente en su presencia, sino quien es capaz de encontrar belleza en el cadáver.

Por otra parte, se podría hablar de tanatofilia como un amor por la muerte, en oposición a la necrofilia como el amor o la obsesión por el cadáver. En una reciente tesis del Máster de Práctica Curatorial[103], A. R. Vázquez-Concepción defiende que todo el trabajo de SEMEFO rehúye la necrofilia, y apoyándose, básicamente, en declaraciones de Juan Zavaleta, afirma que el colectivo se unió precisamente por su tanatología compartida. También se opone a la idea de juzgar como necrofílico el trabajo de Margolles. Sin embargo esta diferenciación nos privaría de muchos matices que se encuentran en su proyecto artístico, que están especialmente vinculado a los restos del cadáver. Asimismo, los lazos entre la necrofilia y los procesos de duelo y de luto fueron ampliamente tratados por Freud, razón que ha llevado a Gabriela Jauregui a aplicar la idea de *luto necrófilo* en Margolles, con el que trata de sanar a los espectadores de sus males, como ya hemos visto.

Jauregui recuerda a este respecto que una de las culturas más necrófilas fue la del antiguo Egipto, donde se realizaban elaborados rituales de entierro y de momificación del cadáver que incluían máscaras mortuorias –que marcaron el nacimiento del retrato fúnebre– con el deseo de *preservar* y de hacer *re-vivir* al difunto –y cuyos ecos hemos podido ver en la célebre *Catafalco*–. En resumen, tanto *Dermis* como *Catafalco* se pueden entender como respuestas a estas mismas inquietudes necrófilas, pues, siguiendo a Juaregui, "representan una labor de amor: envolver cadáveres en la morgue de la ciudad repite antiguos rituales de luto"[104]. Que exista cierto amor, o

---

102 DOWNING, Lisa, *Desiring the dead: Necrophilia and Nineteenth Century French Literature*, Legenda, Oxford, 2003.

103 VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, A. R., *From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles, 1990-Now*, tesis de grado inédita, Master of Arts in Curatorial Practice, California College of the arts, California, 2015.

104 JAUREGUI, Gabriela, "Necrópolis: Exhumando la obra de Teresa Margolles"…, Op. Cit., 159.

cuidado, hacia el cadáver no conlleva que éste derive en atracción física, sino que es la evidencia de la necesidad de los ritos de respeto y despedida del cuerpo.

Del mismo modo, dada su labor de técnico forense, no podemos obviar las connotaciones de otra tradición eminentemente necrófila como la disección anatómica pública del renacimiento o del siglo XIX, cuando la recién creada morgue de París era visita obligada de curiosos y paseantes, exactamente la misma motivación que llevaba a algunos miembros del grupo a acudir a las disecciones del anfiteatro de anatomía de la UNAM.

Ahora bien, esta atracción por el cadáver fue derivando paulatinamente, y desde muy pronto, hacia unos intereses más sociales, recubriéndose progresivamente con cuestiones cercanas a la política. Jauregui ve un paralelismo entre la necrofilia del siglo XIX y la política de la muerte actual, que es perfectamente trasladable a la evolución de Margolles:

> Al igual que la necrofilia finisecular del siglo XIX revela la angustia política de una generación de artistas al límite de un nuevo siglo, las distintas expresiones de Margolles parecen revelar angustias socio-políticas análogas en el inicio de un nuevo milenio[105].

El corpus artístico de Teresa Margolles responde al progreso destructivo de las políticas capitalistas mexicanas con un proceso de destrucción creativo análogo. La artista evidencia la desigualdad social, la pobreza, la injusticia, la impunidad, la criminalidad y la violencia de la ciudad, y del país por extensión. Desde bien temprano el cadáver dejó de ser para ella un simple cuerpo muerto, para convertirse en un *cuerpo social*, con una ficha descriptiva y unas circunstancias muy concretas. El cadáver ya no remite a la muerte orgánica, sino a la muerte del cuerpo socio-político. El deslizamiento del interés del cuerpo físico al cuerpo social es detectado por ella misma: "en mis inicios los intereses eran más físicos porque quería saber qué ocurría tras la muerte. Pero una vez dentro de la morgue empecé a ver el cuerpo no como materia anatómica, sino como ser social"[106], pero inmediatamente matiza estas declaraciones: "Y dentro de ese espacio social, me he interesado también por la crudeza física que experimenta el cuerpo"[107].

---

105 Ibíd., p. 168.

106 Margolles en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo", Op. Cit.

107 Ibíd.

El interés actual de Margolles no se sitúa en la muerte, ni tan siquiera en el cadáver. En realidad son éstos, muerte y cadáver, los instrumentos que utiliza para alcanzar un objetivo político, para conseguir una respuesta social. Si en sus comienzos con SEMEFO pudo existir un interés macabro por la muerte, o incluso antropológico, bien pronto su objetivo fue hacer política a través del arte; las periferias de la muerte y los cadáveres son sólo los medios que utiliza para elaborar su particular *necropolítica*. Si bien, inevitablemente, la obra de Margolles habla de la muerte, lo hace por ampliación de sus intereses reales, para conocer la historia que conlleva cada cadáver. No es ni una muerte en abstracto ni un cadáver cualquiera; es un cuerpo que ha sido víctima de una muerte violenta por unas determinadas circunstancias. Su forma de gestionar la *necropolítica* tensa cada vez más la relación entre belleza y horror. Los espacios expositivos nunca serán *adecuados* para albergar sus propuestas, y en esta inadecuación se encuentra el secreto de la efectividad de su trabajo, como veremos al final de esta tesis.

Explica Cuauhtémoc Medina que en los últimos años el trabajo de Teresa Margolles en torno al manejo de los cadáveres y la materialidad de la muerte por parte de las instituciones mexicanas ha funcionado como una especie de *historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social* en este país, aún cuando su intención no es sólo mostrar o hacer ver una situación, sino intentar generar una respuesta. Por eso, concluye Medina:

> Ese relato no resulta de una ambición directa de reportaje, sino del ejercicio de una experiencia heterodoxa de conocimiento y de una investigación límite de la ética. La obra de Margolles es, como sucede con mucho de lo que cae en la categoría marchita de "arte político", una transcripción visual de un proyecto de opinión pública[108].

Cierto es que bajo esta perspectiva nos podemos referir a su proyecto como arte político, en tanto que busca un cambio de conciencia que altere la realidad social, pero hemos de hacerlo con algunas reservas evidentes. El término *necropolítica* fue acuñado por el filósofo e historiador Achille Mbembe tras los atentados del 11-S para referirse a la nueva lógica que fundamenta lo político en la gestión de la guerra, el enemigo y el terror, principalmente en países del tercer mundo.

La noción de *necropolítica* incide en el desplazamiento del paradigma de soberanía cuando la administración de la violencia y la muerte no procede únicamente del Estado; esto es, cuando la capacidad ejecutiva para matar o permitir vivir pertenece a otro grupo social, que puede ser cercano al

---

108 MEDINA, Cuauhtémoc, "Espectralidad Materialista"…Op. Cit., p. 16.

gobierno o completamente contrario. En México los narcos se disputan la soberanía y la autoridad con el Gobierno. Se trata, por tanto, de un poder difuso, pero quien lo ejerce de facto tiene el control, y lo administra mediante la violencia. En definitiva, como señala Mbembe "la soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder"[109]. En este sentido, la noción de *necropoder*, como gestión de la muerte, deriva directamente de la concepción del *biopoder* descrita por Michel Foucault[110].

En el caso del México contemporáneo y el auge descontrolado de la violencia, esta *necropolítica* es administrada principalmente por los narcotraficantes y sus mafias, en el sentido en que señala Helena Mac Gregor:

> Un claro fallo del Estado (corrupción, mala administración, imposibilidad de transición partidaria, nepotismo, neoliberalismo y monopolio feroz, etc), mezclado con la proliferación de grupos narcotraficantes (desde los años 80 existen grupos importantes, pero a la vez que el Estado perdía el poder sobre ellos, éstos de multiplicaron y ramificaron) han determinado unas condiciones donde la política en algunas zonas del país se acerca cada vez más a una mera administración de la guerra para un trabajo de muerte[111].

En el contexto mexicano ese *trabajo de muerte*, o esas *máquinas de guerra* son gestionadas por la violencia propia del narcotraficante, que, como ya hemos visto, a diferencia de la violencia en las antiguas colonias africanas, no se contenta únicamente con matar. Como señala Mbembe:

> Las formas de matar varían poco. En el caso particular de las masacres, los cuerpos sin vida son rápidamente reducidos al estatus de simples esqueletos. (…) En otros caso, cuando la amputación física sustituye a la muerte inmediata, ésta abre la vía a técnicas de incisión, de ablación, o de escisión que también tiene el hueso por objetivo. (…) Su función consiste en mantener a la vista de la víctima y de la gente de su alrededor el mórbido espectáculo que ha tenido lugar[112].

El lenguaje de la muerte del narco no incluye la práctica de lesionar a la víctima, pero sí dañar el cadáver de manera que el *mórbido espectáculo*, junto con la amenaza de muerte, haga llegar un mensaje aún más aterrador al resto.

---

109 MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Op. Cit, p. 20.

110 Para entender la noción de soberanía y sus relaciones con el biopoder y la guerra véase: FOUCAULT, Michel, *Hay que defender la sociedad*, Akal, Barcelona, 2003.

111 CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena, "Necropolítica: la política como trabajo de muerte", en *Revista Ábaco, Miradas sobre un fascismo insistente*, 2ª Época, Vol. 4, Nº 78, Gijón, 2013, p- 28.

112 MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Op. Cit., pp. 64-65.

A su vez, defiende Mariana Botey, en la contemporaneidad es posible encontrar algunos proyectos artísticos que se sustentan en una lógica irracional auspiciada, de formas distintas, por autores como Bataille, Artaud o Jodorowsky, que recurren a una *producción poética dispersa en el cuerpo social*. Uno de esos proyectos es el de Margolles:

> La obra de Teresa Margolles, en el circuito artístico contemporáneo, retoma esta genealogía crítica o disidente en tanto que en su práctica también habita la iteración de un método de transgresiones radicales organizadas por procesos de materialismo bajo, y más allá, la puntuación de una lógica –o subestructura– de contaminación que funciona por medio de circuitos ominosos (unheimlich) que operan en conexión con la producción (y circulación) de la muerte[113].

Por medio de su posicionamiento estratégico, Margolles vincula la administración de la muerte con la producción de poder. Utilizando los mismos muertos de la *necropolítica* ejercida por grupos ajenos al Estado, como denuncia explícita de la violencia, redefine los límites de lo político en el arte, pues, como señaló Didi-Huberman en su momento, "para saber hay que tomar posición"[114].

5.4. La tensión eterna: ética y estética en la obra de Teresa Margolles

5.4.1 Ética y estética

Ética y estética son una y la misma cosa[115], afirmaba la conocida máxima de Wittgenstein. En efecto, durante mucho tiempo la belleza ha sido sinónimo de la verdad y viceversa. Sin embargo, las cosas parecen invertirse radicalmente al llegar al arte moderno. A este respecto, escribe Gerard Vilar que a partir del siglo XIX las inseparables ética y estética *ya no son inmediatamente lo mismo.* Este nuevo orden ha permitido que afloren representaciones de la violencia surgidas meramente del placer estético, en ausencia de mensajes éticos, adoctrinantes o moralizantes. Leemos en Vilar:

> Pudiera parecer que el arte contemporáneo que intente ganar una dimensión ética está condenado de antemano al fracaso en la medida en que esa conexión entre la ética y la estética ya no es posible, y cualquier tentativa en dicha dirección sólo puede llevar a una estetización de

---

113 BOTEY, Mariana, "Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necrología y estética radical en México", Op. Cit., p. 133.

114 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición…*, Op. Cit., p. 11.

115 "Está claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa)", proposición 6.421, WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus…*, Op. Cit., p. 142.

> la violencia, a integrar toda reflexión en el espectáculo dominante, a tranquilizar las buenas conciencias[116].

¿Pero realmente es tanta la separación entre ética y estética?, ¿se han vuelto tan sumamente irreconciliables?, ¿renuncia el arte estético inmediatamente a cualquier tipo de contenido ético? Algunas de las obras de Teresa Margolles demuestran que aún es posible realizar un arte estético de alta carga ética y política. Y junto a ella hallamos a otro grupo de artistas, reducido eso sí, que conectan ambos conceptos, donde las representaciones de la violencia no pueden consumirse como imágenes banales aún después de pasar por los conocidos mecanismos de repetición y estetización propios de los medios de masas. Hay casos en los que la *anestesia* de la mirada *sobresaturada* aún se detiene y nos permite *ver*.

El creciente interés por las teorías estéticas ha motivado que surja un acalorado debate acerca de la relación entre la ética y la estética[117]. Las preguntas que centran este debate, y que nos pueden ser de mayor utilidad en nuestro estudio, basculan alrededor de la idea de si es posible que la estética pueda provocar una respuesta ética en el espectador, es decir; de si el contenido estético puede de algún modo contribuir al cambio social.

Desde la crisis de la modernidad, gran parte del discurso artístico se ha venido ocupando de las relaciones entre ética y estética, incluso cuando la discusión no se ha expresado exactamente en esos términos. Como afirman Costello y Willsdon, el debate, "a menudo, ha tomado la forma de *oponer* la estética a la ética, con el argumento de que la estética es un espacio al margen de consideraciones prácticas, ya sea de una ética o una naturaleza política"[118]. Para el filósofo y comisario existen varias fases en esta relación entre ética y estética en la historia reciente. La primera de ellas se habría producido en la modernidad y conllevaría una aparente pérdida o disolución del contenido ético en las obras, que se habría convertido en un arte exclusivamente estético. Por otra parte, de los años setenta hasta principios de los noventa, habríamos asistido a un periodo en el que el arte meramente estético sería absolutamente rechazado por ser considerado políticamente reaccionario.

---

116 VILAR, Gerard, "Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo", en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 109.

117 Véase LEVINSON, Jerrold, *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Antonio Machado, Madrid, 2014.

118 "Often this has taken the form of *opposing* aesthetics to ethics, on the grounds that the aesthetics is a space apart from practical considerations, whether of an ethical or a political nature", en COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Eds.), *The life and death of images. Ethics and Aesthetics*, Cornell University Press, Nueva York, 2008, p. 8.

Esta sería la antiestética propia de la posmodernidad enunciada por Hal Foster[119], donde el valor estético se convierte en un impedimento para que las obras de arte puedan contener un valor crítico y únicamente se ve como un sustento de una élite cultural tradicional[120]. Finalmente, autores como Thierry de Duve han apostado por un arte en el que la estética no tenga que ser necesariamente asociada a esos valores negativos[121]. Debemos entender esta fase como un intento de repensar, de reconciliar la relación entre la ética y la estética, y a pesar de que esta etapa es más compleja de teorizar porque vivimos en ella se podría decir que, de la mano de Costello y Willsdon, que: "se puede caracterizar provisionalmente como una serie de intentos de renegociar o recuperar las conexiones entre la estética, por un lado, y la ética y la política, por el otro"[122]. Aparece así la idea del *retorno de la belleza*, de nuevo como una crítica al antiesteticismo que se había establecido como tendencia dominante y casi exclusiva en la posmodernidad.

Es precisamente el carácter bello de alguna de las obras de Teresa Margolles el que le ha granjeado un mayor número de críticas, en la creencia de que ésta circunstancia anulaba cualquier discurso ético. Demostraré a continuación que esta idea no sólo es falsa, sino que precisamente en ese contraste necesario es donde surge la grandeza de sus trabajos. Para hacerlo me apoyaré principalmente en el ensayo *El abuso de la belleza* del filósofo Arthur Danto[123], y en el artículo inspirado en éste, "La belleza ente lo político, lo ético y lo cultural. El retorno de la belleza según Arthur C. Danto", de la historiadora Anna María Guasch[124].

A principios del siglo XX la belleza era la cualidad máxima a la que el arte podía aspirar; el indicador de la calidad de una obra. Sin embargo, en las vanguardias se luchó para desterrar a la belleza del ámbito artístico; y se consiguió, hasta el punto de que no sólo bastó con demostrar que cualquier

---

119 Esta es la tesis del célebre reader sobre estética contemporánea FOSTER, Hal (ed.) *The Anti-aesthetic: Essays On Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

120 Sobre estas cuestiones, véase FOSTER, Hal, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985.

121 Véase DE DUVE, Thierry, "Do the Artists Speak on Behalf of All of Us?" en COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Eds.), *The life and death of images*..., Op. Cit.

122 "It may be provisionally characterised as an array of attempts to renegotiate or recover connenctions between aesthetics, on the one hand, and the ethics and politics on the other", en COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Eds.), *The life and death of images*... Op. Cit., p. 10.

123 DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte,* Paidós, Barcelona, 2005.

124 GUASCH, Anna María, "La belleza ente lo político, lo ético y lo cultural. El retorno de la belleza según Arthur C. Danto", *Materia Revista d'Art*, Nº 6-7, Barcelona, 2008._http://annamariaguasch.net/pdf/MATERIA.pdf Fecha de acceso: 02/08/2015

cosa era susceptible de convertirse en obra de arte, sino que la belleza comenzó a verse como una debilidad de las obras de arte, algo que debía ser evitado a toda costa, insinuando que ésta no podía formar parte de la esencia ni de la definición de arte. Así, afirma Danto: "considero el descubrimiento de que algo puede ser buen arte sin ser bello como una de las grandes aclaraciones conceptuales de la filosofía del arte en el siglo XX"[125]. Cualquier alusión a la estética quedó entonces erradicada en las propuestas de definición del arte. Debido a que la estética se había terminado de identificar de forma reduccionista con la belleza, al eliminar ésta de la obra de arte se quiso dejar también fuera a la estética de la definición del arte. Critica en este punto que más tarde, autores como Jean Clair, quisieran proponer que en lo repugnante había aparecido una nueva estética que sustituía al buen gusto, aunque sí admite una apertura de las posibilidades estéticas que obligaba a replantear la belleza.

Así las cosas, afirma Danto que "la diferencia entre belleza y el resto de cualidades estéticas, incontables en número, es que la belleza es la única que se reivindica a sí misma como valor, en un mismo plano que la verdad y la bondad"[126], por lo que la supresión de la belleza nos dejaría en un mundo en el que sería imposible vivir una vida plena, pues, concluye, que *la belleza es, para el arte, una opción y no una condición necesaria*, pero sí que lo es *para la vida que nos gustaría vivir*[127]. De manera que contra todo pronóstico, Danto hacía una apología absoluta de la belleza, tanto dentro como fuera del arte. Esta reconciliación supone que Danto, como afirma Anna María Guasch, "restaura estratégicamente la belleza en el escenario artístico y político estadounidense de los años noventa como una de las maneras –junto con sexualidad, sublimidad, repugnancia y horror– a través de las que la sensibilidad humana se expresa a sí misma"[128]. En consonancia con esta idea, planteo que tanto las exploraciones estéticas de los inicios de Margolles, como sus trabajos más bellos, son perfectamente legítimos y únicamente se trata de formas diferentes de manifestar unos mimos sentimientos. Eso sí, voy un paso más allá al defender que el revestimiento de belleza de alguna de sus piezas no sólo es lícito y no va en detrimento de la calidad de la obra, sino que es precisamente esa atracción estética la que las hace –directamente– más poderosas.

---

125 DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza*…, Op. Cit., p. 102.

126 Ibíd., p. 104.

127 Ibíd., p. 223.

128 GUASCH, Anna María, "La belleza ente lo político...", Op. Cit.

En este orden de cosas, recuerda Guasch, que en un simposio convocado en la Universidad de Texas en 1993, titulado *Whatever happened to beauty* (*¿Qué le ocurre a la belleza?*), se planteó si el arte podía ser estéticamente bello cuando sus contenidos concernían a aspectos sociales[129]. La obra que supuso mayor conflicto, en el análisis de Danto, fue una de Sue Williams en la que presentaba un recipiente con sus vómitos como manifestación de su repulsa –literal– a la victimización de las mujeres oprimidas sexualmente, por la que Danto se cuestionó primero si el componente crítico de la obra residía precisamente en esa ausencia de belleza estética, para plantearse a continuación si no habría sido precisamente más revulsiva conceptualmente al incorporar el componente estético. Mi opinión es, repito, que en este conflicto interno entre belleza y contenido está también la clave del proyecto artístico de Margolles. Si bien en el juego entre la belleza interna del objeto, la que llega por medio de un sentimiento o un pensamiento, y su belleza externa, la visible, en la terminología de Danto, la determinante es la interna, esto es; su contenido, su significado, en ocasiones la belleza externa facilita su comprensión. Así, más tarde, asevera Guasch, la belleza interna "se contaminaría con lo político y, en último término, lo ético"[130], por lo que sugiere que se podría hablar de *la política de la belleza, la belleza de lo político o del poder transformador del arte*[131].

Finalmente, como ya hemos advertido, entre todos estos debates, hemos visto emerger una clara tendencia de un tipo de arte comprometido política y socialmente, donde los artistas se interesan por publicitar y denunciar situaciones injustas y conflictos sociales, políticos o económicos que vienen a alterar la noción de estética. Afirman a este respecto Costello y Willdson que:

> Estas prácticas pueden estar en desacuerdo con el mercado del arte y el discurso conservador de la estética, tanto como la anti-estética, la estética como tal ya no se discute. Esto se debe a las *inmanentes* políticas del mundo del arte -las cuestiones de la autonomía estética y anti-estética, la autoría, la mercantilización, el espectador, de hecho gran parte de la herencia del discurso de la modernidad- son secundarios. Lo que es primordial aquí es la posibilidad de representaciones de puntos de fractura política[132].

---

129 Ibíd.

130 Ibíd.

131 Ibíd.

132 "These practices may be at odds with the art market and the conservative discourse of the aesthetics, quite as much as the anti-aesthetic, yet the aesthetic as such is no longer at issue. This is because *immanent* artworld politics—questions of aesthetics and anti-aesthetics autonomy, authorship, commodification, the spectator, in fact much of the legacy of modernist discourse—are secondary. What is primary here is the possibility of representations of points of political fracture", en COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Eds.), *The life and death of images…,* Op. Cit., p. 12.

Independientemente de estas discusiones, lo cierto es que la obra de Teresa Margolles ha suscitado el planteamiento de otras cuestiones éticas en lo relativo, por ejemplo, a la autoridad para utilizar cadáveres sin permiso del difunto o los familiares –acerca de la propiedad del cadáver en sí–, a la naturaleza abusiva de algunos de sus pactos para obtener materiales, e incluso al trato del espectador, aspectos que trataremos a continuación en diferentes epígrafes.

5.4.2. Realidad y ficción

Es muy posible que el mundo contemporáneo no sea más violento de lo que ha sido en otra época, pero también es probable que hoy en día seamos más conscientes de esa violencia, en especial por la cantidad de información, esencialmente visual, que recibimos a diario. El arte, reflejo de una sociedad, es absolutamente permeable a este fenómeno de sobreabundancia de lo violento, por no decir partícipe. La cultura occidental tradicional ha estado atestada de imágenes de violencia y muerte, principalmente protagonizadas por la pasión y muerte de Cristo y, como se ha señalado más arriba, por las escenas de las vidas de los mártires. Sin embargo, su dureza quedaba desactivada por el mensaje que escondían todas estas representaciones. El trasfondo, siempre positivo, intercambiaba el dolor, el sufrimiento y las lágrimas por una promesa de una verdadera vida; la vida eterna.

La aparición de representaciones de la violencia que busca crear rechazo y una respuesta crítica en el espectador, especialmente después de Goya, suponen una ruptura evidente con el arte anterior. Afirma en este sentido Francisca Pérez Carreño que, desde el punto de vista del pensamiento estético, las representaciones de la violencia siempre deberían desagradar, en primer lugar porque pensamos que el sentimiento estético ha de ser desinteresado y porque:

> En segundo lugar, el placer que proporciona el arte es positivo, es decir, consiste en la aprehensión de orden, claridad, legalidad; favorece el sentimiento de la vida, de integridad o completud, de armonía o de conformidad con la naturaleza. Y la violencia, al contrario, es desintegradora, desestabilizadora, pone en peligro la integridad del cuerpo humano o de la persona, su sentido de armonía con el entorno y finalmente su vida[133].

133 PÉREZ CARRENO, Francisca, "Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia" en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo,* Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006, p. 216.

Así, concluye Pérez Carreño, el hecho de que la representación de la violencia pueda ser placentera no va únicamente contra la moral, sino también contra la estética autonomista del arte, "pues la representación de la violencia repugna no sólo a la razón sino también al gusto"[134]. Como se ha dicho, las representaciones de la violencia realizadas por Teresa Margolles estarán siempre sometidas a una tensión amenazante dada la inadecuación entre su apariencia agradable y su contenido real.

Las representaciones siempre nos ofrecen una visión particular del mundo, independientemente de sus posibles valores estéticos. Históricamente, las representaciones han sido instrumentos ofensivos o conflictivos, incluso beligerantes. Además, podemos afirmar posicionándonos cerca del discurso de Roman Gubern que "las imágenes, cuando no constituyen espejos (incluso deformantes) de la sociedad que las ha creado, suelen constituir espejos elocuentes de sus imaginarios, de sus deseos y aspiraciones, de sus ensueños reprimidos o prohibidos"[135]. Por eso, tanto las representaciones como las imágenes estarán en continuo cuestionamiento y siempre podrán ser perversas, inmorales, agresivas o hirientes. El problema ahora es determinar qué representan las obras de Margolles: ¿se trata de *representaciones* de muerte y violencia? ¿O más bien son *presentaciones* de los restos de la muerte y la violencia? Su obra conjuga elementos reales en la construcción de sus representaciones.

Debo añadir que uno de los factores que condiciona sobremanera la experiencia estética deriva del entendimiento de que lo que se está viendo es realidad o ficción. Señala a este respecto Valeriano Bozal:

> Sólo en la experiencia de lo que es presente y actual encontraremos verdad, pues sólo en esta concreta temporalidad nos afecta *ahora* las obras o los fenómenos naturales. No son ni una curiosidad ni un objeto de estudio, y si los viéramos como falsos o ficticios no nos emocionarían: la falsedad es una de las dificultades de la experiencia estética, es un juicio cognitivo que actúa sobre ella como un cortocircuito[136].

No obstante, apunta Bozal, en ocasiones es más útil la ficción, pues ésta permite una emocionalidad más intensa, por lo que es posible que a veces una imagen inventada resulte más verosímil que la propia realidad. Los trabajos de Teresa Margolles son obras de arte, pero también son propuestas

134 Ibíd.

135 GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, Op. Cit., pp. 338-339.

136 BOZAL, Valeriano, "Notas sobre la experiencia estética...", Op. Cit. p. 41.

reales. Las interferencias entre realidad y ficción confunden al espectador y afectan sin lugar a dudas a su eficacia.

Sería interesante hacer un último apunte acerca de la relación de Teresa Margolles con la literatura. En las interferencias que se producen entre la realidad y la ficción de la que hablábamos, da la sensación de que para ella la novela es otro modo de acercarse a la realidad, y sugiero que es también una de sus fuentes de inspiración. Una de las exposiciones colectivas en la que participó llevaba por título *An oasis of horror in a desert of boredum*[137] *–Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento–*, una sentencia de Baudelaire, utilizada también por Bolaño al comienzo de *2666*. Por otra parte, en el catálogo de *Muerte sin fin* se incluye un relato de Élmer Mendoza, "El amigo secreto", y en *Frontera* este mismo autor ofrece un texto ficcionado, "Cada vez que veo un mapa de México se me antoja pintarlo de negro", donde Margolles misma es la protagonista. El propio título de *Muerte sin fin*, viene, sin ir más lejos de la obra de José Gorostiza. Por otra parte, *Mientras agonizo*, el título de una novela de Faulkner, ha sido utilizado por ella tanto para una obra como para dar nombre a una conferencia que ofreció en Berlín el 19 de noviembre de 2005[138]. De manera explícita ha dicho que Juan Carlos Onetti era uno de sus referentes literarios[139]. Esto, sumado a las numerosas alusiones al cine clásico como fuente de inspiración, que Margolles ha confesado en varias ocasiones Así, y como ella misma manifiesta, Luis Buñuel y Rainer Werner Fassbinder, se erigen como dos referentes fundamentales que han influido sobremanera en su trabajo[140]. Todo ello me lleva a concluir que si bien su principal preocupación es una determinada realidad social, bebe indudablemente de la ficción.

5.4.3. El silencio y el vacío

Como he venido mostrando, Teresa Margolles intenta dar a conocer una situación concreta, un desequilibrio moral, político y social insoportable, y para ello procede a sacar a *sus muertos* del anonimato, no necesariamente dándoles un nombre, sino *señalándolos*, uno a uno, impidiendo que se pierdan entre las cifras y la vorágine de un país atípico. En su búsqueda, acorta cualquier distancia entre la obra y el espectador, obligándolo a participar

---

137 Exposición colectiva llevada a cabo en el *VISUAL Centre for Contemporary Art*, Carlow, Reino Unido, del 6 de octubre de 2012 al 6 de enero de 2013.

138 Véase la nota número 3 en: SCOTT BRAY, Rebeca, "En piel ajena...", Op. Cit.

139 Este autor revela su interés por cuestiones relacionados con la muerte en varias de sus novelas. Como ejemplo valgan los títulos *Los adioses* (1954), *Para una tumba sin nombre* (1959), *Juntacadáveres* (1964) o *La muerte y la niña* (1973).

140 Comunicación personal con la artista en orreos intercambiados entre junio y septiembre de 2015.

de ella, tocándolo, contaminándolo en ocasiones incluso de forma literal. "La artista logra exceder, traspasar o cruzar los límites estéticos con unos métodos artísticos que hacen el efecto de silencio"[141], aseguran los editores del catálogo de su exposición *Muerte sin fin*. En efecto, las obras de Margolles son un grito mudo.

El proyecto artístico de Margolles se puede entender como un paulatino proceso de *silenciamiento*. La primera llamada a la calma la realiza tras su salida del ruido, el caos y el atolondramiento que supuso SEMEFO:

> Fuimos un grupo anarquista que lo mismo podía trabajar en un museo que en un antro. Nuestras mayores aportaciones fueron las musicales y las visuales, pero también creo que se hizo más mito de ello de lo que fue. Yo he leído más de lo que hicimos que lo que realmente fue. Una vez que dejamos de hacer acciones violentas, el grupo comenzó a desmembrarse. A mí el colectivo me aturdió muchísimo. Creo que fue demasiado el ruido que hicimos y eso me llevó a refugiarme en el silencio. Mis ideas eran y son las mismas, pero más sumidas en el silencio[142].

El progreso de adaptación formal que ha seguido su obra alcanza su máxima efectividad cuando recurre a un peculiar silencio elocuente. Más adelante, acerca de su carrera en solitario, vuelve a explicar: "comencé exponiendo el cuerpo de una manera bizarra y barroca, que se ha ido simplificando con el paso del tiempo, mostrando sólo la periferia del cuerpo"[143], consciente de esta evolución concluye: "al principio las imágenes eran crudas, mostraba el cuerpo muerto, pero ahora no muestro el horror físico, sino *el silencio*"[144], apelando a un segundo momento de quietud, más evidente estéticamente.

Sin embargo, Margolles nos obliga a enfrentarnos a la muerte en general, y a un tipo de muerte concreta, aquella determinada por las condiciones socioeconómicas de México, haciéndola presente mediante una sofisticada estrategia de simplificación estética, con la que consigue hacerla visible; *cosificando el silencio*, como diría Anthony Downey:

---

141 KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus, "Muerte sin fin"…Op. Cit., p. 29.

142 Margolles en DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo", Op. Cit.

143 Declaraciones de la artista en la entrevista *Global Feminisms: Teresa Margolles*, que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4. Fecha de acceso: 14/03/2015

144 "I am now no longer interested seeking to exhibit the physical horror but to show the silence". Ibíd. Existen varios testimonios de la artista en este mismo sentido; el de la necesidad del silencio, como: "ahora ya no me interesa exponer el horror físico sino mostrar el silencio", en AA. VV., *Teresa Margolles – Caída libre* , Op. Cit., sin numeración de páginas.

> Margolles (...) cosifica el silencio intangible y la misteriosa "impronta" de la muerte –las manchas de sangre o los fluidos corporales– y lo hace manifiesto en sus instalaciones donde nos encontramos, sin ningún orden en particular, el ámbito de lo invisible (el reino de la muerte), el más allá del cadáver (los fenómenos invisibles de la misma muerte) y la relativa intimidad de un espacio de la galería (el espacio habitable de la vida), colapsados unos sobre otros[145].

El silencio no significa enmudecimiento. En su caso implica alcanzar un grado superlativo de elocuencia; con los mínimos recursos es cuando consigue concentrar la intensidad del mensaje. La estrategia que sigue para conseguirlo es bien sencilla: elimina la distancia entre la obra y el espectador, en esa cercanía el mensaje se transmite inmediatamente. Pero no sólo el público queda impactado por la crudeza de instalaciones como *Vaporización*, los propios críticos de arte ven afectada su capacidad de darle significado a pesar de sus múltiples capas de lectura, o precisamente por eso mismo, como deja entrever Gabriela Jauregui;

> La obra de Margolles problematiza la manera como nos encontramos con el arte, cuestiona el distanciamiento y la abstracción que nos permiten producir sentido y metáfora. Quizá esta inhabilidad para crear metáforas, –creación que ha sido frecuentemente interpretada como algo característicamente humano– es el comienzo de la muerte en el espectador, la penetración de la muerte de los objetos de Margolles en el sujeto espectador[146].

En este caso el silencio está estrechamente relacionado con el vacío. El vacío que se encuentra en casi todas sus exposiciones, en piezas como *En el aire*, *Los sonidos de la morgue, Los sonidos de la muerte, Vaporización, Fosa común, 127 cuerpos* o incluso en *Catafalco*, donde se nos ofrece un hueco, un negativo, una ausencia. Ese vacío que es de lo en el fondo habla su trabajo, pues, como ella misma confiesa, todo lo que ha hecho, y todo lo que hará, hablará siempre de lo mismo; del vacío y de la pérdida[147].

---

145 "Margolles (…) reifies the intangible silence and uncanny "imprint" of death –the stains of blood or bodily fluids– and makes it manifest in her installations where we find, in no particular order, the sphere of the invisible (the realm of death), the afterlife of the corpse (the invisible phenomena of death itself), and the relative privacy of a gallery space (the inhabitable space of life), collapsed into one another", en DOWNEY, Anthony, "In the event of death: Teresa Margolles and the life of the corpse", en AA.VV., *Artes Mundi 5 2012: International Visual Art Exhibition and Prize*, Artes Mundi, Cardiff, 2012.

146 JAUREGUI, GABRIELA, "Necrópolis: Exhumando la obra de Teresa Margolles", Op. Cit., p. 158.

147 Comunicación personal con la artista. Correos electrónicos intercambiados entre junio y septiembre de 2015.

5.4.4. La distancia y el espectador

Para entender la complejidad de la obra de Teresa Margolles es necesario detenerse precisamente en su particular recepción; la figura del espectador es fundamental en este punto. Desde principios del siglo XX, en el ámbito de las artes escénicas, los espectadores fueron tenidos en cuenta tanto en la concepción como en el desarrollo de las obras; recordemos que en el teatro de Brecht o de Artaud el público era protagonista del proceso dramático. Se buscaba reducir la distancia entre el creador y el receptor, entre mirar y participar. Sostiene García Canclini, y con mucha razón, que en los últimos veinte años muchos artistas han incorporado estrategias parecidas a sus obras en las formas híbridas de performance y artes visuales. Esta exigencia de interactuación o participación del espectador busca, para Canclini, un cuestionamiento acerca de la realidad: "la abolición de barreras trasciende lo artístico y quiere ser, a menudo, una reflexión sobre el estado del mundo"[148], afirma. La dilatación de los límites en muchas de las obras de Margolles y la implicación obligada del espectador, la comunicación, la ética y la recepción, la sitúan de pleno en los núcleos del debate actual sobre las artes visuales y la política.

Sus trabajos, casi siempre formalmente agradables, e incluso atractivos, transgreden las fronteras éticas y estéticas; sus estrategias de desplazamiento –sus *ready mades* modificados– trasladan lo oculto a ferias, bienales, galerías y museos; a los núcleos del arte más institucionalizados y consagrados del arte.

Evitando el fracaso del mostrar directo, Margolles nos enseña los restos, las sobras, la periferia; lo que queda. El público no tiene escapatoria, al esquivar las imágenes que puedan producir rechazo, el espectador queda a merced de la voluntad de la artista; es sometido a sus intereses acortando la distancia habitual entre la obra y el receptor. Apunta García Canclini que, en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?,* Margolles: "perseguía al visitante, le impedía huir del malestar"[149], y que la fuerza de esta intervención residía precisamente en no haber reproducido la violenta escena originaria, sino *su inminencia,* pues "sugerir, insinuar, trabajar con la inminencia más que con representaciones literales, valoriza estos trabajos"[150].

En definitiva, sostiene Canclini, que experiencias como las de Teresa Margolles "se distinguen de la documentación policial de la violencia o la abyección, porque su modo de dejarlas en estado de inminencia les

148 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires y Madrid, 2010, p. 226.

149 Ibíd., p. 227.

150 Ibíd.

proporciona sentido estético e incita a una reflexión distinta"[151]. Se pliega, por lo tanto, la obra de Margolles a esta *estética de la inminencia* descrita por Clanclini y al desplazamiento *postautónomo* del arte, insistiendo, como él se encarga de matizar, que no existe una dependencia absoluta de otras cuestiones, pero sí *autonomías tácticas*: "en esta línea, el énfasis puesto en que los artistas trabajan con la inminencia distingue a sus obras de otras críticas a estructuras sociales y de las acciones expresamente políticas destinadas a modificar el orden vigente"[152]. Margolles no hace política, únicamente dilata los límites políticos del arte.

Tras haber estudiado la trayectoria de Teresa Margolles es imprescindible aludir a los estudios de Edmund Burke acerca del origen de los conceptos de lo sublime y lo bello[153]. La tensión entre el temor a la muerte que nos amenaza en cada una de sus propuestas junto con el deleite añadido del placer estético que podemos obtener gracias a la distancia –mínima– que nos asegura que la exposición no encierra un peligro real para nosotros, es la evidencia de nuestra idea sobre lo sublime y la belleza; y es también la encrucijada de su obra.

Ese acortamiento de la distancia prudencial con el espectador, principalmente en la *antivisualidad* desplegada en la tercera fase de producción de su obra, conlleva una revalorización de sentidos habitualmente secundarios en las artes visuales, esto es; el oído en obras como *Trepanaciones* o *Sonidos de la muerte*, el tacto, con la ruptura radical del espacio físico con el cuerpo del espectador, en obras como *Vaporización* o *En el aire*, y la aparición del sentido del olfato –claramente vinculado al gusto, el sentido del asco y de la abyección por antonomasia– en muchas de sus obras de la primera etapa con SEMEFO y en aquellas en las que han estado presentes el olor de los desinfectantes del agua de la morgue o la propia grasa y los fluidos, como *Vaporización*, *A través...*, *Limpieza*, etc.

Afirma Fernando Castro, en este sentido, que hay un *non olet primordial*: "el olor es lo innombrable y lo bello surge de la eliminación del olor"[154]. De hecho, Burke ya había dicho que los sentidos del gusto o del olfato nunca podrían conducir a la experiencia de lo sublime[155]. Como ya nos habíamos preguntado antes, ¿qué sucede entonces con algunas de las obras de Margolles? ¿Pueden ser bellas y abyectas a la vez? Para Gabriela Jauregui, es precisamente el freno que

---

151 Ibíd., p. 241.

152 Ibíd., pp. 245-246.

153 Véase: BURKE, Edmund, *Indagación filosófica...*, Op. Cit.

154 CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Escaramuzas...*, Op. Cit,, p. 146.

155 BURKE, Edmund, *Indagación filosófica...,* Op. Cit., Sección XXI. "Olor y gusto. Olores penetrantes y hedores", pp. 134-136.

supone el olor el que impide la estetización de la muerte y del cadáver logrando, por ende, una mayor efectividad: "la muerte penetra a los espectadores de dos maneras: a través de lo visual pero también por el sentido del olfato, volviendo imposible una estetización completa de la muerte o del cadáver"[156]. Quizá siempre existe algún elemento propio o externo a la obra, como puede ser una leyenda con una descripción, un sonido o un olor que impide que se concluya el proceso de estetización. Los muertos de Margolles están en el extremo opuesto del paradigma de la muerte de *Ofelia*, son cadáveres reales; huelen mal.

5.4.5. Reproducir la violencia

Las obras que hemos analizado son transgresoras en muchos sentidos. Muchas de ellas reproducen, al menos publicitan, la violencia que las motiva. Al igual que muchas de las acciones de Santiago Sierra, Margolles ha denunciado la injusticia repitiéndola o cometiendo otra, como, por ejemplo, ofreciendo un ataúd a cambio de una lengua, comprando una casa en un lugar afectado por una fuerte especulación inmobiliaria, o ayudando a potenciar el valor añadido de una joyas de estética narco. Pero, a partir de ahora, yo defenderé la necesidad de hacerlo así, pues la intensidad y la urgencia del mensaje no se debe perder en el camino. Esta crudeza es muy útil para que la forma acompañe al contenido, aunque sea únicamente en este nivel. Por eso, destaca Mike Bätzner, "en vez de proporcionar explicaciones, Teresa Margolles prolonga la vivencia"[157]. Ella no procesa la realidad, sólo la muestra, nos hace partícipes de la violencia, nos introduce en la escena para que seamos testigos implicados y no meros espectadores, la mayor parte de sus intervenciones son meros traslados, dislocaciones, suficientes para pervertir su sentido, y generar otro tipo de agresión contra el espectador. Convierte la violencia que ha acabado en innumerables asesinatos en una violencia dirigida al mundo, materializada en un ataque directo al espectador de sus obras, al que se le encomienda la tarea de cerrar el círculo. Acerca de esta repetición de la violencia, afirma Cuauhtémoc Medina:

> En cuanto a la violencia que la obra produce, ésta es una anécdota frente a la violencia que la obra se hace cargo de someter a una cierta clase de reflexión. Como decían los anarquistas mexicanos de principios de siglo XX, no somos causantes de ningún conflicto, sino sólo síntomas de un malestar amplísimo[158].

---

156 JAUREGUI, Gabriela, "Necrópolis: Exhumando la obra de Teresa Margolles", Op. Cit., p. 159.

157 BÄTZNER, Mike, "La dignidad del hombre se puede tocar", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Op. Cit., p. 176.

158 Declaraciones de Cuauhtémoc Medina en PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y" en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009, p. 99.

En un duro artículo titulado "Reiterar la violencia"[159], María Campiglia se muestra extremadamente crítica con los procedimientos éticos de Margolles, acusándola de repetir encarnizadamente una doble violencia innecesaria sobre las víctimas bajo el pretexto de ofrecer una denuncia, que en realidad, en opinión de la autora, es infructuosa y no conduce a nada práctico. Para fundamentar su teoría Campiglia se apoya en las primeras obras, especialmente aquellas realizadas con el colectivo SEMEFO, pues defiende que existe *una línea de continuidad en términos técnicos y formales*[160]. Centrándose en declaraciones de la propia Margolles de esta primera época, en las que confiesa su atracción por el morbo de la muerte o el sexo bizarro, pretende desarticular toda su producción artística. La autora se muestra sorprendida –puede que incluso ofendida– no sólo por las transgresiones legales cometidas por SEMEFO y por Margolles o por la falta de escrúpulos morales, sino también porque su obra fuera *calurosamente recibida por el círculo del arte en México*[161], pues, en su opinión: "la serie de violaciones producidas en el terreno moral, ético y legal para la realización de sus piezas, harían pensar por lo menos en una dificultad para la asimilación de su discurso"[162]. Denuncia, asimismo, que ese cobijo institucional ha propiciado que nunca se haya incautado ninguna de sus obras, o que nadie la haya denunciado, sino todo lo contrario; la hayan becado y le hayan comprado muchas de sus obras de origen ilícito, o cuanto menos dudoso. Siempre según su criterio, "Margolles desvía, saquea y vacía de sentido materias y procedimientos propios del ámbito jurídico"[163]. A la postre, María Campiglia la acusa de ir sembrando trampas al espectador, *cuyo cebo sería la aparente belleza* de la obra[164], cuya factura inocua e incluso atractiva sirve para engañar al público.

En resumen, Campiglia detecta una injustificable falta de ética en la artista al aprovecharse de las circunstancias de los familiares, o de los propios cadáveres; la comisión de varios delitos, amparada –incluso aupada– en una inexplicable complicidad de las instituciones mexicanas; un abuso del espectador en sus piezas más agresivas, y, lo que bajo mi punto de vista es lo más grave, una inconsistencia conceptual de su discurso teórico.

Me gustaría aclarar que se trata de un artículo conciso, valiente y bien argumentado, pero Campiglia yerra al mezclar ética y legalidad

---

159 CAMPIGLIA, María, "Teresa Margolles. Reiterar la violencia", *BRAC, Barcelona Research Art Creation*, Vol. 2, nº 1, febrero de 2014, Barcelona, 2014.

160 Ibíd., p. 105.

161 Ibíd., p. 109.

162 Ibíd.

163 Ibíd., p. 114.

164 Ibíd., p. 111.

con legitimidad y eficacia. Primero, parapetada en una supuesta *línea de continuidad* en toda la obra de Margolles concluye que lo único que ha cambiado es su discurso, modificado de forma sibilina para conseguir su validación. Sin embargo, la premisa de la que parte no es cierta. La autora peca de inocente al mezclar las motivaciones necrófilas –que no carentes de discurso– de SEMEFO con las denuncias de la violencia de Margolles. Es evidente que no hay una *línea de continuidad* ni en términos técnicos ni formales, como ya hemos visto. Sí que ha existido un interés general por cuestiones relacionadas con la muerte, pero concretadas en preocupaciones absolutamente diferentes, y no se puede invalidar un proyecto por declaraciones realizadas quince años antes, en el contexto de unas prácticas artísticas concretas, por mucho que hayan sido hechas por la misma persona.

Segundo, estamos de acuerdo en que en alguna ocasión Margolles ha reproducido *las lógicas más descarnadas de nuestra sociedad*[165]. El lavado del cadáver de un bebé realizado con guantes, en una morgue inhóspita, por una persona que no es la madre, a la que por otra parte se ha *compensado* ofreciendo una *tumba portátil* es, a todas luces, injusto. La mecánica de intercambio de una lengua por un ataúd es perversa, pues la madre probablemente no habría accedido si su situación económica hubiera sido otra. El trato realizado con Mohamed pudo estar también viciado por una asimetría en las condiciones. Sin embargo, no coincido en que no haya habido un trato *delicado o compasivo*[166], como afirma Campiglia. Margolles era amiga personal de la madre del bebé; se implicó con todos los allegados del joven punk y se preocupó por el destino y el bienestar del marroquí. Creo que existe una reiteración de la violencia, pero que ésta es necesaria precisamente para abordar una violencia mucho más dañina y peligrosa.

Y tercero, en lo referente a las cuestiones legales para la obtención de sus materiales cualquier artista debería responder por sus actos ilícitos, como cualquier otro ciudadano, y esto es algo obvio, pero eso no hace una obra de arte menos efectiva o menos válida. Puede que en alguna ocasión no haya sido una buena ciudadana, pero eso no es óbice para que sea considerada una excelente artista. Son cosas diferentes.

En definitiva creo que se ha mezclado un conocimiento superficial de la obra de SEMEFO, obviando la reivindicación de la muerte, el sexo y la violencia como impulsos primarios, acordes con las ideas de Bataille y

165 Ibíd., p. 122.

166 Ibíd., p. 119.

afines al teatro de la crueldad de Artaud, lo que ha provocado una mala interpretación de las declaraciones de Margolles acerca de la belleza del cadáver, entre otras, asumiendo una *línea de continuidad* inexistente. Por último, me parece que se han eludido las obras más recientes de Margolles deliberadamente, al no ser en absoluto coincidentes con su teoría –se trata de un artículo de 2014– lo que ha derivado en afirmaciones tan lejos de la realidad como la que sigue:

> Margolles sólo registra la herida producida en el cuerpo, haciéndonos testigos y depositarios de una doble violencia, dejándonos en *shock*. Una manera de actuar que no parece alejarse mucho de la mecánica del narco; consiste en ponernos en la nariz, una y mil veces, cuerpos segmentados, trozos de carne, grasa y sangre que sabemos provienen de personas pero que se presentan de tal forma que resulta extremadamente difícil reconocer en ellos su condición humana.

Bajo mi punto de vista, sus obras sí son capaces de despertar un sentimiento de empatía, dan a conocer la corrupción del sistema y denuncian la violencia más abrumadora de modo que no ofrece concomitancias con la mecánica del narco.

Por otra parte, el canje de una lengua por un ataúd, de un entierro digno a cambio de un feto, o el pago de unos contenedores nuevos para la morgue a cambio de los antiguos, nos hace cuestionarnos la noción de intercambio en Margolles, que nos lleva a la no menos importante mercantilización. Una de las características más reseñables de la obra de la mexicana es que gran parte de su trabajo no se encuentra a la venta, bien por implicaciones éticas, bien por imposibilidad material. En el hipotético caso de que algunas de sus obras más conflictivas salieran al mercado se abrirían nuevos, y complejos, debates éticos.

5.4.6. Arte y crimen

Otra de las tensiones más evidentes que atañen a Teresa Margolles no se encuentra en su obra, sino en el recelo que provoca tanto su personalidad como su doble dedicación. Su faceta de artista se ha compaginado como hemos indicado ya con la de técnico forense. Esta dedicación *impura* no ha hecho sino reforzar sobre ella un estereotipo concreto, el del artista desalmado que no conoce límites. Es obvio que, en la actualidad, una de las formas en la que la gente imagina al artista contemporáneo es como alguien que siempre está en el límite, que lo habita; alguien que incluso sería capaz de matar en su búsqueda de la obra de arte perfecta.

Escena del crimen del asesinato de Elisabeth Short, Los Ángeles, 15 de enero de 1947.

–padre del autor– de llevar a cabo la fantasía surrealista por antonomasia, que ellos sólo se habían atrevido a realizar sobre el papel. Ellos también han señalado el parecido de la cuidada disposición del cadáver cuando fue abandonado con *Étant donnés*, de Marcel Duchamp.

Todavía cabe señalar que el ritual de suicidio de Yukio Mishima, perfectamente calculado en su escenografía gracias los dibujos preparatorios de la serie *Imágenes de la muerte*, en las que se retrata en las más variadas poses de muerte, incluyendo el *harakiri*, como recuerda Estrella de Diego[169], le tuvo ocupado durante más de un año. Su *autoasesinato* iba a ser la obra final, definitiva, y merecía toda la dedicación posible. El 25 de noviembre Mishima se hundía una espada en el vientre, pero su amante, llamado a decapitarlo, no fue capaz de completar la acción, por lo que un tercer actor segó las cabezas de ambos, esta vez sí, de manera certera. Lo accidentado de

167 DE QUNICEY, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

168 NELSON, Mark y BAYLISS, Sarah Hudson, *Exquisite corpse. Surrealism and the black Dhalia murder*, Bulfinch Press, Nueva York y Boston, 2006.

169 DE DIEGO, Estrella, "De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada", en BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005, p. 61.

tan cuidada representación no es más que una anécdota; el hecho que nos interesa es cómo la idea del asesinato –o del suicidio– se fraguaba como la obra de arte total, pues no existe un acto más radical que entregar la propia vida en nombre del arte.

Tras los atentados del 11-S, Karlheinz Stockhausen declaró que estábamos ante la obra de arte más grande jamás creada. Las declaraciones del compositor, aunque mal interpretadas por norma general[170], también incidían en la idea de que la inclusión de la muerte tiene algo de sublime, y de artístico.

A partir de la tercera, y sobre todo en la cuarta fase de producción que hemos descrito en Teresa Margolles, parece como si el papel de técnico forense hubiera derivado en el de una suerte de investigadora forense. Por medio de la información obtenida en la prensa local, viaja a los lugares exactos donde se han cometido los asesinatos: visita *las escenas del crimen*. Allí recoge el material que ha de utilizar en la elaboración de sus piezas. Pero no sólo rescata tierra y sangre; esta particular labor detectivesca también fue puesta en juego en *Un diamante para la corona, Sobre el dolor* o *en Escombro*, piezas en las que recolecta las evidencias del crimen. Y es que en el fondo Margolles se ha convertido en un agente privado que llega a estos lugares una vez se han marchado los servicios sanitarios, policiales y judiciales, y aprovecha los restos de las pruebas no para resolver el crimen, sino para reclamar justicia.

En su artículo titulado precisamente "La estética de escena del crimen de Teresa Margolles"[171], Scott Bray tilda de reconstrucciones de la escena del crimen su trabajo, de deslocalizaciones realizadas para trasladar también sus posibilidades constitutivas. Cierto es que en ocasiones traslada escenarios completos –*32 años*–, parte de ellos –*Lote Bravo, Sangre recuperada*–, e incluso en ocasiones, sólo el sonido ambiente –*Los sonidos de la muerte*–. Esta cercanía con los escenarios de la muerte dista de convertirla en una asesina, aunque en ocasiones ha sido acusada de perpetrar un segundo asesinato, aunque sí potencia esa imagen del artista sin escrúpulos, capaz de todo en busca de la obra perfecta. Nada más lejos de la realidad.

---

170 Véase por ejemplo: TOMMASINI, Anthony, "The Devil Made Him Do It»", *New York Times*, 30 de septiembre de 2001.http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html Fecha de acceso: 09/08/2015

171 SCOTT BRAY, Rebeca, "Teresa Margolles's Crime Scene Aesthetics", Op. Cit.

Por otra parte me gustaría hacer una última apreciación. A lo largo de este estudio hemos notado que si bien desde un principio Margolles era reacia a aparecer en sus obras, y su trabajo nunca ha sido estrictamente biográfico, en la última fase de su carrera da la sensación de que ella quiere ser todavía menos visible, primero introduciendo a otros actores o colaboradores en su obra, y después cediéndoles incluso la autoría, como ya hemos visto. Diré de nuevo que en el arte contemporáneo existe una clara tendencia a esconderse, a dejar de hacer, a quitarse de en medio. Es lo mismo que detecta Vila-Matas en *Bartleby*: una pulsión de resistencia[172]. Como si la solución final fuera no hacer nada; desaparecer. Da la sensación de que esta pulsión de desaparición late con fuerza en Margolles, y refuerza esta idea lo renuente que se muestra habitualmente a hablar de su trabajo. Así es que es de los pocos artistas de la escena contemporánea que realmente se arriesga, que camina siempre por el límite, porque como ha apuntado Medina, ella "escogió desde su inicio el riesgo de operar desde uno de los puntos ciegos de nuestro imaginario: el del contacto, aprendizaje y trabajo sobre lo muerto"[173]. Habita la frontera, en todos los sentidos.

5.4.7. La estética de la inminencia

En su ensayo *La sociedad sin relato,* el antropólogo Néstor García Canclini, realiza un análisis sociológico de los procesos que han desplazado las prácticas artísticas basadas en *objetos* a otras fundadas en *contextos*, hasta lograr la inserción de las obras en redes de interacción social, que ha dado como resultado la aparición de lo que él ha llamado *la estética de la inminencia*. Por otra parte, esta dependencia de lo social del arte ha dado lugar a lo que él denomina arte *postautónomo*. Este fenómeno comenzó a gestarse bien pronto, pues, como él mismo apunta: "desde principios del siglo XX la sociología mostró la necesidad de entender los movimientos artísticos en conexión con los procesos sociales"[174]. Como ya hemos avanzado, el papel del artista como actor social, aquel que se apropia de la realidad ha sido ampliamente estudiado por Paul Ardenne en escritos como *Un arte contextual*[175], y Nicolas Bourriaud, por otra parte, advirtió de la emergencia de la *estética relacional*[176] en arte de los noventa, a la que, tomando como centro las ideas de desacuerdo de Jacques Rancière o de antagonismo de Laclau y Moufee, más de un teórico

172 VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 1995.

173 MEDINA, Cuauhtémoc, "Espectralidad Materialista"…, Op. Cit., p. 16.

174 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato*…, Op. Cit., p. 9.

175 ARDENNE, Paul, *Un arte contextual*..., Op. Cit.

176 BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional,* Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2013.

se ha opuesto con contundencia[177]. Como quiera que sea, lo que está claro es que el arte se ha convertido a finales del siglo XX y en los inicios del siglo XXI en una especie de laboratorio social tal y como ha señalado Reinaldo Laddaga[178].

Lo cierto es que el arte de finales del siglo XX y principios del XXI ha tenido un papel crítico fundamental fruto de los entrecruzamientos entre política, sociología y activismo; entre arte y vida. Para Canclini, uno de los efectos menos deseables de la globalización es el fracaso de las utopías emancipadoras del arte. No obstante, a pesar de su progresiva dependencia de otras disciplinas, además de la inevitable filosofía, descrita por Arthur Danto en *La trasfiguración del lugar común*[179], afirma Canclini que la persistencia de los usos sociales del arte "renuevan experiencias sensibles comunes en un mundo tan interconectado como dividido y el deseo de vivir esas experiencias en pactos no catastróficos son la ficción". El arte sigue siendo necesario porque permite que exista esa ficción, y es sostenido por su carácter *inofensivo*. El arte que se basa en contextos sociales es, para García Canclini, el arte de la *inminencia*, que ciertamente tiene una relación con "lo real", pero ésta es lo suficientemente indirecta como para poder colocarse en el momento previo, dejando en suspense la posibilidad de modificar los hechos. El argentino lo propone de la siguiente forma:

> ¿Reside el éxito del arte en su carácter "inofensivo" o ineficaz? Vamos a explotarlo a partir de otra hipótesis: el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso[180].

Las sempiternas indefiniciones entre realidad y ficción y los entrelazamientos de las prácticas artísticas con otras políticas y sociales son aprovechadas por Teresa Margolles para situar su discurso en la *credibilidad*. Una credibilidad que, por otra parte, le ha sido concedida sin cuestionamiento alguno. El hecho de que haya un feto real en su bloque de hormigón, que la sangre de sus telas haya sido realmente recogida en el suelo tras los asesinatos, o que el agua que utiliza en la mayor parte de sus obras, no sean efectivamente lo que ella dice que son, no alteraría su significado. ¿O sí?

---

177 BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", Op. Cit.

178 LADDAGA, Reinaldo, *Estética de laboratorio: Estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.

179 DANTO, Arthur C., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós estética, Barcelona, 2002.

180 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato…*, Op. Cit., p. 12.

Cuando Bernard Bazile abrió en 1989 una de las latas de *Mierda de artista* de Piero Manzoni para descubrir que allí dentro sólo había estopa y yeso puso en evidencia la fractura entre el contenido real y simbólico; pero su genial acto transgresor generó a su vez una nueva plusvalía que elevó su valor muy por encima del original precio –su peso en oro– propuesto por Manzoni, más el inflacionista añadido al entrar en el mundo del arte.

La transgresión está a la orden del día en todo lo relacionado con el arte desde las inteligentes maniobras de Marcel Duchamp. Paradójicamente siempre ha existido una contradicción entre la incesante búsqueda de una autonomía del arte en la modernidad, que propició la extrema autorreferencialidad de las vanguardias, con el afán de atravesar continuamente sus límites. Diría, de manera muy acertada, García Canclini que "los artistas, que tanto batallan desde el siglo XIX por su autonomía, casi nunca se llevaron bien con las fronteras"[181], y añade *pero lo que se entendía por fronteras ha cambiado.* Esa es la historia del arte moderno, la lucha por conseguir su independencia a la vez que expandir sus lindes. Para Canclini, el resultado es la *postautonomía* del arte, apremiada por el fin de los grandes relatos de la posmodernidad.

En esta *postautonomía* he de ubicar a Teresa Margolles. Su obra se encuentra en ese espacio intersticial creado por el mundo del arte en el que el artista está dentro y fuera al mismo tiempo, con capacidad de actuar y cierta libertad de movimiento, y sin embargo con menos potencia que el ámbito estrictamente de la política. El espacio postautónomo del arte funciona, como dirá, Cuauhtémoc Medina, como una especie de salvaguarda de la posibilidad de cambiar el mundo. Para el comisario mexicano, el espacio artístico es una suerte de repositorio de ideas políticas. Ya no tanto un laboratorio como lo era para Laddaga[182], como un espacio de potencias, ideas y latencias[183]. En este espacio intersticial, cargado de posibilidades, será donde Margolles despliegue su reflexión sobre la muerte y la violencia, donde trabaje con lo social a través del desplazamiento. Este dentro/fuera que encuentra resquicios de resistencia y de acción es para Simon Chritchley precisamente el lugar que en la actualidad debe ocupar el arte contemporáneo. Es ahí también donde se encuentra su potencia ética de actuación y transformación[184].

---

181 Ibíd., p. 12.

182 LADDAGA, Reinaldo, *Estética de laboratorio*, Op. Cit.

183 MEDINA, Cuauhtémoc, "Contemp(t)torary: Eleven Theses", en VIDOKLE, Anton, Julieta ARANDA, y Brian Kuan WOOD (ed.) *e-Flux Journal: What Is Contemporary Art?,* Sternberg Press, Berlin y Nueva York, 2010, pp. 10-21.

184 CRITCHLEY, Simon, "Creating Interstices: On Ethics, Politics, and Curatorship", entrevista con Miguel Á. Hernández-Navarro, en MÖNTMANN, Nina (ed.), *Scandalous: A Reader on Art and Ethics,* Sternberg Press, Berlin, 2013, pp. 26-38.

Teresa Margolles evidencia cierta dependencia de procesos sociales y políticos, pero su uso de los medios, de la estética, o incluso del mercado, le permiten permanecer dentro de los códigos de lo artístico. Me atrevería a decir más aún; este manejo de la transgresión de los límites y del tránsito por las fronteras es la única forma de hacer un arte que sea coherente, comprometido y que a la vez tenga sentido y valor artístico. Apelo de nuevo a García Canclini:

> Entre la inserción social inevitable y el deseo de autonomía se juega el lugar que van a tener la transgresión creadora, el disenso crítico y ese sentido de la inminencia que hace de lo estético algo que no acaba de producirse, no busca convertirse en un oficio codificado ni en mercancía resituable[185].

También es cierto que cuando en alguna ocasión Margolles ha sido preguntada por la intención política de su trabajo ella ha contestado: "el proceso de codificación se lleva a cabo en realidad en un nivel instintivo o incluso irracional. *La conceptualización viene después*"[186], alardeando de una honestidad poco frecuente.

Su obra constituye el trabajo más exhaustivo, íntegro, honesto y comprometido sobre el tema de la muerte en el panorama arte contemporáneo, abordándolo de manera directa, simbólica o poética. Además de llevar a cabo un arte claramente social y político, sus obras se convierten en verdaderas actualizaciones de la noción de *memento mori*, y requieren del espectador una atención, implicación y respuestas mucho más exigentes.

Todo lo expuesto hasta aquí pretende confirmar la importancia del contraste, del juego de opuestos; del discurrir por las fronteras, del dilatar los límites, del habitar varios espacios a la vez que conjuga a la perfección. Es en esta tensión eterna entre ética y estética, entre presentación y representación, o realidad y ficción, entre denuncia y reproducción de la violencia, entre emoción y razón, entre arte y política, en este espacio intersticial, es donde la obra se eleva en todo su potencial. Teresa Margolles está llamada a ser el paradigma de artista de principios del siglo XXI, que con su proyecto propone un nuevo arte expandido sin restarle especificidad estética.

---

185 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato…*, Op. Cit.., p. 25.

186 "The encoding process actually takes place on an instinctual or even irrational level. The conceptualization comes later". Entrevista a Teresa Margolles en MATT, Gerald (ed.), *Interviews*, Op. Cit., p. 215. La cursiva es mía.

Un último contraste de opuestos es el que aparece a posteriori, y que no está en su mano. Me refiero a las reacciones en la recepción de su obra. Como no podía ser de otro modo, su obra es amada y odiada a partes iguales. Margolles dice haber sentido el rechazo, graves críticas e inclusos insultos por su trabajo, pero afirma: "soy consciente de que no todo el mundo puede entender o aceptar mi trabajo. Esa es precisamente la catarsis que busco en el arte"[187]. Como ejemplo de las reacciones tan antagónicas de las son objeto sus trabajos explica cómo las respuestas de la prensa a *Secreciones* oscilaron entre los titulares: "La primera obra de arte del siglo XXI" a "La pared del asco"[188]. Todo o nada.

187 "I am aware that not everyone can understand or accept my work. That is precisely the catharsis I look for in art", Ibíd., p. 219.

188 "The reviews in the press ranged from "the first artkwork of the 21st century" (*Frankfurter Allgemeine Zeitug*) to "the wall of disgust" (*Bildzeitung*)". Ibíd.

6. Conclusión: La sutura imposible[1]

Primera puntada

Nascentes morimur, finisque ab origine pendet[2]
Manilius

La filosofía de la muerte es una meditación de la vida
Jankélévitch

La filosofía surge como reflexión sobre la muerte; gracias a que somos mortales podemos filosofar. La muerte nos anima a vivir, y es por ella que existe la noción de eternidad. Nos decía Montaigne que la vida era una preparación para la muerte, que hacer filosofía era aprender a morir, y que era necesario tenerla presente de manera continua. Sin embargo, al final de sus días, parece entender que los males de convertir la muerte en una obsesión pueden ser igual de nefastos que olvidarse de ella. A grandes rasgos podríamos decir que el debate en la filosofía ha oscilado entre pensar o no pensar en la muerte. Spinoza, por ejemplo, era de la opinión de que no había que hacerlo, ¡pero eso ya es pensar en ella! La muerte ha sido la musa de muchos pensadores; Sócrates, Heidegger o Schopenhauer, por citar algunos. Para este último el conocimiento de la muerte y la existencia del sufrimiento y de las miserias de la vida, es lo que impulsa el pensamiento filosófico. En el caso de Margolles, es esta muerte injusta, que es la muerte sobre la muerte, el detonante de su corpus artístico. Sin embargo, la reflexión en Margolles no es tanto acerca de su propia muerte, como la de los demás, la muerte del otro. Una de las aportaciones más interesantes de Heidegger es la insistencia en diferenciar la muerte de los otros de la muerte en primera persona. El *Dasein* es incapaz de experimentar el hecho de su no existencia, y por lo tanto es incapaz de entenderla, y la muerte de los otros tampoco puede servir de sustituta de esta experiencia.

También en Levinas es fundamental la muerte del otro, que afecta a mi identidad como Yo, partiendo del principio de la existencia de un inevitable sentimiento de culpabilidad del superviviente; ya que la muerte del otro me atañe, también es cosa mía. Si el conocimiento de la muerte es inherente al hombre, viene dado, es a apriorístico en Heidegger, para Levinas, por el

---

1 Durante el proceso de maquetación de esta tesis tengo conocimiento de la publicación de un libro monográfico sobre Teresa Margolles; *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, de Julia Banwell (véase la bibliografía). Este hecho subraya mi hipótesis de que se tata de un tema de máxima vigencia y actualidad que, sin embargo, está por estudiar. El texto es, a grandes rasgos, bastante serio y oportuno, pero posee ciertas carencias u omisiones desconcertantes que me hacen creer que no ofrece lo que su título promete.

2 *Al nacer comenzamos a morir, y el final comienza con el principio.*

contrario no se encuentra en nosotros, sino que es una experiencia que nos llega siempre mediante la muerte del otro. Insiste en este argumento sirviéndose del Fedón, donde se ve claramente el carácter dramático de la muerte en los otros, los que la presencian, y donde el único que parece feliz es el propio Sócrates. Retoma Levinas el ejemplo del Fedón para añadir la importancia de la emoción, algo que Heidegger había obviado. Nuestra relación con la muerte del otro es emocional, e incluye el parámetro del tiempo –como ya hemos visto– en esa ecuación. A pesar de que en el diálogo del Fedón se remarca que la teoría es más fuerte que la angustia de la muerte, Levinas subraya el exceso de emoción que obliga a dejar fuera de la escena a las mujeres, y señala a Apolodoro, que llora mucho más que ningún otro, lo que provoca que el filósofo se plantee por el sentido exacto de esas lágrimas, de esa afectividad exacerbada de la que nadie se ha ocupado. Teresa Margolles es testigo directo de numerosas muertes, muertes terribles y desgarradoras. Sus obras son sus lágrimas; el exceso de emoción se canaliza a través de a creación artística.

Por otra parte, afirmaba Jankélévitch que la muerte como fenómeno médico o demográfico es lo más banal del mundo y es muy sencillo acostumbrarse a ella y, en consecuencia, insensibilizarnos. Pero además de un fenómeno natural es, sobre todo, un fenómeno social, y esto da lugar a dos evidencias contradictorias: posee un carácter vertiginoso y absolutamente desconcertante, que a la vez se puede erigir como el acontecimiento más cercano y familiar. La muerte es a un mismo tiempo lo más lejano y lo más próximo a nosotros: su familiaridad y su extrañeza insólita construye su complejidad.

Lo que es indiscutible es que en todos los pensadores que hemos visto a lo largo de este estudio, la aparición de la enfermedad o la cercanía de la muerte han modulado, siempre, su visión del problema. La proximidad real de Teresa Margolles con la muerte le ha obligado a enfrentarse con la más difícil de todas; la física, la violenta.

Así, una de las aportaciones más originales de Hegel es que distinguía el coraje como algo esencial para poder enfrentarse al fallecimiento de un ser querido, así como la cualidad necesaria en cualquier filósofo. Me atreveré a decir que es también el coraje de Teresa Margolles el que la lleva a denunciar la injusticia de la muerte continua y gratuita. No deja de ser llamativo que el propio Hegel también afirmara que la guerra era necesaria para pensar en la muerte. Recordemos que el hombre es libre e histórico gracias a la muerte; la presencia ubicua de ésta en las guerras es lo que las convierte en agentes creadores de la Historia, es más, el hombre sólo es humano en la medida en

que es guerrero, al menos en potencia. Es inevitable pensar, entonces, en esa guerra silenciada de la que Margolles dice ser testigo cada día.

El silencio en la obra de Teresa Margolles es determinante. Ella ha sabido entender, que después de todo, la única respuesta posible a la muerte está muy cerca de la quietud. Jankélévitch daba cuenta de la brutal simplicidad del instante mortal, que sería a su vez lo que explicaría las evasiones lingüísticas. De nuevo, la muerte nos enmudece, no se deja pronunciar, nos arrebata el lenguaje hasta el punto que aquellos que han logrado verla de cerca se ven afectados por el mutismo del superviviente llevados por una especie de docta ignorancia por la que quien más sabe menos habla. La muerte es silencio.

La mayor parte de las meditaciones filosóficas que se han analizado concluyen reconociendo que sobre la muerte hay muy poco de lo que se puede saber. Tras miles de páginas escritas sobre la cuestión, en el caso de Jankélévitch, por ejemplo, decía Manuel Arranz, su mejor traductor, que su filosofía era una filosofía de los límites de la filosofía[3]. Yo diré que el arte de Margolles es un arte en los límites del arte, porque, como ya sabemos, el cuerpo y el lenguaje se encuentran profundamente imbricados; y los límites de lenguaje son los límites del mundo.

Ante el fracaso de la palabra sólo nos queda romper el lenguaje, devolver el silencio a la palabra. Pero, como señala Ángel Gabilondo, dicho silencio no es un mero silenciamiento de las palabras: el silencio es un silencio de muerte, elocuente, por tanto, en el que el fulgor viene a ser, de nuevo repentino, el de una relación esencial entre muerte y habla[4]. El nexo entre el lenguaje y la muerte es tan contundente que cuando el lenguaje se revela insuficiente parece que la muerte se aleja, se difumina. La muerte guarda un silencio que da que hablar, pero no de ella, sino alrededor de ella, porque ella sólo es silencio. Y aquí silencio no se debe confundir con ocultación ni con olvido. Y es esto lo que sucede en las obras de Margolles; su sutileza, su intención de realizar la mínima intervención, de no hacer ruido no significa que no quiera ser escuchada, significa que esa es la única manera coherente de hacerlo.

En Agamben –para quien también es determinante el lenguaje–, y en tantos otros, la muerte sólo puede ser observada a través de su periferia, pues consideraba que sólo en los sondeos indirectos y periféricos alrededor de la muerte se podrán dibujar ciertas características de esta, pero, como,

3 JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Op. Cit.

4 GABILONDO, Ángel, *Mortal de necesidad*, Op cit., p. 117.

cualquier misterio, éste ha de quedar impenetrable[5]. Únicamente a través de lo que Margolles denominó la periferia del cadáver logró la máxima madurez y efectividad de su obra.

A partir de los siglos XVI y XVII se introdujeron ciertas variaciones en las actitudes hacia la muerte. Una de las más importantes en este periodo de transición se observa en el trato del cuerpo muerto; del cadáver. Cuando la idea de la muerte se hace menos agradable y comienza a alejarse lo que hemos llamado la muerte domada, la muerte real, física gana en familiaridad y cercanía. Por eso Ariès anunciaba la llegada de la muerte pero bajo otra forma, la de cuerpo muerto, del erotismo macabro, y de la violencia natural. En una época como la actual, donde la actitud mayoritaria sigue siendo esa muerte como tabú denunciada por Gorer, disfrazada de una cercanía irreal, esta idea de presencia macabra del cadáver en respuesta a una falta de familiaridad real con la muerte me resulta de plena vigencia en el México contemporáneo. Esa actitud estrictamente romántica de los primeros años en la carrera de Margolles por la que la muerte es fuente de inspiración de amor y deseo, no de horror y rechazo, que le llevó a reconocer que el propio cadáver era bello, no es más que la conformación de esta intuición.

Uno de los hallazgos más importantes de Gorer en su "Pornografía de la muerte"[6], no fue tanto, a mi parecer, el anuncio de la irrupción de una muerte ausente e innombrable, sino la consecuencia que esto tuvo en el proceso natural del duelo. A partir de mediados del siglo XX el duelo se convirtió en algo que se debía llevar a cabo en solitario, un gesto comparable con la masturbación. El periodo tradicional de duelo obligaba a ciertas convenciones sociales que regían el número y frecuencia de las visitas a los supervivientes y al cementerio y otros aspectos. No era únicamente la pareja o el familiar más cercano el que había sido alcanzado por ese fallecimiento, sino que la sociedad al completo había sido herida y había que poner en marcha un plan conjunto para cicatrizar. Pero cuando la muerte ha dejado de lado ese carácter de acontecimiento público y social, para convertirse en algo privado, hay lidiar con el duelo en la mayor de las intimidades. Sin duda, Margolles lucha a través de su arte por restablecer la naturalidad del duelo, a pesar de que en ocasiones no se le permite ser doliente, porque, como ya admitía Ariès, las desmedidas manifestaciones de duelo en público, o en privado incluso si son demasiado exacerbadas, se consideran morbosas,

5 AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte...*, Op. Cit.

6 GORER, Geoffrey, "The pornography of death", en GORER, Geoffrey, *Death, Grief & Mourning...*, Op. Cit.

enfermizas: ahora, las lágrimas del duelo son asimiladas a las excreciones de la enfermedad. Unas y otras son repugnantes. La muerte es excluida[7]. El duelo que siempre había sido síntoma de salud mental y social se ha tornado síntoma de enfermedad.

Decía Fernández del Riesgo que si la sociedad actual había expulsado el hecho de la muerte era tarea urgente de la filosofía el volver a recuperarlo, pues sólo a través de la filosofía se llegará a conseguir una actitud sincera, sencilla y coherente ante la muerte[8]. Espero que se me permita añadir que es posible que el arte tenga también algo que decir a este respecto.

Cuando Simon Critchley escribió "Muy poco... casi nada", intentaba dar sentido a la muerte de su padre, pero acabó haciendo un libro que trata de comprender la relevancia de la muerte para la filosofía[9]. En él defiende que la filosofía se origina con el desencanto. Por eso su obra se ocupa principalmente del desencanto religioso, pero admite la existencia de un profundo desencanto político en la actualidad: "experimentamos un sentimiento de carencia o de fracaso cuando nos damos cuenta de que habitamos un mundo violento e injusto, un mundo definido por el horror de la guerra, un mundo donde, tal como dice Dostoievski, la sangre se vierte con la mayor alegría, como si fuera champaña"[10]. Yo veo en Margolles el ejemplo de una filósofa nihilista movida por un profundo sentimiento de desencanto político, que a través de su arte, eso sí, se opone de manera crítica siguiendo un ineludible imperativo ético.

Segunda puntada

El cadáver es su propia imagen
Blanchot

No escapa del pasado el que lo olvida
Didi-Huberman

Ante el fracaso del logos para acceder al enigma de la muerte, el hombre tenderá, de manera natural, a realizar representaciones de la muerte como cuestionamiento acerca de su finitud y de su trascendencia, y para sustituir por medio de la imagen la ausencia provocada por la muerte. De nuevo, puedo decir que la imagen nace íntimamente relacionada con la muerte. A lo

7 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 648.

8 FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel, *Antropología de la muerte,* Op. Cit.

9 CRITCHLEY, Simon, *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo*, Marbot Ediciones, Barcelona, 2007, p. 15.

10 Ibíd., p.16.

largo de los tiempos, los cultos funerarios han sido los que más han influido en la creación de imágenes, pues fueron motivadas por el interés de retener a los fallecidos, de ocupar su ausencia, así como por cuestiones relacionadas con la mortalidad y lo trascendental. La vigencia de este vínculo entre la imagen y la muerte es indiscutible, por lo que diré que Teresa Margolles no hace nada nuevo, en este sentido, porque además, como ya sabemos, el cuerpo es el lugar de las imágenes.

Las máscaras mortuorias, en contra de lo que pueda parecer, aún cuando reflejaban el rictus que la muerte dibujaba en los rostros, ni estaban concebidas para causar miedo, ni en efecto provocaban el rechazo de los vivos. Se alejaban por completo de las intenciones de lo macabro. Eran presentadas con la única ilusión de personalizar y favorecer una ilusión de vida. Cuando Margolles realiza "Catafalco", no quiere conseguir una ilusión de vida, por eso respeta el negativo del vaciado del cadáver, por eso llama la atención sobre los restos físicos que han quedado adheridos al yeso; ella quiere personalizar la muerte.

Como ejemplo de que en ocasiones no es necesario mostrar para ver, volveré al ejemplo de la Foto del Invernadero de Roland Barthes, aquella en la que era capaz de reconocer a su madre, a pesar de que ella sólo tenía cinco años en esa instantánea. En ningún momento el autor nos la muestra, pero no es necesario que nos la enseñe, precisamente sabemos verla mejor al estar oculta. Algo similar sucede cuando Margolles sustrae imágenes explícitas. Encontrar a su madre en la Foto del Invernadero, imagen que nunca nos deja ver –no podríamos leerla correctamente–, supuso para Barthes, resolver, a su manera, la Muerte[11]. Y poder comenzar el necesario proceso de duelo. No existe en Margolles una imagen cruda de la situación sobre la que quiere llamar la atención –la acumulación de muertes violentas– que no produzca rechazo. Es por medio de la ocultación cuando consigue la mayor empatía.

Decimos que las representaciones de la muerte no son nada nuevo; han acompañado siempre al hombre y en la contemporaneidad ha vuelto con una fuerza inusitada, dando la espalda a una situación de anestesia generalizada en todo lo referente a la muerte en la sociedad occidental. Tradicionalmente, esas representaciones han ido manifestándose de una forma concreta, siguiendo ciertos esquemas conceptuales y estilísticos propios de la época. Muchos de ellos han sabido mutar para mostrarse de forma increíblemente vigente en la actualidad, como por ejemplo, la vanitas.

---

11 BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, Op. Cit.

Podría enmarcar las obras de Teresa Margolles en muchas de las categorías de las que me he servido para analizar las representaciones de la muerte en la contemporaneidad: *La muerte abyecta*, *La muerte a partir del cadáver del animal*, *La muerte como vanitas*, o *La muerte abstracta*, por citar algunas. Pero es precisamente esta última la que mejor designa su proyecto.

Boltanski, con un sofisticado lenguaje formal, sin necesidad de recurrir a escenas de violencia o destrucción, y prescindiendo del uso o representación del cadáver, presenta una serie de cuidados trabajos que tras una apariencia estética atractiva e impecable se esconden realidades muy difíciles de gestionar. Se trata, por tanto, de uno de los autores que está más cerca de la muerte abstracta de la que hemos venido hablando, pero aún más conceptual, si cabe, por lo que en muchas ocasiones la emoción queda fuera de la obra, algo impensable en la metodología de Margolles. Encuentro entre ambos muchas similitudes; ambos hablan de muertes colectivas, de manera sutil, con frecuentes referencias a los ritos o a la religión, a pesar de que ninguno es creyente. Quizá esté en este nihilismo existencial la clave de todo.

Una de las primeras razones por las que la muerte comienza a dejar de ser familiar y ese tradicional et moriemur comienza a alejarse depende en gran medida de que el sentido de sociedad, de colectividad, va perdiendo fuerza a favor de una mayor preocupación por la particularidad, por la individualidad, por la singularidad de cada persona. Como diría Ariès, se pasó del destino colectivo al destino particular[12]. De manera intuitiva Margolles parece querer recuperar a toda costa el sentido de comunidad, haciendo partícipe a toda una sociedad en su trabajo, incluyéndola como objeto de análisis y como sujeto enunciador. Sólo con la implicación de todos los actores será posible atisbar algún cambio.

Tercera puntada

> Porque lo bello no es sino el comienzo de lo terrible, ése que todavía podemos soportar; y lo admiramos tanto porque, sereno, desdeña el destruirnos.
>
> Rainer María Rilke

Porque todos somos hijos de nuestro tiempo, Teresa Margolles, a pesar de esquivar lo que se ha dado en llamar mexicanidad, sí que ofrece con su trabajo unas peculiaridades que son el resultado de la hibridación del México actual. Desde luego su perfil se ajusta al de una artista contemporánea en la era de

12 ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante...,* Op. Cit., p. 175.

la globalización, pero sus focos de interés revelan, en ella más que en otros, parafraseando a Ortega y Gasset, que ella es ella y su circunstancia, por lo que el contexto histórico, político, económico y social se ha manifestado de especial importancia. Margolles se erige, pues como heredera del pensamiento mestizo descrito por Serge Gruzinski[13], reafirmando la idea de que lo local también es –y más que nunca– global.

En la obra de Teresa Margolles hemos podido entender la importancia de la concepción cultural del cuerpo, y cómo ésta dirige de algún modo el trato que se ofrece al cadáver. Hemos confirmado que su trabajo supone una actualización de la tradición al introducir el "memento mori", vanitas o el motivo del "homo bulla". También hemos reconocido aspectos propios de la iconografía cristiana, donde lo sagrado y lo ritual es determinante. Del mismo modo se ha sugerido que el arte se puede entender como una forma de duelo, y cómo muchas de sus obras no son más que la puesta al día del género del memorial, configurando una nueva categoría de antimonumento.

En la construcción de su particular proyecto artístico Margolles ha ido construyendo una cuidada estética de la muerte, desarrollando una retórica propia en la que la metáfora, la alegoría, la sinécdoque, la elipsis, la paradoja, la metonimia y el oxímoron han sido constantes e imprescindibles. Un juego de tensiones y contrastes que en ningún caso han ido en detrimento de una potente lírica, la clave, bajo mi punto de vista, de su corpus artístico, que se puede considerar como una interminable elegía.

Los intereses artísticos de Teresa Margolles siempre han estado atravesados por la violencia y la muerte. Primero de una manera barroca, cruda, agresiva, tanto con el colectivo SEMEFO como en los primerísimos momentos de su carrera en solitario. Más tarde, de una manera más sutil y poética, en la que aunque el cuerpo está siempre implícito, nunca está presente de manera literal. Y ha sido a través de esa ausencia, mediante la elipsis, cuando se ha logrado la mayor corporeidad. En este deslizamiento hemos podido ver cómo esa necrofilia, en sentido laxo, de sus inicios era sustituida por una necropolítica, o por una importancia cada vez mayor de lo social donde el arte se ha aliado con la política en esa postautonomía del arte descrita por García Canclini[14].

A pesar de las modulaciones de una carrera de veinticinco años, como ella afirma, todas sus obras han hablado, hablan y hablarán siempre de lo mismo, del vacío y de la pérdida. Pero en ese tiempo, sus obran han ganado

13 GRUZINSKI, Serge, *El pensamiento mestizo*, Op. Cit.

14 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato*, Op. Cit.

en belleza, y también en efectividad, sin ocultar el crudo contenido que encierran. Escribía Eugenio Trías que lo siniestro constituye condición y límite de lo bello[15], y que como condición no se puede dar el efecto estético sin que lo siniestro esté presente en la obra, pero, en tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético[16]. Como el descubrimiento de la fuente conlleva la destrucción del efecto estético, lo siniestro debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado[17]. Completando esta idea aduce:

> 1. Lo bello, sin referencia (metonímica) a lo siniestro, carece de fuerza y vitalidad para poder ser bello. 2. Lo siniestro, presente sin mediación o transformación (elaboración y trabajo metafótico, metonímico), destruye el efecto estético, siendo por consiguiente el límite del mismo. 3. La belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual debe presentirse el caos[18].

Del mismo modo que lo sublime se plantea en Kant con la ambigüedad que se sitúa entre el dolor y el placer, el bello y terrible trabajo de Teresa Margolles siempre busca un imposible, una reconciliación que jamás podrá existir, porque de darse, acabaría con la obra.

La sutura imposible

Muerte sin fin de una obstinada muerte...
José Gorostiza

Una sutura, en sentido literal, es una costura con que se reúnen los labios de una herida[19], mientras que suturar es, sencillamente, coser una herida[20]. El trabajo de Teresa Margolles como técnico forense siempre finaliza con el zurcido del torso que ha tenido que ser diseccionado en busca de la causa de una muerte indiscutiblemente violenta. Pero en México, el informe de la autopsia rara vez sirve para dar con el asesino, por lo que se limita a enunciar lo que ya se sabe; que la muerte no ha sido natural. Los tipos de sutura en medicina son muy diferentes, y pueden llegar a ser prácticamente invisibles cuando se persigue no dejar una gran cicatriz; en el caso de las necropsias las suturas suelen ser

15 TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Op. Cit., p. 33.

16 Ibíd.

17 Ibíd.

18 Ibíd., p. 53.

19 Diccionario de la Lengua Española, Real Academia de la Lengua Española: http://lema.rae.es/drae/?val=sutura

20 Ibíd.

Teresa Margolles, *Línea*, Serie de 10 fotografías, 2005.

sencillas y continuas, y es suficiente con que cumplan la función de cerrar el cuerpo, por lo que lo más importante será el nudo de sutura que la sutura en sí. Sin embargo, la tarea de Margolles no acaba con el corte del hilo sobrante de la juntura, sino que es en ese preciso momento cuando comienza su labor más importante; el duelo. Y esta tarea va a resultar mucho más compleja, pues el hilo del tejido social está desmadejado; deshecho.

En un depósito de cadáveres es muy sencillo averiguar qué personas han sido víctimas de una muerte violenta: la gran costura en forma de "Y" griega o "I" latina que atraviesa el cuerpo del finado es indicativa del tipo de muerte que ha padecido. En el año 2005, Teresa Margolles realizó una serie de fotografías de planos detalle de estas cicatrices, a las que tituló *Línea*, que serían expuestas seguidas, una al lado de la otra, buscando un paralelismo con la problemática frontera de México y Estados Unidos, así como con la separación entre la vida y la muerte

Esta línea funcionaba bien como metáfora de la división fronteriza, e incluso, por su forma, podría recordar a las concertinas colocadas en algunos tramos de valla de separación. Se trataba de carne muerta, pero cuyo estado aludía a una muerte reciente, remitiendo de nuevo a esa fina línea que separa el vivir del morir. No obstante, los cuerpos, cortados por el encuadre de la cámara, resultaban cosificados, impersonales. Las toscas cicatrices, mal trazadas y asimétricas, provocaban una sensación demasiado perturbadora. La propia autora fue consciente del problema:

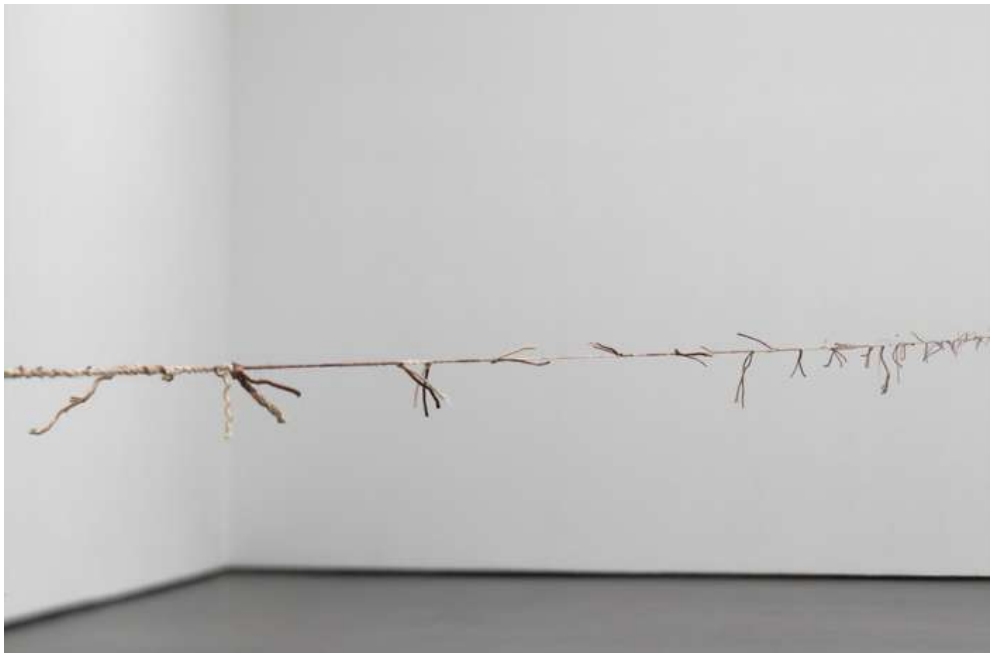
> Cuando la terminé y la vi montada, hubo algo que me causaba desasosiego. Las imágenes eran muy duras; torsos sin rostro, sin género, unidos sólo por las lineas de la sutura –que era lo que buscaba–... pero en el resultado había algo que me metía ruido... Después de verlas durante meses pegadas en la pared de mi casa, me di cuenta que la fotografía no era el medio para este trabajo; fue cuando decidí eliminar la fotografía, la imagen del cuerpo muerto, y me quedé solo con los hilos[21].

Ese desasosiego, ese ruido, le llevó a establecer uno de sus giros formales definitivos más destacados; el de prescindir del cadáver o sus imágenes directas. A cambio, propuso crear una nueva pieza, fiel a la idea original de la línea y la frontera, pero para crearla recuperó los pedazos de hilos sobrantes de las suturas, esos que habían pasado por el interior del cuerpo, llevándose con ellos los vestigios de vida. Cogió del suelo todos los que pudo y los unió entre sí mediante nudos, creando una sutura de 127 cuerpos. Eliminando lo abyecto del cadáver, pero aún consintiendo su presencia elíptica, Margolles estaba levantando a todas esas personas asesinadas, dándoles dignidad, construyendo, en sus palabras el memorial de una guerra que apenas empezaba. Finalmente, pudo descansar; ahí sentí que estaba la representación del cuerpo muerto, ha afirmado[22].

---

21 Comunicación personal con Teresa Margolles mediante correos electrónicos intercambiados entre mayo y septiembre de 2015.

22 Ibíd.



Teresa Margolles, *127 cuerpos,* 2006.

Afirma Simon Critchley que la muerte se resiste al orden de la representación: "las representaciones de la muerte son falsas representaciones, o más bien representaciones de una ausencia"[23]. Y por esta imposibilidad por la que la representación de la muerte siempre será un engaño, considera Critchley que "la muerte carece de sentido y la tarea del duelo es infinita"[24].

Este hallazgo zanjaba, al menos provisionalmente, el problema de la representación del cadáver en la obra de Teresa Margolles. Pero otras muchas heridas siguen sin cauterizar. Las obras de Teresa Margolles son propuestas de duelo, invitaciones a condolerse; ella misma es una eterna doliente. Su pérdida es real, y su dolor, por tanto, también lo es. No ha perdido a ningún familiar, pero sí siente que otras muchas personas sí lo están haciendo, del mimo modo que ella está perdiendo una sociedad, un conjunto de personas; sus vecinos. La respuesta ante una muerte en un proceso de duelo suele ser eminentemente emocional, aunque también hay otras dimensiones implicadas. Margolles intenta aplicar toda la razón posible para hacerse ver, para darse a entender, pero se trata de un asunto que intuyo muy íntimo.

En más de una ocasión, la artista ha afirmado que concibe muchas de sus obras de una manera intuitiva, emocional, y que es en un segundo momento

23 CRITCHLEY, Simon, *Muy poco... casi nada,* Op. Cit., p. 72.

24 Ibíd. Véase también a este respecto las pp. 142-143.

cuando llega la conceptualización. Y es que, como ya dijo Pascal a la verdad se llega no sólo por la razón, sino también por el corazón, o, de forma más conocida: el corazón tiene razones que la razón no entiende. Una máxima que Arturo Leyte ha querido aplicar también al arte, "por medio del arte, la razón comienza a encontrar sus profundidades, que muchas veces no son precisamente racionales"[25].

Tanto Teresa Margolles como su trabajo ocupan la frontera. Las múltiples tensiones a las que se someten sus obras son continuas. Éstas se sostienen por un sistema de vectores de fuerza que incluyen conflictos de carácter ético, interferencias entre realidad y representación, la supresión de la distancia de seguridad con el espectador que supone una relación en ocasiones coercitiva, cierta reverberación de la violencia que denuncia y todo con una estética posminimalista que se aproxima con frecuencia a lo antivisual, añadiendo la frustración que supone no encontrar casi nada para ver. Es precisamente en la compensación de estas fuerzas donde se encuentra la tensión inestable que da lugar a un mayor potencial de efectividad. La posición ambivalente de Margolles, situada entre la medicina y el arte, que además ha hecho de la interacción con las redes sociales e inclusiones en lo político su modus operandi, configuran su estética de la inminencia, anunciada por Canclini[26].

El trabajo de Margolles es intersticial, camina por los límites abriendo unas fisuras imposibles de cerrar. En ocasiones sencillamente porque la obra se genera precisamente en esos huecos, en esas brechas en las que ella se introduce, creando nuevas posibilidades para el arte. Sus piezas hablan del vacío, pero de un vacío que no puede ser llenado; el mismo vacío que para Lacan es lo Real, aquello que rompe la posibilidad del significado, que excede la posibilidad de ser situado de una vez y para siempre. Del mismo modo que sucede con el duelo, que nunca se soluciona del todo, que siempre deja una marca, una huella, una cicatriz.

El duelo de Teresa Margolles es infinito; la sutura es definitivamente imposible. Su obra está llena de cicatrices, de hilos, de intentos de trenzar y frenar la muerte, de dar una imagen de una vez y para siempre. Pero la herida no puede cauterizar, es una herida sin fin abierta por una muerte sin fin.

---

25 LEYTE, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Op. Cit., p. 48

26 GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociedad sin relato*, Op. Cit.

Realidad y ficción se confunden en la novela póstuma de Roberto Bolaño, 2666[27], en la que se dan lugar una serie de asesinatos y violaciones de mujeres jóvenes en una ficticia ciudad llamada Santa Teresa, siniestramente coincidente con Ciudad Juárez. Las detalladas descripciones de los cadáveres, las largas listas de nombre y edades, tan propias de la literatura de Bolaño, lo minucioso y escabroso del relato, supuso que Sergio González Rodríguez, quien le había aportado todos los datos de su investigación periodística al escritor, sintiera que la novela estaba más cerca de la realidad que la propia experiencia por él vivida. Recordemos que en esas fechas él ya había publicado su desgarradora crónica sobre los feminicios de Ciudad Juárez en Huesos en el desierto[28]. Así lo explica él mismo la paradoja: "Me llevó meses leerla. (…) Me dejó helado. Haberlo vivido es una cosa pero leerlo escrito con la maestría de Bolaño es otra muy diferente (…) Uno no puede creerlo pero es como si estuviera ahí"[29].

En 2666 los crímenes también son infinitos. Aunque el escritor los despliegue como un forense uno a uno, la acumulación y saturación en nuestra mirada los hace parecer infinitos. Esto mismo sucede en la obra de Margolles. Por un lado, hay una pulsión por mostrar, catalogar, dar nombre, espacio y una imagen concreta a la muerte. Para que no se olvide, la muerte se representa, se concreta, se intenta simbolizar de algún modo. Sin embargo, este proceso es siempre un fracaso; la violencia nunca se resuelve. La obra, por tanto, deviene un proceso sin fin, una reflexión absolutamente necesaria precisamente porque no hay fin, porque no hay solución. Todo el proyecto de Margolles es la misma obra reelaborada una y otra vez, intentando encontrar un modo ideal que jamás llegará, que siempre será inalcanzable.

La sutura, la cicatriz, la unión, el final, la solución, por tanto, es imposible. En este espacio de imposibilidad, que es también el espacio de lo sublime trágico, y al mismo tiempo el espacio de la resistencia constante, es donde se encuentra la obra de Margolles. Una obra que una y otra vez se arriesga, como diría Zizek, a lograr lo imposible[30]. De eso se trata al fin y al cabo, de lo imposible, de no rendirse, de arriesgar, de fracasar, una y otra vez. Como escribía Samuel Beckett, prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor[31].

Precisamente cuando acabo de escribir esta tesis se publica el libro de Sergio Gonzalez sobre los cuarenta y tres estudiantes de Iguala desaparecidos

27 BOLAÑO, Roberto, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004.

28 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Huesos en el desierto*, Op. Cit.

29 Declaraciones de González en: SPERANZA, Graciela, *Atlas portátil de América Latina*.. Op. Cit., p. 124.

30 ŽIŽEK, Slavoj, *Arriesgar lo imposible. Conversaciones Con Glyn Daly*, Trotta, Madrid, 2013.

31 BECKETT, Samuel, *Rumbo a peor*, Lumen, Barcelona, 2001.

mientras viajaban al D.F. a celebrar el 2 de octubre, para recordarnos que la violencia es infinita, que al final siempre hay un vacío, un no poder terminar del todo de dar la imagen de la muerte, de frenarla, de hacerle frente de alguna manera. Es imposible no ver la labor de Sergio González como el equivalente periodístico de Teresa Margolles. Tanto el decálogo de sus intenciones, como la confesión con la que abre su último libro no deja lugar a dudas:

> He querido evitarlo, pero me resulta imposible. He tenido que vencer la parsimonia que ha triunfado en el lenguaje de la política, de la vida pública, incluso de la literatura y el periodismo. Las bellas formas que a menudo pretenden ocultar la realidad. Debo hablar de lo que nadie quiere ya hablar[32].

Esa urgencia de hablar de lo que nadie quiere escuchar se aproxima escandalosamente al *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, de Teresa Margolles. Ambos se niegan a callar y a olvidar las muertes injustas del país de la impunidad[33]. Los dos coinciden en la importancia del testimonio, pero son conscientes de las limitaciones de éste. Apoyado en las ideas de Agamben sobre la dificultad del conocimiento histórico escribe González: "el testigo sólo da cuenta de una parte de la situación que ha vivido mientras otros han muerto y su silencio gravita sobre los sobrevivientes"[34], y no puedo evitar pensar en cómo Margolles habla por aquellos que ya no pueden.

Decía Ariès que uno de los detonantes por el que la idea de la muerte comenzó a ser insoportable fue el destierro de la existencia del mal. González Rodríguez insiste en una y otra vez en que es necesario advertir que "el mal se impone: el mal concreto de los abusos y las injusticias"[35], y lo repite de manera aún más incisiva: "la perversión que escruto implica más que lo criminológico, o la ambición de primacía de algunos sujetos: infesta el mundo en que vivimos bajo un orden convencional"[36]. Pero hay una posibilidad de futuro, porque, como el propio González recuerda de la mano de Benjamin; gracias a los que han carecido de esperanza, nos es dada la esperanza[37].

---

32 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*, Anagrama, Barcelona, 2015, p. 9.

33 Ibíd., p. 18.

34 Ibíd., p. 57.

35 Ibíd., p. 70.

36 Ibíd., p. 72.

37 Ibíd., p. 140.

La casualidad ha querido que el hilo, ese con el que trato de trenzar esta conclusión, haya sido también entregado por Margolles a unas mujeres bordadoras para elaborar su última exposición, sin duda la más optimista de toda su producción. En *We have a common thread* –tenemos un hilo en común–, se exhiben una serie de telas ensangrentadas cubiertas con infinidad de hilos de colores tejidos por las víctimas directas de la violencia con un mensaje claro:

Esos hilos intentan cubrir las manchas de sangre; las historias de desolación narradas por sus protagonistas. Lo que han bordado las mujeres son motivos opuestos al dolor; pájaros, flores, ríos, mariposas... La tela está abajo mientras que ellas la cubren, puntada tras puntada, con sus historias. El hilo es su altavoz. Ellas son conscientes de que su trabajo es parte de algo global, que estaría unido a otros que también cuentan tragedias. El resultado del bordado es de una extraordinaria belleza, el dolor es liberado por momentos en colores...[38]

Es la esperanza en el dolor, la belleza en lo terrible: algo de difícil unión, cuyo origen, además, no parece tener fin. Para este proyecto Margolles partió de la idea de que "vivimos en una sociedad donde el asesinato se ve como un hecho normalizado, en una sociedad que se ha tenido que adaptar a la muerte, donde hay generaciones de niños cuyos padres han sido asesinados y que tienen que aprender a vivir con el vacío"[39]. Y hay preguntas que siguen sin respuesta: ¿cómo una nación puede justificar miles de asesinatos?[40].

Por eso la tarea de Teresa Margolles es tan infinita como la muerte. No hay clausura posible, no hay sutura que la pueda cerrar; no hay conclusión. Y por eso yo, al igual que ella, y del mismo modo que Sergio Gonzáles Rodríguez "debo hablar de lo que nadie quiere ya hablar. Contra el silencio, contra la hipocresía, contra las mentiras, habré de recordarlo"[41]; por medio del arte, la filosofía, la literatura, el periodismo o la política debemos realizar estos funerales córpore insepulto; hacer presente lo ausente, ayudar a los muertos de manera injusta y violenta a permanecer de cuerpo presente.

---

38 Comunicación personal con Teresa Margolles mediante correos electrónicos intercambiados entre mayo y septiembre de 2015.

39 Ibíd.

40 Ibíd.

41 GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *Los 43 de Iguala...* Op. Cit., p. 72.

7. ANEXO

REPERTORIO DE OBRAS DE SEMEFO Y TERESA MARGOLLES

1990

***Viento negro* (trilogía)**

Performance. Primera actuación pública de SEMEFO. Dos hombres desnudos, embadurnados con "mierda de pollo", mantienen una caótica e incoherente conversación sobre la vida, la muerte y la sexualidad. En una versión posterior de Viento negro, la performer protagonista, Mónica Salcido, portaba una gran trompa de cerdo a la altura del pubis. Con la música thrash metal de fondo, varios miembros amenazaban al público con reventar unas vísceras de animal.

***Ojo de pescado* (trilogía)**

Performance. Un hombre desnudo encadenado a una silla de madera, con los ojos vendados, que sostiene una zafa con un gran pescado. Un segundo hombre irrumpe en escena para cortar la cabeza del pescado. El primero, después de jugar con sus ojos y sus tripas, se coloca el morro de este a modo de careta mientras se retuerce por el suelo.

***Feliz cumpleaños* (trilogía)**

Performance. Un único hombre desnudo yace bocabajo en el suelo del hospital psiquiátrico de La Floresta. Una vela encendida introducida en su ano deja caer la cera derretida hasta el suelo, mientras un palo de grandes dimensiones reposa sobre su muslo, cubierto en su extremo de un líquido viscoso que recuerda a la sangre, y que aluda a una posible penetración.

Imus cárcer

Performance. Una grotesca monja que porta una antorcha que genera un denso humo tortura a un reo, para, tras quitarse la ropa, dejar al descubierto un cinturón de castidad y un sujetador con afiladas puntas metálicas que matarían a quien la abrazara. El reo torturado arrojaba al público vísceras de pollo mientras un verdugo y la monja mantienen sexo.

Máquinas célibes

Pieza censurada. Iban a utilizar cadáveres de perros que habían encontrado por las calles, a los que les habían inyectado las mamas para aumentar su tamaño y que iban a hacer explotar delante de los asistentes.

Cabezas
Performance. Música en directo y elementos neo mexicanistas como un corset que imitaba al de Frida Kahlo, en un escenario sembrado de cabezas de yeso, con referencias a la religión, la locura o la tortura, como una rata colgando del techo.

Paredón
Única performance registrada en 16 mm. Inspirada en El museo de los suplicios alude a Auschwitz. Hielo seco, antorchas y llantos eran el telón de fondo en el que varias personas semidesnudas fingían ser empaladas.

1991
Eclipse
Performance. Escenario con andamios donde se simultaneaban varias acciones.

Círculo malicioso
Performance.. Un niño semidesnudo con la cara blanca recorre La Floresta. Estas imágenes se alternan con escenas de carne de pollo agusanada o de un hombre vestido de novia.

1992
Larvario
Primera instalación artística pública del grupo. Ataúd exhumado y que, aunque vacío, en su momento albergó un cadáver. Atado con unas gruesas cadenas y colocado al revés, con el cristo crucificado bocabajo. En una tercera versión se añadió un ataúd infantil con las imágenes de cabezas seccionadas de bebés muertos.

Homenaje a los cuatrocientos españoles caídos en la Conquista
Instalación de una cabeza de caballo desollada hincada sobre una montaña de muñecas de plástico quemadas.

Pandemónium
Última performance pública. En el escenario, creado con 250 metros de tela amarilla pintada de negro se reunieron, pulpos, una niña con seis tetas convertida en perra y condenada al infierno, seres grotescos embadurnados de pintura blanca, una señora gorda con cicatrices en el costado y el pecho descubierto, víctimas de los castigos infernales. También un anciano, una mujer enana y un hombre que evacuaba bolas por el ano.

1993

El canto del chivo

Última performance. Los actores, cubiertos de polvo blanco, realizaban una especie de canto dionisiaco delante de un friso griego viviente hasta matar simbólicamente al protagonista.

El metro como alternativa moderna de la muerte

Instalación. Imágenes de niños muertos, cabezas de cerdo, ganchos de carnicería y peceras con muñecas flotando.

Deshielo

Instalación efímera. Trozos de muñecas de plástico y fragmentos de animales muertos dentro de un bloque de hielo que se deshace aceleradamente por la presencia de una estufa de gas.

Clones

Registro fotográfico de una acción. Cajas de luz con fotografías de los miembros del grupo cortándose el pelo y el caja con el pelo cortado.

Necrozoofilia

Instalación con cabezas de caballo semidescarnadas.

1994

***Lavatio Corporis* (Exposición)**

La pieza principal era un gran caballo momificado, sentado sobre una aparatosa estructura metálica, amarrado con cadenas por sus extremidades y con el pene erecto.

Carrusel

Un siniestro tiovivo con los tres potros embalsamados. Una de las cabezas de caballo se rebanó en seis partes, y cada una de ellas fue encapsulada en un bloque de resina de poliéster transparente.

1995

Derméstes

Restos de la destrucción de Lavatio: partes de los caballos que se recuperaron, en vitrinas, luz cenital, visibles gusanos...

La justicia

Instalación con cinco cajas de luz con fotografías de cadáveres de la morgue.

Estructura para parque infantil (engaño a la naturaleza)
Estructura con feto de caballo presentado en una zona de recreo infantil a modo de balancín.

La tabla de la muerte
Una caja con una ouija, velas y material gráfico de terror.

Muerte
Vídeo registrado en la morgue con varias tomas de cadáveres en las diferentes secciones y procesos, musicalizado por el grupo SEMEFO.

1996

Dermis
Instalación. Diez sábanas utilizadas para cubrir a los difuntos no identificados antes de llevarlos a la morgue, tensadas a modo de lienzos sobre bastidores de madera. En cada una de ellas había quedado la impronta, marcada con sangre y todo tipo de fluidos, de los cadáveres. En muchas de ellas también se puede observar el logotipo del Seguro Social. Dermis también fue el nombre de una exposición.

Tatuajes
Formada por la piel retirada a algunos cadáveres con tatuajes propios de ambientes carcelarios. Estos fragmentos de piel dibujada eran sujetados por unas pinzas metálicas e iluminados por detrás por lámparas incandescentes, lo que provocaba que de ellos se desprendieran gotas de grasa.

Fluidos
Un gran paralelepípedo de metal y cristal a modo de pecera que contenía 240 litros de agua con los líquidos obtenidos en la morgue. Junto a esta pieza, sobre el suelo, reposaban los cabellos de los asesinados violentamente

1997

Catafalco (Materia orgánica sobre yeso)
Dos moldes en yeso de dos cadáveres, cuyas impresiones fueron tomadas después de realizarles sendas autopsias.

Estudio de la ropa de cadáveres
Instalación, Cinco prendas de ropa que llevaban las víctimas de muerte violenta, conservando las huellas de las causas del fallecimiento. La instalación consistía en cinco prendas sobre una caja de luz.

Sin título (8 contenedores)
Instalación compuesta por los contenedores utilizados por el servicio médico forense para hervir los restos de los cadáveres no identificados. Incluye vídeo de registro.

Mineralización estéril
Cenizas resultantes de la incineración de los cadáveres y de los huesos de víctimas de asesinatos que no habían sido reclamados por nadie, después de haber servido para fines educativos, insertándolas en una extraña estructura de acero y cristal.

Tarjetas para picar cocaína
(1997-1999) Se utilizaron fotografías de cadáveres de adictos, mensajeros o narcotraficantes asesinados en México y Colombia para ilustrar una serie de tarjetas, que posteriormente distribuyeron entre los consumidores para que fueran utilizadas para picar la cocaína. Pieza que se compone de tres momento o acciones; la realización de las tarjetas con las fotos de los cadáveres, la entrega y el uso por parte de los drogadictos y finalmente las diferentes documentaciones que registran todo el proceso y que se presentan como piezas definitivas.

1998
Sin título (cabello Humano recuperado de la morgue)
Depósito sobre el suelo de la sala del cabello de los cadáveres de la morgue acumulado durante ochos años.

Sillón tapizado (Festival Doméstica)
Se mandó con intestinos de caballo el sofá de los propietarios de la casa, la actriz Patricia Rivas y el crítico de cine Claudio Kaim.

157 kilómetros
Pared de cemento que contenía en su interior todos los animales muertos que habían sido encontrados en una carretera al recorrer la distancia que da título a la obra.

Autorretratos de la Morgue
Cinco autorretratos de Teresa Margolles posando –o sosteniendo– cadáveres en la morgue.

1999

Memoria fosilizada

2843 objetos de víctimas de muertes violentas sepultados en un gran bloque de cemento. Primer premio en la Bienal de Monterrey.

Andén

Objetos aportados por víctimas de asesinatos que fueron enterrados en la vía pública en una zanja de 36 metros que se iba tapando cada hora por un metro de cemento.

Bañando al bebé

Vídeo donde aparece lavando a un bebé nacido muerto. El mismo cuerpo fue utilizado para *Entierro*.

Entierro

Feto humano en un bloque de hormigón.

2000

Lengua

Lengua de un joven punk, adicto a la heroína, cubierto de tatuajes y piercings, que había muerto violentamente.

Ciudad en espera

Restauración de edificios gubernamentales insertando grasa humana en las grietas de las fachadas.

Olvidados

Telas con impresiones por contacto con cadáveres.

2001

Grumos sobre la piel

Acción en la que el de un inmigrante marroquí es embadurnado por la propia artista con la grasa acumulada en las mesas de disección de la morgue.

Vaporización

(2001-2002) Humidificadores que contaminaban el ambiente con el agua procedente de la morgue. El vapor crea una densa niebla. Distintas instalaciones.

México falsificado
Registraba por medio de fotografías y vídeo unos tabiques de adobe en los que se habían insertado varias cabezas de caballo.

2002
Fin
Vertido del contenido de una hormigonera sobre el suelo del espacio alternativo La Panadería, a modo de clausura literal del espacio. El agua utilizada para la obtención del cemento provenía del lavado de cadáveres.

Aire
Humidificadores que impregnan el espacio expositivo del agua procedente del lavado de cuerpos en ella morgue. Sin bruma, vapor o niebla visible.

Secreciones sobre el muro
Grasa humana que impregnó una pared de cien metros cuadrados en la sala de exposiciones, consiguiendo un impresionante monocromo amarillo donde se podían reconocer las pinceladas.

2003
Grasa líquida
Diez kilos de grasa humana provenientes del Instituto de Anatomía de la Facultad de Medicina de la Ciudad de México sobre una tela de 4 x 3,5 metros suspendida en el espacio expositivo.

En el aire
Una máquina industrial produce una gran cantidad de pompas de jabón que caían desde el techo hasta explotar en el suelo o contra los visitantes de la sala. Las burbujas están realizadas con el agua proveniente de la morgue.

Crematorio
Vídeo en bucle de un horno crematorio en pleno funcionamiento.

La tela de los muertos
Telas impregnadas de grasa, sangre y conservantes con las que fueron cubiertos algunos cadáveres durante más de 10 meses en la UNAM.

Papeles
Conjunto de acuarelas sobre papel Fabriano de 50 x 70 centímetros dispuesto en la pared como si se tratara de una serie de retratos tradicionales, realizados a partir de los restos de los fluidos derivados de la autopsia y el lavado de

cadáveres en la morgue, mediante la inmersión de los papeles en esta mezcla de desechos orgánicos y agua.

Mesa y dos bancos
Mobiliario urbano de cemento realizado con el agua de la morgue.

Trepanaciones. Sonidos de la morgue
Registro del audio del proceso abrir un cráneo humano.

Lavado de coches
Lavado de coches con agua procedente de la morgue. Performance realizada durante la inauguración de Espectacular en el Centro Cultural de España.

Tres minutos
Vídeo. Es el resultado de un proyecto de varios meses durante los cuales la artista se ha dado la tarea de reflexionar sobre la muerte, la violencia y la indiferencia de la sociedad ante ellas.

2004

El agua de la ciudad
Vídeo donde un operario con guantes rojos lava exhaustivamente un cadáver con agua caliente como preparación para una inminente autopsia.

Llorado
Desde el techo de una de las salas del Museo de Arte Moderno de Frankfurt se dejaron caer lentamente unas gotas de agua, mojando el suelo y a los espectadores.

Banca
Banco realizado con hormigón al que se le ha añadido el agua de la morgue.

Baño
Acción registrada en vídeo. Un hombre desnudo, de pie, en un ligero contraposto, es rociado con un cubo de agua llevada de la morgue, con todos los fluidos que ha arrastrado.

Punta
Se trata de un cuchillo rudimentario pero con la misma capacidad para infringir daño que cualquier otra arma blanca, perteneciente a una serie de ready mades obtenidos directamente en los establecimientos penitenciarios y elaborados clandestinamente por los propios presidiarios.

2005

Caída libre

Caída muy lenta, gota a gota, una por minuto, de la grasa extraída a cadáveres de la morgue.

Fosa común

Sustitución del suelo de la sala de exposiciones con cemento elaborado con agua de la morgue, dejando el espacio expositivo aparentemente vacío.

Catafalco. Adhesión de materia orgánica a yeso

Negativo del torso y la cabeza de un asesinado sobre una base de metal oxidado.

Lote bravo

400 ladrillos realizados con la tierra recogida en las localizaciones donde han caído han las víctimas de los feminicidios de Ciudad Juárez.

Lote bravo, Lomas de Poleo, Anapra y Cristo Negro

Vídeo que mostraba las calles desérticas de estas peligrosas zonas que empezaban a acusar años de violencia y abandono.

Línea

Serie de 10 fotografías de cicatrices de autopsias (obra no expuesta totalmente).

2006

Sonidos de la morgue

Registro del sonido de la primera incisión torácica que se le hace un cadáver, que produce un ruido peculiar, resultante de la liberación de los gases de su interior.

127 cuerpos

Un hilo atravesando la sala, de una pared a otra, formado en realidad por 127 hilos anudados, cada uno procedente de los restos de la sutura de 127 cadáveres tras la realización de la autopsia.

Encobijados

Las propias mantas –o cobijas– en las que los asesinos enrollan a las víctimas para su traslado. Siete prendas con las evidencias de los restos orgánicos, las cuerdas o el precinto que llevaban en su momento, únicamente apoyadas sobre barras metálicas que sobresalían de la pared.

Sobre el dolor
Instalación en la vía pública. Dos toneladas de cristales de escenas del crimen en una capa de vidrio empastada con aglutinantes sirvió para fabricar un nuevo pavimento de siete por doce metros, en una zona de paso entre unas viviendas sociales y una zona de bares de Liverpool.

Recados póstumos
Notas de suicidio, o recados, reproducidas en las marquesinas de los cines abandonados, con las mismas letras corpóreas con las que se anunciaban en su momento las diferentes películas o espectáculos.

Para que aprendan a respetar
En la fachada del Cine México de Puebla se colocó una de las narcosentencias; Para que aprendan a respetar, una amenaza que apareció escrita en un cartel junto a los cuerpos de un oficial y un policía de Acapulco que habían sido decapitados.

Decálogo
Diez narcosentencias, los mensajes y siniestros códigos que se intercambian bandas rivales a través de los cadáveres, tallados en la pared como nuevos y macabros mandamientos. La información para esta intervención fue obtenida de las notas rojas publicadas en prensa.

32 años
Pavimento en el que cayó muerto el artista Luis Miguel Suro, de 32 años, al ser asesinado. Cada azulejo de 20 x 20, fue levantado manualmente, uno por uno.

Sin título (fluidos)
El agua usada para lavar cadáveres cae sobre una plancha caliente y se evapora inmediatamente.

Vaho
Tres urnas de acrílico transparente con la impregnación causada por los gases al hacer la primera incisión en el cortex de una víctima de muerte violenta.

2007
37 cuerpos
Versión reducida de la obra 127 cuerpos.

21 (Ajustes de cuentas)
Veintiuna piezas de joyería realizadas por los mismos joyeros que trabajan para los narcos y siguiendo la misma estética ostentosa, kitsch y excesiva. La diferencia es que para la ocasión los diamantes han sido sustituidos por trocitos de cristales desprendidos de las lunas de los coches en los que fueron asesinadas las víctimas, recogidos en el lugar del crimen una vez se habían retirado los cuerpos de seguridad y demás o incluso extraídos de los cadáveres.

Herida
Grieta en el suelo de veinte metros de largo, quince centímetros de ancho y cuatro de profundidad. El surco fue rellenado posteriormente con los fluidos llevados desde la morgue –agua y sangre principalmente– sin fijadores ni conservantes. La instalación tuvo que ser desmontada al día siguiente por las filtraciones que se estaban produciendo sobre el piso inferior.

2008
Operativo
Inscripción de una narcosentencia en una pared de la Y Gallery de Nueva York, posteriormente sustituida por una Pintura de sangre (*Operativo: parte II*), una tela de 180 x 180 centímetros empapada en la sangre acumulada en el suelo después de un ajuste de cuentas en Culiacán, junto con vinilos con titulares de prensa acerca del incremento de la violencia en México.

Escombro
Pequeña astilla de madera procedente de una de las casas derribadas durante el terremoto de Sichuan de 2008 sobre una base de oro con inscripciones con el número de muertos y desaparecidos.

Los sonidos de muerte
Instalación sonora donde 24 altavoces encastrados en la pared que reproducen individualmente el sonido ambiente de los diferentes lugares donde una mujer ha sido asesinada.

En el lugar de los hechos
Sábanas con sangre recogida en el lugar de un asesinado.

2009
Limpieza. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Acción principal del Pabellón de México en la Bienal de Venecia de 2009, consistente en el continuo lavado del suelo del Palazzo Rota Ivancich. El

cubo contenía una mezcla de agua, sangre y fluidos corporales llevados desde la morgue de México D.F. hasta Venecia. La acción era llevada a cabo continuamente, de manera sistemática, por familiares de algunas de las víctimas.

Mesa. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Mesa de hormigón al que durante su fragua se le ha añadido una mezcla de los fluidos recolectados en los lugares de los asesinatos.

Bandera. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Izó una tela de gran tamaño impregnada con los restos de sangre de las ejecuciones recogida en los lugares donde estas habían tenido lugar, principalmente en la frontera norte de México, en las ciudades de Culiacán y Ciudad Juárez, colocada sobre un soporte metálico. En el balcón presidencial del edificio también se reemplazó la bandera de México por una tela ensangrentada con los fluidos de víctimas de Ecatepec y Sinaloa.

Narcomantas. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Mantas bordadas con hilo de oro con algunos de los narcomensajes encontrados en, o junto a, los cuerpos de las víctimas.

Sangre recuperada. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Acción por la que se rehidrataban las telas con las sangre recogida en las escenas del crimen en la playa de Veneciana de Lido.

Bandera flotante
Acción con la tela de Sangre recuperada mientras se empapaba con el agua salada del mar en Venecia.

Bandera arrastrada
Acción por la que la tela de gran dimensiones de Sangre recuperada era arrastrada por la playa.

Ajuste de cuentas. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Joyas realizadas con estética narco pero con las piedras preciosas sustituidas por cristales extraídos de los cadáveres o encontrados en la escena del crimen que no fueron exhibidas, sino que permanecieron ocultas en la caja fuerte del Palacio.

Joyas. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Acción en la que un gondolero vestido de negro sacaba a pasear las joyas de la pieza Ajuste de cuentas.

Embajada. ¿De qué otra cosa podríamos hablar?
Telas impregnadas con la sangre, los restos, e incluso el barro recogido en las escenas de los crímenes colocadas en la fachada del Pabellón de Estados Unidos en la Bienal de venecia de 2009, cerrando sus puertas y ventanas.

Tarjetas para picar cocaína
Acción reelaborada para la Bienal de Venecia en la que se distribuyeron diez mil Tarjetas para picar cocaína entre el público asistente el día de la inauguración. En una cara se podía ver la imagen de un cadáver de una persona relacionada con el narcotráfico y por el otro el logotipo y otros datos de la Bienal.

Grieta
Intervención en una fisura en la galería, que fue cubierta con los pedacitos de cristales de los ajustes de cuentas.

Los herederos
Doce sábanas de algodón con las que se impregnaron la sangre y otros restos corporales de víctimas asesinadas en Sinaloa en el otoño y el invierno de 2008 convertidas en doce lienzos cuadrados. Los lienzos estaban acompañados de una grabación en la que se escuchaban voces en español y en alemán que leían los artículos de los periódicos que hacían referencia directo a los asesinatos allí representados.

2010
Frontera
Intervención en el exterior del Museum Fridericianum, el Museo de Bellas Artes de Kassel. Entre cada una de las pilastras de la fachada y del resto del perímetro del edificio, sobre las ventanas, se colocó un lienzo manchado con la sangre de las víctimas de muertes violentas.

Cubo
Cubo con los restos de metales de las casas de Ciudad Juárez refundidos. Su apariencia estrictamente minimalista se interrumpe al leer en el pie de una de las caras la inscripción: 1 tonelada de escombro de varilla, calle Mariscal, Ciudad Juárez.

Plancha
Colocación de diez cuadrados de acero de 120 x 120 centímetros ligeramente elevados del suelo sobre los que iban cayendo gotas de agua procedente

de la morgue, que en el instante de impactar contra la superficie de metal ardiendo se evaporaban.

Muro baleado
Pared real que separaba el jardín de una vivienda con el exterior, en Culiacán, donde dos policías fueron asesinados. Los 130 bloques de hormigón con sus impactos de balas, numerados por la policía, fueron trasladados y vueltos a montar en el interior del museo.

Corporización de la ausencia
Vídeos registrados en dos institutos de educación secundaria, en Guadalajara y en Ciudad Juárez. 298 estudiantes de entre 16 y 19 años participaron ellas. Los vídeos, dos planos fijos de los patios de los centros, reflejan una misma acción: la entrada de los alumnos en el área y sus animadas conversaciones que en un momento dado se detienen bruscamente. Tras dos minutos de silencio sobrecogedor vuelven a marcharse, dejando el plano vacío.

Ya basta hijos de puta
Repetición en huecograbado en la pared del museo de un mensaje que apareció escrito en el cuerpo de una mujer decapitada en Tijuana.

¿Cómo salimos?
Vídeo de un grupo de niños de la calle durante una visita a la deprimida zona de Anapra. Al ser grabados desde un coche preguntan insistentemente "¿Cómo salimos?".

Esta finca no será demolida
Serie de fotografías de casas abandonadas, demolidas o en venta en Ciudad Juárez.

Camiseta
Acción donde una serie de voluntarios pasearon por las calles de varias ciudades vistiendo unas camisetas negras con el texto "¿Cuánto puede soportar una ciudad?" sobreimpreso en ellas.

Herida
Versión por la que se realizó una incisión pequeña en la pared, que fue rellenada únicamente con grasa humana de personas asesinadas.

Muro Ciudad Juárez
Desplazamiento de la pared del colegio sobre la que impactaron las balas dirigidas a un grupo de jóvenes, de los que cuatro de ellos, de edades comprendidas entre 15 y 25 años fallecieron.

Puertas baleadas
Portones metálicos acribillados de impactos de bala.

Irrigación
Acción grabada en vídeo en la que un camión cisterna realiza el trayecto desde Ciudad Juárez hasta El Paso, en Texas, atravesando la frontera con Estados Unidos por la autopista 90, mientras deja caer lentamente sobre el asfalto su carga. El contenido de la cisterna no es otro que los restos de sangre y lodo recogidos en varias localizaciones de Juárez donde habían sido abatidas diferentes personas, diluidos en unos 19.000 litros.

Las llaves de la ciudad
Acción en la que invita a que cuente su historia un artesano que grabador de llaves a modo de souvenir, que trabajaba en su local de la Avenida Juárez y que se vio obligado a cerrar por las coacciones de las mafias. El público asistente, tras escucharlo, sugiere palabras que él talla en sus llaves a gran velocidad, y que son añadidas a la exposición.

La barca de oro
Edición de un disco compacto con diez versiones del conocido tema de Abundio Martínez, La Barca de Oro, grabado originalmente en 1920. Cada una de las pistas se corresponde con la versión que han hecho diferentes grupos musicales afectados por la violencia de la ciudad.

A través…
Tras el reparto ciento cincuenta camisetas entre la población joven, más proclive a la violencia, incluidos traficantes y consumidores de droga, y después de ser vestidas durante unos días, los colaboradores se las remitieron a la artista envasadas al vacío para que conservaran todas las secreciones. Una vez recolectadas, las prendas se utilizaron para empañar las grandes cristaleras de la Sala Gamboa del Museo de Arte Moderno de México con los restos de sudor y grasa –y sus correspondientes olores–.

El grito
Performance realizado por jóvenes potenciales víctimas de la violencia en la el día de la inauguración de A través... Este grupo de chicos de zonas

marginales, ajenos al mundo del arte, y realizaron una acción conjunta en la que aunaron sus voces en un único y desgarrador clamor.

Para quien no se las cree hijos de puta
Narcosentencia bordada con hilo de oro sobre una tela empapada de sangre.

2011
A diamond for the Crown
Recolectó objetos abandonados y restos de madera de las casas que se habían quemado en las revueltas de Londres. Una empresa del Reino Unido especializada convirtió las cenizas obtenidas en la incineración de restos corporales en diamantes. El resultado fue un brillante facetado con 58 caras que se expuso junto con el texto grabado en la pared de la sala.

Sin título
Construcción de tres parejas de tumbonas con cemento mezclado con agua procedente del lavado de cadáveres, instaladas en el Jardín Botánico de Culiacán. En una banca, en la base, está inscrita una leyenda: "Bancas elaboradas con cemento mezclado con el agua donde se lavaron cuerpos de personas asesinadas".

2012
Recovery process of a photographic archive
Estudio y digitalización de más de 6000 negativos fotográficos pertenecientes al fotógrafo Luis Alvarado.

2013
Relecturas de telas bordadas
Acción por la que invitó a un grupo de bordadoras guatemaltecas de etnia quiché, considerada sucesora directa de los mayas, para que bordaran sus patrones tradicionales precolombinos sobre una tela empapada con la sangre de una mujer asesinada en su país.

El testigo
Serie fotográfica de árboles con impactos de balas, supervivientes de la violencia de Ciudad Juarez, testigos del desmoronamiento de la ciudad.

2014
PM 2010
Archivo e instalación de todas las portadas del periódico sensacionalista PM publicadas durante el año 2010.

La promesa
Adquisición de una de las cientos de casas abandonadas de la zona sureste de Ciudad Juárez, construidas en medio del desierto y rodeadas de maquilas. Durante once días la casa fue desmontada. Las 22 toneladas de materiales retirados fueron triturados y trasladados al museo. Una vez allí fueron mezclados con agua para construir una cimbra de grandes dimensiones que atravesara toda la sala expositiva. Durante la exposición un grupo de voluntarios se turna, a razón de una hora al día, para activar la pieza, de nuevo manualmente, siguiendo un tratamiento artesanal, distribuyendo esos materiales por toda la superficie.

En torno a la pérdida
Serie de testimonios en primera persona de habitantes de Ciudad Juárez que han tenido que abandonar su casa, o que no pueden hacerlo por razones económicas.

2015
We have a common thread
Instalación realizada con la colaboración de bordadoras de Panama, Nicaragua, Guatemala, Brasil, México y los Estados Unidos, que han sufrido la muerte violenta de alguien cercano, a las que les ha facilitado una serie de telas que han estado en contacto directo con cadáveres para que les bordaran diseños típicos de sus respectivas culturas.

7.2. ANEXO II

ENTREVISTA CON TERESA MARGOLLES

Madrid, septiembre de 2015

Tras la inauguración de su última exposición, *We have a common thread* en el Neuberger Museo de Nueva York, Teresa Margolles viaja a Madrid, donde nos citamos para realizar esta entrevista e intentar poner en claro algunas de las cuestiones surgidas al hilo del trabajo. Transcribo a continuación algunos fragmentos de las casi cuatro horas de conversación que mantuvimos.

-Tatiana Abellán: En conversaciones previas me has comentado que en tu último proyecto *We have a common thread* **perseguías denunciar cómo es posible vivir en una sociedad donde el asesinato se ve como un hecho normalizado.**

-Teresa Margolles: Sí, ese es el eje de la investigación, me interesa plantear cómo crecen los niños cuando uno de sus padres ha sido asesinado, cómo sigue la familia con ese vacío, cómo la sociedad se va adaptando a la muerte, o cómo una nación puede justificar los miles de asesinatos.

Eso es lo que cuentan esas telas bordadas, esos hilos que intentan cubrir las manchas de sangre, las historias de desolación narradas por sus protagonistas. Lo que bordaron las mujeres son motivos opuestos al dolor; pájaros. flores, ríos, mariposas... La tela está abajo mientras que ellas la cubren, puntada tras puntada, con sus historias, con sus narrativas.

-T. A.: El hilo en común de que hablas son, entonces, las muertes violentas.

-T. M.: Sí, y el hilo es su micrófono. Las bordadoras eran conscientes de que su trabajo era parte de un trabajo más global, que estaría unido a otros que también contaban sus tragedias. El resultado del bordado es de una extraordinaria belleza, el dolor es liberado por momentos en multitud de colores.

-T. A.: Para completar este trabajo has viajado a varios lugares, Guatemala, Panamá, Nicaragua, México, Brasil y Estados Unidos. Intentas entender cómo diferentes grupos sociales se reponen a la pérdida de sus seres queridos desde la firme creencia que el diálogo es imprescindible, ¿estás satisfecha con el resultado?

-T. M.: Me habría gustado esperar para poder incluir en el catálogo las imágenes del proceso, que en el fondo es mi parte, lo que yo aporto. Además de las telas en sí, para mí es fundamental el montaje, el modo en que han sido presentadas; las cajas de luz, la atmósfera de recogimiento; el silencio. Por otra parte, para realizar estos trabajos he invertido casi dos años, son

seis telas. Todo el proyecto comenzó en Guatemala, y cuando lo terminé pensé que sería conveniente hacer el trabajo en toda América Latina. Yo partí de una hipótesis, pero tampoco tenía muy claro se iba a desarrollar la cosa. Necesitaba un tiempo para ubicarlo y darle sentido.

-T. A.: ¿Qué tal fue la acogida en el Neuberger Museum de Nueva York?

-T. M.: Pues, interesante. Este trabajo tiene muchos lados por donde agarrarlo y esa multiplicidad de lecturas hace que lo puedas coger desde muy buena onda, admirando lo bello del bordado, hasta llegar a lo que subyace, a lo que está abajo, que es la tela de sangre; lo que a mí me interesa.

Lo que me gustó del Neuberger es que era un sitio muy tranquilo. Yo necesito ese silencio para mostrar estas telas, además, al terminar una pieza yo me quedo con un vacío bien cabrón y saber que están allí, en ese lugar fresco y en soledad, me agrada.

-T. A.: Me decías que la primera tela, la que hiciste en Guatemala, fue especial para ti, ¿por qué?

-T. M.: La idea original en Guatemala era ver cómo el folclore, la tradición, tapa toda la historia de sangre que tenemos debajo en América Latina. Los bordados tan coloridos y bonitos, que es lo que venden esas niñas, se prestan al comercio y al turismo, y pasa desapercibida la tremenda discriminación que hay hacia la mujer, la cantidad de abusos, de embarazos infantiles, porque ya ni tan siquiera son juveniles. La pobreza o el maltrato que hay en Guatemala no lo ves, porque es tan bonito lo que ellas hacen, que hasta ellas mismas parecen muñequitas, así que no lo puedes imaginar. Sucede igual con el huipil[1]. Los bordados lo cubren todo.

Para esta primera pieza hicimos eso. El curador fue Santiago Olmo. Y como sucede en todos mis trabajos, yo parto de una hipótesis hacia la que me quiero dirigir, pero luego evoluciona hacia otra cosa. Yo dejo el proyecto siempre muy abierto para que las propias circunstancias vayan guiando mi investigación, y trato de integrar lo máximo posible el contexto en mis trabajos.

-T. A.: La pieza tiene una primera lectura muy obvia; que el dolor subyace y la sociedad intenta reponerse cerrando esas heridas por medio del bordado, de la tradición, de la constancia, del trabajo de la mujer. Podría decirse que se trata de uno de tus trabajos más optimistas. Pero hay al tiempo una lectura terrible, que es que en el fondo todo eso sigue estando allí, sólo que no es tan visible.

-T. M.: Eso es. Realmente todo ese dolor sigue debajo, y eso es lo que va a persistir. Por otra parte, el resultado de las telas para mí no era lo más

1 Camisa de algodón sin mangas propia de las mujeres indígenas.

importante, era una decisión de ellas que fuera más o menos estética. Eso sí, una vez que terminó todo tuve que tomarme un tiempo para asimilarlo, para entender qué era lo más importante, si era la tela, el vídeo de las conversaciones de las bordadoras, si lo era el montaje o las relaciones que se establecían entre las telas... Necesitaba un freno, un espacio público para poder cerrar el capítulo de las telas, para ver cómo este trabajo podía interactuar con la gente, y cuando me invitan al museo Neuberger, en Nueva York, tengo la oportunidad de ver cual es mi aportación; la instalación, a pesar de que esta parte ha quedado fuera del catálogo, que se puede entender más bien como un cómo se hizo, o un previo.

-T. A.: ¿Cómo consigues las telas que les ofreces a las bordadoras? ¿Todas ellas han cubierto el cuerpo de una mujer?

-T. M.: La mayoría son de mujeres asesinadas, pero también hay algún hombre. Lo más complicado siempre es conseguir las telas, para la de Guatemala tuve un gran apoyo de todo el equipo médico y demás, aunque al principio me llevaron con una psicólogo forense, cosa que yo comprendo perfectamente, ya que aún no entendían la pieza. Después de hablar detenidamente con ella conseguí obtener finalmente la tela.

-T. A.: Así que tu trabajo consiste en gran parte en explicar, en hablar con la gente, en hacerte entender.

-T. M.: Así es, desde el principio con SEMEFO. Se trata de un trabajo de trámite que a veces funciona y otras no, aunque en general me entienden, porque la gente quiere hablar del dolor, necesita hablarlo, y yo parte de que también lo he vivido, de una experiencia en común que tenemos y que me permite empatizar con ellos.

-T. A.: ¿Qué relación hay entre la tela y las bordadoras? ¿Y por qué esos países?

-T. M.: En Guatemala ya había trabajado con bordadoras indígenas. Al llegar pregunté dónde podría encontrar mujeres indígenas, porque pensé que lo que podría darle unidad a estas piezas era ese pensamiento indígena que atraviesa América Latina. Entonces fui a Kuna Nega, a dos horas de Panamá, porque allí había una cooperativa de mujeres que trabajaban bordando.

Yo siempre trato de que la gente conozca el material con el que trabajo en la medida de lo posible. Cuando llevé la tela doblada, y se la mostré a la señora a través de las rejas, mientras le explicaba, ella me dijo que lo entendía perfectamente porque unos meses atrás habían asesinado a su hijo. Y ya no es necesario que explique nada más.

-T. A.: Las bordadoras tenían libertad para realizar el trabajo que ellas quisieran.

-T. M.: En efecto, lo único que yo les pedí es que trabajaran juntas, y que tanto el bordado como la idea fueran colectivas. En Panamá, una de ellas, la tía del fallecido al que habían decidido honrar, me dijo que ya sabían lo que iban a hacer porque Dios les había ayudado. Me contó que a su sobrino no le habían podido hacer un entierro indígena, que es un entierro cuna en el que se coloca una hamaca bajo tierra donde se pone el cuerpo junto con sus objetos personales, cacao y hojas de café para que durante la descomposición el cadáver no huela. Estos panteones son visitados y el proceso puede durar hasta un año, cuando ya sólo quedan los huesos.

-T. A.: Y eso fue lo que finalmente representaron en la tela.

-T. M.: Sí, en la *mola*, que es así como se llama este trabajo, se superpusieron diferentes telas recortadas de sus propias blusas, no se trata de bordados, sino de telas, y al joven lo representaron como un niño. Fui yo la que le puse el título de *Entierro*.

-T. A.: ¿Cuánto tiempo tardaron en realizarlo?

-T. M.: Estuvieron quince días, pero yo acepto el trabajo como terminado cuando ellas me dicen que está terminado, sin más. De lo contrario habría vuelto. Ellas fueron a la inauguración, y fue increíble cómo entraron en fila, majestuosas; la gente les abría paso. Ten en cuenta que su clase social es de las más bajas. Yo les cedí el micrófono para que tuvieran la oportunidad de decir lo que quisieran, como por ejemplo que ellas no querían venganza, sólo que se conociera la historia.

-T. A.: Parece que de algún modo también quisieras compartir con ellas la autoría.

-T. M.: Sí, este es un trabajo en conjunto, porque ellas no se dedican a hacer este tipo de cosas. Y yo las considero como ejecutoras.

-T. A.: ¿Cual es entonces la forma apropiada de exponer las telas?

-T. M.: Para la bienal se expusieron con chinchetas, en vertical. Pero para Nueva York lo que me interesa es volver al sentimiento que tenía con SEMEFO, ese impacto emocional al entrar en la sala, para después entender de qué se trataba. Por eso se colocaron en cajas de luz.

Pensé en exponerlas de manera cruda, como si se tratara del cuerpo desnudo y abierto, pero en las últimas piezas estoy volviendo a lo emotivo, porque creo que el arte ahora necesita emoción. Ya hay demasiada información para leer, ahora quiero emocionar. Por eso cerré la sala del museo, cubrí las paredes de telas negras que absorbieran el sonido y puse moqueta en el suelo.

Así que coloqué las telas en cajas de luz y las dispuse en línea, por el orden en que se hicieron, de manera que se pudieran rodear. Utilicé unas nuevas

técnicas de iluminación con led para que la luz fuera uniforme, para que se pudieran ver las manchas. Esto es como una revisión previa de la ropa de los cadáveres cuando llegan a la morgue,tienes que girar sobre ese cuerpo que está en la mesa, como si se tratara de una danza, que involucra al cuerpo.

-T. A.: Estás hablando de una clara vuelta a la emoción. Mi tesis se titula precisamente *La sutura imposible* **porque defiendo, entre otras cosas, que cuando existe cierta belleza o emoción, lo sensorial propicia cierta inadecuación con la dureza del contenido que hace que en esa tensión la obra gane efectividad.**

-T. M.: Sí, creo que ha llegado un punto en el que tienes que ser un genio para entender el arte contemporáneo, o que si no lees no puedes entender. Aquí puede que al principio no entiendas, pero ya has sentido una emoción. Yo trato de alejarme lo más que pueda del horror, pero a veces hay que acercarse, para que no se nos olvide. También existe el peligro de ver una pieza tan bella que olvides que lo que estás viendo ahí proviene de un asesinato, así que si tengo que volver a recordar esa muerte lo haré, si hay que volver a poner sangre se pondrá.

Por ejemplo, cuando expuse *Entierro* en Alemania coloqué la pieza en medio de la sala, sin ningún tipo de iluminación, y para mí fue impactante, porque antes le había dado un tipo de luz cenital que le daba cierta sacralidad. Ese niño ni la madre tuvieron la oportunidad, y esa era la dureza que requería la pieza. No tuvo la oportunidad de nacer. Pero más tarde entendí, por el momento histórico de la humanidad, que necesitamos volver a sentir.

-T. A.: No puedo evitar pensar en la tesis de Danto en su libro *El abuso de la belleza***. Tu reivindicación de la belleza lo es también de la emoción.**

-T. M.: En *La búsqueda,* la intervención que realicé en el Migros Museum de Zurich en 2014, no hicimos catálogo, y fue especialmente emotiva. Fue allí cuando decidí que ese era el camino, que primero lo sientas por el estómago y después por el cerebro.

Esas pesquisas adheridas a los paneles estaban ya amarillas porque a nadie le importa, estaban amarillas de tanto esperar. El sonido que se escuchaba era el del tren de mercancías que atraviesa Ciudad Juárez, que se detiene cuando quiere, sin respetar nada, y que divide la ciudad en dos. Ese sonido, en graves, se emitía desde un *subwoofer* que hacía vibrar los cristales. De hecho, para mí, la primera pieza es sonora, porque es fácil creer que el sonido que se escucha son tiros, hasta que lees la cédula.

-T. A.: En general, ¿qué sensación tienes con respecto a la violencia, crees que ha mejorado algo la situación de Juárez?

-T. M.: No, a mi me queda una sensación de que todo esto ha sido aprovechado

por el poder, y que incluso se ha propiciado y se ha consentido la situación para facilitar ciertos intereses políticos, como la especulación inmobiliaria. Además, el país no tiene medios para insertar semejante volumen de delincuentes, drogadictos, enfermos mentales, etc.

-T. A.: Crees entonces que el problema es ya tan complejo que implica a la siguiente generación.

-T. M.: Claro, ¿cómo vas a convencer a tu hijo de que estudie y salga adelante cuando delante hay una casa vacía con perros muertos dentro, enfrente el cuerpo muerto de una mujer, o al lado están robando las ventanas?, ¿cómo puedes integrar a tu hijo en una sociedad así? Es cierto que esto lo puedo ver ahora, cuando estás en plena guerra no te das cuenta, porque de lo que tratas es de salvar tu vida, o abandonar tu casa.

-T. A.: Aún así, el peor momento ya ha pasado.

-T. M.: Lo más difícil fue de 2008 a 2012. Y no es ahora, hasta el 2015, cuando te das cuenta. La sociedad vive en el presente, en lo inmediato, no tienen otra opción, mientras los políticos están pensando en 2020. Por eso les interesa dejar que se maten entre bandas, si ya son incapaces de integrar a gente sana y buena, ¿cómo van a hacer con estos delincuentes?, pues les conviene mirar hacia otro lado. Es algo muy complejo.

Y claro que la ciudad está algo mejor, ¿pero qué significa esto? Todo el centro histórico fue destruido en la creencia de que la diversión, el ocio o la cultura que allí se ofrecía era el responsable del deterioro de la ciudad. Ya no queda nada de ésto. Al cerrar todos los comercios, los habitantes han tenido que huir, no es una ciudad habitable. Destruyeron casas de adobe del siglo pasado para volver a construir cantinas, bares... pero bajo el monopolio de ciertas personas. Se van a volver a construir pueblitos mexicanos para volver a atraer el turismo americano, pero se van a hacer de cartón piedra, de manera que la gente pobre queda excluida. Entonces la ciudad va mejor, no se puede negar que hay menos asesinatos, pero la realidad es que los planes del gobierno son crear una ciudad ficticia para expulsar lo que molesta.

Yo intento comparar el caso de Juarez con Las Vegas, imagina qué tendría que pasar para que un centro de negocios, cultura y diversión, que funciona tan bien, de la noche a la mañana, desaparezca.

-T. A.: ¿Y no existe ningún tipo de resistencia?

-T. M.: Sí, queda algún edificio de gente que se ha negado en principio a vender, pero finalmente los han convencido, algo que a mi me parecía imposible, más aún viendo cómo los convencieron. Les pintaron todas las fachadas de blanco con los techos color café. Lograr esta uniformidad de centro comercial fue el primer paso para persuadirlos, al destruir su imagen

el segundo paso fue más sencillo.

-T. A.: Ahora mismo estás viviendo en Ciudad Juárez, ¿no es así?

-T. M.: Sí, vivo allí. Ahora que se fueron las *maquiladoras* lo que queda es una pobreza intensa, un alto desempleo, el abandono de hogares, y se está dando un desplazamiento hacia el interior. Fueron las *maquilas* las que hicieron las ciudades, les vendieron las casas a los trabajadores, etc. Por eso yo, para comenzar mi proyecto de *La promesa,* preguntaba a la gente ¿qué crees que te hacer ser de Juarez? Electrolux tenía allí una de las fábricas más grande y las casas de sus empleados estaban alrededor, y yo me preguntaba qué sería Juarez para los niños que habían nacido y crecido allí.

En Juaréz, además del espectáculo, había cantidad de oficios artesanos, zapateros, costureras, que tuvieron que llegar desde el sur cuando la ciudad comenzó a crecer por construcción de las *maquilas*. Los testimonios de *Corporización de la ausencia* son lo que hace que Ciudad Juarez sea tan extraordinaria, ese amor a la tierra, a los vecinos; la solidaridad, el hecho de haber advertido al resto de México de que lo estaba sucediendo allí iba a pasar en todo el país. No se les escuchó, pero las madres que buscaban a sus hijas ya avisaron. Por eso ellas lo pudieron soportar, pudieron anticiparse a la guerra que se venía encima.

-T. A.: ¿Cómo estás viviendo esta reconstrucción de Juárez de la que me hablas?

-T. M.: Juárez se reinventa, pero si se destruye para volver a construir lo que nos vendieron que era el pecado, ¿qué sentido tiene volver a edificar lo mismo? Las primeras veces que yo fui a Juárez no nos dejaban entrar en determinados bares porque estaban reservados a los *gringos*. Cuando volví, al tiempo, nos acogieron con respeto, cariño, y amabilidad, cuando el turismo americano ya no existía. Y ahora te vuelven a tratar mal cuando vas allí. ¿De qué sirvió entonces tanto asesinato, si vamos a volver a lo mismo? Se está construyendo una ciudad de mentira orientada al turismo.

-T. A.: Volviendo a *We have a common thread* **veo que la segunda tela del proyecto, la de Nicaragua, es la más diferente.**

-T. M.: Sí, una vez hice la segunda tela tuve claro que quería seguir por ahí. Cada tela me confundía más, no sabía muy bien qué estaba pasando, por eso decidí buscar un hilo conductor.

-T. A.: ¿Las bordadoras se conocían entre sí?

-T. M.: No, pero yo el primer vídeo se lo mostré al segundo grupo de bordadoras, y así sucesivamente. Todas estaban al tanto de lo que habían hecho las anteriores, para bien o para mal.

-T. A.: Por qué titulaste esta pieza *Cuando la mayoría éramos sandinistas***?**

-T. M.: Ellas son hijas de la revolución sandinista, que supuso, entre otras muchas cosas, que los bordados tradicionales fueran realizados por máquinas. Por eso quise buscar personas que se conocieran entre sí. Masalla, donde acudí, fue una ciudad sandinista, donde incluso se preparaban las bombas molotov. Fui al taller de costura y les conté todo mi trabajo.

Una de mis condiciones para este proyecto fue que el curador consiguiera las telas, para que supieran lo difícil que es entrar en la morgue, hablar con médicos y familiares, negociar, etc. Para que supieran lo que emocionalmente supone cada tela. Cuando llegué habían tenido la tela al sol, y la sangre se había oxidado, lo que le dio este color sepia, y cuando se la enseñé a las costureras probablemente ellas pensaron en ese color.

-T. A.: ¿Nunca pusieron reparo en tocar la tela?

-T. M.: Esta era la tela más ensangrentada, la más dura, y yo no sabía por dónde iban a ir, ni qué historia querían contar, por eso tenía que estar atenta para ver cómo podía ayudar yo en el diálogo, en sus conversaciones.

Así que, como yo sabía que eran sandinistas y que estos, por fuerza, había tomado las armas, quise averiguar si ellas habían participado y de qué forma. Así me contaron que cuando un grupo de sandinistas era abatido, colocaban los cuerpos en fila y obligaban a las mujeres a caminar sobre ellos para mancharse las piernas con su sangre, y no les permitían lavarse, para que ésta se les secara. "Patria o muerte" era su lema, y ahí iba la muerte. Ellas habían sentido la sangre, la habían olido, y este recuerdo supuso que mientras bordaban fueran recuperando esas sensaciones, esa humedad en sus dedos...

-T. A.: Sin embargo ésta es quizá la tela más estética, o al menos la más neutra.

-T. M.: Sí, es curioso, porque como ellas bordan para el turismo perdieron ya toda la tradición indígena, son cultas, saben leer y escribir, tienen otro bagaje. Todas las imágenes que tomé salieron en color sepia, como puedes ver. Todas son en estos tonos, su ropa, sus casas.

-T. A.: Veo que aquí se han seguido los contornos de las manchas de sangre.

-T. M.: Sí, todas bordadoras anteriores han tenido el mismo comportamiento religioso de pedir permiso al fallecido, pero ellas no, ellas son ateas, que vienen de una revolución comunista, y esa sencillez se nota, en sus telas, en sus bordados. Lo indígena es mucho más caótico, más alucinado o colorido.

-T. A.: Hablemos de la tela elaborada en México, ¿por qué has colaborado con mujeres ***rarámuris***[2]**?**

---

2 Los tarahumaras o rarámuris son un pueblo nativo de México, que en la actualidad habita principalmente en Chihuahua.

-T. M.: La mujeres tarahumaras son invisibles en Ciudad Juárez, a pesar de sus llamativas ropas. Viven de la caridad, de pedir *colima*, y eso me da mucha rabia, porque podrían vivir perfectamente de su artesanía, pero desde pequeñas las enseñan a vivir así. Por eso quise trabajar con ellas. Las telas me sirven como llave, para iniciar la conversación. Al principio ellas no entendían por qué estaban haciendo esto, porque en su comunidad nunca ha habido un asesinato.

Ellas son más bajo que hay en Juarez, hasta el punto que yo creo que por eso no les ha pasado nada. No han sido agredidas porque no las consideran atractivas, únicamente las asaltan, eso sí. La abuela al principio era reticente por esto mismo, porque nadie de su comunidad había sido asesinado, pero la nieta la convenció, porque se trataba de mujeres de su misma ciudad.

Las tarahumaras son nómadas, su espíritu es nómada, de hecho *rarámuris* significa pies rápidos, y para hacer este proyecto, que podrían haber realizado en una semana tardé un año.

-T. A.: ¿Y sigue sin haber ningún asesinato?

-T. M.: Ya hubo el primero. El día de la inauguración ya había habido un asesinato. La policía llegó a la colonia y se llevó a un señor que había bebido, lo mataron a golpes y abandonaron su cadáver. Ellas lucharon mucho y consiguieron enjuiciar y encarcelar a estos policías, algo absolutamente excepcional. Nosotros no nos habríamos atrevido ni a denunciar, pero ellas incluso salieron en prensa. Claro, ahora su presidenta vive amenazada, y aunque no le van a hacer nada porque está vigilada su vida corre peligro.

-T. A.: El caso de los 43 desaparecidos de Iguala también quiso ser silenciado.

-T. M.: Exacto, tampoco en ese caso no lo han conseguido, gracias a la presión social. En Iguala no he hecho ningún trabajo porque tengo la sensación de que la sociedad civil, los jóvenes principalmente, lo están haciendo tan bien que no es necesario, mi trabajo ya está hecho. El uso que están haciendo de la imagen, etc.

-T. A.: Teresa, ¿te sientes amenazada?

-T. M.: Yo tengo tanto miedo como ellas. Yo vivo en un país donde las amenazas se cumplen. En Culiacán estaba amenazada. Una persona me reconoció y me dijo que no siguiera tomando fotos. Te puedes imaginar.

-T. A.: ¿Crees que después de toda tu trayectoria ha cambiado tu percepción de la muerte?

-T. M.: El año pasado perdí a mi madre, y ha sido un proceso muy doloroso, pero después de todo lo entendí, lo entendí porque es el signo de la vida y porque no la habían matado. Es otro proceso de duelo al que te enfrentas

cuando por la mañana te despides de tu hija y no vuelve.
Antes de incinerarla la lavé e hice una pieza, una banca con esta agua.
-T. A.: Volviendo a las telas, veo que en la de Brasil los motivos son más tradicionales.
-T. M.: Sí, trabajé con unas costureras pero que vivían dentro de una *favela*. El comisario me consiguió la tela muy grande de un hombre asesinado, y la tela cubrió su cabeza.
Aunque yo sólo hablo español, entendí como una de las chicas contaba que a su prima la habían asesinado. Y quise trabajar en torno a ese suceso. Por eso cada tela es un proyecto diferente, cuenta una historia distinta. Las telas siempre me han abierto puertas, son la clave, el pretexto, gracias a ellas he entrado en muchos lugares.
-T. A.: ¿Estas piezas se encuentran a la venta?
-T. M.: En principio, estas telas yo no las quería vender, porque luego no te las prestan, y porque yo no quiero vender hasta que yo misma entiendo bien el proyecto, lo tengo todo bien encajado.
-T. A.: La tela de Estados Unidos está relacionada con el asesinato de Eric Garner.
-T. M.: Allí trabajé con un grupo de activistas, y pasé una temporada con ellos en Harlem. La tarea fue mucho más complicada, especialmente por él, que acusaba a los blancos de haber explotado a su pueblo.
Hicieron una especie de bandera americana con los muertos asesinados por parte de la policía, incluyendo textos. Él me contó que las corbatas ejemplificaban el poder del hombre blanco americano ejecutivo, etc.
-T. A.: Me llama la atención que la mayor parte de las lecturas críticas con tu trabajo vengan de México, y que casi siempre se valgan de tu proyecto con SEMEFO para desprestigiar tu proyecto.
-T. M.: Con SEMEFO todo fue provocación absoluta, pero eso formaba parte del contexto histórico. Pero es cierto que tras la Bienal de Venecia sufrí una verdadera campaña de desprestigio en México, fue algo realmente agresivo. La compasión para mí significa precisamente eso, no esconder el cadáver, no ocultar lo que ha sucedido, esa es la verdadera compasión.
Yo creo que me odian a partir de la imagen de *Autorretatos en la morgue*. A esa niña la conocí con pelo, y vi cómo la fueron estudiando. Con ella ensayaron técnicas de *plastinación*. Justo antes de que la fueran a cremar, decidí hacerme la foto con ella.
Los *Autorretratos* no los he expuesto mucho. Hay que tener mucho cuidado con esto porque fueron hechos en un momento y en un contexto determinado, y fuera de ahí se pueden malinterpretar. No me preocupa que me insulten,

o que hablen de mí, pero sé que hay piezas que ya no tiene sentido mostrar. Ya no representan lo que fueron. Yo soy responsable de ellas, pero ya no tendría sentido.

-T. A.: En alguna ocasión tu obra ha sido acusada de promocionar la violencia ejercida por el narco.

-T. M.: Bueno, alguna vez me han dicho que yo trabajo sobre el narco, pero eso no es cierto, yo trabajo sobre los asesinatos del narco, cosa bien distinta, sobre la pérdida. Yo vengo de una ciudad de narcos, que es lo que está moviendo el país, pero a mí no me interesa la figura del narco, que puede ser mi vecino. Aunque si asesinan a mi vecino, yo voy a hablar de ese dolor y de esa pérdida.

-T. A.: Este es un rasgo muy reconocible en tu obra, el hecho de no tener en cuenta la procedencia o el grado de culpabilidad de las víctimas; un asesinato es un asesinato.

-T. M.: Cuando asesinaron a mi vecino, sus padres dejaron su coche en la puerta de casa durante meses, acumulando suciedad, porque para la madre representaba la presencia de su hijo. Yo vengo de una ciudad increíble, donde hay muy buena gente, pero también vengo del dolor, porque hay un gran grupo de gente que es asesina.

-T. A.: Este proyecto podría encajar dentro del arte relacional descrito por Ardenne, o en la estética de la inminencia de Canclini, pues tú siempre has dicho que a pesar de la implicación social de tus trabajos no te consideras activista.

-T. M.: Así es, yo me relaciono con activistas, pero yo soy artista, no activista, mi trabajo no es el activismo. Francisco Toledo, por ejemplo, es un ejemplo de buen activista. Para mí no se puede separar el arte de la vida. Pero mi obra implica necesariamente una parte de trabajo en soledad. Claro que para construir el proyecto me relaciono con personas con activistas, pero luego yo me tengo que enfrentar a todo eso para darle una concreción y una solución formal. Y ese es mi trabajo.

Eso sí, yo no siento que sea la propietaria de ninguna idea, y creo que lo que nos interesa a todos, especialmente al arte, es que un grupo de personas aborde las mismas cuestiones de manera distinta.

Yo no quiero ser protagonista. Siento que he dicho lo que tenía que decir, y yo no soy propietaria de estas cuestiones.

Cuando yo estaba en la morgue era como estar en el estudio del artista pintor. Mientras que lo que estaba sucediendo estaba fuera. La morgue me tenía aislada en su limpieza, el cadáver ya me llegaba limpio y desnudo, cuando fuera, la realidad era otra. Cuando empecé en la morgue, México era

una cosa y cuando salgo de allí México había cambiado, era otro país. Lo que se me pedía ya no era que hablara sobre el cadáver, sino acerca de la relación del cadáver con los vivos.

-T. A.: ¿Consideras que tu proyecto es imposible de suturar?

-T. M.: Gerald Matt me preguntó en una ocasión si cuando dejara de haber asesinatos yo hablaría de otra cosa, pero el problema es que no va a dejar de haber asesinatos.

Por otra parte, cuando escuché el título de tu trabajo pensé inmediatamente en que los técnicos forenses en Guadalajara habían sido tradicionalmente zapateros. Mi abuelo, de hecho, que era de Guadalajara, fue zapatero. Y la forma de suturar es propia de ellos, y está inevitablemente influenciada.

-T. A.: Me has comentado que te gustaría volver a *Los sonidos de la muerte***, así como el proyecto de** *La barca de oro.* **¿Qué trabajos tienes a la vista?**

-T. M.: Sí, *La barca de oro* lo quiero reeditar próximamente. No lo industrialicé. Me gustaría retomarlo ahora con el tiempo. Para 2016 tengo previsto un trabajo que me va a ocupar todo el año. Voy a participar en el proyecto de arte público en el antiguo cauce del río de Los Ángeles. Como es un espacio público voy a reconocer el terreno en primer lugar, quiero que sea algo físico y participativo. Mi intervención está prevista para mayo o junio de 2016.

-T. A.: Teresa, muchas gracias por todo, nos vemos pronto.

-T. M.: Gracias a ti por ser tan trabajadora, un día te invito a ceviches.

8. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV., *¡Viva la muerte! Arte y muerte en Latinoamérica*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Kunsthalle wien, Las Palmas y Viena, 2008.
- AA.VV., *21*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.
- AA.VV., *7+1 Proyect Rooms. Teresa Margolles*, Fundación MARCO, Vigo, 2008.
- AA.VV., *After Shock. Conflict, Violence and Resolution in Contemporary Art*, Sainsbury Centre for Visual Art, Reino Unido, 2007.
- AA.VV., *Alfredo Jaar; geography*, Anderson Gallery yVirginia Commonwealth University, 1991.
- AA.VV., *Hágase la luz. Proyecto Ruanda 1994-1998*, Actar, Barcelona, 1998.
- AA.VV., *Andy Warhol, 365 takes*, Thames and Hudson, Londres, 1994.
- AA.VV., *The late work*, Prestel, Munich, Berlin, Londres y Nueva York, 2004.
- AA.VV., *Arte Contemporáneo Latinoamericano*, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2006.
- AA.VV., *Arte Global. Arte Latinoamericano. Nuevas Estrategias,* ArteBA Fundación, Buenos Aires, 2009.
- AA.VV., *Arte y Terrorismo*, Brumaria, Madrid, 2008.
- AA.VV., *Bob Flanagan: Supermasochist*, Juno Books, New York, 2000.
- AA.VV., *Boltanski*, Centre Georges Pompidou, París, 1984.
- AA.VV., *Christian Boltanski,* Phaidon, Nueva York, 1997.
- AA.VV., *Advenimiento y otros tiempos*, Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Galicia, 1996.
- AA.VV., *Cindy Sherman*, The Museum of Modern Art, New York, 2012.
- AA.VV., *Damien Hirst, The Agony and the Ectasy*, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, 2004.
- AA.VV., *David Nebreda*, Centro de Fotografía, Universidad de Salamanca, 2002.
- AA.VV., *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- AA.VV., *El arte no es la política/La política no es el arte*, Brumaria, Madrid, 2014.
- AA.VV., *El desarraigo como virtud: Arte de hoy en América Latina*, Revista de Occidente, nº 285, Febrero de 2005, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2005.
- AA.VV., *El día de los muertos. The Life of the Dead in American Folk Art*, The Fort Worth Art Museum, Texas, 1987.
- AA.VV., *El Libro de los Muertos. Textos funerarios egipcios, etc.*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1994.

· AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2014.
· AA.VV., *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2003.
· AA.VV., *Freud, Lacan: Psicanálisis y Arte*, Fondo editorial del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas.
· AA.VV., *Hannah Wilke. A retrospective*. Copenhagen Contemporary Art Center, 1998.
· AA.VV., *Iconoclastia - Iconolatría*, Brumaria, Madrid, 2009.
· AA.VV., *Jaar, SCL, 2006*, Actar, Barcelona, 2006.
· AA.VV., *Joseph Beuys. Múltiples*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2008.
· AA.VV., *L´Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l´exposition du cadavre*, Musée d´art Contemporain de Montréal, Québec, 1995.
· AA.VV., *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
· AA.VV., *La Morte Oggi*, Feltrinelli, Milán, 1985.
· AA.VV., *La política de las imágene*s, Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, 2014.
· AA.VV., *Laocoonte devorado. Arte y violencia política,* Artium, Vitoria, Granada y Salamanca, 2004.
· AA.VV., *Lavatio corporis*, Museo de Arte Contemporáneo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México D.F., 1994.
· AA.VV., *Marina Abramovic. Artist Body*, *Performances 1969-1997,* Charta, Milán, 1998.
· AA.VV., *México: actualidad y futuro*, Revista de Occidente, nº 198, Noviembre de 1997, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1997.
· AA.VV., *Montenmedio Arte Contemporáneo*, 2002-2003, Fundación NMAC, Madrid, 2003.
· AA.VV., *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres*, Revista Artes de México, nº 96, México D.F., 2009.
· AA.VV., *Muestra la herida/La enfermedad. Arte y medicina 1*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2010.
· AA.VV., *Museo Nacional de la Muerte*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, México, 2007.
· AA.VV., *One way, one ticket. Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM*, Instituto Valenciano de Arte Moderno y Espacio Metropolitano de Arte de Torrent, Valencia, 2008.

· AA.VV., *Sell the Shadow to Support the Substance*, Helmut A. Müller, Berlín, 2005.
· AA.VV., *Six feet under. Autopsy of our relation to the dead*, Ed. Kerber Verlag, Kunstmuseum, Berna, 2006.
· AA.VV., *Sol LeWitt: A Retrospective*, Yale University Press, 2000.
· AA.VV., *Teresa Margolles - Muerte sin fin,* Frankfurt, Hatje Cantz, 2004.
· AA.VV., *Caída libre / Involution*, Metz, Ed. Frac Lorraine, 2005.
· AA.VV., *127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006.
· AA.VV., *Frontera,* Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2011.
· AA.VV., *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Turner, California, 2005.
· AA.VV., *The artist is present*, The museum of Modern Art, New York, 2010
· AA.VV., *The dead,* The National Museum of Photography, Film & Television, Londres, 1996.
· AA.VV., *Vitamin D. New Perspectives in drawing,* Phaidon, Londres, 2005.
· AA.VV., *XIV Bienal de Fotografía*, Conaculta, Cenart, Centro de la Imagen, México D.F., 2010.
· ABAROA, Eduardo, "De orgías y aplatanamientos", Diario Reforma, México, 30 de julio de 1997, reproducido en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· ABELLÁN AGUILAR, Tatiana, "Recordar lo inolvidable. El 11-S: Instantes de verdad sin instantáneas de realidad", en Revista *Imafronte* nº 23, Universidad de Murcia, 2014.
· AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-Textos, Valencia, 2003.
· AGUILAR CAMÍN, Héctor, "México a fin del milenio: a mitad del camino", en AA.VV., *México: actualidad y futuro*, Revista de Occidente, nº 198, Noviembre de 1997, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1997.
· AGUILAR, Julio, "Performances de la muerte: conversación con el grupo Semefo", Unomásuno, México D.F., 9 de septiembre de 1995, en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· ALIAGA, Juan Vicente (ed.), *A sangre y fuego*, Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón, Generalitat Valenciana, 1999.
· ALMIRON, Iván (et al.) *San La Muerte. Una Voz Extraña*, Editorial Argentina, Colección Arte Brujo, Buenos Aire, 2005.
· ALVARADO CHAPARRO, Dulce María, "Entrevista con Semefo", FfyL,

UNAM, México D.F., 1997, en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· AMIRSADEGHI, Hossein (ed.), *Contemporary Art México*, Thames and Hudson, Nueva York y Londres, 2014.
· AMORÓS, Lorena, *Abismos de la mirada. La experiencia límite en el autorretrato último*, Cendeac, Murcia, 2005.
· ARDENNE, Paul, *L´image-corps. Figures de l´humain dans l´art du XX e siècle*, Editions du regard, París, 2001.
· _____ *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Cendeac, Murcia, 2006.
· ARENDT, Hannah, *Los orígenes del totalitarismo*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.
· ARIÈS, Philippe, *El Hombre ante la Muerte*, Taurus, Madrid, 2011.
· _____ *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días,* Acantilado, Barcelona, 2000.
· _____ *The Hour of our Death*, Alfred A. Knoff, Nueva York, 1981.
· _____ *Western attitudes toward death. From the middle ages to the present*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1974.
· ARIZPE, Lourdes (coord.), *Retos culturales de México frente a la globalización*, Porrúa, México D.F., 2006.
· ARNATT, Keith, *I´m a real photographer, 1974-2002*, Chris Boot, Londres, 2007.
· ARREGUI, Jorge Vicente, *El horror de morir. El valor de la muerte en la vida humana.* Tibidabo, Barcelona, 1992.
· ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2011.
· _____ *Van Gogh: El suicidado de la sociedad, Para acabar de una vez por todas con el juicio de dios y El teatro de la crueldad*, Fundamentos, Madrid, 1977.
· AUMONT, Jacques, *La estética hoy,* Cátedra, Madrid, 2001.
· AZOULAY, Ariella, *Death´s Showcase. The Power of Image in Contemporary Democracy*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, Londres, 2001.
· BADDELEY, Oriana, "A death of history or a history of death: visual metaphors of the past within contemporary Mexican art", en GREEN, David et al. (Eds.), *History Painting Reassesed. The representation of history in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 2000.
· _____ "Teresa Margolles y la patología de la muerte cotidiana", en *Dardo Magazine*, nº 5, Junio-Septiembre 2007, Artedardo, Santiago de Compostela, 2007.
· BAL, Mieke, *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2014.

· _____ *Quoting Caravaggio, Contemporary Art, Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1999.
· BALK, David (ed.), *Handbook of Thanatology. The essential body of knowledge for study of death, dying and bereavement*, Routledge, Nueva York y Londres, 2007.
· BANWELL, Julia, *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, University of Wales Press, Cardiff, 2015.
· BARBA DE PIÑA CHÁN, Beatriz (Coord.), *Iconografía Mexicana V. Vida, Muerte y Tranfiguración,* Instituto Nacional de Antropología e Historia. México D.F., 2004.
· BARLEY, Nigel, *Grave Matters. A lively history of death around the world,* Henry Holt and Company, Nueva York, 1995.
· BARRIOS, José Luis, "Semefo: una lírica de la descomposición", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· BARRIOS, José Luis, *Símbolos, fantasmas y afectos. Seis variaciones de la mirada sobre el arte en México*, Libros de la Meseta, México D.F., 2007.
· _____ "Troppo vero. Fragmentos y miradas heridas en el arte contemporáneo", en AA.VV., *Muestra la herida/La enfermedad. Arte y medicina 1*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2010.
· BARSON, Tania, "From Emotional Arquitecture to Entropic Abstraction: Mexico Modern and Contemporary", en AMIRSADEGHI, Hossein (ed.), *Contemporary Art México*, Thames and Hudson, Nueva York, 2014.
· BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1999.
· BASAVE, Agustín, *Mexicanidad y esquizofrenia. Los dos rostros del mexicano*, Océano Exprés, México D.F., 2011.
· BATAILLE, George, *Lo que entiendo por soberanía,* Paidós e I. C. E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Buenos Aires y México, 1996.
· _____ *El Erotismo*, Fabula Tusquet Editores, Barcelona, 2010.
· _____ *La oscuridad no miente,* Taurus, Madrid, 2002.
· _____ *Las lágrimas de Eros*, Tusquets Editores, Barcelona, 1997.
· _____ Georges, *Visions of Excess. Selected writings, 1927-1939*, Edición Allan Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.
· BATCHEN, Geoffrey (Ed), *Photography Degree Zero. Reflections on Roland Barthes´s Camera Lucida*, The MIT Press, Cambridge y Londres, 2009.
· BÄTZNER, Mike, "La dignidad del hombre se puede tocar", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006.
· BAUDRILLARD, Jean y MORIN, Edgar, *La violencia del mundo,* Paidós

Asterisco, Barcelona, 2004.
· _____ *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 2005.
· _____ *El Accidente y la Catástrofe. El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 1980.
· _____ *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Avila Latinoamericana, Caracas, 1992.
· _____ *La ilusión y la desilusión estéticas*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, 1997.
· BAUMAN, Zygmunt, *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006.
· BEAUSSE, Pascal, "Teresa Margolles: Primordial Substances", *Flash Art*, nº 38, julio/septiembre 2005.
· BECKER, Ernest, *The Denial of Death*, The Free Press, Nueva York, 1973.
· BECKETT, Samuel, *Rumbo a peor*, Lumen, Barcelona, 2001.
· BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Katz Editores, Madrid, 2007.
· BELTING, Hans, *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte,* Akal, Madrid, 2010.
· BENJAMIN, Walter, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
· _____ *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
· BENNIGSEN, Silvia Von, (et al.), *Global Art. Will Globalization change Art Forever?*, Hatje Cantz, Alemania, 2009.
· BERGER, John, *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
· BERNÁLDEZ SANCHÍS, Carmen, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, Guipúzcoa, 1999.
· BERTHERAT, Bruno, "Autour de l´oevre d´Andrés Serrano: l´exposition du cadavre. Le cas dela morgue de Paris au XIX Siècle", en AA.VV., *L´Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l'exposition du cadavre.* Musée d´art Contemporain de Montréal, Québec, 1995.
· BETTETINI, GIANFRANCO, "Morire a 24 (o 25) fotogrammi", en AA.VV., *La Morte Ogg*i. Feltrinelli, Milán, 1985.
· BIESENBACH, Klaus (ed.), *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values,* P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 2002.
· _____ "México D.F.: Una exposición sobre los tipos de cambio de cuerpos y valores", en BIESENBACH, Klaus (ed.), *Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1 Contemporary Art Center, Nueva York, 2002.
· BISHOP, Claire, "Antagonism and Relational Aesthetics", en *October*, 110, 2004.
· BLANCHOT, Maurice, *The writing of the disaster,* University of Nebrasca

Press, Lincoln y Londres, 1995.
· BLOCKER, Jane, *Where is Ana Mendieta?. Identity, performativity, and exile*, Duke Unversity Press, Durham DC., 1999.
· BOLAÑO, Roberto, *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004.
· BORDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1998.
· BOTEY, Mariana, "Hacia una crítica de la razón sacrificial: Necrología y estética radical en México", en MEDINA, Cuauhtémoc (ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009.
· BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2013.
· BOWKER, John, *Los significados de la muerte*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
· BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo*, Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.
· BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
· BREA, José Luis (Ed.), *Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Cendeac, Murcia, 2007.
· _____ *Las tres eras de la imagen*, Akal, Madrid, 2010.
· BUCKLAND, Gail, *Shots in the dark. True Crime Pictures,* Bulfinch Press Book, Boston, Nueva York y Londres, 2001.
· BUÑUEL, Luis, *El último suspiro*, Debolsillo, 2012.
· BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello,* Alianza, Madrid, 2005.
· BURTON, Johanna (ed.), *Cindy Sherman*, October Files, The MIT Press, Cambridge y Londres, 2006.
· CADOT, Farideh, *Etat de choses: Gwen Akin y Allan Ludwig*, October, 1990.
· CALABRESE, Omar, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 2012.
· CAMPBELL, Joseph, *Los mitos. Su impacto en el mundo actual,* Kairós, Barcelona, 2014.
· CAMPIGLIA, María, "Teresa Margolles. Reiterar la violencia", en *BRAC, Barcelona Research Art Creation*, Vol. 2, nº 1, febrero de 2014, Barcelona, 2014.
· CANDELA, Iria, *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica, 1990-2010*, Alianza, Madrid, 2012.
· CARDOZA Y ARAGÓN, Luis, *Mexican Art Today*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
· CARROLL, Amy Sara, "Muerte sin fin. Teresa Margolles's Gendered States of Exception", en *The Drama Review*, Vol. 54:2. Verano 2010, Universidad de

Nueva York y Massachusetts Institute of Technology, 2010.
· CARTER, CURTIS L. (Dir.), *Images of Death in Contemporary* Art, Patrick and Beatrice Haggerty Museum of Art. Marquette University, del 22 de marzo al 3 de junio de 1990.
· CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Contradicciones y notas de un hipocondríaco (Sobre las dolencias y los síndromes en el arte contemporáneo)", en AA.VV., *Muestra la herida/La enfermedad. Arte y medicina 1*, Fundación Luis Seoane, La Coruña, 2010.
· _____ "Mortal de necesidad. Notas y restos de un texto que podría ser infinito", en AA.VV., *One way, one ticket. Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM,* Instituto Valenciano de Arte Moderno y Espacio Metropolitano de Arte de Torrent, Valencia, 2008.
· _____ *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Cendeac, Murcia, 2003.
· CELANT, Germano, Andy Warhol: A factory, Museo Guggenheim, Bilbao, 1999, en AA.VV., *Andy Warhol: A restropective*, The museum of Modern Art, New York, 1989.
· _____ *Marina Abramovic. Public Body. Installations and Objects 1965-2001,* Charta, Milán, 2001.
· CHADWICK, Whitney, *Women, Art, Society*, Thames & Hudson, Londres, 2012.
· CHARBONNEAUX, ANNE-MARIE (Dir.), *Les Vanités dans l'Art Contemporain,* Flammarion, París, 2005.
· CHAVARRÍA, Javier, *Artistas de lo inmaterial*, Nerea, Guipúzcoa, 2002.
· CHÁVEZ BALDERAS, Ximena, "Funerales mexicas", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres,* Revista Artes de México, nº 96, México D.F., 2009.
· CHÁVEZ MAC GREGOR, Helena, "Necropolítica: la política como trabajo de muerte", en *Revista Ábaco, Miradas sobre un fascismo insistente*, 2ª Época, Vol. 4, nº 78, Gijón, 2013.
· CHÁVEZ, Félix Ernesto y FALCONI, Diego (eds.), *A body that could never rest: Relaciones entre cuerpo y cultura en las tradiciones anglófonas*, OUC, Barcelona, 2008.
· CHORON, Jacques, *Death and Modern Man*, Collier Books, Nueva York, 1964.
· _____ *Death and Western Thought,* Collier-Macmillan, New York, 1963.
· CICELYN, Eduardo, "The agony and the eccstasy", en AA.VV., Damien Hirst, *The Agony and the Ectasy*, Museo Arqueológico Nacional, Nápoles, 2004.
· CIRLOT, Lourdes, *Andy Warhol*, Nerea, Guipúzcoa, 2001.
· CLAIR, Jean, *De Immundo, apofatismo y apocatástasis en el arte de hoy*, Arena

Libros, Madrid, 2007.
· _____ *Malestar en los museos,* Trea, Gijón, 2011.
· COBO MEDINA, Carlos, *Los Tópicos de la Muerte. La Gran Negación. Introducción a la Muerte*, Ediciones Libertarias, Madrid, 2000.
· CORCHADO ESPINOZA, Verónica, "Refundar Juárez, la utopía que nos mantiene de pie", en AA.VV., *7+1 Proyect Rooms. Teresa Margolles*, Fundación MARCO, Vigo, 2008.
· CORTÉS, Eladio (ed.), *Dictionary of Mexican Literature*, Greenwood, Connecticut y Londres, 1992.
· CORTÉS, José Miguel G., *El cuerpo mutilado (la angustia de muerte en el arte)*, Generalitat Valenciana, Valencia, 1996
· COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Ed.), *The life and death of images. Ethics and Aesthetics,* Cornell University Press, Nueva York, 2008.
· CRARY, Jonathan, *Las técnicas del observador. Vista y modernidad en el siglo XIX*, Cendeac, Murcia, 2008.
· CREGO, Charo, "Notas sobre lo abyecto en el arte contemporáneo", en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo,* Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.
· CRIMP, Douglas, *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Cambridge, Massachusets, 1995.
· CRITCHLEY, Simon, "Creating Interstices: On Ethics, Politics, and Curatorship", en MÖNTMANN, Nina (ed.), *Scandalous: A Reader on Art and Ethics,* Sternberg Press, Berlin, 2013.
· _____ *El libro de los filósofos muertos*, Taurus, Madrid, 2008.
· _____ *Muy poco... casi nada. Sobre el nihilismo contemporáneo,* Marbot Ediciones, Barcelona, 2007.
· CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, *Cuerpo, ingravidez y enfermedad,* Bellaterra, Barcelona, 2013.
· _____ *La muerte invisible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*, Tabularium, Murcia, 2005.
· CUNEO, Bruno, "Prácticas de piedad", en AA.VV., *Jaar, SCL, 2006*, Actar, Barcelona, 2006.
· DANDER, Patrizia, "127 cuerpos", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006.
· DANTO, Arthur C., *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte,* Paidós, Barcelona, 2005.
· _____ *El cuerpo, el problema del cuerpo,* Síntesis, Madrid, 2009.
· _____ *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós estética, Barcelona, 2002.

· DAVID, Mariana (Coord.), *SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· _____ "Necropsia: historiando al colectivo SEMEFO", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· DAVIS KONIGSBERG, Ruth, *The truth about grief*, Simon & Schuster, Nueva York, 2011.
· DE BOUVOIR, Simone, *Una muerte muy dulce,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2002.
· DE CUENCA, Luis Alberto, *Necesidad del mito*, Nausicaä, Murcia, 2008.
· DE DIEGO, Estrella, "De la muerte, los demás y otras parábolas modernas", en AA.VV., *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
· _____ "De lejos, de cerca. Violencia, el canon y algunas enfermedades de la mirada" en BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
· DE DUVE, Thierry, "Do the Artists Speak on Behalf of All of Us?", en COSTELLO, Diarmuid y WILLSDON, Dominic (Ed.), *The life and death of images. Ethics and Aesthetics,* Cornell University Press, Nueva York, 2008.
· DE LA CRUZ LICHET, Virginia, "Más allá de la propia muerte. En torno al retrato fotográfico fúnebre", en BOZAL, Valeriano (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2005.
· _____ Virginia, *El retrato y la muerte. La tradición de la fotografía* post mortem *en España*, Temporae, Madrid, 2013.
· DE LA NUEZ, Iván, *Inundaciones: del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas*, Debate, Madrid, 2010.
· DE MONTAIGNE, Michel, *Ensayos completos*, Cátedra, Madrid, 2003.
· DE ORELLANA, Margarita, "¿Pensar la muerte azteca o mexica?", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres,* Revista Artes de México, nº 96, México D.F., 2009.
· DE QUNICEY, Thomas, *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966.
· DEBORD, GUY. *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2008.
· DEBRAY, RÉGIS, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente,* Paidós, Barcelona, 2002.
· DEBROISE, Oliver y MEDINA, Cuahtémoc (eds.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997,* Universidad Nacional Autónoma de México y Turner, México D.F., 2014.

· DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *¿Qué es la filosofía?*, Anagrama, Barcelona, 1993.
· _____ *Francis Bacon. The logic of sensation,* Continuum, Londres/Nueva York, 2003.
· DELGADO-GAL, Álvaro, *Buscando el cero. La revolución moderna en la literatura y en el arte*, Taurus, Madrid, 2005.
· DEMPSEY, David, *The Way We Die. An Investigation of Death and Dying in America Today.* Macmillan Publishing Co., Nueva York, 1975.
· DERRIDA, Jacques, *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000.
· DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*, Tecnos, Madrid, 2006.
· DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1,* Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.
· _____ Georges, *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, Sans Soleil Ediciones, Barcelona, 2003.
· _____ Georges, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*, Paidos Ibérica, Barcelona, 2004.
· _____ Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
· _____ Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, Abada, Madrid, 2013.
· _____ *Venus rajada*, Losada, Madrid, 2005.
· DIEZ MARTÍNEZ GUZMÁN, Ernesto, "Brillantes", en AA.VV., *21*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.
· _____ "Algo comimos que nos hizo daño", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009.
· _____ "Brillantes", en AA.VV., *21*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.
· DOMINGUEZ, Mercedes, Prólogo SCHOPENHAUER, Arthur, *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2005.
· DORFLES, Gillo, "Tre appunti su morte e figurazione", en AA.VV., *La Morte Oggi.* Feltrinelli, Milán, 1985.
· DOUGLAS, SUSAN, "Perspectives in camera: Andrés Serrano", en VV.AA. *L'Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l´exposition du cadavre*, Musée d´art Contemporain de Montréal, Québec, 1995.
· DOWNEY, Anthony, "In the event of death: Teresa Margolles and the life of the corpse", en AA.VV., *Artes Mundi 5 2012: International Visual Art Exhibition and Prize*, Artes Mundi, Cardiff, 2012.
· DOWNING, Lisa, *Desiring the dead: Necrophilia and Nineteenth Century French Literature,* Legenda, Oxford, 2003.
· DUPLAIX, Sophie, *Gina Pane: terre, artiste, ciel*, Actes Sud Editions, Arles,

2012.
· ECHEVERRI CORREA, Ana María, *Arte y Cuerpo. El cuerpo como objeto en el arte contemporáneo*, Editorial Porrúa, México, 2003.
· ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona, 1992.
· ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Kairós, Barcelona, 2013.
· _____ *Mitos, sueños, y misterios*, Kairós, Barcelona, 2001.
· ELKINS, James, *Pictures of the body. Pain and Metamorphosis*, Standford University Press, California, 1999.
· ESCOBEDO, Alpha, "Border", en AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera,* Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2011.
· ESCOHOTADO, Antonio, "La cruzada farmacológica: veinte años después", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009.
· _____ *Aprendiendo de las drogas: Usos y abusos, prejuicios y desafíos*, Anagrama, Barcelona, 2005.
· _____ *Historia general de las drogas,* Espasa Calpe, Madrid, 2008.
· ESCRIVÁ, Joan Ramón, "Rigor mortis", en AA.VV., *One way, one ticket. Un ensayo sobre la muerte en la colección del IVAM,* Instituto Valenciano de Arte Moderno y Espacio Metropolitano de Arte de Torrent, Valencia, 2008.
· ESTRADA, Josefina, *Señas Particulares. La muerte violenta en la Ciudad de México*, Editorial Lectorum, México, 2002.
· EXLEY, Roy, HASEGAWA, Yuko y WEIERMAIR, Peter, *Izima Kaoru: Landscapes with a corpse*, Hatje Cantz Verlag, 2008.
· FEIFEL, Herman, *The meaning of death*, Blakiston Division, McGraw Hill New York, 1959.
· FERNÁNDEZ DEL RIESGO, Manuel, *Antropología de la muerte.* Síntesis, Madrid, 2007.
· FERNÁNDEZ, Justino, *Estética del Arte Mejicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990.
· FERRATER MORA, José, *El ser y la muerte, bosquejo de filosofía integracionista*, Aguilar, Madrid, 1962.
· FEUERBACH, Ludwing, *Pensamientos sobre muerte e inmortalidad*, Alianza Editorial, Madrid, 1993.
· FIBICHER, Bernhard, "Bodies, burials and bereavement", en AA.VV., *Six feet under. Autopsy of our relation to the dead*, Ed. Kerber Verlag, Kunstmuseum, Berna, 2006.
· FINGARETTE, Herbert, *Philosophical Soundings*, Open Court, Chicago, 1996.
· FOSTER, Hal (ed.), *The Anti-aesthetic: Essays On Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

· _____ *Compulsive Beauty*, The MIT Press, Cambridge y Londres, 2000.
· _____ *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Barcelona, 2001.
· _____ *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985.
· FOUCAULT, Michel, *Hay que defender la sociedad,* Akal, Barcelona, 2003.
· _____ *Las Palabras y las cosas*, Editorial Siglo XXI, México, 1999.
· FREEDBER, David, *El poder de las imágenes*, Madrid, Cátedra, 2009
· FREUD, Sigmund, *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.
· FRIED, Michael, *El* Punctum *de Roland Barthes,* Cendeac, Murcia, 2008.
· FULTON, Robert (Ed.), *Death and Identity*, John Wiley & Sons, Inc. Nueva York, Londres y Sidney. 1965.
· FUSCO, Coco, "La insoportable pesadez de los seres: arte en México después de NAFTA", en *Atlántica Revista de Arte y Pensamiento*, nº 29, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.
· _____ *The bodies that were not ours, and other writings*, Routledge, Londres y Nueva York, 2001.
· GABILONDO, Ángel, *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud y la muerte*, Adaba Editores, Madrid, 2003
· GAITÁN, Andrés, *Los límites del cuerpo -o lo bello en el horror-*, Panamericana formas e Impresos S.A., Colombia, 2005.
· GALINDO, Carlos-Blas, "Semefo", en DAVID, Mariana (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· GALLO, Rubén (ed.), *México D.F.: Lecturas para paseantes*, Turner, Madrid, 2004.
· _____ "Teresa Margolles, artist and founding member of SEMEFO", en *Flash Art Magazine*, Vol. XXX, nº 197, noviembre-diciembre 1997.
· _____ *New tendencies in mexican art. The 1990's*, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2004.
· GARCÍA CANCLINI, Néstor (coord.), *Conflictos interculturales*, Gedisa, Barcelona 2011.
· _____ *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
· _____ *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Katz, Buenos Aires y Madrid, 2010.
· GARCÍA-SABELL, Domingo, *Paseo alrededor de la muerte*, Alianza, Madrid, 2000.
· GIL VILLA, Fernando, *La derrota social de la muerte,* Adaba Editores,

Madrid, 2011.
· GINGERAS, Alison M. "Gabriel Orozco", en AA.VV., *Vitamin D. New Perspectives in drawing*, Phaidon, Londres, 2005.
· GODFREY, Tony (ed.), *Understanding art objects. Thinking through the Eye,* Sotheby´s Institute, Londrs, 2009.
· GOLDFARB, Hilliard T., *Art´s Lament. Creativity in the Face of Death*, Isabella Stewart Museum y Bowdoin College Museum of Art, Boston, 1994.
· GOMBRICH, Ernst, *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madrid, 1994.
· GONZÁLEZ MELLO, Renato, "Entrevista a Semefo", en DAVID, Mariana (Coord.*), SEMEFO 1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, *El hombre sin cabeza,* Anagrama, Barcelona, 2009.
· _____ *Huesos en el desierto*, Anagrama, Barcelona, 2002.
· _____ *Los 43 de Iguala. México: verdad y reto de los estudiantes desaparecidos*, Anagrama, Barcelona, 2015.
· GONZÁLEZ-CRUSSI, Frank, *The Day of the Dead. And Other Mortal Reflection*, Harcourt Brace & Company, Nueva York, San Diego y Londres, 1993.
· GORER, Geoffrey, *Death, Grief & Mourning in contemporary Britain*, The Cresset Press, Londres, 1965.
· GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin*, Turner, Madrid, 1998.
· GREEN, David (et al.) (Eds.), *History Painting Reassesed. The representation of history in contemporary art*, Manchester University Press, Manchester y Nueva York, 2000.
· GRIVEL, Charles, "La Mort n´est pas subite", en AA.VV., *L´Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l´exposition du cadavre.* Musée d´art Contemporain de Montréal, Québec, 1995.
· GRUZINSKI, Serge, *Ciudad de México: una historia,* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2005.
· _____ *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del renacimiento,* Paidós, Barcelona, Buenos Aires y México D.F., 2007.
· _____ *El poder sin límites. Cuatro respuestas indígenas a la dominación española*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., 1988.
· _____ *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019),* Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1994.
· GRYNSZTEJN, Madeleine, *Alfredo Jaar,* La Jolla Museum Contemporary Art, San Diego, 1990.
· GUASCH, Anna María, "La belleza ente lo político, lo ético y lo cultural.

El retorno de la belleza según Arthur C. Danto", *Materia Revista d'Art*, nº 6-7, Barcelona, 2008.
· GUBERN, Román, *Patologías de la imagen*, Anagrama, Barcelona, 2004.
· GÜELL, Manuel y MUÑOZ, Josep, *Sólo sé que no sé nada*, Ariel, Barcelona, 1998.
· HAGEDORN, Jessica, "Entrevista a Eugenio Dittborn", en HELLER LEVI, Jan (Ed.), *The interrupted life,* The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991.
· HAMNETT, Brian R., *A Concise History of Mexico,* Cambridge University Press, Cambridge y Nueva York, 1999.
· HARRISON, Robert Pogue, *The Dominion of the dead*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2003.
· HEGEL, Georg W. F., *Fenomenología del espíritu*, Abada, Madrid, Editores, 2010.
· _____ *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Universitat de València, Valencia, 1991.
· HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1982.
· HELLER LEVI, Jan (Ed.), *The interrupted life,* The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991.
· HERAN, Emmanuelle (com), *Le Dernier Portrait,* Museo d´Orsay, París, 2002.
· HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel, "Resistencias a la imagen: Mary Kelly y la balada de la antivisualidad", en *Estudios visuales*, nº 4, 2007.
· _____ "Tiempo silenciado. Consideraciones sobre la obra de Manuel Vilariño", en AA.VV., *Manuel Vilariño. Seda de caballo*, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2013.
· _____ *Intento de escapada*, Anagrama, Barcelona, 2013.
· _____ *La so(m)bra de lo real: el arte como vomitorio*, Alfons el Magnanim, Valencia, 2006.
· HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo, *Estéticas del arte contemporáneo*, Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 2002.
· HERNÁNDEZ, Héctor, *Las muertes violentas en México,* CRIM, México D.F., 1989.
· HIGH, Kathy (ed.), *Risk/Riesgo. Felix: a Journal of Media Arts and Communication*, Vol. 2, nº 3, The Standby Program, 2003.
· HOFFMAN, Fred (Coord.), *Chris Burden*, Thames & Hudson, Londres, 2007.
· HONNEF, Klaus, *Warhol, 1928-1987. El arte como negocio*, Taschen, Madrid, 2007.
· HOOKS, Bell, "Dead bodies do not bleed", en SIEBERS, Tobin (Ed.),

T*he Body Aesthetic. From Fine art to Body Modification*, The University of Michigan Press, Michigan, 2000.
· HOROWITZ, Gregg M., *Sustaining Loss. Art and Mournful Life*, Standford University Press, California, 2001.
· HUNTINGTON, Richard, y METCALF, Peter, *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual,* Cambridge University Press, Cambridge, Londres, Nueva York y Melbourne, 1979.
· HUSSEY, Andrew (ed.), *The Beast at Heaven's Gate: Georges Bataille and the Art of Transgression*, Ediciones Rodopi BV, Amsterdam y Nueva York, 2006.
· IMBERT, Gérard, *La Tentación de Suicidio. Representaciones de la violencia e imaginarios de muerte en la cultura de la posmodernidad,* Tecnos, Madrid, 2004.
· IRISH, Donal P. (et. al.), *Ethnic Variations in Dying, Death and Grief. Diversity in Universality,* Taylor & Francis, Philadelphia y Londres, 1993.
· JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La muerte,* Pre-Textos, Valencia, 2002.
· _____ *Pensar la muerte,* Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
· JAY, Martin, *Campos de fuerza*, Paidós, Barcelona, 2003
· _____ *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal Estudios Visuales, Madrid, 2007.
· _____ *Refractions of Violence,* Taylor&Francis Books, Nueva York, Londres, 2003.
· JESPERSEN, T. C., RODRÍGUEZ, A., STARR, J. (Eds.), *The Anatomy of Body Worlds. Critical Essays on the Plastinated Cadavers of Gunther von Hagens*, McFarland & Company, Jefferson, Carolina del Norte y Londres, 2009.
· JIMÉNEZ, Carlos, "Teresa Margolles: cadáveres en la patria alegórica", en AA.VV., *21*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2007.
· JIMÉNEZ, José, "Teatro de la metamorfosis", en AA.VV., *Christian Boltanski. Advenimiento y otros tiempos,* Centro Gallego de Arte Contemporánea, Barcelona, 1996.
· JOAN MÜLLER, Vanessa, "Teresa Margolles en Düsseldorf", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006.
· JONES, Constance, *R.I.P. The Complete Book of Death and Dying,* Stonesong Press, Harper Collins, Nueva York 1997.
· JOPLING, Jay (ed.), *Doris Salcedo*, White Cube, Londres, 2007.
· JULIUS, Anthony, *Transgresiones. El arte como provocación*, Destino, Barcelona, 2002.
· JUNG, Carl Gustav, *Introducción a la esencia de la mitología*, Siruela, Madrid, 2004.
· KANT, Immanuel, *Crítica de la razón práctica*, Fondo de Cultura

Económica/UNAM, México, 2005.
· KASTENBAUM, Robert J., *Death, Society, and Human Experience,* Macmillan Publishing Company, Nueva York, Toronto, 1991.
· KAUFFMAN, Jefrey (Ed.) *Awareness of Mortality*. Baywood Publishing Company, Nueva York, 1995.
· KAUFFMAN, Linda S., *Malas y perversos: Fantasías en la cultura y el arte contemporáneo*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
· KEIPER, Wilhelm, *La Representación Alegórica de la Muerte en el Arte Alemán,* Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional, Buenos Aires, 1913.
· KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (eds.), *Teresa Margolles - Muerte sin fin,* Hatje Cantz, Frankfurt, 2004.
· KLAVER, Elisabeth (ed.), *Images of the Corpse. From Renaissance to Ciberspace,* The University of Wisconsin Press/Popular Press, Wisconsin y Londres, 2004.
· KLEIN, Robert, *Wounded Men, Broken Promises.* Macmillan Publishing Co., Nueva York, 1981.
· KNOLL, Valérie, "Teresa Margolles: Peter Kilchmann", Artforum International, Vol. 47, Nº 9, Mayo 2009.
· KOCHHEISER, Thomas H., *Hannah Wilke: A Restrospective*, University of Missouri Press, 1989.
· KOJÈVE, Alexander, *Dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel*, Leviatán, Buenos Aires, 2013.
· KOLNAI, Aurel, *On disgust*, Open Court, Estados Unidos, 2004.
· KRAUSS, Rosalind, "La escultura en el campo expandido", en *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, 1985.
· _____ *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997.
· KRIS, Ernst y KURZ, Otto, *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 2007
· KRISTEVA, Julia, *Powers of horror. An Essay on Abjection,* Columbia University Press, New York, 1982.
· KÜBLER-ROSS, Elisabeth, *Death: the Final Stage of Growth*, Touchstone, Nueva York, 1986.
· _____ *On the death and dying*, Scribner, New York, 1969.
· KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo", en MOURE, Gloria (ed.), *Ana Mendieta*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1996.
· _____ "In the Cathedral/Dungeon of Childhood: Christian Boltanski´s Monument..." en AA.VV., *Christian Boltanski*, Phaidon, Nueva York, 1997.
· LADDAGA, Reinaldo, *Estética de laboratorio: Estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.
· LAKOFF, George, y JOHNSON, Mark, *Metáforas de la vida cotidiana*,

Cátedra, Madrid, 2012.
· LEIBNIZ, Gottfried W., *Monadología: Principios de la naturaleza y de la gracia*, Universidad Complutense, Madrid, 1994.
· LEÓN-PORTILLA, Miguel, "Memorial nahua de la muerte", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres,* Revista Artes de México, nº 96, México D.F., 2009.
· LESY, Michael *The Forbidden Zone*, Andre Deutsch, Londres, 1988.
· LEVI, Jean Heller (ed.), *The Interrupted life*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1991.
· LEVINAS, Emmanuel, *Dios, la muerte y el tiempo*, Cátedra, Madrid, 2005.
· _____ *Humanismo del otro hombre,* Caparrós, Madrid, 1993.
· LEVINSON, Jerrold, *Ética y estética. Ensayos en la intersección*, Antonio Machado, Madrid, 2014.
· LEVITON, Daniel, "Horrendous death: Linking Thanatology and Public Health", en KAUFFMAN, Jefrey (Ed.), *Awareness of Mortality*, Baywood Publishing Company, Nueva York, 1995.
· _____ *Horrendous Death, Health and Well-Being*, Hemisphere Publishing Corporation, Nueva York, Washington, Filadelfia y Londres, 1991.
· LEYTE, Arturo, *El arte, el terror y la muerte*, Adaba Editores, Madrid, 2006.
· LINKE, ULI. "Touching the Corpse: The Unmaking of Memory in the body Museum" en JESPERSEN, T. C., RODRÍGUEZ, A., STARR, J. (Eds.) *The Anatomy of Body Worlds*, McFarland & Company, Jefferson, Carolina del Norte y Londres, 2009.
· LINKMAN, Audrey, *Photography and Death*, Reaktion Books, Londres, 2011.
· LIZANO, Miguel, "Heráclito, sobre la muerte", en *EMERITA, Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)* — LXXII 1, 2004.
· LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2006.
· LÓPEZ CUENCA, Alberto, "El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90", en AA.VV., *El desarraigo como virtud: Arte de hoy en América Latina*, Revista de Occidente, nº 285, Febrero de 2005, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 2005.
· LÓPEZ MONDÉJAR, Publio, *150 años de fotografía en España,* Lunwerg, Barcelona, 1999.
· LÓPEZ RUIZ, Francisco, *Artefactos de muerte no simulada. Damien Hirst en México*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2009.
· LOTRINGER, Sylvere, "This Killing Machine" en HELLER LEVI, Jan (Ed.), *The interrupted life,* The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991.

· LUPER, Steven, *The philosophy of death,* Cambridge University Press, 2009.
· LUSSIER, Réal, "Andrés Serrano et "l´exposition" de la mort", en AA.VV., L´*Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l´exposition du cadavre,* Musée d´art Contemporain de Montréal, Québec, 1995.
· LUTZ, Helga, "Doubly dead: the dead and their images", en AA.VV., *Six feet under. Autopsy of our relation to the dead*, Ed. Kerber Verlag, Kunstmuseum, Berna, 2006.
· MAQUET, Jacques, *La experiencia estética. La mirada de un antropólogo sobre el arte*, Celeste, Barcelona, 1999.
· MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, Planeta, Barcelona, 1985.
· MARÍN BARRIOS, Javier, *Claves de Coplas a la Muerte de su Padre*, Ciclo Editorial, Madrid, 1990.
· MARZANO, Michela, *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*, Tusquets, Barcelona, 2010.
· MATOS MOCTEZUMA, Eduardo, *El Rostro de la Muerte en el México prehispano,* García Valdés Editores, México D.F., 1987.
· MATOS, Dennys, *Paisajes. Metáforas de nuestro tiempo*, Linkgua Ediciones, Barcelona, 2010.
· MATT, Gerald (ed.), *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007.
· MAURON, Véronique y DE RIBAUPIERRE, Claire (Dir.), *Le Corps Évanoui. Les Images Subites*, Hazan, París, 1999.
· MBEMBE, Achille, *Necropolítica*, Melusina, Barcelona, 2011.
· MCNAMARA, Andrew, "Optative death: Gerhard Richter in the Wake of the vanguard", en KLAVER, Elisabeth (Ed.), *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace,* The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2004.
· MEDINA, Cuauhtémoc (ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009.
· _____ "Contemp(t)torary: Eleven Theses", en VIDOKLE, Anton, ARANDA, Julieta et. alt. (eds.) *e-Flux Journal: What Is Contemporary Art?*, Sternberg Press, Berlin y Nueva York, 2010.
· _____ "Espectralidad Materialista", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009.
· _____ "Notas para una estética del modernizado", en AA.VV., *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
· _____ "Zones of tolerance: Teresa Margolles, SEMEFO and beyond", *Parachute: Contemporary Art Magazine,* Vol. 104, Nº 10-12, octubre-diciembre 2001.

· MENDELSON, Michael, "The body in the next room: death as a differend", en KLAVER, Elisabeth (Ed.), *Images of the Corpse. From the Renaissance to Cyberspace,* The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 2004.
· MÉNDEZ BAIGES, Maite, *Camuflaje*, Siruela, Madrid, 2007.
· MÉNDEZ RUBIO, Antonio, "Por mirar lo inviable. Modernización, migraciones y fascismo de baja intensidad", en *Geografías del desorden: Migración, alteridad y nuevo orden social*, Gobierno de Aragón, 2006.
· MENGHAM, Rod, "Doris Salcedo´s Un-forms", en JOPLING, Jay (ed.), *Doris Salcedo*, White Cube, Londres, 2007.
· MEREWETHER, Charles, "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta" en MOURE, Gloria (ed.), *Ana Mendieta,* Ediciones Polígrafa, Barcelona 1996.
· MEREWETHER, Charles, "Return of the dead", en HELLER LEVI, Jan (Ed.), *The interrupted life,* The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1991.
· MICHAUD, Yves, *El Arte en estado Gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
· MIEBGANG, Thomas, "Incansable muerte sin fin. Observaciones sobre arte, finitud y trascendencia en América Latina", en AA.VV. *¡Viva la muerte! Arte y muerte en Latinoamérica*, Centro Atlántico de Arte Moderno y Kunsthalle wien, Las Palmas y Viena, 2008.
· MILLER, William Ian, *Anatomía del asco*, Taurus, Madrid, 1998.
· MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual,* Akal, Madrid, 2009
· _____ *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images,* University of Chicago Press, Chicago, 2005.
· MOLINUEVO, José Luis, "Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo", en HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*, Universidad de Salamanca, 2003.
· MONSIVÁIS, Carlos, "El día del derrumbe y las semanas de la comunidad", en *Cuadernos Políticos*, nº 45, enero-marzo de 1986, Era, México D.F., 1986.
· _____ *Nos sin nosotros. Los días del terremoto. 1985-2005*, Era, México D.F., 2005.
· MORIN, Edgar, *El hombre y la muerte*, Kairós, Barcelona, 1974.
· MORRIS, Catherine, *Cindy Sherman*, Wonderland Press, Michigan, 1999.
· MOURE, Gloria (ed.), *Ana Mendieta*, Ediciones Polígrafa, Barcelona 1996.
· MOURE, Gloria, "Entrevista con Christian Boltanski", en AA.VV., *Christian Boltanski. Advenimiento y otros tiempos,* Centro Gallego de Arte Contemporánea, 1996.

· NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Arena, Madrid, 2010.
· _____ *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*, Trota, Madrid, 2006.
· _____ *The Ground of the Image*, Fordham University Press, Nueva York, 2008.
· NAVARRETE, Federico, *SEMEFO*, Revista *Poliéster*, vol. 8, nº 2.
· NAVARRO, Ginés, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Anthropos, Barcelona, 2002.
· NELSON, Mark y BAYLISS, Sarah Hudson, *Exquisite corpse. Surrealism and the black Dhalia murder*, Bulfinch Press, Nueva York y Boston, 2006.
· NOCHLIN, Linda, *The body in pieces,* Thames and Hudson, Londres, 1994.
· NORBERT, Elias, *La soledad de los moribundos,* Centzontle, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2008.
· NORFLEET, Barbara P., *Looking at Death*, David R. Godine Publisher, Boston, 1993.
· NORRIS, Andrew, *Politics, Metaphysics, and Death. Essays on Giorgio Agamben´s Homo Sacer*. Duke University Press, Durham y Londres, 2005.
· NUBIOLA, Jaime, *El taller de filosofía: una introducción a la escritura filosófica*, EUNSA, 2006.
· OBRIST, Hans-Ulrich, *Christian Boltanski*, Distributed Art Pub Incororated, New York, 2009.
· OCAÑA, Enrique, *Sobre el dolor*, Pre-Textos, Valencia, 1997.
· OLES, James, *Art and Arquitecture in Mexico*, Thames and Hudson, Londres, 2013.
· OLIVARES MORALES, Eduardo, "Las delicias de la muerte: Semefo", Generación, año X, tercera época, México D.F., Octubre de 1998, en DAVID, Marina (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· OLIVARES, Rosa, "Andrés Serrano: una historia de sangre, sudor y lágrimas", en AA.VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
· _____ *100 fotógrafos españoles*, Exit, Madrid, 2005.
· PALACIOS, Juan Miguel, "Prólogo", en SCHELER, Max, *Muerte y supervivencia,* Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.
· PANERA CUEVAS, F. Javier, *Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello*, DA2, Salamanca, 2002.
· PAPRONI, Demetrio (ed.), *Eretica. The Trascendent and the Profane in Contemporary Art*, Skira, Milán, 2007.

· PASTOR MELLADO, Justo, "Teresa Margolles and the Boundaries of the Artistic Intuition", en *Art Nexus*, Vol .9, nº 77, 2010.
· PAZ, OCTAVIO, *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta a "El laberinto de la soledad"*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2004.
· PEPPIAT, Michael, "Francis Bacon: lo sagrado y lo profano" en AA.VV., *Francis Bacon. Lo sagrado y lo profano*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2003.
· PERDIGAO, Lisa K., y PIZZATO, Mark (eds.), *Death in American Texts and Performances. Corpses, Ghosts, and the Reanimated Death,* Ashgate Publishing Limited, Surrey, Reino Unido, 2010.
· PEREA, Bárbara, "3000 huecos de 180 x 70 x 70 cm. cada uno" en AA.VV., *Montenmedio Arte Contemporáneo*, 2002-2003, Fundación NMAC, Madrid, 2003.
· PÉREZ CARRENO, Francisca, "Ficción y tragedia. Algunas paradojas sobre la representación de la violencia" en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo,* Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.
· PERNIOLA, Mario, *El arte y su sombra,* Cátedra, Madrid, 2002.
· _____ *La estética del siglo veinte*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2001.
· PETO, Andrea Y SCHRIJVERS, Klaartje, *Faces of Death. Visualising History,* Pisa University Press, Pisa, 2009.
· PIMENTEL, Taiyana, "Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina", en MEDINA, Cuauhtémoc (Ed.), *Teresa Margolles: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, RM, México D.F., 2009.
· POMAR, María Teresa, "El concepto de la muerte en México", en AA.VV., *El día de los muertos. The Life of the Dead in American Folk Art*, The Fort Worth Art Museum, Texas, 1987.
· PONIATOWSKA, Elena, *Nada, nadie. Las voces del temblor*, Era, México D.F., 1988.
· POSPISCHIL, Hans-Georg (ed.), *Bastien Schmidt, Vivir la muerte. Living with Death in Latin America,* Edition Stemmle, Zurich, 1996.
· PRINCENTHAL, Nancy, *Hannah Wilke*, Prestel, New York, 2010
· PRINTZ, Neil, y GUIDIERI, Remo, *Andy Warhol: Death and Disasters,* Houston Fine Art Press, Houston, 1988.
· RAGAGLIA, Letizia, "How mauch can a city endure?", en en AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera,* Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2011.
· RAGLAND, Ellie, *Essays on the Pleasures of Death. From Freud to Lacan,* Routledge, Nueva York, Londres, 1995.
· RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Siruela, Madrid, 2003.

· RANCIÈRE, Jacques, *The Aesthetic Unconcious*, Polity Press, Cambridge, 2009.
· _____ *The Future of the Image*, Verso, Londres y Nueva York, 2007.
· _____ *The Politics of Aesthetics,* Continuum, Londres y Nueva York, 2004.
· REINHARDT, M., EDWARDS, H. y DUGANNE, E. (Eds.), *Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain,* The University of Chicago Press, Chicago, 2007.
· RIBAL I SIMÓ, Pilar, "Joseph Beuys: un arte humano", en AA.VV., *Joseph Beuys. Múltiples*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2008.
· RICO, Pablo J. (Dir.), *El puente. Exposición retrospectiva de Marina Abramovic,* Generalitat Valenciana. 1998.
· RIVAS, Quico, "La emocionante vida de los cadáveres", en *ABC Cultural*, 26 de Enero de 2002, Madrid, 2002.
· ROCA, José (Comisario), *Phantasmagoria: Spectres of Absence,* iCI, Nueva York, 2007.
· RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Editorial Cátedra, Madrid, 2002.
· RODRÍGUEZ, Artemio, *Puro Muerto*, La Mano Press, Mexico D.F., 2005.
· RODRÍGUEZ, María Inés y GAITÁN, Juan A., "Los otros testigos", en AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2014.
· ROSE, Gillian, *Mourning Becomes Law. Philosophy an Representation,* Cambridge University Press, Cambridge, Nueva York, Melbourne y Madrid, 1996.
· ROSENTHAL, Norman, "Que la sangre siga corriendo", en AA.VV., *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
· ROWLAND SMITH, Robert, *Death-Drive. Freudian Hauntings in Literature and Art,* Edimburg University Press, Edimburgo, 2010.
· RUBY, Jay, *Secure the Shadow. Death and Photography in America,* The MIT Press, Cambridge y Londres, 1995.
· RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Nerea, Guipúzcoa, 2002.
· RUPPERSBERG, Allen, *The Secret of Life and Death,* Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Black Sparrow Press, Santa Barbara, 1985.
· SALABERT, Pere, *La redención de la carne: hastío del alma y elogio de la pudrición*, Cendeac, Murcia, 2004.
· SÁNCHEZ, Héctor Antonio, "Semefo: la hermosura de cuanto es mortal", en *Casa del Tiempo*, Vol. V, época IV, número 57-58, Universidad Autónoma metropolitana, julio-agosto 2012.

· SÁNCHEZ, Osvaldo, "SEMEFO: la vida del cadáver", en AA.VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
· SAPPOL, Michael, *A Traffic of Dead Bodies. Anatomy and embodied social identity in Nineteenth-Century America,* Princeton University press, Prince and Oxford, 2002.
· SARTRE, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Magisterio Español, Madrid, 1977.
· _____ *La náusea*, Alianza Editorial, Madrid, 2011.
· SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The making and unmaking the world*, Oxford, Nueva York y Oxford, 1985.
· SCHECHTER, Harold, *The Whole Death Catalog. A Lively Guide to the Bitter End*, Ballantine Books, Nueva York, 2009.
· SCHELER, Max. *Muerte y supervivencia.* Ediciones Encuentro, Madrid, 2001.
· SCHMELZ, Itala, "Teresa Margolles, the plasticity of the corpse", en AA.VV., *Teresa Margolles – Caída libre/Involution*, Metz, Frac Loraine, 2005.
· SCHOPENHAUER, Arthur, *El amor, las mujeres y la muerte*, Edaf, Madrid, 1981.
· _____ *Metafísica del amor. Metafísica de la muerte*, Ediciones Obelisco, Barcelona, 2005.
· SEIPEL, WILFRIED et al., *Francis Bacon and the Tradition of Art,* Skira, Milán, 2003.
· SHIELDS, David y MORROW, Bradford, *Conjuntions 51: The Death Issue*, Bard College, Nueva York, 2008.
· SIEBERS, Tobin (Ed.), *The Body Aesthetic. From Fine art to Body Modification,* The University of Michigan Press, Michigan, 2000.
· SIERRA, Santiago, "Un breve apéndice", en KITTELMAN, Udo y GÖRNER, Klaus (ed.), *Teresa Margolles - Muerte sin fin*, Frankfurt, Hatje Cantz, 2004.
· _____ *Pabellón de España. 50 Bienal de Venecia*, Ministerio de Asuntos Exteriores/Turner, Madrid, 2003.
· SILVERMAN, Kaja, *El umbral del mundo visible*, Akal, Madrid, 2009.
· SLIWINSKI, Sharon, *Human rights in camera*, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 2011.
· SMITH, Elisabeth A. T. (et al.), *Life, Death, Love, Hate, Pleasure, Pain. Selected Works from the Museum of Contemporary Art, Chicago, Collection,* Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 2003.
· SOLÁNS, Piedad, *Accionismo vienés*, Nerea, Guipúzcoa, 2000.
· SOMOZA, José Carlos, *Clara y la penumbra*, Planeta, Barcelona, 2002.
· SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás,* Debolsillo, Barcelona, 2010.

· _____ *Sobre la fotografía,* Debolsillo, Barcelona, 2011.
· SPERANZA, Graciela, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona, 2012.
· SPERO, Nancy, "Tras el rastro de Ana Mendieta", en RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Nerea, Guipúzcoa, 2002.
· SPINOZA, *Obras completas. Ética y tratados menores*, Clásicos Bergua, Madrid, 1971.
· SPIVEL, Nigel. *How Art Made the World. A Journey to the Origins of Human Creativity.* Basic Books, Nueva York, 2005.
· STAFFORD, Harvey Bennet (ed.), *Muerte! Death in Mexican Popular Culture,* Feral House, California, 2000.
· STILES, Kristine, "Burden of light", en HOFFMAN, Fred (Coord.), *Chris Burden*, Locus+, Reino Unido, 2007
· STOICHITA, Victor I., *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.
· SUBIRATS, EDUARDO. *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona, 1983.
· _____ *Linterna Mágica*, Siruela, Madrid, 1997.
· SWEARIGEN, James y CUTTING-GRAY, Joanne (eds.), *Extreme Beauty. Aesthetics, politics, death,* Continuum, Nueva York y Londres, 2002.
· TAFFORD, Harvey Bennet, "Mayhem Vendors", en STAFFORD, Harvey Bennet (ed.), *Muerte! Death in Mexican Popular Culture,* Feral House, California, 2000.
· TAGG, John, *El peso de la representación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
· TAPIÉ, Alain, *Vanité. Mort, que me veux-tu?*, Ediciones de La Martinière/ Fundación Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, Paris, 2010.
· TAUSSIG, Michael, *Beauty and the beast*, The University of Chicago Press, Chicago, 2012.
· _____ *Desfiguraciones. El secreto público y la labor de lo negativo*, Fineo, Madrid, 2010.
· THOMAS, Louis-Vincent, *La muerte. Una lectura cultural,* Paidós, Barcelona, 1991.
· TODES, Samuel, *Body and World*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 2001.
· TORO, María Celia, "La trampas del narcotráfico", en AA.VV., *México: actualidad y futuro*, Revista de Occidente, nº 198, Noviembre de 1997, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1997.
· TORREA, Judith, *Juárez en la sombra: Crónicas de una ciudad que se resiste a morir*, Aguilar, Madrid, 2011.
· TOWNSEND, Chris, *Art & Death*. I. B. Tauris, Londres, Nueva York, 2008.

· TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Debolsillo, Barcelona, 2011.
· TUFAYL, Ibn, *El filósofo autodidacto,* Trota, Madrid, 1995.
· TULLY, Judd, *Ashes to Ashes. Visions of Death,* Alternative Museum, Nueva York, 1983.
· URIARTE, María Teresa, "Estética de la muerte mexica", en AA.VV, *Muerte azteca-mexica. Renacer de dioses y hombres,* Revista Artes de México, nº 96, México D.F. 2009.
· VAN ALPHEN, Ernst, *Francis Bacon and the loss of self*, Reaktion Book, Londres, 1992.
· VÁZQUEZ-CONCEPCIÓN, A. R., *From Thanatophilia to Necropolitics: On the work of SEMEFO and Teresa Margolles, 1990-Now,* Tesis de grado inédita, Master of Arts in Curatorial Practice, California College of the arts, California, 2015.
· VERA PACHÓN, María, *Andy Warhol,* Ediciones Polígrafa, Barcelona, 1997.
· VERDÚ, Vicente, "La energía del mal, el poder de lo feo", en AA.VV. *La hora de los monstruos: imágenes de lo prohibido en el arte actual*, Revista de Occidente, nº 201, Febrero de 1998, Fundación Ortega y Gasset, Madrid, 1998.
· VIDAL-FONCH, Ignacio, *La cabeza de plástico*, Anagrama, Barcelona, 1999.
· VILA-MATAS, Enrique, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona, 1995.
· VILAR, Gerard, "Ética de la imagen violenta en el arte contemporáneo" en BOZAL, Valeriano (coord.), *Ejercicios de la violencia en el arte contemporáneo,* Cuadernos Jorge Oteiza, Universidad de Navarra, Pamplona, 2006.
· VILORIA VERA, Enrique, *La Muerte en el Arte Contemporáneo Venezolano.* Fondo editorial del Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber, Caracas, 1996.
· VIRILIO, Paul y BAJ, Enrico, *Discours sur l'horreur de l'art*, Atelier de Creation Libertaire, Lyon, 2003.
· VIRILIO, Paul, *El procedimiento silencio*, Paidós, Barcelona, 2001.
· _____ *Estética de la desaparición*, Anagrama, Barcelona, 1988.
· VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis, "Cuerpos de aire: retórica visual de la vanidad", *Revista Goya*, nº 342, Madrid, 2013.
· _____ *Vanitas. Retórica visual de la mirada*, Encuentro, Madrid, 2011.
· VOVELLE, Michel, "La Mort – La Morgue", en VV.AA. *L´Image de la Mort. Aux limites de la fiction: l´exposition du cadavre.* Musée d´art Contemporain de Montréal, Québec, 1995.
· _____ "La riscoperta della morte nella storiografia", en VV.AA. *La Morte Oggi*. Feltrinelli, Milán, 1985.
· WALIS, BRIAN (Ed.), *Andrés Serrano: Body and Soul*. Takarajima Books, Nueva York, 1995.

· WEBER, Max, *El político y el científico*, Alianza, Madrid, 2007.
· WEIL, Simone, *La gravedad y la gracias*, Trotta, Madrid, 2007.
· WEISS, A. S., *The aesthetics of excess*, State University of New York Press, Nueva York, 1989.
· WEIZMAN, Eyal, "Cuando los testigos no pueden hablar, los edificios deben", en AA.VV., *El testigo. Teresa Margolles*, Centro de Arte Dos de Mayo, Comunidad de Madrid, Madrid, 2014.
· WELCHMAN, John C. (ed.), *The Aesthetics of risk*, JPR/Ringier, Zurich, 2008.
· WILLIAMS, Val y HOBSON, Greg (Ed.), *The Dead*, National Museum of Photography, Film & Television, Reino Unido, 1996.
· _____ "Secret Places", en AA.VV., *The dead*, The National Museum of Photography, Film & Television, Londres, 1996.
· WILLIAMSON, John B., y SCHENEIDMAN, Edwin S. (eds.), *Death: Current Perspectives*, Mayfield Publishing Company, California, 1995.
· WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza, Madrid, 2003.
· WOLFS, Rein, "Over the border", en AA.VV., *Teresa Margolles: Frontera,* Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 2011.
· YEHYA, Naief, "Semefo: el irresistible vínculo con las tripas" en DAVID, Marian (Coord.), SEMEFO *1990-1999. De la morgue al museo*, Universidad Autónoma Metropolitana y Palacio Negro, México D.F., 2011.
· YÉPEZ, Heriberto, "Del resto", en AA.VV., *Teresa Margolles: 127 Cuerpos*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 2006.
· YOUNOSZAI, Barbara, "Mexican American Perspectives Related to Death", en IRISH, Donal P. (et. al.), *Ethnic Variations in Dying, Death and Grief.* Diversity in Universality. Taylor & Francis, Philadelphia y Londres, 1993.
· ZAMBRANO, María, *Séneca*, Siruela, Madrid, 1994
· ZELIZER, Barbie, *About to Die. How News Images Move the Public*, Oxford University Press, Oxford y Nueva York, 2010.
· ZIFF, Trisha (Ed.), *101 tragedias de Enrique Metinides,* Blume, Barcelona, 2012.
· ŽIŽEK, Slavoj, *Arriesgar Lo Imposible. Conversaciones Con Glyn Daly, Trotta*, Madrid, 2013.

PRINCIPALES ENTREVISTAS Y DECLARACIONES DE TERESA MARGOLLES

· ANON., Declaraciones de la artista con motivo de la entrega del Premio Artes Mundi. Disponible en: https://vimeo.com/53686062 Fecha de acceso: 01/02/2015

· ANON., Declaraciones de la artista en la entrevista *Global Feminisms: Teresa Margolles*, que tuvo lugar en el Museo De Brookling en 2007. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HEO_iyYcFJ4. Fecha de acceso: 14/03/2015
· ANON., Declaraciones de la artista en *MoMA Talks: Conversations With Contemporary Artists: Teresa Margolles,* disponible en http://www.moma.org/momaorg/shared/audio_file/audio_file/1874/07-09-09-CCA.mp3. Fecha de acceso: 20/05/2011
· ANON., Declaraciones de Margolles con motivo de la Bienal de Liverpool de 2006, recogidas en las web de la TATE: http://www.tate.org.uk/context-comment/video/teresa-margolles-liverpool-biennial-2006 Fecha de acceso: 24/05/2011
· ANON., Declaraciones de Margolles en el programa especial de Metrópolis, RTVE, con motivo de El testigo. http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-teresa-margolles/2451535/ Fecha de acceso: 26/01/2015
· ANON., Declaraciones de Margolles recogidas en "Muestra Margolles su decálogo", en la web noroeste.com: http://www.noroeste.com.mx/publicaciones.php?id=319489 Fecha de acceso: 26/04/2015
· ANON., Declaraciones de Teresa Margolles en la entrevista audiovisual "Teresa Margolles: A través... y El Grito", Réplica 21, 21 de diciembre de 2011. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=KoloQ2lKeqc Fecha de acceso: 14/01/2014
· ANON., Entrevista a Margolles publicada en La Jornada; http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/cultura/a03n1cul Fecha de acceso: 28/03/2015
· ANON., Entrevista a Teresa Margolles con motivo de la exposición Decálogo en el Museo Experimental El Eco publicada en el diario La Jornada del 10 de noviembre de 2007. Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2007/11/10/index.php?section=cultura&article=a04n1cul Fecha de acceso: 26/04/2015
· ANON., Margolles en "Teresa Margolles in conversation with Albertine de Galbert", conferencia auspiciada por Paris Photo 2013. Disponible online en https://vimeo.com/83498015 Fecha de acceso: 06/03/2014
· ANON., Declaraciones de Teresa Margolles en "Teresa Margolles monta performance en el Museo de Arte Moderno", comunicado del CONACULTA del 4 de diciembre de 2011. Disponible en: http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=17537 Fecha de acceso: 14/01/2014
· ANON., Declaraciones de Teresa Margolles en el vídeo del Museion

Bolzano Frontera, the exhibition by Mexican artist Teresa Margolles. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_eFoTbRgPKU Fecha de acceso: 30/05/2015
· DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Entrevista a Teresa Margolles: El cadáver debe estar sobre las mesas del mundo del arte", ABC Cultural, 22 de febrero de 2014. Versión extendida disponible en: http://javierdiazguardiola.blogspot.com.es/2014/03/entrevista-teresa-margolles.html Fecha de acceso: 04/02/2015
· _____ "Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo", *SalonKritk*, noviembre 2007, originalmente en ABCD de las artes Nº 824. http://salonkritik.net/06-07/2007/11/teresa_margolles_convertire_la.php Fecha de acceso: 07/06/2015.
· ESPEJO, Bea, "Teresa Margolles: Apuesto por un arte vivo y crítico"", El Cultural, 18 de febrero de 2014. Disponible en: http://www.elcultural.com/noticias/arte/Teresa-Margolles-Apuesto-por-un-arte-vivo-y-critico/5922 Fecha de acceso: 18/09/2014
· HIGH, Kathy y NICOLAYEVSKY, Ricardo, "Trabajando con la muerte. Entrevista a Teresa Margolles" en HIGH, Kathy (ed.), *Risk/Riesgo. Felix: a Journal of Media Arts and Communication*, Vol. 2, nº 3, The Standby Program, 2003.
· MARGOLLES, Teresa, "Santiago Sierra by Teresa Margolles", en Bomb Magazine, Nº 86, Invierno 2004. Disponible en http://bombmagazine.org/article/2606/santiago-sierra Fecha de acceso: 23/09/2014
· MATT, Gerald, "Entrevista a Teresa Margolles" en MATT, Gerald (ed.), *Interviews*, Kunsthalle Wien, Viena, 2007.

DOCUMENTOS DIGITALES

· ABELLÁN AGUILAR, Tatiana, "Muertos sin posibilidad de duelo: Bodies... The Exhibition, entre el cadáver y el objeto", https://tatianaabellan.files.wordpress.com/2012/11/bodies-resec3b1a-tatiana-mamajuana.pdf
· AGAMBEN, Giorgio, "¿Qué es lo contemporáneo?", en *SalonKritik*, 1 de diciembre de 2008: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php Fecha de acceso: 21/05/2015
· ANON., 1968: "Student riots threaten Mexico Olympics" en http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/october/2/newsid_3548000/3548680.stm Fecha de acceso: 13/07/2015
· ANON., *Comunicado Antimonumento +43*. Disponible en: http://

nuestraaparenterendicion.com/index.php/biblioteca/colaboraciones/item/2782-comunicado-antimonumento-%2043 Fecha de acceso: 18/08/2015
· ANON., Texto de presentación de la exposición *México Inside Out: Themes in Art Since 1990*, disponible en la web de *The Modern Art Museum of Fort Worth*: http://www.themodern.org/exhibition/upcoming/mexico-inside-out/1629 Fecha de acceso: 30/07/2015
· ANON., Web de la Fundación *Now I lay me down to sleep*: https://www.nowilaymedowntosleep.org Fecha de acceso: 22/02/2015
· BANWELL, Julia, "Agency and Otherness in Teresa Margolles' Aesthetic of Death", *Altre Modenità, Ensayos,* nº 4, Vol. 10, Universidad de Milán, 2010. Disponible en: http://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/viewFile/688/909 Fecha de acceso: 14/07/2015
· BATAILLE, George, "La noción de gasto", en *La critique sociale,* nº 7, enero de 1933. Disponible en: http://economiainternacional.sociales.uba.ar/files/2011/03/Bataille_La-nocion-de-gasto.pdf
· BRANDES, Stanley, "Sugar, Colonialism and Death: On the Origins of Mexico's Day of the Dead", en AA.VV., *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, nº 2, Abril de 1997, Cambridge University Press, 1997. Disponible en http://www.jstor.org/stable/179316
· BROOKS, David, "Cumple 40 años de fracasos la guerra de EU contra el narco", en el periódico *La Jornada*, 17 de junio de 2011, en http://www.jornada.unam.mx/2011/06/17/politica/002n1pol Fecha de acceso: 11/12/2014
· CAREY, Sorcha, "Sobre el dolor (On Sorrow)", texto para la Bienal de Liverpool, 2006, en http://www.biennial.com/events/sobre-el-dolor-on-sorrow Fecha de acceso: 17/06/2015
· COULSON, Amanda, "Teresa Margolles. Museum für Moderne Kunst", *Frieze* nº 85, septiembre de 2004. Disponible en: http://www.frieze.com/issue/review/teresa_margolles/ Fecha de acceso: 21/03/2015
· DERRIDA, Jacques, "Le cinéma et ses fantômes", *Cahiers du cinéma,* nº 556, abril 2001. Versión castellana disponible en: "El cine y sus fantasmas", http://www.egs.edu/faculty/jacques-derrida/articles/el-cine-y-sus-fantasmas/ Fecha de acceso: 1/06/2015.
· EPICURO, *Carta a Meneceo 125,* Traducción del griego de Marcelo D. Boeri. Disponible en https://www.academia.edu/1735692/Epicuro_Carta_a_Meneceo
· ESPINOSA, Elia, "El realismo conceptual de Teresa Margolles", en http://www.arte-mexico.com/eguerrero/TeresaMargolles/texto.htm

Fecha de acceso: 22/02/2015
· GELLATLY, Andrew, "20 millions Mexicans Can't be Wrong", *Frieze* Nº 72, enero-febrero de 2003. Disponible en: http://www.frieze.com/issue/review/20_million_mexicans_cant_be_wrong/
· GUASCH, Anna María, "La belleza ente lo político, lo ético y lo cultural. El retorno de la belleza según Arthur C. Danto", *Materia Revista d'Art*, Nº 6-7, Barcelona, 2008. http://annamariaguasch.net/pdf/MATERIA.pdf Fecha de acceso: 02/08/2015
· LICONA, Sandra, "Su arte denuncia un mundo de violencia", *El Universal,* jueves 5 de marzo de 2009. Disponible en: http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/58681.html Fecha de acceso: 09/09/2011
· MOTA, Melissa, "La Panadería: un espacio que cambió el arte contemporáneo mexicano" en Opera Mundi Magazine, 29 de enero de 2012. Disponible en: http://www.operamundi-magazine.com/2012/01/la-panaderia-un-espacio-que-cambio-el-arte-contemporaneo-mexicano.html Fecha de acceso: 16/08/2015
· OLIVARES ALONSO, Emir, "Instalan *antimonumento* contra la impunidad por Ayotzinapa", en *La Jornada*, 27 de abril de 2015. http://www.jornada.unam.mx/2015/04/27/politica/004n1pol Fecha de acceso: 18/08/2015
· PEÑUELA, María Alejandra, "La última cena de Michel Cardena", en http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/michel-cardena-miguel-angel-cardenas-practicara-eutanasia/42779 Fecha de acceso 03/06/2015
· PSJM, "Entrevista a Santiago Sierra", en Revista Sublime, Nº 16, Febrero 2005. Disponible en www.psjm.es/SANTIAGO_SIERRA.pdf Fecha de acceso: 02/04/2015
· ROBLES DE LA ROSA, Leticia, "En el sexenio de Calderón hubo 121 mil muertes", en *Excelsior*, 12 de marzo de 2004: http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/03/12/948239 Fecha de acceso: 18/12/2014
· ROSA CASTRO, Elvia, "Teresa Margolles: La muerte es bella", *Revista Excelencias,* Nº 6, http://www.revistasexcelencias.com/arte-por-excelencias/editorial-6/resenas/teresa-margolles-la-muerte-es-bella Fecha de acceso: 24/03/2015
· SALAZAR, Monica, "Redifining the mexican tradition of the death: Teresa Margolles and the embodiment of absence", *Art of Death and Dying Symposium Proceedings,* 2013. Disponible en: https://journals.tdl.org/add/index.php/add/article/view/7040 Fecha de acceso: 18/09/2014
· SCHMELZ, Itala, "Teresa Margolles: Todos los fuegos, el fuego", hoja de sala de la exposición *Crematorio* (Fosa Común), en la Galería Enrique

Guerrero. Disponible en: http://galeriaenriqueguerrero.com/wp-content/uploads/2012/06/prensaMARGOLLES-GEG-2003.rtf Fecha de acceso: 29/06/2015

· SCOTT BRAY, Rebeca, "En piel ajena: The work of Teresa Margolles", *Law Text Culture Vol. 11,* 2007. Disponible en: http://ro.uow.edu.au/ltc/vol11/iss1/2 Fecha de acceso: 20/12/2014

· _____ "En piel ajena: The work of Teresa Margolles", *Law Text Culture* Vol. 11, 2007. Disponible en: http://ro.uow.edu.au/ltc/vol11/iss1/2 Fecha de acceso: 20/12/2014

· _____ "Teresa Margolles's Crime Scene Aesthetics", *The South Atlantic Quarterly 111:4*, Otoño 2011, Duke University Press, 2011. Disponible en: http://saq.dukejournals.org/content/110/4/933.abstract Fecha de acceso: 20/12/2014

· SEGURA, Jesús, "Teresa Margolles: Necropolíticas de la visión", disponible en: https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17332/1/Teresa%20Margolles%20Necropol%C3%ADticas%20de%20la%20visión.pdf Fecha de acceso: 20/12/2014

· SILVA SANTISTEBAN, Rocío, "El arte revulsivo de Teresa Margolles. Agua de cadáver", en *La Insignia*, EEUU, enero de 2004. Disponible en: http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_068.htm Fecha de acceso: 04/08/2011

· TOMMASINI, Anthony, "The Devil Made Him Do It»", *New York Times*, 30 de septiembre de 2001.http://www.nytimes.com/2001/09/30/arts/music-the-devil-made-him-do-it.html Fecha de acceso: 09/08/2015

· TORREA, Judith, *Ciudad Juárez: en la sombra del narcotráfico*: http://juarezenlasombra.blogspot.com.es. Fecha de acceso: 08/09/2014