



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**INTERVENCIÓN Y ABYECCIÓN. LA IMAGEN DEL CADÁVER EN LA OBRA
*VELATORIO-ACAPULCO***

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
KARLA XOCHITL BALTAZAR GONZÁLEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

TUTORES
DRA. KARLA LETICIA JASSO LÓPEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. IVÁN RUIZ GARCÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Posgrado en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, por permitirme participar en su programa académico y en el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por otorgarme la beca que permitió la realización de esta investigación.

A mi comité tutor:

Dr. Sergio Rodríguez Blanco, por su orientación y paciencia.

Dra. Karla Leticia Jasso López, por las críticas puntuales, las enseñanzas y la confianza.

Dr. Iván Ruiz García, por sus cuidadosas observaciones y por todo lo aprendido en clase.

A los coordinadores del Posgrado: Dra. Deborah Dorotinsky y Dr. Erick Velázquez, así como a Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer por su valioso trabajo y apoyo.

A Andrés Orjuela, por hablarme de su obra y compartirme el material necesario para este análisis.

A mis padres, por apoyarme siempre.

A Julio, Iván, Javier y Mari, por hacer posible la escritura de este ensayo.

Contenido

Introducción	1
Velatorio-Acapulco	7
Desaturación y reencuadre. La intervención a la imagen	11
Imagen y representación	22
¿Quiénes son los cadáveres?	25
La imagen del cadáver en el museo	30
Los límites entre instalación y proyección	35
Conclusiones	41
Referencias	44
Anexo	47
Diapositivas <i>Velatorio-Acapulco</i>	47
Entrevista con Andrés Orjuela	52

Introducción

Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados (...) Las fotos, en general, son de muy mala calidad, aunque la impresión que provocan en quienes las contemplan es vivísima.

ROBERTO BOLAÑO, *Estrella Distante*.

El 11 de diciembre de 2006 el entonces presidente de México, Felipe Calderón Hinojosa, inició la llamada “guerra contra el narcotráfico” por medio de la Operación Conjunta Michoacán, que incluía el despliegue de más de cinco mil militares para la erradicación de plantíos ilícitos, el establecimiento de puestos de control para evitar el tráfico de enervantes, la realización de cateos y aprehensiones y el desmantelamiento de puntos de venta de droga¹. Mantener al ejército en las calles fue una política que se consolidó en 2008 con la Iniciativa Mérida y se extendió durante todo el sexenio para, según el discurso oficial, fortalecer la seguridad de los ciudadanos y recuperar los espacios públicos.

Esa confrontación frontal contra el crimen derivó, de acuerdo con Fernando Escalante, en una narrativa hegemónica² promovida por el Estado, en la que se asegura que los “criminales” tienen el control de ciertas partes del territorio, por lo que hace falta la intervención del ejército, pero “no se señala a nadie en particular entre las víctimas, como responsable de un delito específico.”³ Esta narrativa convirtió la violencia en espectáculo, y utilizando siempre narrativas binarias, calificó a los narcotraficantes como villanos, señalando

¹ “Anuncio sobre la operación conjunta Michoacán,” 11 de diciembre de 2006, en página web de la Presidencia de la República. <http://calderon.presidencia.gob.mx/2006/12/anuncio-sobre-la-operacion-conjunta-michoacan/#b1>, consultado el 10 de octubre de 2018.

² Retomo la noción Gramsciana de hegemonía, adoptada por Jesús Martín Barbero (1987), que se entiende como la forma que regula las relaciones sociales de subordinación, pero en la que la dominación no ocurre por imposición, sino por aceptación; se trata de una relación consentida que legitima a las clases y los discursos dominantes, mientras los subalternos asumen ese proceso, lo hacen propio y se conforman con él. Los espacios de hegemonía, como la cultura, están en constante transformación.

³ Fernando Escalante Gonzalbo, *El crimen como realidad y representación*, (México: El Colegio de México, 2015), 41.

al Estado como el defensor de la integridad de la ciudadanía, aun cuando en varias áreas era partícipe de la corrupción que propiciaba esta criminalidad.

La “guerra contra el narcotráfico” cambió por completo la agenda mediática⁴, por lo que los asesinatos y demás crímenes violentos comenzaron a inundar las primeras planas de los diarios, y los medios de comunicación comenzaron a ser utilizados por los participantes de la violencia, como vehículos para intercambiar mensajes y comunicar su poder en ciertos espacios o territorios. “La invención de un enemigo monolítico, organizado de manera jerárquica, con una racionalidad burocrática y económica, que domina todas las fases del negocio y está por lo menos en posición de controlar el mercado y los precios, fascinó a políticos, policías y periodistas.”⁵

Así, los medios de comunicación convirtieron en una medida tácita hacer una mayor proyección de las noticias cuando estas mostraban mayor crueldad y número de víctimas; la violencia en México dejó de terminar con la muerte, y continuó mediante la exhibición del cuerpo como mensaje, como advertencia, como estrategia del terror. Indirectamente este mensaje se convirtió en algo mucho más amplio: la proyección del miedo. El destinatario éramos todos los mexicanos.

Vimos entonces cuerpos molidos a golpes, encajuelados, descuartizados, enrollados con cinta adhesiva, colgados, desollados, cabezas en cajas o hieleras, y partes humanas; “cuerpos transformados –por el trabajo de la violencia–, en entidades abstractas”.⁶

⁴ La información que encontramos en los medios de comunicación y que es previamente elegida por periodistas, editores y el consejo editorial de cada plataforma, determina hacia dónde dirigimos nuestra atención como espectadores, categorizando nuestra percepción hacia ciertos temas “importantes” y ayudando a construir la imagen (siempre parcial) que tenemos de la realidad. Así es como se conforma la agenda mediática, que por medio de la repetición y la hiperbolización de los hechos que ocurren, determina la agenda pública del país. En el caso del sexenio de Felipe Calderón la información de los medios de comunicación tenía como fuente al Estado.

⁵ Luis Astorga, *Seguridad, traficantes y militares. El poder y la sombra*, (México: Tusquets, 2007), 276.

⁶ Rosana Reguillo, “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación,” *E-misférica* 8.2, (2011), disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>.

Ante tales imágenes, diversas expresiones de la cultura intentaron ampliar la conversación en torno al tema de la violencia, con resultados diversos. Una de las obras de arte contemporáneo que surgió en este sentido, y cuyo análisis es objeto de esta investigación, es *Velatorio-Acapulco* (2012), del artista colombiano residido en México, Andrés Orjuela (1985).

Este análisis crítico tiene el objetivo de señalar si dicha obra aporta otra mirada de la violencia, o si solo repite las narrativas hegemónicas de la violencia en México a partir de la mostración de la imagen del cadáver. Además, me interesa analizar cómo este tipo de imágenes afectan al espectador debido al miedo y la abyección que despliegan.

Mi interés por la imagen del cadáver surgió cuando, como parte de mi trabajo como redactora de noticias para un canal de televisión abierta, debí ver y escoger cientos de imágenes de la violencia que provenían tanto de las grabaciones de los reporteros como de los envíos de las agencias internacionales, para aplicarles un desenfoque que las hiciera más “accesibles” para el espectador. Ante esa situación visualicé todo el espectro de lo que la violencia puede producir sobre los cuerpos, dejando poco a poco de sentirme afectada por las imágenes, pero, irónicamente, imponiendo un “velo” que permitiera la mirada del espectador.

Por lo anterior intento también visualizar cuál es la mirada con la que la obra presenta a las imágenes y cómo el arte se inscribe en la agenda mediática de la “guerra contra el narcotráfico”.

Mi reflexión acerca de la imagen del cadáver está marcada por dos líneas del pensamiento en torno a la violencia que se vive en el país: la geopolítica y la estética.

La cuestión geopolítica alrededor de la “guerra contra el narcotráfico” ha sido estudiada por diversos autores, sin embargo, este trabajo se posiciona en la misma línea de los análisis críticos que aseguran que la retórica de mano dura adoptada por el gobierno mexicano, y los medios de comunicación (cuya principal fuente era el mismo gobierno), legitimó la violencia de Estado, a la vez que creó un lenguaje abstracto “para el que son prácticamente lo

mismo la ilegalidad, la informalidad, la delincuencia, la corrupción, porque supone que una cosa lleva a la otra, inevitablemente, en un sistema cuya clave es la impunidad. La alternativa es el cumplimiento estricto de la ley sin excepciones”⁷.

La idea del narcotraficante como una amenaza a la seguridad permeó el imaginario mexicano a través del *habitus*. Oswaldo Zavala retoma este concepto de Pierre Bordieu y lo define como “un sistema de principios que generan y organizan determinadas prácticas y formas de representación en un entorno dado”⁸ y que influye totalmente al lenguaje que utilizamos para describir la violencia; “escribimos *narcotraficante, sicario, plaza, guerra y cártel* y con esas palabras aparece de inmediato el mismo universo de violencia, corrupción y poder que puebla por igual las páginas de una novela, de un periódico, la letra de un corrido”⁹ y del arte.

Por otro lado, y aunque el tema que nos ocupa es el análisis de una obra que proyecta imágenes de cadáveres, es decir de personas que fueron asesinadas, no podemos olvidar que las políticas de seguridad que llevaron a México a tal situación de violencia están influenciadas, por un lado, por las políticas estadounidenses en contra el narcotráfico,¹⁰ y por el otro, por la práctica de la desaparición forzada, que de acuerdo con Federico Mastrogiovanni pretende provocar terror entre las comunidades donde se asientan intereses económicos derivados de la extracción de recursos naturales, y eliminar a activistas sociales y líderes comunitarios que se oponen a los proyectos de explotación de la tierra, así como a los periodistas incómodos que documentan esta situación.¹¹

⁷ Escalante Gonzalbo, *El Crimen como realidad y representación*, 125.

⁸ Oswaldo Zavala, *Los cárteles no existen*, (México: Malpaso, 2018), 57.

⁹ *Ibid.*, 59.

¹⁰ Véase Luis Astorga, *Seguridad, traficantes y militares. El poder y la sombra*, (México: Tusquets, 2007), y Froylán Enciso, *Nuestra historia narcótica. Pasajes para (re)legalizar las drogas en México*, (México: Debate, 2015).

¹¹ Véase Federico Mastrogiovanni, *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*, (México: Grijalbo, 2014).

En cuanto a la parte estética del análisis, para este ensayo son fundamentales las investigaciones que han abordado las formas en las que el cuerpo-cadáver es desplegado en el espacio público y las que han reflexionado acerca de las prácticas artísticas en las que convergen las imágenes documentales (entre ellas el fotoperiodismo) y el arte.

En este sentido son importantes las investigaciones de Ileana Diéguez en torno a la teatralidad y la performatividad, que se presentan desde que el cuerpo-cadáver es dejado en el espacio público para comunicar un mensaje vinculado al martirio del cuerpo, que se convierte en representación del castigo generalizado; “el cuerpo deviene un recordatorio, adquiere la función de mensaje y *memento mori*. El cuerpo en registro de castigo habla en presente y en futuro: es una advertencia, una siniestra forma de *prevención*.”¹²

Las imágenes de estos cuerpos hacen, de acuerdo con Amanda de la Garza, que la visualidad en México esté “circundada por el horror, por aquello considerado como irrepresentable,”¹³ porque las imágenes no solo llevan el registro de los asesinatos, sino de “la muerte violenta hecha para la imagen, la muerte pensada para ser fotografiada, transformada en una política visual de control y poder.”¹⁴ En un análisis de la serie fotográfica de Fernando Brito, *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2010), en la que el fotógrafo retrata varios cadáveres encontrados en diversos lugares en el estado de Sinaloa, pero con un encuadre y composición distintos al de la imagen de nota roja —el cadáver no está en el centro de la composición sino que “convive” con el paisaje. La autora concluye que si bien estas fotografías ofrecen otra mirada porque no ponen al cuerpo violentado en el centro de la imagen, diluyen su contexto, lo que deriva en un rechazo de la persona y en la pura presentación del cadáver;

¹² Ileana Diéguez, “La puesta en escena del cuerpo postsufriente/Iconofilias sacrificiales,” en *Artes La Revista*, núm. 18, (2012): 166.

¹³ Amanda de la Garza. “Memento Mori. Violencia y contemplación en la fotografía de Fernando Brito,” *Trasatlántica*, (2012): 2.

¹⁴ *Ibid.*, 2.

por tanto, no pueden producir empatía porque anestesian al espectador ante el shock que produce la imagen del cadáver.

Ante la postura de Amanda de la Garza se encuentran la investigación realizada por Iván Ruiz, quien considera que las prácticas provenientes del fotoperiodismo, del documental y del arte contemporáneo establecen registros diferentes a los dejados por las prácticas criminales, que, a la vez, se friccionan con las narrativas hegemónicas de la guerra contra el narcotráfico. Desde su punto de vista, la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje* logra, a través de elementos de composición, color y encuadre, otorgar una mirada del cadáver diferente a la que brinda la imagen de nota roja; esta otra mirada surge gracias a la estetización, que “proviene de una teoría de la sensibilidad que puede prescindir tanto de la belleza como de los objetos artísticos”¹⁵ y a partir de la cual se puede reflexionar sobre el contenido de las imágenes desde “la copresencia de belleza y afección.”¹⁶

Para pensar la apropiación de imágenes de archivo, retomo el análisis realizado por Sergio Rodríguez Blanco sobre la obra *¡Visite Ciudad Juárez!* (2003-2011) de Ambra Polidori, en la que la artista se apropió de las fotografías originales de un archivo judicial de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, al que solo tenía acceso la policía, para “democratizar(lo) entre los visitantes de arte contemporáneo”¹⁷ poniendo las imágenes en sugerentes postales en las que “la imagen activa la memoria y pretende que recordemos lo olvidado, lo desaparecido, para desencadenar una respuesta política.”¹⁸

¹⁵ Iván Ruiz, *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*, (México: UNAM, 2017), 62.

¹⁶ *Ibid.*, 62.

¹⁷ Sergio Rodríguez Blanco, *Palimpsestos mexicanos*, (México: Conaculta-Centro de la Imagen, 2015), 80.

¹⁸ *Ibid.*, 83.

Las referencias anteriores son punto de partida para analizar la mirada, pensando esta como una carga que las imágenes contienen en sí mismas y que “nos dice” cómo mirarlas¹⁹, y las estrategias estéticas que operan en *Velatorio-Acapulco*, una instalación que proyecta imágenes de cadáveres, y que surgió al final de un sexenio en el que el aumento de los asesinatos y su exhibición, cambiaron la visualidad en México.

Velatorio-Acapulco

Antes de comenzar con el análisis de la obra me gustaría aclarar que, para los fines de esta reflexión, entenderemos por cadáver al “cuerpo insepulto. *Cadaver autem est, si insepultum iacet*. Si el cuerpo recibe sepultura ya no es cadáver”.²⁰

Así, la sepultura es lo que diferencia al cuerpo que tiene deudos del que yace en la calle; el cadáver es un cuerpo expuesto, que no tiene dueño, es un cuerpo que no importa.²¹

De acuerdo con George Bataille la costumbre de la sepultura surgió, para diferenciar el cadáver humano de los demás seres. “Esta diferencia caracteriza aún a un ser humano y lo distingue del animal”.²²

En este sentido, considero que la imagen que muestra los cuerpos violentados antes de que reciban sepultura, perpetúa su condición de cadáveres, al tiempo que reproduce el patrón de terror que inició con los cuerpos vejados, desplegados en el espacio público como en una

¹⁹ Gonzalo Abril, “Lo visual, la mirada y la imagen,” en *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, (Madrid: Editorial Síntesis, 2007), 28-53. El autor señala que la mirada está siempre relacionada con el discurso y los procesos de enunciación, está contenida en la imagen y asigna al espectador lugares específicos para ver y no ver.

²⁰ Mauricio Ortiz, “El cuerpo expósito,” *Luna Córnea*, núm. 33 (2011): 239.

²¹ *Ibid.*, 241.

²² Georges Bataille, *El erotismo*, trad. Antoni Vicens, (Ciudad de México: Tusquets, 2013), 48.

puesta en escena. “El cadáver de las personas asesinadas es el más cadáver de todos, el cuerpo más expósito”²³.

Después de esta acotación procedo a describir la obra *Velatorio-Acapulco*. Se trata de una instalación que consta de dos proyectores de diapositivas colocados frente a una pared. La obra se muestra en un cuarto oscuro. Uno de los dos dispositivos proyecta 42 fotografías de cuerpos, la mayoría de ellos cadáveres, que, por el título de la obra, se supone fueron tomadas²⁴ en el estado de Guerrero, en México, durante 2012. Durante la proyección, estas imágenes cambian cada 30 segundos, y cada cambio es acompañado por el “claqueo” del proyector. Al mismo tiempo otro proyector de diapositivas, calibrado con mayor intensidad de luz, muestra la imagen de un lirio blanco, que se posiciona justo encima del resto de las fotografías, como un “velo” que las oculta parcialmente.

Cuando el espectador se coloca entre el proyector y la imagen proyectada, su propio cuerpo interfiere la proyección del lirio y permite que el resto de las imágenes se vean. El cuerpo del espectador, al interponerse entre proyección y superficie proyectada, devela los otros cuerpos.

De las 42 imágenes proyectadas en *Velatorio-Acapulco*, 39 muestran uno o varios cadáveres, las otras tres muestran



Imagen 1 Diapositiva *Velatorio-Acapulco*.
Cortesía del artista

²³ Ortiz, “El cuerpo expósito,” 248.

²⁴ Las fotografías de la violencia en México no siempre son tomadas por fotoperiodistas. En los últimos /años policías, militares e incluso los transeúntes toman las fotografías con su celular y las envían a los medios de comunicación o las suben a la red. De las fotografías encontradas solo dos cuentan con pie de foto, una pertenece al fotoperiodista Bernardino Hernández y otra fue publicada por la página web del periódico Milenio.

respectivamente una escena del crimen en donde no se alcanza a distinguir ningún cuerpo, unos campesinos armados y una mujer que posa para la fotografía. La obra pareciera mostrar a otras personas – campesinos y mujeres– afectadas por la violencia en México.

Las imágenes 2 y 3 muestran a personas vivas pero que son sujetos excluidos, tanto en términos de estrato socioeconómico (campesinos), como de género (una mujer sexualizada). En el presente contemporáneo de México, estas imágenes podrían remitir a las diferentes formas de violencia en contra de las mujeres y los campesinos; estas son importantes dentro del corpus, pues, aunque no son abyectas, marcan la lectura de las otras en términos de montaje en tanto esos cuerpos están expuestos a convertirse en cadáver, pues su existencia está marcada por condiciones precarias²⁵



Imagen 2 Diapositiva *Velatorio-Acapulco*.
Cortesía del artista



Imagen 3 Diapositiva *Velatorio-Acapulco*.
Cortesía del artista

²⁵ Judith Butler, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, (México: Paidós, 2010), 31. La autora señala que la condición de precariedad subraya el hecho de que somos sustituibles tanto en ciertos modos socialmente facilitados de morir y de muerte, como en los modos de persistir y prosperar.

de vida. Estas imágenes, dentro de la obra, parecen anticipar que por pertenecer a estos dos grupos, dichos cuerpos terminarían siendo cadáver.

Ahora bien, en cuanto a la obra que estamos analizando, detengámonos un momento en las imágenes específicas del cuerpo-cadáver que el artista utiliza. De acuerdo con sus palabras, Andrés Orjuela tomó las 42 imágenes de la página *Blog del Narco* y posteriormente las intervino, cambiándolas a blanco y negro y recortándolas con una mascarilla circular.

Con estos datos, me di a la tarea de buscar las imágenes utilizadas por Orjuela en internet. Ninguna de ellas se localizó en el *Blog del Narco* debido a que este sitio web funciona más como un repositorio que como un archivo ordenado, por lo que al irse actualizando borra los registros anteriores.

Los criterios que utilicé para las búsquedas fueron: rastreo directo de las imágenes (que el artista me proporcionó) y búsquedas mediante combinaciones de palabras como Acapulco, Guerrero y 2012, con muertos, narcotráfico, asesinato, violencia, decapitado, asesinada, descuartizado, colgado, encajuelado, cártel y crimen organizado. También realicé una búsqueda hemerográfica en el periódico *El Sur de Acapulco* del año 2012, en la que tampoco aparecieron las fotografías.

De las imágenes que encontré vemos que no todas pertenecen a la ciudad de Acapulco, sino a distintas regiones del estado de Guerrero, como Chilpancingo, Tecpan de Galeana, Zumpango del Río y ciertas zonas de la carretera México-Acapulco. En otros casos la imagen fue encontrada documentando dos hechos completamente distintos, uno en el estado de Morelos y otro en Gómez Palacio, Durango²⁶.

En total, 14 de las imágenes apropiadas por el artista fueron encontradas por medio de estas búsquedas, lo que nos lleva a pensar que las imágenes no localizadas fueron obtenidas de otro tipo de percances que no ocurrieron en Guerrero, o bien, ni siquiera se trata de fotografía

²⁶ Véase Anexo 1.

documental o periodística, lo que contradice la información que aparece explícitamente en la última diapositiva de la obra, que asegura que las fotografías pertenecen a “noticias de Acapulco”.

Con las imágenes encontradas podemos hacer un comparativo entre la fotografía matriz y la intervenida por Orjuela, en el que vemos cómo la intervención le resta información a la imagen, al tiempo que nos acerca a los detalles del cadáver.

Desaturación y reencuadre. La intervención a la imagen

Como lo mencioné anteriormente, el artista intervino las imágenes matrices, quitándoles el color y reencuadrándolas por medio de una mascarilla circular. Si el encuadre es el marco dentro del que se establecen las relaciones de significación de la imagen, entenderemos por reencuadre a la elección de un encuadre distinto del original después de que la fotografía fue tomada; se trata de una alteración de los límites de la imagen que afecta la composición, es una elección particular y subjetiva que despoja a la imagen de algunos elementos, al tiempo que amplía el fuera de campo, aquello “que no se oye ni se ve, y sin embargo está perfectamente presente.”²⁷

Por ejemplo, en una fotografía de Ezequiel Flores publicada por el portal de *Proceso* el 20 de agosto de 2012 (IMAGEN 4a), vemos dos cuerpos masculinos colgados de un puente, uno bajo el otro. El cuerpo de arriba tiene el torso desnudo y manchas de sangre tanto en el costado como en el brazo derecho. El cuerpo que le sigue viste una playera de color rojo que le fue levantada para cubrirle el rostro. Ambos cadáveres tienen las manos atadas por la espalda

²⁷ Gilles Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, (Barcelona: Paidós, 1984), 32.



IMAGEN 4a Ezequiel Flores. *Proceso*, 20 agosto, 2012

y ninguno porta calzado. Al fondo vemos la estructura del puente vehicular del que fueron colgados. El suceso se registró en el municipio Tecpan de Galeana, en Guerrero.

Ahora bien, en la imagen, editada por el artista (IMAGEN 4b) solo vemos el primer cuerpo, y aunque aparecen partes de ciertas partes del otro, no alcanzamos a distinguirlo como tal. Tampoco vemos toda la estructura del puente.



IMAGEN 4b. Diapositiva *Velatorio-Acapulco*. Cortesía del artista

Otra de las imágenes matrices que pudieron encontrarse, es la de una mujer asesinada, publicada por la Agencia Informativa Guerrero (IMAGEN 5a) el 20 de noviembre de 2012, que nos sirve para apreciar la intervención que Orjuela realizó al desaturar una de las imágenes (IMAGEN 5b). Esta fotografía, a pesar de no ser exactamente la misma imagen apropiada por Orjuela, nos sirve para apreciar la intervención en el color. Vemos que la mujer no solo fue asesinada, sino golpeada y quizá violentada sexualmente, debido a que la parte superior de su vestido está abajo. También vemos que el cadáver tiene una herida en la cabeza y sangre en el rostro. La intervención en el color le quita el impacto a la sangre, que en la imagen apropiada se confunde con cabello.



IMAGEN 5a. AIG. 20 de noviembre, 2012.



IMAGEN 5b. Diapositiva *Velatorio-Acapulco*.
Cortesía del artista.

Por otro lado, una fotografía tomada por Bernardino Hernández, publicada por *Cuartoscuro* el 12 de diciembre de 2012 (IMAGEN 6a), otra de las imágenes matrices, muestra las extremidades de cuerpos descuartizados, encontrados en el asiento trasero de un automóvil.



IMAGEN 6a. Bernardino Hernández. *Cuartoscuro*. 12 de diciembre, 2012.

En la imagen intervenida (IMAGEN 6b) los pedazos no alcanzan a identificarse como las partes humanas que son, debido al viraje a blanco y negro y al recorte. También, el artista hace un acercamiento a la imagen por lo que esta pierde calidad, y la cartulina del fondo pierde definición, dificultando la lectura del mensaje.



IMAGEN 6b. Diapositiva *Velatorio-Acapulco*.
Cortesía del artista.

Según el artista, la intervención realizada no pretendía despojar a las imágenes de información esencial, sino hacer que no fueran “tan violentas” para el espectador. Orjuela explica su decisión de “reencuadrar” y quitar el color:

Son soluciones formales que yo doy para presentar imágenes de violencia. También las presento en blanco y negro, pues es para bajarles el tono de agresión al espectador (...) Las piezas lo que quieren generar es una conciencia de que *eso no está bien*: ese nivel de consumo tan absurdo de imágenes violentas, digamos que hacerlo consciente. Cuando haces evidente que tú no quieres mostrar la violencia, pues es un nivel de conciencia del artista, entonces por eso es que van en blanco y negro.²⁸

Aquí es necesario aclarar que la obra por sí misma no puede generar esta conciencia que afirma Orjuela, esta intención es del artista, quien quiere generar algo a través de sus obras. En este caso Orjuela realizó la intervención de las imágenes desde una perspectiva moralizante que no tiene una correlación directa con lo que vemos y que no repercute en la conciencia colectiva.

Por otro lado, existe una dualidad entre ese discurso de lo que “no está bien”, y la decisión artística de intervenir estas imágenes y no otras; es decir, al alterar la imagen del cadáver, el artista juega con la crudeza y el horror de las imágenes matrices; el reencuadre y el cambio a blanco y negro reducen la carga explícita de estas, pero a la vez ponen acento sobre cierto detalle que en la imagen original quizá no es el centro de atención. No necesariamente esta intervención agrade menos al espectador, como indicó Orjuela en la entrevista. Por el contrario, borra elementos contextuales que hacen que lo que vemos como espectadores al momento de estar ante la obra, diluya los contextos donde aparecieron los cadáveres y los rasgos distintivos de los mismos, es decir, provoca que los cadáveres presentados sean indistintos uno del otro.

²⁸ Entrevista que realicé a Andrés Orjuela en julio de 2016, en la colonia Nápoles, Ciudad de México. (Las cursivas son mías).

Una serie que también pretendía generar conciencia mediante imágenes que descontextualizan los cadáveres dejados por el narcotráfico es *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006-2010), del fotoreportero mexicano Fernando Brito, quien mientras trabajaba en el diario *El Debate* documentando los hechos violentos, hacía una fotografía (en blanco y negro) para la sección policiaca del periódico, y otra, con un encuadre, color e iluminación diferentes, en la que proporcionaba un registro del cadáver inmerso en un “paisaje con ascendencia pictorialista.”²⁹ Estas imágenes diluían mediante elementos estéticos la abyección que provoca el cadáver, al ofrecer una mirada que permitía al espectador desvincularse de las imágenes explícitas de la violencia vinculada al narcotráfico.

De acuerdo con Iván Ruiz estas fotografías conjuntan belleza y afección para dar lugar a una potencia estética de la imagen, que permite reflexionar sobre su contenido sangriento.³⁰

Las imágenes de Brito muestran un paisaje cuya composición es bella, lo cual nos invita a acercarnos y mirar. La experiencia estética ocurre cuando el espectador se percata de que el cadáver está ahí, y experimenta la imagen desde lo sensible. “La serenidad del trabajo con la luz y las condiciones atmosféricas se torna ambiguo cuando se asoma un detalle en otro momento disimulado, creando así una tensión en la mirada.”³¹ Sin embargo estas imágenes llevaban también el cadáver al anonimato y diluían las causas de su muerte.

Si comparamos a Brito con Orjuela³², el velo (tanto el del lirio como el de la intervención), que cubre los cadáveres en *Velatorio-Acapulco*, pretende lograr lo que *Tus pasos se perdieron con el paisaje* logra mediante la técnica.

²⁹ Ruiz, *Docufricción*, 59.

³⁰ *Ibid*, 62.

³¹ Ruiz, *Docufricción*, 59.

³² Esta comparación se realiza pensando ambas obras como producto, sin embargo, se reconoce que en Brito hay un manejo de la técnica y un trabajo de varios años que le permite crear estas imágenes, mientras que Orjuela construye la instalación a partir de la apropiación de imágenes que ya existían y que justamente son el tipo de imágenes violentas que Brito quiere evitar.

Sin embargo, las imágenes proyectadas en *Velatorio-Acapulco* provocan miedo. De acuerdo con Sara Ahmed el miedo no es solo una sensación del presente, sino que anticipa el peligro en el futuro: “El objeto que tememos no está simplemente ante nosotros, o enfrente de nosotros, sino que causa una impresión en nosotros en el presente, como un dolor anticipado en el futuro”.³³

La experiencia ante las imágenes de *Velatorio-Acapulco* subraya este tipo de miedo, cuando el espectador realiza una identificación geográfica y siente que podría sufrir una suerte similar. La elección de la ciudad de Acapulco para la obra no es arbitraria; aunque la pieza por sí misma no brinda esta información, en entrevista el artista mencionó que eligió utilizar imágenes de este lugar porque en un momento en el que se dirigía al Puerto de Acapulco, sobre la carretera a Chilpancingo, fue testigo de cómo varios sujetos dejaban un cadáver en el camino. Este acontecimiento lo impactó de tal forma que decidió hacer una obra al respecto.

Cabe mencionar que Acapulco es una de las ciudades más conocidas turísticamente, dentro y fuera de México. La obra tiene mayor impacto en el espectador porque Acapulco está en el imaginario colectivo y es un lugar que muchos mexicanos han visitado en más de una ocasión. Por otro lado, el estado de Guerrero es uno de los que ha sufrido los estragos de la violencia desde el sexenio de Felipe Calderón y hasta nuestros días. De acuerdo con datos del Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI), en el 2006 se registraron 789 defunciones por homicidio en esa entidad, las cifras aumentaron gradualmente y en 2012 se registraron 2,646 homicidios en 2012. En 2017 la cifra fue de 2,637 homicidios³⁴.

La identificación geográfica de las imágenes que presenta la obra, determinadas por el título de esta, se suma al sentimiento primigenio del miedo a la muerte, inherente en la mayoría

³³ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, (México: PUEG-UNAM, 2015), 109.

³⁴ Consulta de defunciones por homicidio, por año y entidad de registro, página web del INEGI, <https://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/proyectos/bd/continuas/mortalidad/defuncioneshom.asp?s=est>, consultado el 10 de octubre de 2018.

de los seres humanos. Como lo menciona Bataille, “para cada uno de aquellos a quienes fascina, el cadáver es la imagen de su destino. Da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruye a todos.”³⁵

En *Velatorio-Acapulco*, además, opera la abyección. Entendamos lo abyecto como todo aquello que perturba un sistema, en especial el sistema simbólico. Las fotografías en la instalación son abyectas porque muestran el cadáver, el cuerpo insepulto, lo que se interpone a la costumbre de la sepultura y al tratamiento que recibe el cuerpo que tiene deudos. “El cadáver humano es fuente de impureza y no debe ser tocado (Núm. 19-14). Enterrar es una manera de purificar.”³⁶

El miedo/desagrado ante la imagen del cadáver obedece a su condición de no-cuerpo: “cuerpo putrefacto, sin vida, transformado completamente en deyección, elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, hormigueo de transición, reverso inseparable de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico: el cadáver es la polución fundamental.”³⁷

La abyección, sin embargo, se caracteriza también por provocar atracción y repulsión a la vez. “En arte, la abyección puede también encender un deseo de mirar, aunque podamos tener miedo o ser repelidos, y es también en este sentido que abyección y arte pueden estar relacionadas a la perversión.”³⁸

La intervención realizada por Orjuela, al acercar en el reencuadre los detalles abyectos de la imagen, y aumentar el fuera de campo, concentra la mirada en el cadáver. El espectador

³⁵ Bataille, *El erotismo*, 48.

³⁶ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*, trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, (México: Siglo XXI, 2015), 144.

³⁷ *Ibid.*, 144.

³⁸ Estelle Barrette, “Abjection, melancholia and ambiguity in the Works of Catherine Bell,” en *Abject Visions. Powers of horror in art and visual culture*, Rina Arya y Nicholas Chare ed., (Gran Bretaña: Manchester University Press, 2006), 130. [La traducción es mía].

se encuentra frente a una imagen del cadáver más descontextualizada y de menor calidad que la imagen matriz.

Por ejemplo, en la imagen de un decapitado (IMAGEN 7a), la intervención nos presenta una cabeza entre telas manchadas y una bolsa de plástico, del lado izquierdo vemos tres dedos de una mano.

El detalle de los dedos genera cierta ambigüedad, porque no sabemos a primera vista, si la mano está dislocada o si los dedos fueron desprendidos de su cuerpo. Este mostrar/no mostrar genera una mayor atención en la mirada del espectador. Si bien no necesariamente dispara lo abyecto de la imagen, esta estrategia obliga a contemplarla mientras intentamos reconocer qué es lo que estamos viendo. Si tomamos en cuenta que el tiempo de cambio entre diapositivas dura 30 segundos, podemos



IMAGEN 7b. *Diario de Zihuatanejo*. 11 de mayo, 2012.



IMAGEN 7a. Diapositiva *Velatorio Acapulco*. Cortesía del artista.

inferir que este lapso no es suficiente para que el espectador reconozca lo que ve, lo que lo obliga a permanecer mirando.

Al mirar la imagen 7b (matriz de la imagen exhibida en la pieza) apreciamos elementos como los tres dedos, hematomas en el rostro del cadáver y una toalla manchada de sangre, con los que no queda duda de

que la imagen refiere a un hecho extremadamente violento. La imagen matriz no demanda que el espectador indague más allá, sino que de inmediato le muestra la violencia.

Velatorio-Acapulco es una de las pocas obras de la producción de Orjuela, en la que el artista opta por la estrategia de “mostrar el cadáver”³⁹, sin embargo, vemos en la instalación una constante tensión entre mostrar la imagen del cadáver —de la misma forma que la prensa de nota roja lo hace—⁴⁰ y ocultar ciertos elementos para, en palabras de Orjuela, “bajarle el tono de agresión a la imagen”.

El ocultamiento parcial de la imagen no solo opera en cuanto a la intervención de las imágenes matrices, sino en las dos capas de proyección que componen la obra: se quiere que el espectador vea las imágenes, pero estas se “cubren” mediante la proyección de la imagen de una flor, lo que requiere la interactividad del cuerpo del espectador ante el halo de luz que genera el dispositivo tecnológico, para poder ver.

Hay en la obra dos velos, el primero y más evidente es la imagen proyectada de un lirio blanco o *lilium candidum*. Esta es una flor que ha sido utilizada en la ornamentación desde la Antigüedad, por ejemplo, en las representaciones de la anunciación. El lirio es considerado símbolo de pureza y utilizado con frecuencia en los arreglos florales fúnebres. “El folclor

³⁹. Evocar es una preocupación constante de Andrés Orjuela, que podemos ver sobre todo en la serie *Muestrarios* (2011), en la que el artista recupera toda la tinta roja (sangre) que apareció durante un año en la Revista *Alarma!* y realiza 1,011 muestras que coloca en porta objetos de vidrio —como en un laboratorio— y que corresponden a cada crimen visto por el consumidor de dicha publicación. En esta obra el artista toma de manera intencional una muestra, que articula como representativa, para dar cuenta de un momento en la historia de México y de la cantidad de “sangre” que el consumidor habitual de *Alarma!* vio durante un año. También en *Taxonomía Postmortem* (2012), una serie que muestra varias imágenes de flores secas, escaneadas y dispuestas de tal forma que aluden a las formaciones en las que los cadáveres son acomodados en ciertas escenas del crimen o en las fosas clandestinas, está la intención de aludir a los cadáveres dejados por la violencia, sin mostrarlos.

⁴⁰ Algunas obras contemporáneas han utilizado propuestas que, si bien son abyectas, porque traen a la mirada la imagen de los cuerpos expulsados del sistema (los muertos y desaparecidos de manera violenta), se contraponen a la imagen distribuida en los medios de comunicación. Sin embargo, en el caso de *Velatorio-Acapulco*, la intervención realizada por el artista no alcanza a convertir las imágenes matrices en una imagen que pueda ofrecernos una mirada distinta de los cadáveres.

europeo cuenta que los lirios crecían en las tumbas de las personas ejecutadas por crímenes que no habían cometido.”⁴¹

Durante la entrevista que le realicé a Orjuela noté que tiene una preferencia por los lirios (había una de estas flores en su mesa), y para la obra escogió este tipo de flor por el sobrenombre de “Acapulco”, que desde su lectura es el nombre que esta recibe en nuestro país. No obstante, al hacer un estudio de campo y visitar los mercados de flores, nos daremos cuenta de que la flor llamada “Acapulco” es un lirio de color rosa, y el que se presenta en la instalación es blanco, también conocido en nuestro país como “Casablanca”.

El simple recorrido por la instalación interviene la proyección del lirio y provoca que las imágenes de los cadáveres se vean, sin que esto sea una decisión consciente del espectador. Sin embargo, por el tipo de intervención que se les ha realizado a las imágenes, el espectador tiene que volver a mirar, lo que lo obliga a permanecer más tiempo ante la obra.

La estrategia visual de *Velatorio-Acapulco* es eliminar información de la imagen, lo que en realidad supone cubrirla con un segundo velo, que hace que se necesite más tiempo ante ella para poder comprenderla, pues el espectador, curioso, intentará ver todos los detalles de la violencia que el artista afanosamente intentó cubrir.

Esta tensión entre mostrar y ocultar que opera en *Velatorio-Acapulco*, la encontramos desde el título de la obra, en tanto velatorio es “el acto de velar o pasar la noche al cuidado de un difunto.”⁴²

⁴¹ María Cristina Arango, *Plantas Medicinales. Botánica de interés médico* (Manizales: Universidad de Caldas, 2006), 75–76.

⁴² Diccionario de la Lengua Española, s.v. “velar,” consultado el 26 de mayo de 2017, <http://dle.rae.es/srv/fetch?id=bTFZNAf|bTJiBaz|bTJnxpM>.

Si hacemos una revisión etimológica de la palabra velatorio encontraremos que esta está relacionada tanto con estar en vela y vigilar, como con cubrir y ocultar.⁴³

Los dos velos que operan en el mostrar-ocultar la imagen del cadáver, son la táctica que la obra utiliza para interpelar al espectador, sin embargo, no podemos olvidar que lo hace a través de una estrategia de control en la que el artista ya eligió 42 imágenes de la violencia en “Acapulco”, que cambian cada 30 segundos, una especie de muestra representativa de la violencia. Esto nos lleva a plantear las siguientes preguntas ¿es posible representar la violencia? y de ser así, ¿cuáles son las estrategias de representación de la violencia en la obra?

Imagen y representación

Para tratar de responder las preguntas anteriores retomaré el pensamiento de Gonzalo Abril, quien considera que la imagen tiene tres niveles: el visual, que corresponde al acto perceptivo de un objeto y a la estética como la experiencia sensible que ese objeto puede producir; la mirada, que carga de intencionalidad a la imagen (que el autor nombra texto visual); y la imagen que “remite a la representación, a la cargazón epistémica, estética y simbólica de la experiencia visual, al orden del imaginario”⁴⁴.

⁴³ En el Diccionario del uso del español de María Moliner encontramos que velar proviene del latín *vigilare* y significa permanecer despierto voluntariamente para estudiar, trabajar o hacer cualquier cosa, en las horas que ordinariamente se dedican a dormir; asistir en la noche a un enfermo o acompañar el cadáver de una persona recién fallecida; también, cuidar una cosa con mucha atención.

Moliner señala que velatorio es la acción de velar un cadáver o la reunión de personas que lo están haciendo.

En el Breve diccionario etimológico de la lengua castellana de Joan Corominas encontramos que velar, del latín *vigilare*, significa estar sin dormir, estar atento, vigilar; también significa cubrir con un velo, mientras que su antónimo develar, del francés *dévoiler*, significa descubrir o revelar.

⁴⁴ Abril, “Lo visual, la mirada y la imagen,” 20.

La representación es entendida como la evocación (o presentación) de algo ausente, la testificación de esa falta. “Al hablar de representación tanto en el nivel semiótico cuanto en el político, pensamos en una función sustitutoria: lo ‘representante’ está en lugar de lo ‘representado’, siendo el primero un término presente y el segundo, ausente”.⁴⁵

Para Abril los tres niveles implican la producción de poder: El de lo visual, porque lo que es visible o invisible está determinado por su visibilización en el espacio público. El proceso de esta visibilización está determinado por la agenda mediática. El nivel de la mirada, porque revela relaciones de poder en tanto lo que se ve está determinado por la subjetividad de quien lo crea, pero también, por los modos de apropiación simbólica de ciertos textos visuales. La mirada impone reglas de miramiento y por tanto las imágenes ya nos dicen cómo mirarlas. “Al mirar seleccionamos, de modo consciente o no, lugares de enunciación contruidos y asignados como posiciones sociales: la mirada patriarcal, la mirada de clase dominante, la mirada de sujeto resistente, o cómplice, o indiferente a la dominación del otro, etc.”⁴⁶ Y el nivel de la imagen, que se encuentra en la representación, y que forma parte de los imaginarios sociales a la vez que los conforma.

En este sentido vemos que la representación no es solo traer “algo” a la mirada, sino hacerlo valer como cierta presencia específica en un tiempo-espacio determinado. Es performativa, entendiendo por esto al “acto de realizar acciones, *to perform*, validadas por condiciones institucionales y sociales y que pretenden llevar al espectador a hacerse responsable de su acto de ver —voyerismo incluido— o a actuar.”⁴⁷

La violencia representada en *Velatorio-Acapulco* opera en el contexto del México contemporáneo, pero ciñe la problemática a un tiempo espacio (Acapulco, 2012) y a un número

⁴⁵ Ibid., 32.

⁴⁶ Gonzalo Abril. “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual,” *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, No.9, (2012): 28.

⁴⁷ Véase Erika Fischer-Lichte, “Fundamentos para una estética de lo performativo,” en *Estética de lo performativo*, (Madrid: Abada, 2011), 23-46.

de cadáveres (39 imágenes). Las imágenes proyectadas en la obra conservan la misma mirada que tenían cuando se publicaron en plataformas de internet. Aunque Orjuela realizó modificaciones al régimen de representación de las imágenes (mediante el recorte y la desaturación), dicha intervención no alcanza para que las imágenes le ofrezcan otra perspectiva al espectador. El cambio de color a blanco y negro, que podría considerarse como una manera documentalista de presentar las imágenes, apremiando a una mayor expresividad otorgada por las sombras y los contrastes, obedece más a una cuestión técnica⁴⁸. La apropiación de las imágenes en la obra representa una limitación, en tanto la misma naturaleza de las imágenes matrices no le permite al artista modificarlas de manera sustancial.

Lo que Orjuela intentaba al intervenir las imágenes es parecido a lo que ocurre en la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, pero esta serie funciona porque Brito tomó dos fotografías distintas, cambiando el encuadre, el color y la perspectiva de la imagen del cadáver desde origen. Las imágenes proyectadas en la instalación de Orjuela no ofrecen una perspectiva otra del cadáver, por lo que continúan generando miedo, el cual reduce nuestra posibilidad de reflexión ante las imágenes:

El miedo implica una anticipación de daño o herida, nos proyecta del presente hacia un futuro. Pero la sensación de miedo nos presiona hacia ese futuro como una experiencia corporal intensa en el presente. Se suda, el corazón se acelera, el cuerpo se convierte en un espacio de intensidad desagradable una impresión que nos sobrepasa y nos empuja hacia atrás con la fuerza de su negación, que puede a veces involucrar la huida y otras, la paralización.⁴⁹

En *Velatorio-Acapulco*, obstaculizar la visión del espectador lo responsabiliza de su acto de ver, pero eliminar una parte de la violencia como un todo –que es lo que hace la muestra

⁴⁸ Orjuela trabajó con imágenes que bajó de internet y por lo tanto no contaba con los archivos originales, por ende, al hacer el reencuadre de las imágenes, que necesariamente es un acercamiento, estas perdían calidad. La elección del blanco y negro, más allá de intentar volver las imágenes accesibles para el espectador, resulta necesaria para evitar el ruido digital y el pixeleo excesivo que implicarían los acercamientos realizados a imágenes a color en baja definición.

⁴⁹ Ahmed, *La política cultural de las emociones*, 109.

de 42 imágenes– aplana la violencia, lo que facilita “encogerse de hombros, reconocer el horror, pero sintiendo impotencia, seguir de largo.”⁵⁰

Hasta ahora hemos hablado de la imagen del cadáver, pero lo que ella representa, es precisamente a aquellos cuerpos que han perdido la vida a causa de la violencia contemporánea en México y de los que forzosamente tenemos que hablar.

¿Quiénes son los cadáveres?

Como mencioné al inicio, los cadáveres que vemos en la instalación son cuerpos cuya existencia estuvo marcada por la precariedad; de acuerdo con Fernando Escalante, entre 2007 y 2012 encontramos una práctica común de la prensa mexicana, que al referirse a las muertes violentas las atribuía al crimen organizado, sin mencionar los nombres de las víctimas, ni las pruebas que las hacían parte de este: “[el] sistema de la violencia se explica mediante un relato casi abstracto, estereotipado, reiterativo e imposible de verificar, en el que los ‘cárteles’ compiten entre sí (...) las víctimas permanecen anónimas, aunque más o menos explícitamente asociadas a la delincuencia.”⁵¹

En el marco de la llamada “guerra contra el narcotráfico” los criminales se convierten en vidas “modeladas como destructibles y no merecedoras de ser lloradas”.⁵² La narrativa gubernamental en México sugiere al cuerpo-cadáver como partícipe de la violencia, esto ocurre porque vincular al asesinado con el llamado crimen organizado permite, de cierta forma, que su muerte sea “aceptada”, pues la figura del perpetrador, en este caso la del supuesto narcotraficante y/o sicario aparece criminalizada: es el estereotipo de un “enemigo”, un “otro”,

⁵⁰ Mieke Bal, *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, trad. Marcelo Cohen, (Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2014), 45.

⁵¹ Escalante Gonzalbo, *El crimen como realidad y representación*, 40.

⁵² Butler, *Marcos de guerra*, 54.

que atenta contra “nuestra” seguridad.⁵³ “Cuando tales vidas se pierden no son objeto de duelo, pues en la retorcida lógica que racionaliza su muerte la pérdida de tales poblaciones se considera necesaria para proteger las vidas de los vivos.”⁵⁴ Es decir, que en la narrativa oficial de la violencia en nuestro país, los asesinatos que devienen en el cuerpo-cadáver son “permitidos”, en tanto la vida de esos cuerpos atentaba contra la seguridad del resto de los cuerpos.

Esta narrativa oficial afecta también a las imágenes, pues constituye parte de la mirada. Las imágenes de cadáveres que vemos en la nota roja o en sitios como el *Blog de Narco*, por lo general no tienen nombre y en ocasiones ni siquiera se les reconoce como cadáveres, son descritos como “bulto”, “encajuelado” y otras abstracciones, que parecen no ser merecedoras ni de llanto, ni de respeto, y que pertenecen al campo semántico del narcotráfico.

Desde el sexenio de Felipe Calderón la mostración de la imagen del cadáver cambió, pues si bien en México se han publicado imágenes de cadáveres en la prensa de nota roja desde el siglo XIX, la llamada “guerra contra el narcotráfico” inscribió a la población en una constante amenaza que perdura hasta nuestros días, incluso cuando ya terminó un sexenio más, con otro presidente y otro partido político a cargo.

De acuerdo con cifras oficiales, antes de terminar, el sexenio de Enrique Peña Nieto ya registraba 104,674⁵⁵ homicidios dolosos, una cifra que supera los 102,859 homicidios dolosos

⁵³ Escalante Gonzalbo, *El crimen como realidad y representación*, 128. El autor señala que durante el sexenio de Felipe Calderón la retórica que se usó para combatir el delito hablaba de los criminales como si fueran “un sujeto claramente reconocible. El referente implícito es la imagen más o menos estereotipada de ‘los narcos’ a la que se asimilaban contrabandistas, asesinos, matones, secuestradores.” Recordemos que los estereotipos de otredad han existido y cambiado a lo largo de la historia de la humanidad, así podemos ver al indio, al extranjero, a la bruja, al negro, al terrorista y en el caso mexicano, al narcotraficante.

⁵⁴ Butler, *Marcos de guerra*, 54.

⁵⁵ “A siete meses de que termine, el sexenio de Peña rebasa al de Calderón en homicidios,” *ADN Político*, 26 de abril de 2018, <https://adnpolitico.com/mexico/2018/04/26/a-7-meses-de-que-termine-el-sexenio-de-pena-rebasa-al-de-calderon-en-homicidios>, consultado el 20 de agosto de 2018.

registrados en el sexenio de Felipe Calderón⁵⁶. De acuerdo con cifras del Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPd), al 30 de abril de 2018 se registraban 36,265 desapariciones en México⁵⁷.

El aumento de los asesinatos y la ineficacia de las autoridades por investigar los casos a fondo (así como la imposibilidad de los medios de comunicación para verificar la información otorgada por el gobierno), provocaron que la visualidad se saturara con este tipo de imágenes sin nombre, borrando la importancia de “la muerte” y reiterando la condición precaria del cuerpo-cadáver.

Al fracaso en la estrategia de seguridad se suma el desarrollo de un espacio de entretenimiento donde la representación despolitizada de la violencia, asociada al llamado “narco”, ha generado producciones materiales (obras de arte, películas, literatura, teleseries, videos en internet, fotoperiodismo de nota roja, etc.)⁵⁸ que alimentan el imaginario colectivo sobre esta problemática y que además parecen atraer al espectador. Al mismo tiempo que el gobierno enuncia su participación en la dinámica de violencia frontal, los contenidos con la temática del “narco” legitiman esa narrativa de la violencia.

En el ámbito del arte contemporáneo encontramos varias obras que se inscriben en esta agenda. Algunos ejemplos de esto son:

⁵⁶ Antonio Baranda, “Iguala Peña muertos de FCH,” *Reforma*, 30 de marzo de 2018, <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1357819&v=7&md5=eb6841361876ab706baec0de89c00c86&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>, consultado el 31 de marzo de 2018.

⁵⁷ Estadísticas de desaparición del RNPd, actualizado al 30 de abril de 2018, <http://secretariadoejecutivo.gob.mx/rnpd/estadisticas-fuerocomun.php>, consultado el 10 de octubre de 2018.

⁵⁸ Es muy notorio el aumento de las teleseries que abordan el tema del narcotráfico presentando la vida de los criminales mexicanos y colombianos: *El señor de los cielos* (2013), *La reina del sur* (2011), *El Chema* (2016), *El Chapo* (2017), *Narcos* (2015), etc. De igual forma en la literatura encontramos títulos como *La prueba del ácido* (2010) y *Asesinato en el parque Sinaloa* (2017) de Elmer Mendoza, *Los minutos negros* (2006) de Martín Solares, *Campos de Amapola antes de esto: una novela sobre el narcotráfico en México* (2011) de Lolita Bosch, así como diversos libros de periodismo de investigación que pierden la seriedad al utilizar la narración ficcionada, o al no aclarar quiénes son sus fuentes.

Tripas y sangre (2010) de Enrique Ježik, video monocal derivado de la acción *Seis metros cúbicos de materia orgánica* (2009), en la que se vertieron restos de animales muertos por una pendiente, desde un camión de volteo en Ciudad Juárez. La obra alude al derramamiento de sangre ocurrido en México; *Mapa fronterizo* (2009), seis paneles de triplay quemado con los mapas de los estados de México que colindan con Estados Unidos, para hacer referencia al deterioro del territorio mexicano por el incremento de la violencia en el norte del país; y *Miras telescópicas* (2009), cinco retículas de mira telescópica talladas sobre paneles de yeso. La obra surge de la observación del incremento de fusiles diseñados para francotiradores en los arsenales incautados a organizaciones de narcotraficantes en México⁵⁹.

Otro ejemplo es *Muro baleado* (2009), de Teresa Margolles, un muro que fue impactado por balas perdidas en Culiacán, Sinaloa, durante los enfrentamientos entre grupos asociados al narcotráfico y la policía. Margolles presentó en la edición 53 de la Bienal de Venecia varias obras que se inscribe en la temática de la violencia, entre ellas *Narcomensajes* (2009), textos bordados con hilo de oro sobre telas impregnadas con sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos, *Limpieza* (2009), que consistía en limpiar el piso de las salas de exhibición con una mezcla de agua y sangre de personas asesinadas en México y *Tarjetas para picar cocaína* (2009), 10 mil ejemplares de tarjetas con la imagen de una persona asesinada por vínculos con el crimen organizado.

La lengua de los muertos (2012) de Carlos Amorales, quien con fotografías de ejecutados armó una fotonovela en la que los personajes son cadáveres y los globos de diálogo fueron llenados con un lenguaje caligráfico creado por el artista, para “reforzar” la idea de que la violencia es algo incomprensible.

⁵⁹ Cuauhtémoc Medina ed. *Obstruir, destruir, ocultar. Enrique Ježik*, (México: UNAM-MUAC, 2011), 19-26.

Desert Dreams (2013), una serie en la que Eduardo Sarabia recupera la estética de la talavera y pinta en varios jarrones, con acrílico azul y blanco, motivos del narcotráfico como rifles AK-47, hojas de marihuana, hombres disparando y mujeres exuberantes en ropa interior. Cada uno de los jarrones es acompañado por una caja de madera en la que se pintaron las marcas de comestibles que se consumen en México.

Del mismo Andrés Orjuela encontramos *Psicofonías* (2010), tres videos de asesinatos publicados en *Youtube*, que fueron apropiados e intervenidos por el artista clausurando la imagen y subtitulando los diálogos y los sonidos

Velatorio-Acapulco participa de la narrativa hegemónica de la violencia al apropiarse de las imágenes, conservando tanto el anonimato del cadáver, como la ambigüedad en la que ocurrió su muerte.

La imagen del cadáver en el museo

El museo transforma las imágenes en arte al establecer una nueva categoría, un nuevo principio de clasificación que origina una colocación mental distinta.

E.H. GOMBRICH. *Arte e ilusión*.

Antes de continuar y para complementar el análisis de la obra *Velatorio-Acapulco*, es importante describir la manera en que esta se exhibió en diferentes espacios, ya que esto influye en la forma en la que la obra es recibida por el espectador, pues en el momento en que la obra de arte entra al espacio del museo o la galería, opera en su exhibición otra figura encargada de elaborar el discurso de una exposición: el curador.

Si bien el curador ha existido desde el surgimiento del museo, como el encargado de registrar y ordenar los bienes culturales, al menos desde los años setenta del siglo XX adquirió un papel relevante en las decisiones creativas, y se convirtió en el responsable de darle sentido al conjunto determinado de obras a partir de un marco conceptual.

El discurso curatorial permite que las exposiciones no solo muestren, sino que tengan una visión crítica o reflexiva de las obras que presentan; las exposiciones están determinadas por un discurso que guía al espectador a través del recorrido, y que, en las exhibiciones de arte contemporáneo, resulta fundamental para acceder a la obra. Entonces, ante una exhibición no solo basta con mirar, sino que hay que preguntarse qué discurso crea el curador, pues este puede agregar nuevas capas interpretativas incluso en piezas que por sí solas no tienen gran potencia crítica o estética o, por el contrario, tergiversar el discurso original de la obra.

En la actualidad, el discurso curatorial determina gran parte del reconocimiento de ciertas obras de arte en sus espacios de exhibición. Con base en esto vale la pena conocer los espacios en los que se exhibió la obra *Velatorio-Acapulco* y los discursos utilizados en cada curaduría.

La obra se exhibió por primera vez en la exposición *Paleontología Fantástica*, que tuvo lugar durante mayo del 2013⁶⁰ en el inmueble ubicado en el número 126 de la calle Chihuahua en la colonia Roma, en la Ciudad de México.

La exposición fue organizada por *White Spider Project*, una propuesta curatorial a cargo de Karen Huber, que entre 2012 y 2013 realizó varias exposiciones de arte contemporáneo, caracterizadas por la elección de inmuebles que funcionaban como esqueleto de la exposición. El proyecto se enfocaba en apropiarse del lugar y “crear una armonía entre la arquitectura y la curaduría,”⁶¹ con la finalidad de “transportar a la gente a un lugar donde la locación es el esqueleto y las obras la piel, formando un sólo concepto y (una) forma distinta de apreciar el arte, directamente con las emociones.”⁶²

La muestra *Paleontología Fantástica* decía estar inspirada en las representaciones del paisaje, la flora, la fauna y los temas arqueológicos, que decenas de artistas foráneos hicieron del México del siglo XIX y que fueron categorizadas como fantásticas y exóticas. De acuerdo con sus creadores, esta exposición obedecía “más a criterios de exploración que a una reafirmación de lo conocido, e invitaba al espectador a leer las notas de un viaje a lo incierto”.⁶³

Durante este montaje, *Velatorio-Acapulco* compartió el espacio con otra obra de Orjuela, *Taxonomía Postmortem* (2012).

Es interesante que una obra como *Velatorio-Acapulco* que muestra cadáveres humanos apareciera en una muestra inspirada en flora y fauna –y en los diarios de viaje característicos de los filósofos naturalistas del siglo XIX. Parecería que las imágenes de cadáveres que

⁶⁰ En este momento ya había terminado el sexenio de Felipe Calderón, por lo que la obra pierde potencia como una crítica puntual contra la violencia desatada por la “guerra contra el narcotráfico” y con ella el aumento de la imagen del cadáver.

⁶¹ *White Spider*. Entrevista a Karen Huber. <http://thecitylovesyou.com/urban/white-spider>, consultado el 20 de marzo de 2016.

⁶² *White Spider*. Entrevista a Karen Huber. <http://thecitylovesyou.com/urban/white-spider>, consultado el 20 de marzo de 2016.

⁶³ *White Spider Project*. “Paleontología Fantástica. Introducción,” <http://whitespiderproject.com/proyectos.html>, consultado el 20 de marzo de 2016.

componen la instalación son equiparadas con la flora y la fauna, pues “no hay ninguna razón para ver en el cadáver de un hombre nada que no veamos en un animal muerto”.⁶⁴

La obra en esta exposición adquiere la calidad de muestrario botánico, colocando a los cadáveres justo en el sentido que les atribuye Bataille, como piedras o animales; la proyección los perpetúa como cadáveres y al mismo tiempo la exposición los descontextualiza aún más.

En segunda instancia en el 2015, *Velatorio-Acapulco* se expuso como parte de la exposición *Las apariencias engañan. Exploraciones a partir de la fotografía en México*, que se montó en la galería Rampas del Museo Universitario del Chopo durante los meses de septiembre a diciembre. Esta exposición, curada por Irving Domínguez, pretendía “tratar a la fotografía como un espacio de investigación y experimentación, más que (como) mero dispositivo visual”,⁶⁵ invitando al espectador a reflexionar en torno a lo fotográfico, desde su materialidad.

En *Las apariencias engañan* el dispositivo de exhibición de *Velatorio-Acapulco* fue modificado, y la obra se instaló con “dos proyecciones de video a partir de diaporamas realizados en película de diapositiva”⁶⁶. Con este cambio la instalación perdió el “claqueo” del proyector de diapositivas, que como veremos más adelante desempeña un papel fundamental para el carácter performativo de la obra.

En esta exposición Orjuela compartió espacio con otros 17 artistas. La obra se vinculaba con el resto de las piezas desde la naturaleza de lo fotográfico, y compartía con algunas, estrategias de cancelación y velación.

Vemos también en la exposición una fuerte relación entre la instalación que nos ocupa y otras obras que se apropian de imágenes utilizadas por la prensa, entre ellas la instalación *Sin*

⁶⁴ Bataille, *El erotismo*, 61.

⁶⁵ Página del Museo Universitario del Chopo. Exposiciones. Las apariencias engañan. <http://www.chopo.unam.mx/exposiciones/Apariencias.html>, consultado el 6 de abril de 2017.

⁶⁶ Dossier *Las apariencias engañan. Exploraciones a partir de la fotografía en México*, (México: Museo Universitario del Chopo-UNAM, 2015), 33.

título (2014-2015) de Jason Mena, que interviene con *gouache* 300 recortes del periódico *El Gráfico*; una selección de imágenes de la serie *Foto Real* (2011-2012) de Ilán Lieberman, que se apropia de fotos de anuncios clasificados que ofertaban servicios sexuales, para luego traducirlos en pintura y gráfica,⁶⁷ y la segunda parte de *Eclipse* (2015) de Marco Treviño, quien cubre unos lienzos con tinta y con las cenizas obtenidas de la quema de los periódicos de Monterrey del día 27 de enero de 2015, cuando se hicieron públicas las conclusiones de la Procuraduría General de la República en el caso de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa.

En este sentido, el discurso curatorial y el espacio institucional del Museo Universitario del Chopo (cuya visión es “ser el referente crítico y reflexivo para las nuevas tendencias dentro de las heterodoxias en las artes escénicas, visuales y la literatura”⁶⁸), intentan posicionar la obra como una propuesta crítica; sin embargo, el montaje de la obra cambió un elemento que afectó su materialidad: el dispositivo tecnológico.

En la entrevista que le realicé, el artista mencionó que el cambio de dispositivo ocurrió porque el foco de uno de los proyectores se había fundido, y al no poder encontrarlo a la venta los encargados de la exposición le llamaron para pedirle autorización para cambiar el dispositivo de proyección. Como él se encontraba fuera del país aceptó el cambio y cuando vio la obra con los proyectores de video consideró que funcionaba adecuadamente, sin tomar en cuenta que el sonido que hace el proyector en el cambio de diapositiva, y que puede aludir a un ritmo constante e ineludible que marca la muerte, queda eliminado de la experiencia estética del espectador.

Tiempo después *Velatorio-Acapulco* fue exhibida en el Museo de la Ciudad de México como parte de la muestra *Changarrito en acción*, que se realizó del 20 de octubre de 2016 al

⁶⁷ Página del Museo Universitario del Chopo. Las apariencias engañan.

⁶⁸ Visión y Misión del MUCH <http://www.chopo.unam.mx/misionyvision.html>, consultado el 6 de abril de 2017.

19 de febrero del 2017 y que sintetizó los 12 años de trabajo del proyecto *Changarrito*, una plataforma alternativa del artista Máximo González que impulsa a artistas y escritores a posicionar sus proyectos.

En esta muestra la obra figuró en un segundo núcleo curatorial, llamado *Mapa mental*, en el que se encontraban 61 obras de la colección, que supuestamente abordaban el paisaje cambiante de la ciudad. El resto de la exhibición mostraba el desarrollo histórico de *Changarrito* y siete intervenciones que distintos artistas realizaron en puntos de la Ciudad de México⁶⁹.

Aunque *Velatorio-Acapulco* fue exhibida en una sala oscura en donde no compartía espacio con ninguna otra pieza, la obra no correspondía con el discurso de la exposición, por lo que su presencia en esta exhibición le restaba potencialidad a su mensaje, ya que la obra queda diluida en una exposición sin un hilo conductor conceptual.

También es cuestionable que la obra forme parte de la colección *Changarrito*, la cual reúne todo tipo de obras contemporáneas, diseños y artesanías, que no precisamente son críticas; esto sesga aún más su mensaje.

⁶⁹ Manuel Zavala ed., “Llevan proyectos artísticos de Changarrito al Museo de la Ciudad,” *Artes e Historia*, (21 de octubre de 2016), www.artesehistoria.mx/semanario.php?id=9200, consultado el 7 de septiembre de 2017.

Los límites entre instalación y proyección

De acuerdo con Andrés Orjuela y con el discurso curatorial, *Velatorio-Acapulco* es una instalación, una práctica artística que surge desde los años sesenta del siglo XX con los llamados *environments*, y que se caracteriza por crear un ambiente a través del cual el espectador debe caminar para involucrarse completamente con la obra de arte⁷⁰.

Claire Bishop afirma que la instalación no le da al espectador una posición privilegiada para mirar, sino que lo invita a circular e interactuar con el espacio. “Presupone un espectador corporeizado con los sentidos del tacto, olfato y oído tan desarrollados como el de la vista”.⁷¹

En la instalación hay un deseo de descentrar al espectador, fragmentando la percepción que tiene de sí mismo⁷², para “activar al espectador, en contraposición a la pasividad que caracteriza al consumo de medios de comunicación de masas, y de fomentar una actitud crítica hacia el entorno en que nos encontramos”.⁷³

Profundicemos ahora en la imagen proyectada, que es el tipo de instalación que nos ocupa. Esta encuentra sus antecedentes en el siglo XVIII con el uso del panorama y la cámara oscura.⁷⁴ Chrissie Iles define las instalaciones de proyección como un híbrido entre el cubo blanco y la cámara oscura, que invita al espectador a adoptar múltiples puntos de vista.⁷⁵

De acuerdo con Iles, hay una diferencia entre la proyección cinematográfica y la imagen proyectada como instalación, pues en el cine la proyección se aleja de los contornos del espacio físico; en el momento en que la proyección toca los límites ya no se puede visualizar como una

⁷⁰ “Installation art,” Tate <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>, consultado el 10 de noviembre de 2017.

⁷¹ Claire, Bishop, “El arte de la instalación y su herencia,” trad. Jesús Carillo, en *Ramona*, No. 78, (marzo 2008), 46.

⁷² *Ibid.*, 46-52.

⁷³ Bishop. “El arte de la instalación,” 52.

⁷⁴ “Round Table: The Projected Image in Contemporary Art,” en *October* 104 (Spring 2003): 71–96.

⁷⁵ Christine Ross. “The projective shift between installation art and new media art: from distantiatio to connectivity,” en *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. (Manchester: Manchester University Press, 2011), 184.

película narrativa, sino que invita al espectador a atravesarla y recorrerla. La imagen proyectada invade el espacio, transgrediéndolo e invitando a invadirlo.⁷⁶

En *Velatorio-Acapulco*, los dos proyectores de diapositivas están colocados de manera que el espectador se encuentra entre el dispositivo de proyección y la imagen proyectada; la imagen no toca ninguno de los contornos físicos del espacio, por lo que los puntos de vista no son múltiples, sino que siguen focalizados hacia una proyección central, que además debe ser intervenida por el cuerpo del espectador.

Christine Ross afirma que “la imagen proyectada es un sitio que permite a los espectadores negociar con posibles confusiones entre lo real y lo ficticio, al ser expuestos a los mecanismos de ilusión, o al ser concienciados de la materialidad del espacio en relación con la imagen ilusionista.”⁷⁷ El desvelamiento de la imagen del cadáver en *Velatorio-Acapulco* no sucede cuando el espectador se acerca y se coloca delante del proyector del lirio, de forma que la flor se proyecta en su cuerpo, dejando ver sobre la pared la otra proyección. El cadáver emerge solo cuando el cuerpo del visitante se mueve en el espacio y afecta la imagen proyectada.

El espectador se somete sin saberlo a la mirada construida en la propia obra, y creyendo que está usando su libertad, no hace más que accionar el mecanismo impuesto por el artista. La proyección opera desde lo performático, materializado en el acto de poner el cuerpo. Al obstaculizar la visión, la obra demanda la interactividad del cuerpo del espectador para poder ver. *Velatorio-Acapulco* otorga a quien mira la sensación de que tiene el control sobre la imagen del cadáver que se le presenta, sin embargo, la primera vez que el espectador se coloca frente a los proyectores debe forzosamente mirar la imagen del lirio, y es en una segunda ocasión (cuando ya sabe que la imagen del cadáver está velada por el lirio), cuando puede

⁷⁶ “Round Table: The Projected Image,” 71-96.

⁷⁷ Ross, “The projective shift,” 184. [La traducción es mía].

decidir si mirar o no. Podríamos decir entonces que la primera vez que el espectador pasa por la instalación lo mueve la curiosidad, y que la segunda vez sus motivaciones son distintas y seguir mirando es su decisión.

La instalación entonces ofrece dos perspectivas simultáneas: el giro performativo en el ritual del velatorio (legitimado por el título de la obra), en el cual, quien mira las imágenes proyectadas se encuentra de pie frente al cuerpo muerto, como en un velorio; y el espectáculo de la contemplación de la imagen del cadáver, uno que antecede por mucho a la obra y existe desde que la imagen fue publicada, e incluso, desde que el cadáver fue dejado en el espacio público.

Al hacer que el espectador ponga el cuerpo, *Velatorio-Acapulco* transforma el acto de su mirada en un acto de des-cubrimiento en el que no solo participa el sentido de la vista sino todo el cuerpo. El espectador se ve obligado a darse cuenta de su respuesta ante la imagen, ya sea esta de placer, de asco, o de morbo. Volver a mirar (e incluso decidir no hacerlo) es una respuesta provocado por una reacción ante la abyección.

La abyección se presenta en la obra al llevar al espacio del arte la imagen de los cadáveres desmembrados, vejados y expuestos, siendo que este tipo de imágenes son propias de la prensa de nota roja o plataformas como el *Blog del Narco*, medios a los que el espectador tiene que acercarse, ya sea buscando en la red o comprando las publicaciones, para poder ver. La instalación, mediante el velo, engaña y obliga al espectador (motivado por la curiosidad) a ver el cadáver “el colmo de la abyección. La muerte infestando la vida”⁷⁸. Lo abyecto en *Velatorio-Acapulco* instaura el orden simbólico (vida y muerte) al mismo tiempo que lo perturba, al mostrar imágenes del cuerpo insepulto en el museo.

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los

⁷⁸ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 11.

lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto (...) Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aún más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal.⁷⁹

Recordemos que el reencuadre hecho por el artista al intervenir las imágenes funciona en algunos casos como acercamiento a los detalles abyectos: cabezas sin cuerpos, partes humanas, heridas y huellas de la tortura. La abyección que se presenta en *Velatorio-Acapulco* reconfigura el significado de la muerte como el fin de la utilidad del cuerpo, y muestra que el cadáver y su imagen pueden ser utilizados *post mortem* para ser desplegados en el espacio público, fotografiados, grabados, o exhibidos en una exposición de arte.

La abyección que opera en la obra no cesa, aunque el espectador se retire y deje de cubrir el proyector y de ver, porque el “claqueo” regular y constante del dispositivo de proyección le indicará que la imagen del cadáver sigue allí, ya que este sonido se convierte en un ritmo que completa también la experiencia estética, provocando que el espectador genere un proceso de asociación entre la imagen del cadáver y la marca sonora del pasar de las diapositivas. La obra opera a través de la dicotomía ver/no ver, en la que controla la mirada del espectador, aunque esté no se encuentre viendo.

Julia Kristeva señala que la abyección varía de acuerdo con el tiempo-espacio, “reviste formas específicas, codificaciones diferentes según los diversos sistemas simbólicos”.⁸⁰ El impacto que las imágenes producen en el espectador en México, no solo ocurre por la imagen del cadáver, sino porque los hechos de violencia a los que ella remite siguen ocurriendo actualmente. La imagen del cadáver se asocia con un conflicto geopolítico que sin embargo no queda explicado en la obra; la imagen se muestra como violencia pura.

⁷⁹ Ibid., 11.

⁸⁰ Kristeva, *Poderes de la perversión*, 92.

La diferencia entre la abyección en la obra y en otras plataformas en donde los espectadores pueden encontrar la imagen del cadáver es, que en aquellas el espectador ya sabe lo que va a encontrar, y en *Velatorio-Acapulco* la imagen del cadáver lo toma por sorpresa.

Aunque la obra genera miedo y solo informa que en “Acapulco” hay violencia y muertos, mediante los dos velos que coloca ante la visión, alude a la imposibilidad de ver. La estrategia del ocultamiento que hay en la obra, señala la imposibilidad de desvelar, y al mismo tiempo subraya el hecho de que las imágenes de cadáveres no son suficientes para esclarecer la violencia.

No obstante, la obra no hace ningún señalamiento de las relaciones entre las autoridades y el narcotráfico, por lo que las narrativas binarias donde el cadáver seguramente era criminal (cuando era un cuerpo con vida), permanecen.

El velo, relacionado con la imposibilidad de reflexión ante la misma imagen del cadáver, se concentra en el encuentro sensorial con el espectador y no opera de manera crítica; por el contrario, obliga a mirar, y mediante la mirada impuesta por el artista hace que el espectador mire por más tiempo sin comprender. La imposibilidad que *Velatorio-Acapulco* señala mediante el doble velo, pareciera elitista en tanto un espectador que no esté informado acerca de las reflexiones en torno a la violencia, podría quedarse solamente con el miedo.

Al estar ante la imagen del cadáver el cuerpo reacciona, lo que implica que la experiencia estética vaya mucho más allá de la visión. La ilusión de poder decidir si ver o no ver las imágenes hace que el miedo ante estas parezca soportable, pero la abyección que opera en las imágenes y en su disposición para ser vistas (42 imágenes que cambian cada 30 segundos), aunada a la descontextualización de la que hablamos al inicio, provocan que la obra no despliegue ninguna reflexión ante la violencia responsable de que esas imágenes de cadáveres existan.

Velatorio-Acapulco mueve a una reflexión sobre las políticas de la mirada (al manipular al espectador frente a una imagen que no se entiende por sí misma), pero no sobre las problemáticas geopolíticas que generan la violencia; es decir, que la obra no toma ninguna postura ante los asesinatos en México. Retoma las imágenes de cadáveres sin que estas sirvan para hacer un señalamiento preciso de las causas políticas, geográficas o económicas de la violencia, o para ofrecer una crítica puntual contra los asesinos, el gobierno o el consumo de drogas. Dicha postura sería necesaria para llevar al espectador a cuestionarse más allá de las imágenes que mira.

Conclusiones

Velatorio-Acapulco aparentemente coloca al espectador en el mismo lugar de pasividad que los contenidos que aparecen en los diferentes medios de comunicación, pero en realidad exige una mirada atenta para descifrar imágenes que no necesariamente mueven a una lectura automática en términos visuales, dada su ambigüedad, luego de la intervención realizada por el artista. La mirada inserta en la obra perturba la visión, pero una vez hecho el esfuerzo visual no provee de elementos suficientes para la comprensión de aquello que proyecta (la imagen del cadáver) ni para la explicación de la violencia en México. Esta intervención también elimina elementos panorámicos, por medio del *zoom* a los detalles abyectos de la imagen, lo que genera ambigüedad, provocando que el espectador necesite ver la imagen por más tiempo para comprenderla.

Los actos de crueldad exhibidos en la obra, que implican el sometimiento y la deshumanización del cuerpo-cadáver, son síntomas de la violencia que generan miedo, porque al ver la imagen de un cadáver vejado, el espectador sabe que hay algo o alguien capaz de infligir ese flagelo sobre el otro, sin embargo, la mostración de estas imágenes no sirve para explicar la situación estructural y particular de cada muerte, como sí ocurría en las plataformas donde algunas imágenes se publicaron.

Una vez realizado el análisis de *Velatorio-Acapulco* podemos afirmar que, si bien la obra enfatiza la imposibilidad de desvelar la violencia, y con ello cuestiona las políticas de la mirada a través de una poética de la mostración-velación, sus estrategias de apropiación e intervención de la imagen del cadáver reproducen las narrativas hegemónicas de la violencia que pretende criticar, al proyectar imágenes de cadáveres, sin identidad y sin contexto, que provocan miedo y repulsión. De esta forma, el análisis de la pieza muestra que la imagen del cadáver, incluso poetizado, no funciona para ofrecer una mirada reflexiva sobre la violencia

inscrita en la narrativa del narcotráfico más allá de la reflexión sobre la existencia de una violencia sistémica que envuelve al contexto mexicano.

Retomando el cambio en el dispositivo de exhibición que Andrés Orjuela permitió durante una exhibición de la misma pieza en el Museo del Chopo (eliminando el proyector), este análisis subraya la pregunta por la importancia de la materialidad de la obra, sobre todo porque en el arte contemporáneo se valoran más los conceptualismos que la *tecné*, y el dispositivo tecnológico forma parte de estos. Como vimos, el cambio afecta directamente la experiencia estética del espectador.

El análisis revela también las políticas de representación de la violencia que se esconden detrás de la imagen del cadáver, y los afectos y miradas que esta despliega desde el arte contemporáneo. Lo anterior fue fundamental para mí, ya que como vimos, la intervención realizada por Orjuela, al reencuadrar los detalles abyectos de la imagen, y aumentar el fuera de campo, concentra la mirada en el cadáver. El espectador se encuentra frente a una imagen del cadáver más descontextualizada, ambigua y de menor calidad que la imagen matriz.

La tendencia “sensacionalista” que opera en las noticias y en las imágenes que tienen prioridad para salir al aire o publicarse (las que tienen más muertos, las más espectaculares o las más violentas) no es una práctica exclusiva de los medios de comunicación tradicionales, sino que existe en plataformas como la literatura, el cine, las redes sociales y por supuesto, el arte.

Por ello es fundamental que la reflexión acerca de las imágenes de la violencia continúe. Si bien algunos investigadores se han dedicado a analizar la repetición de los discursos hegemónicos de la “guerra contra el narcotráfico” en la literatura, el periodismo narrativo y las

ficciones televisivas⁸¹ en el campo del arte contemporáneo que reflexiona sobre problemáticas reales todavía queda mucho por decir, sobre todo para generar un verdadero engranaje entre los dispositivos estéticos y la posibilidad de que las piezas muevan a una reflexión sobre la violencia.

Por otro lado, aclaro que al ser *Velatorio-Acapulco* una de las pocas obras en las que Andrés Orjuela muestra la imagen del cadáver, las reflexiones vertidas en este ensayo no funcionan para analizar la totalidad de su producción artística, la mayor parte de la cual está construida a través de la estrategia de la evocación, lo que merece sin duda otro tipo de análisis.

Por último, considero que la historia del arte debe ser crítica con la forma en la que las producciones artísticas abordan los hechos y problemáticas contemporáneos; si la forma de reflexionar la violencia que vivimos es desde la descontextualización, la exhibición de la imagen de un cadáver sin nombre, que carga además con la mirada del narcotráfico, contribuye en última instancia a reproducir la espiral de la violencia.

⁸¹ Véase Ramón Gerónimo Olvera, *Solo las cruces quedaron*, (México: Ficticia-Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2013); Oswaldo Zavala, *Los cárteles no existen*, (México: Malpaso, 2018); Sergio Rodríguez Blanco y Federico Mastrogiovanni, “Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas,” en *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, (2018), 89-104.

Referencias

Abril, Gonzalo. “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual.” En *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, Núm. 9 (2012): 15-35.

— “Lo visual, la mirada y la imagen.” En *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*, 28-53. Madrid: Editorial Síntesis, 2007.

Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: PUEG-UNAM, 2015.

Arango, María Cristina. “Azucena (*Lilium candidum*).” En *Plantas Medicinales. Botánica de interés médico*, 75-76. Manizales: Universidad de Caldas, 2006.

Astorga, Luis. *Seguridad, traficantes y militares. El poder y la sombra*. México: Tusquets, 2007.

Bal, Mieke. *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Traducido por Marcelo Cohen. Colombia: Universidad Nacional de Colombia, 2014.

Barbero, Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

Barrette, Estelle. “Abjection, melancholia and ambiguity in the Works of Catherine Bell.” En *Abject Visions. Powers of horror in art and visual culture*, editado por Rina Arya y Nicholas Chare, 130-143. Gran Bretaña: Manchester University Press, 2006.

Bataille, George. *El erotismo*. Traducido por Antoni Vicens y Marie Sarazin. México: Tusquets, 2013.

Bishop, Claire. “El arte de la instalación y su herencia.” Traducción de Jesús Carillo. *Ramona*, núm. 78 (marzo 2008): 46-52.

Bolaño, Roberto. *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Butler, Judith. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo. México: Paidós, 2010.

Deleuze, Gilles. *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*, Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, 1984.

Diéguez, Ileana. “La puesta en escena del cuerpo postsufriente/Iconofilias sacrificiales,” *Artes La Revista*, Vol. 11, Núm. 18, (2012): 163-175.

Escalante Gonzalbo, Fernando. *El crimen como realidad y representación*. México: El Colegio de México, 2015.

Garza, Amada de la. “Memento Mori. Violencia y contemplación en la fotografía de Fernando Brito.” *Trasatlántica*, (2012).

Fischer-Lichte, Erika. “Fundamentos para una estética de lo performativo.” En *Estética de lo performativo*, 23-46. Madrid: Abada, 2011.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México: Siglo XXI, 2015.

Medina, Cuauhtémoc ed. *Obstruir, destruir, ocultar. Enrique Jezik*, UNAM-MUAC: México, 2011.

Ortiz, Mauricio. “El cuerpo expósito.” *Luna Córnea*, núm. 33 (2011): 233-269.

Reguillo, Rosana. “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación.” *E-misférica*, 8.2 (2011). <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>

Rodríguez Blanco, Sergio. *Palimpsestos mexicanos*. México: Conaculta-Centro de la Imagen, 2015.

“Round Table: The Projected Image in Contemporary Art.” *October* 104, (2003): 71–96.

Ross, Christine. “The projective shift between installation art and new media art: from distantiation to connectivity.” En *Screen/Space. The projected image in contemporary art*. Editado por Amelia Jones y Marsha Meskimmon, 184-205. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Ruiz, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México: UNAM, 2017.

Zavala, Oswaldo. *Los carteles no existen*. México: Malpaso, 2018.

Otras fuentes

White Spider Project. “Paleontología Fantástica. Introducción,” <http://whitespiderproject.com/proyectos.html>, consultado el 20 de marzo de 2017.

“White Spider.” Entrevista a Karen Huber en The City. <http://thecitylovesyou.com/urban/white-spider>, consultado el 20 de marzo de 2016.

Página del Museo Universitario del Chopo. Exposiciones. Las apariencias engañan. <http://www.chopo.unam.mx/exposiciones/Apariencias.html>, consultado el 6 de abril de 2017.

Página del artista Andrés Orjuela. <http://www.andresorjuela.co/>, consultado el 12 de mayo de 2017.

Zavala, Manuel. “Llevan proyectos artísticos de Changarrito al Museo de la Ciudad.” Artes e Historia de México. <http://www.artesehistoria.mx/semanario.php?id=9200>, consultado el 22 de mayo de 2017.

“A siete meses de que termine, el sexenio de Peña rebasa al de Calderón en homicidios” en ADN Político, (26 de abril de 2018). <https://adnpolitico.com/mexico/2018/04/26/a-7-meses->

de-que-termine-el-sexenio-de-pena-rebasa-al-de-calderon-en-homicidios, consultado el 20 de agosto de 2018.

Baranda, Antonio. "Iguala Peña muertos de FCH." Reforma, (30 de marzo de 2018). <https://www.reforma.com/aplicacioneslibre/articulo/default.aspx?id=1357819&v=7&md5=eb6841361876ab706baec0de89c00c86&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe>, consultado el 31 de marzo de 2018.

Dossier Las apariencias engañan. Exploraciones a partir de la fotografía en México. Museo Universitario del Chopo-UNAM: México, 2015.

Installation art. Página web de la Tate. <http://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/installation-art>, consultado el 10 de noviembre de 2017.

"Anuncio sobre la operación conjunta Michoacán." 11 de diciembre de 2006. Página web de la Presidencia de la República. <http://calderon.presidencia.gob.mx/2006/12/anuncio-sobre-la-operacion-conjunta-michoacan/#b1>, consultado el 10 de octubre de 2018.

Consulta de defunciones por homicidio por año de registro y entidad. Página web del INEGI http://www.inegi.org.mx/sistemas/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=, consultado el 10 de octubre de 2018.

Estadísticas de desaparición del RNPD, al 30 de abril de 2018, <http://secretariadoejecutivo.gob.mx/rnpd/estadisticas-fuerocomun.php>, consultado el 10 de octubre de 2018.

Entrevista propia realizada a Andrés Orjuela en julio de 2016 en la colonia Nápoles, en la Ciudad de México.

Anexo

Diapositivas *Velatorio-Acapulco*

1. Full shot cuerpo masculino en posición fetal con el rostro cubierto. Chorros de sangre en el piso.
2. Full shot cuerpo masculino boca abajo con la playera levantada, no se ve el rostro. Se sabe que el sujeto fue abatido a balazos con un arma nueve milímetros y que tendría unos 25 años.⁸²
3. Medium shot cuerpo masculino con la cara y el pecho ensangrentados, se ve el rostro.
4. Full shot cuerpo masculino colgado con las manos atadas atrás y los pantalones semi abajo, se ve el rostro, aunque no claramente. En la imagen original⁸³ podemos ver que debajo de este cuerpo hay un segundo colgado. Se sabe que fueron tres ejecutados por supuestamente ser secuestradores. El tercer cuerpo cayó a un río. Ocurrió en el municipio de Tecpan de Galeana en la región de la Costa Grande de Guerrero.
5. Primerísimo primer plano de una cabeza masculina en una bolsa. Se ve el rostro, tiene los ojos cerrados, se ve también una mano.⁸⁴
6. Full shot dos hombres sacan un cuerpo de una cajuela, uno de ellos está uniformado. El cuerpo tiene las manos amarradas y no se ve el rostro, ni si es hombre o mujer.
7. Full shot de un taller mecánico. Vemos el cuerpo de un hombre tirado detrás de una llanta.⁸⁵ La página www.nafbpo.org muestra la fotografía, informando que se trata del comandante de la Policía Miguel Ángel Martínez, quien fue asesinado en el centro llantero de Acapulco. En la imagen original se alcanza a ver el costado de una patrulla que está levantada y se lee 'POLIC'. En el portal www.agenciairza.com se corrobora la información en una nota del 24 de agosto, sobre la muerte de este comandante de la Policía Vial, quien fue asesinado con balas calibre 40 mientras esperaba que cambiaran los neumáticos de una patrulla.

⁸² "Ejecutan con 9 milímetros a un joven en Acapulco," *El Diario de Zihuatanejo*, (15 de abril de 2012): <http://www.diariodezihuatanejo.mx/2012/04/ejecutan-con-9-milimetros-un-joven-en.html>, consultado el 30 de noviembre de 2016.

⁸³ Ezequiel Flores Galeana, "Ejecutan a tres y los cuelgan de un puente," *Proceso*, (20 de agosto de 2012): <http://www.proceso.com.mx/317562/ejecutan-a-tres-y-los-cuelgan-de-un-puente>

⁸⁴ "Decapitan y destazan a taxista en Acapulco," *El Diario de Zihuatanejo*, (mayo de 2012): <http://www.diariodezihuatanejo.mx/2012/05/decapitan-y-destazan-taxista-de.html>

⁸⁵ "Acapulco, Guerrero," *NAFBPO* (26 de agosto de 2012): <http://nafbpo.blogspot.mx/2012/08/826-m3-report-security-in-usmexico.html>, consultado el 19 de febrero de 2017.

8. Full shot de un hombre muerto dentro de un vehículo, tiene la cabeza ladeada y parece tener sangre en el hombro derecho, no se ve el rostro.
9. Full shot dos policías levantan el cuerpo ensangrentado de un hombre, aunque el cuerpo esta de frente no se aprecia el rostro.
10. Full shot vemos a tres hombres caminando, parecen ser campesinos. Uno de ellos lleva un rifle o herramienta. En el portal donde aparece la fotografía⁸⁶ informan que se trata de civiles armados que pusieron retenes en las cinco entradas del municipio de Olinalá. Desde el 27 de octubre los habitantes sacaron del lugar a un grupo del ‘crimen organizado’ y solicitaron la atención de las autoridades federales para proporcionarles seguridad pública.
11. Medium shot de una mujer semidesnuda, tiene la cara ensangrentada, se ve el rostro. En la imagen original podemos apreciar que hay sangre alrededor de su cabeza. Fue encontrada junto a otra mujer en “las inmediaciones de Zumpango del Río, municipio de Eduardo Neri, a un costado de la carretera nacional México-Acapulco, a la altura del kilómetro 208+100, en un terreno baldío”⁸⁷.
12. Full shot vemos el cuerpo de una mujer tirado en el piso, boca abajo, está semidesnuda con las piernas abiertas. Hay sangre en el piso. No se ve el rostro.
13. Primerísimo primer plano vemos la cabeza y los hombros de un hombre. Tiene la cara ensangrentada.
14. Full shot vemos en primer plano la línea de precaución, al fondo hay un auto y muchas personas que aparecen desenfocadas. Es una escena del crimen donde no vemos ningún cadáver. Esta imagen aparece en una nota en donde se informa que seis personas fueron asesinadas en diferentes hechos en la zona conurbana, entre ellos dos civiles supuestamente baleados por militares.⁸⁸
15. Primer plano vemos el cuerpo de un hombre, tiene un tatuaje en el pecho y una costura tipo autopsia. El piso de azulejo sobre el que se encuentra está lleno de sangre.
16. Medium shot de un cuerpo masculino, tiene el rostro cubierto con un pañuelo.

⁸⁶ “La crónica,” *Vespertino de Chilpancingo*, (31 de octubre de 2012): <http://lacronicavesperinodechilpancingo.blogspot.mx/2012/10/31/archive.html>, consultado el 10 de marzo de 2017.

⁸⁷ Ramón Ochoa, “Guerrero: dos mujeres y un hombre ejecutados,” *Nota Roja*, (22 de noviembre de 2012): <http://notaroja-koneocho.blogspot.mx/2012/11/guerrero-2-mujeres-y-un-hombre.html>, consultado el 1 de diciembre de 2016.

⁸⁸ “Mueren mujer y su hijo en balacera en la Zapata,” *El Sur*, (25 de mayo de 2012): <http://suracapulco.mx/principal/seis-muertos-ayer-entre-ellos-dos-civiles-version-de-que-fueron-abatidos-por-militares-2/>, consultado el 30 de noviembre de 2016.

17. Medium shot de un cuerpo masculino, tiene un balazo en el costado derecho y sangre en la cara. El cuerpo aparece del lado.
18. Plano americano de un cuerpo masculino con sangre en la cara y brazos. Parece que estuvo amarrado o colgado pues alcanzan a distinguirse unas cuerdas.
19. Full shot de un cuerpo masculino encajuelado. Tiene las manos amarradas y las piernas dobladas hacía atrás. Fue una de las cuatro víctimas dejadas en el interior de un automóvil, marca Nissan tipo Tsuru, blanco, quienes fueron privados de la vida por ahorcamiento con alambre de púa y disparos en la cabeza y cuerpo. El vehículo fue dejado sobre la carretera federal Acapulco-México, a la altura del poblado de “Los Órganos”, cerca de la colonia San Agustín.⁸⁹
20. Primerísimo primer plano de una cabeza masculina, quizá de un muchacho, tiene los ojos semiabiertos y en el cabello una especie de moño de plástico.
21. Primer plano de un cuerpo masculino con heridas en el cuello. Se ve el rostro, parece estar dormido.
22. Primerísimo primer plano de brazos y piernas humanas dejados junto a una narcomanta. En la imagen original publicada en El Diario de Coahuila se aprecia que las partes se encuentran en el asiento trasero de un auto. Fueron encontrados el 12 de diciembre de 2012 en Acapulco. (Dos cadáveres descuartizados fueron encontrados la madrugada de este día, en el tramo carretero Cayaco-Puerto Marqués. Una de las cabezas se encontraba encima de la cajuela con un mensaje y dos más en el interior del carro. El mensaje decía: “esto me paso x apoyar a Armando Terán y al pichi Galeana y al comandante de la preventiva Daniel siguen ustedes putos. ATTM el KALIN JR. la “Barredora” ya “regresó” putitos “ARRE” “ARRE” con la K Barre la “Barredora”)⁹⁰ El recorte que el artista hizo a la imagen impide leer el mensaje con claridad.
23. Medium shot de dos cuerpos masculinos, tienen la boca cosida y signos de golpes y cortes en cara y brazos.
24. Medium shot de un cuerpo masculino que aparece sentado y con una cobija en la parte inferior.
25. Full shot dos hombres levantan un cadáver que está cubierto con una sábana o bolsa, al fondo se ve una camioneta del Semefo y a un tercer hombre, al parecer policía.

⁸⁹ “Ejecutan a 10 personas en Acapulco,” *México enterado*, (3 de junio de 2012): <http://www.mexicoenterado.com/tag/la-barredora>, consultado el 30 de noviembre de 2016.

⁹⁰ “Descuartizan a dos y dejan mensaje de ‘La Barredora’ en Guerrero,” *El Diario de Coahuila*, (12 de diciembre de 2012): <http://www.eldiariodecoahuila.com.mx/seguridad/2012/12/12/descuartizan-dejan-narcomensaje-barredora-guerrero-331621.html>, consultado el 9 de noviembre de 2016.

26. Full shot vemos en primer plano un mensaje que no alcanzamos a leer, en segundo plano a la derecha un cuerpo masculino boca arriba, tiene la playera levantada y un balazo en el brazo derecho.
27. Medium shot vemos el torso de dos cuerpos boca abajo, el de la izquierda tiene la playera levantada y el pantalón por debajo de las nalgas, sus manos están atadas hacia atrás y tiene escrito el número 4 en la espalda. El otro cuerpo también tiene la playera levantada y algo que no alcanzamos a distinguir escrito en la espalda.
28. Full shot vemos un cuerpo boca abajo en unas escaleras. Al fondo hay una camioneta de la Policía con número 77 y un oficial de policía que mira el cuerpo. A la izquierda vemos a un hombre de pie dando la espalda a la escena.
29. Full shot vemos dos cuerpos que parecen ser masculinos, de ninguno se ve el rostro y alcanzan a verse las marcas forenses.
30. Primerísimo primer plano vemos una mano que alza una bolsa negra y descubre los pies de un cuerpo. La imagen aparece en dos portales que documentan notas de asesinatos, ninguna de ellas ocurre en el estado de Guerrero.⁹¹ En la imagen de la web podemos ver pasto verde justo detrás de la escena.
31. Full shot vemos una mujer de pie que posa para la foto, trae brassiere, una falda corta y zapatos de tacón.
32. Medium shot de un cuerpo masculino con la cara golpeada. Tiene varios tatuajes.
33. Full shot vemos un cuerpo masculino tirado en el piso. Hay una marca de los forenses con la letra A y al lado una veladora.
34. Full shot vemos una sábana blanca que cubre uno o varios cuerpos sin forma. Hay cuatro marcas forenses.
35. Full shot vemos 10 cabezas, 3 de mujeres y 7 de hombres, junto a ellas hay un mensaje. Fueron encontradas muy cerca del rastro municipal de Teloloapan, en la zona norte de Guerrero, los cuerpos no fueron encontrados.⁹² El mensaje dice “Esto les va a pasar a

⁹¹ “Nuevo grupo armado en Morelos comete dos asesinatos,” *Narconoticias*, (26 de abril de 2012): <http://jojunarco.blogspot.mx/2012/04/nuevo-grupo-armado-en-morelos.html>, consultado el 9 de noviembre de 2016; “Un muerto y un herido el saldo de enfrentamiento en Gómez Palacio,” *Protesta urbana*, (28 de enero de 2013): <https://protestaurbana.wordpress.com/tag/gomez-palacio/>, consultado el 9 de noviembre de 2016.

⁹² Javier Trujillo, “Macabro hallazgo de 10 cabezas en Teloloapan,” *Libertad Guerrero* (18 de marzo de 2012): <http://www.libertadguerrero.net/2012/03/macabro-hallazgo-de-10-cabezas-en.html>, consultado el 9 de noviembre de 2016.

- todos los q sigan apoyando a la FM putos secuestradores de mierda ya no sigan viviendo del pueblo ya llego su padre putos secuestradores extorsionadores guerreros unidos...”
36. Full shot vemos tres cuerpos masculinos boca arriba, con signos de tortura y sangre. Todos tienen el torso desnudo. Se trata de tres sujetos que fueron encontrados sobre la carretera federal México-Acapulco a la altura del kilómetro 72+ 300, a unos metros del Río Papagayo. Tenían cortada la yugular, así como huellas de tortura y balazos. Fueron identificados como Pablo Flores López, Nahúm López Camargo y Quirino Isidoro García.⁹³
 37. Full shot vemos un cuerpo masculino con una playera en la cabeza, la prenda está llena de sangre.
 38. Full shot vemos un cuerpo boca abajo, parece ser un cuerpo masculino, está descalzo, al lado hay una botella de refresco y más allá una chancla.
 39. Full shot vemos el cuerpo boca arriba de una mujer, debajo de su cadera hay un charco de sangre.
 40. Full shot vemos un cuerpo masculino boca arriba. No tiene la cabeza y sus pies están amarrados.⁹⁴ Su cuerpo cercenado fue encontrado en la localidad de Puerto Vicente Guerrero, la cabeza se encontró dentro de una maceta al lado de la cual había un mensaje que las autoridades no dieron a conocer.
 41. Medium shot vemos el cuerpo de un hombre, está boca arriba y tiene al menos cinco balazos del lado derecho. Se trata de Julián Cortés Ponce, quien fue hallado en el interior de una camioneta tipo Tracker abandonada a orillas de la carretera federal México-Acapulco, con diez balazos y esposado con las manos hacia atrás, junto al cuerpo había un mensaje que las autoridades ministeriales no dieron a conocer⁹⁵.
 42. Full shot vemos dos cuerpos masculinos, uno está boca abajo y el otro del lado, no se distinguen heridas.

⁹³ “Encuentran tres hombres degollados cerca el río Papagayo; vivían en Mohoneras,” *La Verdad de Zihuatanejo* (26 de marzo de 2012): <http://laverdaddezihuatanejo.blogspot.mx/2012/03/encuentran-tres-hombres-degollados.html>, consultado 20 de abril de 2017.

⁹⁴ “Dejan cabeza de varón cercenada con mensaje en inmediaciones de Tecpan,” *El Diario de Zihuatanejo* (3 de abril de 2012): <http://www.diariodezihuatanejo.mx/2012/04/dejan-cabeza-de-varon-cercenada-con.html>, consultado el 9 de noviembre de 2016.

⁹⁵ “Lo ejecutan y lo abandonan en Acapulco, Gro.” *México te quiero en paz* (30 de marzo de 2012): <https://mexicotequieroenpaz.com/2012/03/30/>, consultado el 30 de noviembre de 2016.

Entrevista con Andrés Orjuela

En julio de 2016 el artista Andrés Orjuela me concedió una entrevista de casi dos horas en su departamento. Cuando llegué, lo primero que vi fue la mesa, adornada con un florero con lirios blancos. De ese encuentro comparto en este apartado las respuestas relacionadas con la obra *Velatorio-Acapulco* y con las percepciones del artista acerca de las imágenes de la violencia en México.

1. ¿Cómo te descubres artista?

Mi papá, si bien no era artista profesional, siempre estuvo tomando cursos de arte contemporáneo, de grabado, pintaba en la casa, entonces digamos que siempre hubo una influencia artística fuerte ahí en la casa. Entonces cuando decidí qué estudiar como carrera vi varios planes curriculares de publicidad, de diseño gráfico, incluso de psicología. Ese mismo día fui a una exposición de una colección europea que llegaba a Colombia, me fui, vi toda la exposición y cuando llegué a la casa llegué a contarle a mis papás: vi esta cosa y vi esta cosa; les di los planes de estudio y mis papás me dijeron “¿sabe qué? los que le vamos a costear los estudios somos nosotros, estudie artes” (...) Mis papás fueron los que más apoyaron hasta el día de hoy (...) Mi carrera en el arte fue un descubrimiento que viene desde la infancia y apoyado por la familia.

2. ¿Cómo te interesas en plataformas como el *Blog del Narco* o *Alarma!*?

Me interesaba ver la fascinación que tenemos por el cuerpo fraccionado, entonces yo proponía un análisis de la colección de San Carlos, de estos yesos, ¿por qué nos gusta la Venus de Milo sin brazos?, ese interés que tenemos por un cuerpo fraccionado ya visto también desde una óptica contemporánea (...) Yo llegué el 24 de agosto de 2008 a México, el viernes fui al

zócalo para conocer, para sentirse uno en México y en el puesto de revistas vi un título que decía “12 decapitados en Yucatán”, y estaban ahí, mostraban los cuerpos amontonados de 12 personas con unas telas, de por sí es una imagen muy interesante y yo decía ¡cómo! están publicando personas descuartizadas en el periódico y estaba en *El Gráfico*, estaba en *El Metro* y lo compré como curiosidad, casi como pornografía pues eso yo nunca lo había visto en Colombia, una imagen tan fuerte así, y llegué a casa de mis amigos con los que me estaba quedando y les dije “miren, si vieron este titular” y me dijeron “ah pues eso es de todos los días”, “¿ven muertos todos los días?” Me dicen “sí”.

El lunes que volví a San Carlos, volví a pasar al puesto de revistas y decía: “Suben a *Youtube* el video de los 12 decapitados de Yucatán”, y si te das cuenta los primeros cinco días en México determinaron los siguientes cinco, seis años de trabajo. A partir de ahí yo cambié toda la tesis, dije no tiene sentido estar hablando de cuerpos fraccionados viendo la colección de San Carlos cuando aquí están fraccionando cuerpos todos los días, entonces replanteé toda la tesis para precisamente analizar esa difusión mediática que para mí fue todo el impacto.

3. ¿Qué es para ti el cuerpo?

Una bomba semiótica

4. ¿Y la imagen del cadáver?

Es solo materia

5. En la obra de *Velatorio-Acapulco* ¿cómo escogiste las imágenes? Porque casi todas son cadáver, pero hay otras que no.

Realmente la pieza fue una selección de los muertos en Acapulco, lo que hice fue: (entrar al) *Blog del Narco*, meter Acapulco y sacar todas las imágenes que tenían esos *tags*. Por ejemplo, hay una chica, no es un muerto es una chica, digamos que mi selección tenía que ver con los crímenes o con las muertes en Acapulco precisamente y saqué todas las imágenes que había hasta ese momento, por eso son 42 imágenes que eran las imágenes que estaban hasta ese año publicadas, entonces por eso fue muy *random* y claro, sí hay un proceso de edición. En esa pieza creo que es la única pieza en donde presenté un muerto directamente, sí hice énfasis en los decapitados, aunque está en blanco y negro porque digamos que nunca me ha gustado jugar precisamente con esa imagen fuerte, no utilizar lo que “critico”, pero aquí tenía la función de generar conciencia en el espectador, o sea, quería ver si querían seguir viendo eso que ven en los puestos de revistas.

6. Pero ¿eso lo haces a través del montaje?

Sí es en el montaje, digamos que si tú entras a la sala de exposición no vas a ver el cadáver, vas a ver la flor.

7. ¿En ese sentido el proyector de diapositivas era parte de la experiencia?

Sí, sí porque el proyector de diapositivas tiene esto que cae, entonces es como un disparo, ta, ta, entonces de alguna forma sí quería eso, sí quería que hubiera una acción mecánica que para mí recreaba la idea del disparo y permitía una posición como muy *low tech*, quería que fuera *low tech*, o sea, súper sencilla la pieza y eso fue lo que busqué, o sea me gustó como esta cuestión súper análoga de lograr un efecto de ocultar la imagen, que esto viene de

una pieza que es anterior que con tu propia sombra revelas un dibujo, que lo que yo quería hacer era eso mismo más grande. Entonces estuve experimentando y jugando con los proyectores, de repente me di cuenta que cuando los unía y bajaba la intensidad en el otro se lograba muy fácilmente.

8. ¿Y lo digital no te lo permitía?

Sí lo permite, pero no tiene la caída, el disparo, que lo hace el proceso mecánico, que bueno, posteriormente también existen ciertas dificultades con estas cuestiones tan análogas, por ejemplo en El Chopo pasó que el foco se fundió y yo estaba en Colombia, entonces decíamos no pues ni modo digitalicémoslo, montémoslo con un cañón de video, pero es que tiene que ver con esos problemas de la tecnología análoga, yo conseguí los proyectores en La Lagunilla, ya son proyectores que no se usan y que cualquier repuesto pues ya es muy complicado; por eso después saqué una versión en CD donde están las imágenes, la presentación de *Power Point* que se puede pasar. Tocó hacerlo, digamos que de alguna forma ahí en ese caso en El Chopo funcionó y de hecho cuando llegué al museo y vi la pieza montada dije sí funciona, sí funciona también con un proyector de video y abre otras posibilidades, de imagen en movimiento, que todavía no la he explorado, como una especie de *Velatorio* en movimiento, peor digamos que la pieza original sí tenía esta cuestión de que fuera análoga.

9. En cuanto a la edición de las imágenes, ¿por qué decides ponerlas en blanco y negro?

Precisamente porque digamos que son soluciones formales que yo doy para presentar imágenes de violencia. Para qué ver, o sea, cuando me entrevistaban los de *Alarma!* yo les decía si ustedes me publican un familiar, un amigo, yo los demando, yo no quiero estar viendo como que un familiar... porque precisamente es la bomba semiótica que utiliza el crimen, o

sea es mostrar el muerto, si tú no muestras el muerto no hay posibilidad de inscribir un mensaje en el cadáver. Claro, también las presento en blanco y negro pues es para bajarles el tono de agresión al espectador, ¿no? Exactamente, estás cuestionando la violencia y haces una pieza que lo que está haciendo es realmente agrediendo al espectador, entonces estás cayendo en un mismo esquema de violencia. Las piezas lo que quieren generar es una conciencia de que eso no está bien, ese consumo tan absurdo de imágenes violentas digamos que hacerlo consciente, porque escapar de él es muy complicado, o sea en el cine vemos escenas de violencia cada vez más parecidas a la realidad. Ahorita mismo estaba pensando en los videos de ISIS, los videos de ISIS casi los últimos videos uno alcanza a dudar, ¿esto será real o es parte de una película? Fácil lo puedes meter a un blog de cine y la gente que no sabe que es un video de ISIS va a pensar que es una película de terror. Entonces digamos que cuando haces evidente que tú no quieres mostrar la violencia pues es un nivel de conciencia del artista, entonces por eso es que (las imágenes) van en blanco y negro.

10. ¿Por qué utilizas flores en tus obras?

La serie de las flores (*Taxonomía Postmortem*), tiene un trasfondo fuerte, ahorita vamos a hablar del video en negro, esos videos (Se refiere a la serie *Psicofonías*) para mí han sido las piezas más complicadas de hacer, al terminar esos videos yo tuve pesadillas, entonces decidí parar por completo el trabajo sobre violencia; yo vivía en Xochimilco en esa época y empecé a comprar flores y flores y flores digamos que para llegar a la casa y ver cosas amables, saqué todas las revistas de nota roja que tenía en el apartamento, las mandé al taller, digamos que quería limpiar mi espacio de cualquier tipo de violencia y empecé a comprar flores como una cuestión de expiación, también pues en mi casa siempre ha habido flores y a mi papá pues le encantaban las plantas, pero siempre ha habido una cuestión como de sanación personal en comprar flores.

Posteriormente en esa época, la pieza de las flores es 2011, un amigo cumplía años y me dijo “ay vámonos para Acapulco” porque adquirió una casa y en esa época me acuerdo la novia que estaba conmigo me dijo “no Acapulco está súper peligroso”... le dije “no, no le hagamos el juego al terrorismo”, es algo que se decía mucho en Colombia, no le hagas el juego al terror, hay que ir a los lugares vacacionales porque es entrar en el juego del terror, entonces no van a ir, se acaba el turismo y ahí sí que gana ¿no? Entonces le dije “no pasa nada, vamos”. Nos fuimos a Acapulco, pasamos el fin de semana, a mí se me ocurrió en la costera, cuando ya íbamos de regreso, preguntarle al mesero que cómo estaba la violencia, me dijo “sí arrastraron a un tipo en la costera anoche” y entonces yo me dije para qué te pones a preguntar esas cosas.

Luego veníamos de camino a casa y en la carretera antes de Chilpancingo nos pasó una camioneta a muy alta velocidad, mi amigo iba rápido, él sí dijo “yo vengo rápido estos se van a matar, van mucho más rápido”, cinco minutos más adelante vimos la misma camioneta y estaban tirando un cuerpo destazado en la carretera, mi amigo como que del nervio en lugar de acelerar levantó el pie y entonces vimos la escena así como de película, que estamos pasando, nos están viendo, estamos viendo como están tirando un cuerpo a la calle en unas bolsas de basura, o sea están tirando las bolsas pero se ve que es un cuerpo, y pasamos así y ya después aceleró y digo no pues acelera acaban de darse cuenta que nosotros vimos lo que estaban haciendo, aceleró, me acuerdo que pasamos la caseta y ya mi amigo así pálido, vomitando, “¡en serio no era un perro lo que estaba en esa bolsa!”. “No, no, no, era un cuerpo”. Al otro día metí (hace señas de teclear en la computadora) Chilpancingo Acapulco, salió al otro día en el periódico encuentran cuerpos destazados en la carretera del Sol, y dije ah es el que vimos anoche.

Entonces ¿qué pasa? A los ocho o quince días mi compulsión de comprar flores ya era excesiva, entonces compraba muchas, pero demasiadas flores y cuando se empiezan a marchitar pues las tienes que empezar a botar, y un día me descubrí en la noche metiendo en

una bolsa negra un montón de flores muertas y en ese momento dije las flores son plantas, las plantas son seres vivos, yo estoy haciendo lo mismo que el narco, estoy tirando un montón de partes de seres vivos en una bolsa de basura y ahí fue un choque de ¡wow es un ser vivo que estoy botando en una bolsa negra como el narco hace!, entonces quería registrar esto, no tenía cámara fotográfica, entonces decidí con un escáner poner los pétalos, como darle una especie de última imagen de este cuerpo que estuvo agonizando en un florero durante dos, tres semanas, o sea eso es lo que estamos viendo en un florero, entonces lo que hice fue digitalizarlas con el escáner; claro, de noche apareció que el escáner sin la tapa, la tapa abierta, capturaba una oscuridad que era interesante y que era lo contrario a una lámina botánica, o sea las láminas botánicas si ves es la flor perfectamente dibujada en un papel blanco, entonces digamos que ahí hay una línea de referencia directamente a un artista que se llama Alberto Baraya, colombiano, que lo que hace son unas láminas botánicas de flores de plástico (...) Y cuando apareció el recurso de la oscuridad, que en últimas esa oscuridad tiene relación con la de *Velatorio*, me pareció súper interesante y ha sido una serie bastante amplia, luego empecé a conseguir cempasúchil y a escoger lirios que son flores que se ponen en Colombia y en esa búsqueda de estar comprando flores me dicen hay una que se llama Acapulco y es la blanca esa que casi no huele, esta si huele (refiriéndose a las flores de la mesa), la que no huele es la Acapulco y entonces me pareció simbólico que hubiera una flor que se llama Acapulco porque también estuve buscando las flores nacionales de México (...) en Colombia tenemos la orquídea... y entonces de ahí salió la pieza, sobreponer una imagen “de belleza” como puede ser una flor, o un cuerpo de un ser vivo, a toda esta violencia ¿no?

11. ¿Ese vínculo entre los cadáveres y flores te llevan a incluir *Velatorio-Acapulco* en la muestra de *Paleontología Fantástica*?

Cuando me invitaron a esa exposición yo dije bueno ¿qué?, entonces metimos las flores, pero digamos que, esa exposición la curó Karen Huber, que en ese momento tenía el proyecto *White Spider*, yo tomaba todos los *White Spider* como un lugar de experimentación, veía la oportunidad de hacerlo ahí porque ella escogía espacios súper alternativos para las exposiciones, entonces digamos que cada exposición con ella me daba la libertad de experimentar con un espacio...

Yo le sugerí que pintáramos todo un espacio de negro y que, de alguna manera, estas flores funcionaban como trampas para que la gente se atravesara frente a los proyectores y pudiera existir este juego de proyección, aunque realmente el *Velatorio* tiene una conciencia directa, o sea cuando yo lo presenté en esa exposición la idea era hacer un experimento social, si quieres que te lo diga así súper franco, yo quería ver qué tantas personas querían ver los muertos y qué tantas personas querían ver las flores, para mi sorpresa toda la gente quiere ver los muertos, o sea les gana más el morbo, y yo decía o sea, existe la posibilidad que tú no te atraveses al proyector o que lo pases rápido y vas, o sea no existe el efecto. ¿Qué pasaba? La gente se para frente al proyector, incluso le ponían la mano a la proyección para ver mejor las imágenes de los muertos y quedarse ahí viendo 40 imágenes de muertos, y yo decía ¿qué? y fue cuando dije ¿qué onda? Sí está muy muy fuerte esto porque yo decía, yo no lo quiero ver, mi posición es que yo no quiero ver este tipo de imágenes, pero quería ver, en vivo y en directo, tener la experiencia de ver si sí lo hacían o no lo hacían, pero son las cosas que pasan. En Colombia la pieza que monté la gente entraba y salía muy rápido, la gente no se quedaba a ver todas las imágenes, aquí sí.

12. ¿Crees que el decapitado y el descuartizado tienen mayor impacto que otros cadáveres?

Sí, de hecho esa es mi tesis, o sea mi tesis tiene que ver con que precisamente hay una corresponsabilidad en los medios masivos con que se haya llegado a decapitar, con que se haya llegado a desollar que fue lo último que empezaron a hacer, o sea, digamos que cuando entra un gobierno cambian las noticias. Hace unos tres años, uno no ve titulares de masacres y uno no ve titulares de “encontraron 35 cuerpos”, ya no se ve eso, supuestamente no está pasando nada, entonces digamos que cuando Calderón le declara la guerra al narco, empiezan las masacres (...) Empiezan a haber titulares ¿no? Pero al ser tantos bandos los que están en enfrentamientos es una cuestión de respuesta, tú me matas cinco, yo te mato siete (...) Digamos que el narco entendió que necesitaba un acto más aberrante que el anterior para poder garantizar la portada (...) y entonces empieza esta puesta en escena para el medio porque saben que llega el periódico y si la hacen espectacular van a garantizar que salen en una portada y que el bando contrario se va a enterar, entonces claro pesa más, por eso empezaron a decapitar, a ponerles lentes, por eso luego empezaron a hacer esto de la máscara de luchador, que es desollar la cabeza y ponerle la máscara a un lado y dejar el cráneo solo, claro era una curva exponencial que dependía de “cómo aseguramos para salir en el periódico”.

Que esa respuesta me la dieron los dos o cinco primeros días de estar acá, el narco es tan consciente de eso, el crimen organizado es tan consciente de eso que graban en video su crimen, para luego subirlo al *Youtube* con la conciencia de que el periódico va a agarrar esas imágenes y las va a publicar.