

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Facultad de Filosofía y Letras

Posgrado en Historia del Arte

DE LA OSCURIDAD A LA METONIMIA:

UN ENSAYO SOBRE SEMEFO Y TERESA MARGOLLES

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

Maestra en Historia del Arte

P r e s e n t a

Lourdes Morales Mendoza

Asesor: Dr. Cuauhtémoc Medina

2006



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.

A mi familia, idealista hasta la necesidad,
solidaria por vocación,
cariñosa irremediable.

A mis amigos, encuentro feliz que impulsan el
día a día con un infatigable cúmulo de posibilidades.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo 1	10
1. La oscuridad en SEMEFO	
1.1 El Chopo maquinaria de lo ‘oscurón’	
1.2 Del carnaval al <i>performance</i> : Lo Bajo y lo Alto en el arte	
1.3 Más alto que lo bajo, más bajo que lo alto	
1.4 La construcción de un estilo	
1.5 El día de la revolución del negro dominado...	
Capítulo 2	39
2. De un estilo gotizante	
2.1 La manufactura del efectismo monstruoso	
Paso 1: Lo gótico	
2.2 Entre el horror y el terror: una discusión.	
Paso 2: El monstruo	
2.3 Los precedentes del silencio	
2.4 El silencio prolongado del relinche cadavérico...	
2.5 Urbanización de la estética del cadáver	
2.6 Observación científica o la mediación del shock	
Capítulo 3	63
3. La Ley	
3.1 Sobre el anonimato social...	
3.2 <i>Dermis</i> : La negligencia	
3.3 <i>Dermis</i> : el gesto	
3.4 <i>Catafalco</i> : el rostro	
3.5 <i>Catafalco</i> : El deseo	
Capítulo 4	86
4. Discurso / Excurso	

4.1 El discurso de la democracia	
4.2 La continuidad en un discurso de normalidad	
4.3 Del discurso a la ideología: una pregunta abierta	
4.4 Epiménides o el giro artificioso	
4.5 La <i>doxa</i> : ¿el poder de resistencia?	
4.6 ¿En dónde queda la posibilidad de la resistencia entonces?	
Capítulo 5	108
5. La metonimia	
5.1 La confabulación del <i>pollinctor</i> y el médico	
5.2 La caída	
5.3 Primera aproximación: la putrefacción	
5.4 Segunda aproximación: lo abyecto	
5.5 El ser abyecto: La ley paterna o la autoridad materna. Hacia la metonimia	
5.6 El ser-hablante: la boca	
Conclusiones	132
Anexos	
Entrevista a Teresa Margolles y Carlos López	138
Cronología	166
Bibliografía	171

Introducción

Mi interés en el desarrollo de la estética de la obra de SEMEFO y Teresa Margolles surgió a partir de una pregunta que aún creo, no he logrado contestar del todo: ¿Era posible formular una propuesta estético-política basada en el uso de cadáveres como material para la obra de arte?

El grupo artístico SEMEFO (acrónimo de “Servicio Médico Forense”) fue durante casi diez años una especie de mito urbano dentro de una de las subculturas de la ciudad más grande del mundo: funcionó como el depósito de fantasías colectivas en torno a la violencia, y muchas veces representó el pabellón del morbo que sostenían casi por igual, músicos metaleros y críticos de arte.

En 1990 el espacio alternativo de La Quiñonera invitó a los cuatro jóvenes a participar en la exposición colectiva *Ya juventud ya!*, donde se presentaron artistas *performancers* y escultores. Esta invitación resultó ser el comienzo de su trabajo como grupo. En abril de ese año firmaron por primera vez con el nombre de SEMEFO, siglas que correspondieron al Servicio Médico Forense de la Ciudad de México y denominación que conservaron mientras trabajaron juntos.

Resulta interesante saber que en SEMEFO casi todos sus integrantes compartieron una misma práctica: artistas plásticos, filósofos, músicos y actores vendían libros usados en los patios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El contacto corriente con el vaivén de los libros no sólo les permitió un acercamiento a bibliografía singular, sino que además les brindó espacio para la discusión interdisciplinaria entre sus áreas de estudio.

Muchas de las transformaciones en el discurso conceptual y estético de su trabajo se produjeron por la dinámica que se establecía en el entrecruzamiento de intereses y de sus integrantes. Los que tuvieron mayor impacto en la construcción visual de las obras fueron Teresa Margolles, estudiante de ciencias de la comunicación, Carlos López, estudiante de música, Arturo Angulo, estudiante de artes plásticas y Mónica Salcido, estudiante de actuación. Sin embargo, desde sus inicios y durante casi ocho años, la variedad de personas que participaban en sus propuestas dio al grupo la posibilidad de experimentación, donde un crecido número de miembros participó de manera activa en sus *performances*. Esta situación ha planteado, en no pocas ocasiones, dificultad a los historiadores del arte al hacer una narración precisa de sus épocas tempranas.

Este trabajo ofrece, al mismo tiempo, una revisión de la historia del grupo y un análisis de las implicaciones estéticas y teóricas de las diversas fases de su producción. Este proyecto está dividido en cinco capítulos que van trazando un recorrido temporal y van esbozando el desarrollo de las obras del grupo. Aunque esta tesis no pretende hacer un recuento histórico exhaustivo de la producción de SEMEFO y Teresa Margolles, al realizar el análisis encontré que hay una lógica temporal en el desarrollo de las obras, que las define primero por su evolución interna y en segunda instancia, por la circunstancia social. Procuré entonces, detectar las obras que marcaron un cambio definitivo en la estética de SEMEFO o el inicio de la obra reciente de Margolles. De hecho los capítulos de este ensayo indican saltos temporales definidos en torno a los puntos cruciales que moldearon su producción.

En el primer capítulo se pretende hacer un esbozo sobre el contexto en que se desarrollaron las primeras piezas del grupo a fines de los años 80 y principios

de los 90. La construcción del estilo como forma de resistencia es un punto que recorre este apartado. SEMEFO inició como grupo de rock, pero su ámbito de operación pronto se vería determinado por la práctica artística. El modo de conversación del arte y la transformación que significó la incorporación de sus piezas al circuito artístico plantea varios puntos de interés: ¿En qué momento cultural se desarrolló una propuesta como la de SEMEFO? ¿Qué dinámicas sociales influyeron en la creación de su discurso? ¿Ese recorrido dependió de un proyecto, o fue tan sólo la espontaneidad la que comenzó a prefigurar la hechura de sus piezas?

El capítulo dos pretende poner en discusión algunos conceptos que atañen a la estética producida durante uno de los principales periodos de SEMEFO, su etapa de escenificación de *performances* a principios de los años 90. Una de las consignas de esta producción inicial consistía en la defensa del ser humano a la violencia, pero ¿cómo podía lograrse la conceptualización de la violencia real y su representación simbólica? ¿Cómo se entrecruzaban “lo gótico” y “lo monstruoso” con la representación y la materia humana que utilizaron más tarde? El logro o fracaso de este intento condujo al grupo a experimentar a través de una observación cuasi-sistemática del público que asistía a sus eventos.

En este sentido, parece que SEMEFO iría construyendo una estética basada en gran medida en la observación y que se fue configurando y transformando a partir del aprendizaje. El modo de cohesión entre un discurso originalmente despojado de intenciones políticas pronto quedó inundado con referentes a la sociedad mexicana. Por ejemplo, la idea de la recuperación de cadáveres estaba en relación con anonimato individual en la sociedad de masas e involucraba una

discusión de la moral pública. ¿Cómo podría evidenciarse esta discusión, a través de qué aparatos, de qué instituciones?

El capítulo tres aborda el concepto de Ley y las posibilidades de diálogo con ésta. Las discusiones que se abordan en este sentido, abren preguntas antes que llegar a conclusiones finales. ¿Es posible hablar de transgresión? ¿Puede SEMEFO en realidad negociar con la alteridad al utilizar la sustancia de los cadáveres?, ¿o más bien SEMEFO estaba apostando por una proyección que anula al otro en la operación artística?

En la confrontación de las acciones con el público, SEMEFO se perfiló a mediados de los años 90 como eco de la expresión del estilo “oscuro” que agrupaba a la cultura gótica del D.F.

El capítulo cuatro aborda el rol que SEMEFO tuvo en el proceso de crítica e institucionalización cultural de aquellos años. ¿Era efectivamente posible elaborar un discurso artístico fuera de la programación oficial? ¿qué significa la posibilidad de lo Otro en la esfera del arte? ¿cuál fue el papel que los estilos subalternos con los que negociaba SEMEFO tuvieron en la creación de un discurso institucional guiado por críticos y curadores?

En el último capítulo, examino la forma en que la obra de Teresa Margolles vendría a desarrollarse a través de su trabajo continuo dentro de la morgue de la ciudad y la diversidad de conceptos que su obra madura invita a examinar. ¿Qué efecto devenía sobre la obra de arte si ésta era estudiada a partir de los muertos o de la muerte? ¿Qué sucedía con sus estrategias estéticas una vez que la referencia al cadáver ocurre por la vía de hacer presente la sustancia material del cuerpo muerto y no la representación o la imagen?

Una de las características de esta investigación ha consistido en proponer una lectura de la obra de SEMEFO mediante aproximaciones teóricas a distintos filósofos y escuelas. Aunque algunos de éstos autores tienen en sí mismos posiciones irreconciliables en muchos aspectos, la complejidad que demandaba el análisis de esta obra sugirió la necesidad de explorar una diversidad de conceptos, sin pretender ofrecer una síntesis. He procurado que la seriedad con que fueron utilizadas las explicaciones estéticas y sociales se resuelva dentro de cada análisis específico y en el encuentro con otros autores, de manera que no se buscó una reconciliación sino, al contrario, que resultaran evidentes los puntos de tensión entre las teorías.

Finalmente, me gustaría agradecer al grupo de sinodales que dirigieron este proyecto, conformado por la Mtra. Rita Eder Rozencwaig, el Dr. Renato González Mello, la Mtra. Karen Cordero Reiman y el Dr. José Luis Barrios Lara, quienes han hecho diversas críticas a la estructura y el contenido de esta investigación. Los comentarios y el diálogo que me brindaron ha contribuido sin duda alguna, a reformular los problemas de este trabajo y a mejorar sus resultados finales. También agradezco al Dr. Cuauhtémoc Medina González quien dedicó largas horas de diálogo y una asesoría que a veces se parecía más a un intercambio apasionado de los problemas que iban surgiendo en el proceso, que a una mera guía como tutor de esta investigación. Su paciencia y solidaridad están presentes en el desarrollo de este trabajo y entre las páginas que siguen a esta introducción.

Lourdes Morales Mendoza

1. La oscuridad en SEMEFO

1.1 El Chopo maquinaria de lo ‘oscurón’

Como en la Bolsa, absortos ante la especulación de portadas y hallazgos, los chavos siguen las carreras de los compact-discs y –tribu perdida y hallada en la contracultura- viven la ley del exceso, se hartan del fetichismo del arete que en algo protege del convencionalismo del pelo hasta la cintura, abrazan sus adquisiciones (humanas y discográficas), se jactan de las ironías que son romanticismo desatado... y la cultura en algo se democratiza en la marginalidad que nunca lo es tanto¹.

Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*

A principios de la década de los ochenta, el Museo del Chopo se convirtió en una de las redes de música de *rock* más importantes de la Ciudad de México. A las afueras del museo, ubicado en la colonia Santa María la Ribera, poco a poco se gestó un sistema de intercambio de LP's en el que participaban los fanáticos de la música *grunge*, el *garage*, o el *hardcore*, y en corrientes como el *punk*, el *heavy metal*, el *trash core*, el *grind metal*, y otras tendencias que llegarían después.

Mezclada en la sencillez del trueque, la venta de toda clase de parafernalias que identificaban a cada tribu empezó a tener gran solicitud entre los paseantes del tianguis que se ubicaba afuera del museo.² Cadenas y estoperoles, mantas negras y largas guiaron una estética imperante que ostentaban las corrientes gótica y *dark*.

Ésta era una época en que el gobierno fomentó la apertura económica y los productos masivos de consumo invadieron el mercado de dulces, franquicias de hamburguesas, ropa y calzado norteamericano. A su lado, un conjunto de celebridades mexicanas desarrolló el concepto de los “similares”.³ Una vorágine de marcas falsificadas como, “Rebok” o “Guchi” incrementaron las economías

subterráneas y el tianguis del Chopo no fue la excepción. Lo que implicó que todas las tendencias que arribaron, experimentaron una adaptación 'chilanga'.

La ideología⁴ de cada una de estas tribus se fue digiriendo en el vaivén de los discos, las camisetas y los posters piratas, entre las políticas de regulación de las economías de barrio informales y el goce de los rituales del caos. Por ejemplo, el *slam dance* se distinguió en su ejecución por formar un círculo de danzantes cuyos movimientos se caracterizaban por empujones azarosos, saltos voladores y puñetazos extraviados. Normalmente quedaban encerrados por una valla humana que, mientras el núcleo más trastornado se remataba en sus bailes, el resto enardecido gritaba, chiflaba y también brincaba con el puño extendido, símbolo de violencia ordenada. Este fue el contexto originario de SEMEFO. El grupo fue primero conjunto de *rock* y después concepto artístico, se desarrolló en medio de las 'tocadas', el *slam*, y 'la *punketiza* del Chopo'.⁵

El efecto de las bandas norteamericanas en los estados del norte de México sirvió durante varios años como el generador de productos visuales y sonoros a la capital. Urbes como Tijuana, Monterrey y Ciudad Juárez establecieron la vanguardia en símbolos y ritmos que fueron importados, consumidos y reinterpretados por un centenar de jóvenes que provenían de zonas como Satélite, Lindavista, Ciudad Nezahualcóyotl o Tlalnepantla en el Estado de México. En tan sólo tres décadas muchas de estas colonias quedaron sepultadas bajo el torbellino de la urbanización. Históricamente, eran áreas periféricas de la ciudad, marginalizadas por la escasez de servicios, por contener entre sus calles la mayor inmigración indígena del interior de la República Mexicana y por una falta de movimientos culturales, entre otros. La improvisación delineó el perfil contemporáneo de estas áreas como uno de los primeros momentos en que

fungieran como la batuta del estilo y las corrientes subculturales. Como organismo vivo en necesidad de cambio, la población terminó por configurar una economía de escala que operaba al paso que la moda le marcaba. Las operaciones de intercambio económico, habrían de bajar al Chopo, como bajaron al Distrito Federal los movimientos metaleros del norte del país. La piratería en el tianguis del Chopo configuraría este circuito como el principal aspersor de la contracultura del D.F., en donde a decir de Mosnsiváis se conjuntaban lo mucho y lo demasiado. La primera mitad de la década de los 80's en México vislumbró un crecimiento desmedido del mercado negro de casetes, películas y una década más tarde, de discos compactos.

Los antecedentes de la agrupación estaban, de hecho, en el ámbito de la música: Acompasados con los arrítmicos sonidos del *grindcore*⁶, el *death metal*⁷ y el *trash core*⁸, SEMEFO volcó gran parte de su estética en elementos visuales provenientes de esos géneros. Carlos López y Víctor Basurto se imbuyeron en la corriente apasionada del metal y del *punk*. Una década antes de que SEMEFO se formara, dieron inicio en 1980 a la banda *Caramelo Macizo*,⁹ que se desintegraría en poco tiempo y que tocó por última vez en un concierto de despedida con el nombre de SEMEFO (1989).

Carlos López era el bajista y guitarrista. Y en ese mismo concierto también participó Arturo Angulo (mejor conocido como el Sr. Angulo). La banda había reunido a un conjunto de admiradores que venían de Tepito, del Chopo, de Ciudad Nezahualcóyotl, de Lindavista, y de algunas otras áreas de la Ciudad de México. Todos, espacios urbanos con una estructura similar, lugares marginales y con economías dependientes de los movimientos que se sucedían en el centro de la ciudad. La mayoría de esa audiencia utilizaba al *rock pesado* y el *death metal*

como una forma de expresión del malestar y del orgullo que significaba su diferencia.

La experiencia del escenario fue decisiva en la creación del grupo. El teatro Santo Domingo secundó la música estridente de *Caramelo Macizo* y las acciones violentas que el Sr. Angulo realizaba con ayuda de una llave *stillson*. La conjunción de sonidos e imágenes resultó ser una purga en la que el público participaba de manera activa con el repartimiento de golpes y con la invención de desmanes. El poder para llevar a la catarsis a la gente fue evidente para los miembros de SEMEFO. Jóvenes, y casi todos en los veintes, se percataron de una poderosa necesidad colectiva que prorrumpía en el imán de la violencia. Carlos López recuerda la perspectiva de la situación:

[...] tocábamos *rock* pesado, más o menos psicodélico, onda oscurón, pero nos separamos un rato y cuando quisimos volver ya cerca de los noventa, en el 88 o 89 volvimos a hacer un concierto como despedida del grupo, [...] La acción se la dejamos al Sr. Angulo, que en ese momento era amigo de nosotros y empezamos a querer interactuar con él. Él hizo alguna acción, algunos golpes en vivo mientras nosotros estábamos tocando y parece que funcionó bien, nos gustó. [...] para ese momento yo estaba empezando a tocar metal, [...] la violencia musical y la violencia de imágenes empezaba a quedar muy bien y por eso fue que empezamos a jalar. Simplemente cambiamos el nombre, el mismo trío de *Caramelo Pesado* se convirtió en SEMEFO, que también eso fue relativo, duro poquito, a veces éramos cinco, a veces seis, a veces dos. En un *performance* fui yo solo con la banda de música.¹⁰

Lo que Carlos López denominaría ‘oscurón’ reflejaba sólo en cierta medida la multitud de elementos que se integrarían poco a poco en la formación de su estética. La producción de imágenes en los videos y *performances* de SEMEFO estuvo claramente marcada por la estética imperante del *punk* y el *dark* mexicano. Gran parte de estas corrientes proclamaba entre los acordes y los

versos la entropía en la que se desintegraba la sociedad, el cansancio por las reglas existentes, la decadencia social y de los valores. Se proclamaba el deseo del suicidio, mientras que el grito de los jóvenes reclamaba el silencio de una pausa imposible en su tiempo. Estos géneros de música activaban la visión cotidiana de los integrantes de SEMEFO, lo que tuvo repercusiones en la configuración de sus obras. El Sr. Angulo en una entrevista realizada por Renato González Mello anunció su pertenencia a “[u]na generación que era ‘guerra y sexo’, la antítesis de los *hippies*. [El *punk*] es la ideología a seguir” -comentaba- “aunque los *neopunks* sean pacifistas, ecologistas y cristianos”.¹¹



Revista Hermelinda Linda, no. 1118,
agosto 1987

El movimiento *hippie* fue muchas veces el blanco de ataque de los *punks*. Quienes pensaban a los *hippies* como la utopía rediviva de la dictadura *agustiniana*, pretendiendo verlos como una generación que enfrentó la guerra más cruda para los Estados Unidos de Norteamérica con “amor y paz”. La sonrisa aterciopelada que tiraban en los parques y que exhalaban en la marihuana, era el recuerdo furioso que los *punk* evadieron a toda costa. Preferirían desgastarse en el ateísmo parco, en el solipsismo inevitable o en el crepúsculo lejano del dadaísmo. El auditorio que seguía a estas bandas preferiría la svástica antes que la sonrisa anestesiada del *hippie*. Parte de estos años se sucedieron en el tejido que compartían diversas subculturas¹² urbanas, en las que la música funcionaba como el epicentro del

comportamiento social. En Inglaterra estos grupos se mantenían como una posición “[...] intocable y desinteresada en lo que estaba pasando en el mundo, y sus encuentros de una vida fácil o de pequeños problemas demostró poseer una mayor audiencia. No había necesidad de cambio, “el ‘cambio’ empezaba a parecer una palabra sesentera pasada de moda. El caos constante en la sociedad aclamaba una música de permanencia y reafirmación [...]”¹³ El eco de esta subcultura tocaría la frontera mexicana en tan sólo unos años. Muchos valores y actitudes de esta generación pronto serían absorbidos por la esfera *dark* mexicana que recorría los pasillos del Chopo en busca de la violencia mediatizada.

1.2 Del carnaval al *performance*: Lo Bajo y lo Alto en el arte

Los elementos en las acciones de SEMEFO estaban determinados por un mar de influencias. La polivalencia entre las lecturas de la nota roja publicadas en la revista *Alarma!* y el bizarro humor del cómic *Hermelinda Linda* llenaba constantemente el imaginario del grupo. La historia de *Hermelinda Linda* creada a principios de los 70's por Oscar González Guerrero, José Cabezas y Fausto Buendía, retrataba a la bruja de Bondojito -uno de los barrios más populares de la Ciudad de México- que, junto con Aniceto Verduzco: “el brujo que no da



Revista Hermelinda Linda, no. 1014, agosto 1985

una”, se desplazaba entre burócratas, vagabundos, licenciaditos y gente de dudosa procedencia. Hermelinda odiaba a los *hippies*, estofaba humanos vivos y tenía una fascinación por las cucarachas. Encarnaba el humor negro, heredado de “los abuelos que eran de clase baja”.¹⁴



Revista Tradiciones y Leyendas de la Colonia

Unos años antes de que esta historieta saliera a la luz, se publicó *Tradiciones y Leyendas de la Colonia*, una serie de horror que duraría hasta inicios de los ochentas. Por ese entonces un libro muy particular, *El museo de los suplicios* fue la inspiración para el *performance Paredón* (1991), que se llevó a cabo en el centro de la Ciudad de México en el edificio *Rule* en una acción a puertas cerradas. Las fantasías de Carlos López y sus empalados se conjugaron en aquella ocasión con el cuento *El callejón del sapo*, que narraba la historia de un individuo con síndrome de down que padecía además su cara deforme. Mientras la cámara de Jorge Aguilera producía un pequeño corto para cine. Todos los miembros de SEMEFO se habían enfrascado en esas lecturas para satisfacer el morbo infantil de antaño, y ahora, formaban parte del lenguaje visual que proponían.

Reunidos ya en los noventas, SEMEFO había tomado el ex-manicomio La Floresta, ubicado en la delegación Tlalpan, al sur de la ciudad, como albergue de su imaginación. Expedientes abandonados de gente con esquizofrenia eran leídos y releídos por todos. Para ese entonces, los *semefos* pasaban horas en el manicomio abandonado; se entregaban leyendo los expedientes de casos



SEMEFO, *Performance* realizado en el exmanicomio La Floresta en Tlalpan, 1990

psiquiátricos de esquizofrenia, autismo y paranoia: “había de muchos tipos de psicosis que de alguna manera asimilábamos” -recuerda Margolles- “de tanto leer quedabas como afectado”.¹⁵ Habían también expedientes, según Margolles, de antiguos participantes del movimiento estudiantil de 1968 que fueron

internados por los padres para librar a sus hijos de la cárcel, otros más que nunca recuperaron la salud mental tras el asesinato masivo que cometiera el gobierno del entonces presidente de México, Gustavo Díaz Ordaz. De igual manera, las notas sangrientas de la publicación *Alarma!* inundaban sus producciones artísticas.

El tratamiento lúdico de la cámara de Teresa Margolles, acercó los intereses de las acciones experimentales privadas y del *performance* con la filmación, donde ésta fungía, a veces, como el hilo conductor que les permitía desarrollar su discurso. Personajes sin nombre, que luego reencarnaban en ambientes sicóticos, eran parte de un delirio teatralizado que a veces sucumbían en las acciones y otras veces quedaban aprisionados en las escenas de la cámara que operaba Teresa. Inmersos en la subcultura *underground* de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de la ENAP Acatlán, de las tocadas, de la lectura de los libros de Georges Bataille, de Charles Baudelaire y de Friederich Nietzsche SEMEFO terminó por elaborar un estilo ‘oscurón’.¹⁶

Años más tarde, el crítico de arte Cuauhtémoc Medina reconstruiría de este modo las influencias del grupo:

Teresa Margolles infundía a esta práctica multifacética con referencias a los muchos autores que han explorado el significado de la muerte para la modernidad, de Georges Bataille a Philippe Ariès, o de Antonin Artaud a William Burroughs. Pero, por encima de esos apuntalamientos teóricos, literarios o temáticos, era evidente que con la mayor parte de sus contemporáneos, a SEMEFO le interesaba la genealogía del arte contemporáneo metropolitano. De una manera mucho más sistemática de lo que su lúgubre estética permitía atisbar, había disecado el cadáver del conceptualismo y el minimalismo, a fin de ajustar esas tradiciones al sombrío panorama social del Tercer Mundo.¹⁷

Si la acústica estrepitosa que despedía SEMEFO estaba inspirada en la violencia sonora de Liverpool y de Berlín –de un modo indirecto, del movimiento *punk*– cuando comenzaron sus *performances* la estética grotesca develó “un montaje que oscila[ba] entre el espectáculo y la construcción de una gramática de la acción”.¹⁸ De trompas de cerdo, de cadenas sadomasoquistas, de gallinas vivas o de perras muertas, las composiciones de SEMEFO hurtaban sus ingredientes de la realidad. Inspiración a modo de parafernalia, una especie de efecto indudable que se desprendía de los artículos del Chopo. Si eran de pólvora, de arcilla o de yeso, de sangre o de urea, eso quedaba prescrito por el efectismo. La teatralidad imbricaba el contenido en formalismos que ambicionaban recrear y avivar lo irascible en los espectadores.

El objetivo era sumergir a la audiencia en el escenario, “los *performances* seguían ese punto de teatralidad y de interacción, de catarsis con el público”,¹⁹ explica Margolles. El fin se cumplía si la gente participaba del ritual enloquecido, de los tintes carnavalescos en el desfile antipático de la violencia gratuita. Renato González Mello puntualizó lo siguiente sobre los *performances* de SEMEFO: “Hay

una dimensión ritual profundamente irracional, un discurso surrealizante que se filtra a la cultura popular, un irracionalismo muy cursi, muy banal a veces, muy evidente [...]”.²⁰

En esta época la participación del público estaba más cercana al ritual que a la dramaturgia. Parecía que el arte era a medias instrumento mágico e instrumento del diálogo con lo suprahumano. El intercambio entre lo que ofrecía SEMEFO y lo que recibían los espectadores refería al simbolismo que acarrea la ruptura con la cotidianidad. Suspensión que permite al hombre impugnar las reglas del código incesante de su vida en el mundo real. En este sentido, los *performances* entablaron una relación directa con los impulsos y los deseos: el sexo, la violencia o los estados inconscientes de la mente, fueron obsesiones que poco a poco se desarrollaron dentro de sus ejecuciones: “...ver lo más natural, lo más bruto del ser”²¹ era una de sus obsesiones principales. El ideal de la violencia, el mundo imaginario de lo iracundo, podía en las acciones de SEMEFO arrastrarse al contexto de un momento artificial. En esta época el grupo se había mantenido distante a las instituciones y a la maquinaria sórdida de difusión estética. El criterio que prevalecía en el acercamiento a las obras de SEMEFO era el de “estar” sobre el de ser “vista”.

El juego del doble significado y de los sentidos velados entre los elementos discursivos, las prácticas y las imágenes que conformaron la primera estética de SEMEFO, jugaron un papel decisivo.²² Una de las características de los carnavales es su oposición simbólica a las estructuras de poder dominantes. Sirven como fuentes de desahogo de presiones políticas. Por ser una manifestación popular y colectiva deja al descubierto inconformidades y malestares culturales.²³ En este sentido, el carnaval tiene un punto de encuentro con el *performance*. Si

meditamos un poco respecto a éste último, encontraremos que dicha actividad artística representa un terreno abierto a significados plurales, donde la experiencia individual es la que dicta luego, a modo de narrador, lo que ha acontecido en el lugar de acción. Narración que crea mitos y que construye un tiempo y un lugar inexistentes.

[...] había veces que una o dos personas que iban a ver un evento, platicaban cosas extraordinarias que jamás habían pasado [...] No sé cómo es que las veían. Pero simplemente encendías la mecha y era todo [...].²⁴

La incorporación de elementos propios del ritual y del carnaval en varios de sus trabajos se advierten de manera clara. Las invitaciones que comenzaron a surgir de diversos lugares describían situaciones harto demostrativas. Por ejemplo, *Viento Negro* fue la primera ejecución realizada por SEMEFO. En ella, Mónica Salcido cubría su cuerpo con telas traslúcidas detenidas por cadenas, y con una trompa de cerdo sujeta a la altura del pubis bailaba eróticamente. A su alrededor, Arturo Angulo vestido sólo por unos chorros de arcilla café, trataba de embestirla sexualmente. De acuerdo con Federico Navarrete, en este periodo SEMEFO era semejante a los accionistas austriacos que conformaban el grupo *Aktionismus*, integrado principalmente por Günter Brus, Otto Muehl y Hermann

Nitsch. Éste último presentó en 1961 su *Orgien Mysterien Theater* obra interdisciplinaria que proponía una síntesis artística. Entre los objetivos de Nitsch estaba el de provocar una fusión entre sus prácticas y el público con el fin de exhalar la catarsis en un acto colectivo.



Invitación a un evento del bar LUCC

Hacia el final de 1990 el bar *La Última Carcajada de la Cumbancha* (LUCC) contuvo el *performance Imus Carcer*. Para ese entonces la música había retomado diversos acordes y sonidos destemplados de *carcass*, *napalm death* y grupos de *grind core*. En escena, cuarenta muñecos crucificados fueron testigos de la interacción voluptuosa entre Mónica Salcido y Arturo Angulo. La idea era representar un calabozo por lo que atestaron de humo el lugar llevando al embrutecimiento a los espectadores debido a la asfixia real. Esa noche el LUCC fue la encarnación viva del arquetipo gótico de los noventa. Salcido llevaba un cinturón de castidad y sujetos a sus senos dos puntiagudos conos de metal con los que atacaba al público y rompía las camisas de los asistentes que rugían excitados. Angulo, por su parte, se encontraba aprisionado en una lata gigante, de la que exhibía sus pies y manos, mientras profería cadenzas sin discreción. Estos dos se retaban a realizar la proeza más violenta ocasionando que el público contaminado por la furia de los accionistas y la ensordecedora música metalera se apropiara por completo del desarrollo del evento.

En el impulso de continuidad propiciado por la catarsis y el carnaval, ese mismo año realizaron en el LUCC un segundo *performance* que nombraron *Cabezas*. En esta ocasión el rostro y el cráneo afeitado de Teresa Margolles funcionaron como el molde del que se desprendieron un mar de testas de manta de yeso. Estas reproducciones fueron colocadas en el piso, y a su lado, el artista plástico Juan Pernáz propuso colocar nopales plateados que sirvieron para crear un ambiente que el grupo denominó “posmoderno”. La intención de Pernáz era conjugar con las acciones al *body art* y en la tentativa del uso de su cuerpo se rasgó el estómago hasta sangrar. En otro momento Arturo Angulo pretendió orinar sobre los concurrentes, quienes al advertir su objetivo despejaron el lugar

para que el chorro del accionista gozara su libre caída. En todas las acciones de SEMEFO la música funcionaba como el hilo que dirigía los ritmos y los tiempos de sus presentaciones ante el público.

Finalmente, *Eclipse* podría resumir estas acciones, debido ante todo a que el espacio de presentación fue el Museo Rufino Tamayo. Por primera vez, SEMEFO habría de incursionar en la esfera de la alta cultura. Este trabajo se derivó de la invitación que hizo Juan José Gurrola a SEMEFO para que realizaran un trabajo en conjunto. El museo festejaría el eclipse solar que, de acuerdo a una nota perdida en internet, se podría recordar de la siguiente manera:

El 11 de julio de 1991, tuvo lugar un eclipse total de sol que fue observado por aproximadamente 50 millones de personas en la República Mexicana. La información internacional señala la presencia de casos de retinitis solar, que llegan incluso a la pérdida total de la función visual, como consecuencia de la observación de eclipses. Las dependencias del Sistema Nacional de Salud se integraron en una estrategia de prevención de riesgos y daños a la salud que implicó el establecimiento de una red de atención oftalmológica y de un sistema de vigilancia epidemiológica que dio como resultado la detección de 21 casos leves de retinitis solar, los que al cabo de cuatro meses de seguimiento recuperaron la función visual.

El trabajo de SEMEFO y el de Gurrola se compaginaron en un simulacro de ritual que pretendía detener el movimiento de los astros. En este *performance* deformes y contrahechos participaron para tratar de interrumpir el fenómeno astronómico que ensombreció por unos minutos la Ciudad de México.

Eclipse utilizó un número infinito de símbolos grotescos propios del humor de la cultura popular. Los integrantes del grupo contrataron enanos, prostitutas, payasos y actores. Animales, bicicletas, ángeles y hasta Dios, participaron en el *performance*. La ejecución de las prostitutas entre gallinas y cerdos – animales más significativos en la superstición y no tanto en la mitología- producían un eco

trasgresor que invocaba los rituales de la bruja de Bondojito. Las participantes iban ataviadas con la lencería erótica más ornamentada que venden a la salida de las estaciones del metro y se paseaban entre la audiencia provocando la reacción. Por momentos aquello no hubiera tenido ninguna dificultad en competir con los danzantes *cuasi* indígenas del zócalo de la ciudad o con los espectáculos que ofrecieran algunos bares de Garibaldi a finales de los ochenta.

El oscurecimiento de la ciudad llegó a su punto máximo y el anillo de fuego podía observarse ahora a simple vista. Para este instante de noche artificial Gurrola había dispuesto una proyección de luces multicolores en el cielo. La línea entre el *performance* y el espectáculo callejero se volvía cada vez más difusa. Las formas populares de representación aprovechaban la confusa línea del arte contemporáneo.

Ninguna de las partes sabía qué realizaría el otro, así que la combinación del baile folklórico de las chinas poblanas de Gurrola y la caminata sensual a través del público de las prostitutas de SEMEFO, convirtieron el espectáculo en un ecléctico pisoteo del tiempo y del espacio que al final, fracasó en su lucha por detener el eclipse.

1.3 Más alto que lo bajo, más bajo que lo alto

La incursión de los elementos de la cultura popular al espacio incólume de la alta cultura nunca ha representado un salto mortal para las artes visuales. Al respecto, Rosalind Krauss puntualiza que el uso de los términos “[Alto y Bajo] es usado para caracterizar ese aspecto del recurso de los surrealistas para las operaciones del inconsciente, las cuales los dejaba en un punto que les permitía valorar toda una

gama de comportamientos expresivos que habían sido tema de control y represión social[...]”.²⁵ La categorización de los preceptos de alto y bajo, encierran más bien construcciones sociales que cambian de una época a otra. Por ejemplo, la apropiación del *heavy metal* de orquestas que interpretaban sus canciones en la década de los noventa cuestionó la etiqueta formalista de la música clásica, como una categoría construida que refleja las preferencias históricas que sólo sirven a ciertos intereses sociales en momentos históricos específicos. La jerarquía cultural se usa sólo para “legitimar una jerarquía social y marginalizar”²⁶ las voces que no están dentro del canon establecido.

En 1990 el MOMA de Nueva York realizó una exposición que tenía por título *High and Low: Modern art and popular culture*. El museo quedó ordenado en torno a cuatro categorías: una destinada al *graffiti*, otra a la publicidad, una más a la caricatura y la última a los cómics. Los presupuestos que invadían la exhibición se fundamentaban en la dicotomía planteada expresamente en el título. La historia sugerida por el MOMA estigmatizaba la relación entre alta y baja cultura como un “juego sin salida de teorización vacía”.²⁷ La representación de las llamadas civilizaciones que prosiguen una evolución donde las artes también presentan un inicio, un desarrollo y un fin; quedaba intacta, donde tal perspectiva suponía una relación vertical:

Lo sofisticado y lo *naive*, siempre son presentados como alternativas culturales - en todas las sociedades, incluso en las ‘primitivas’- exhortando fuerzas opositoras e iguales en la historia de la conciencia humana y auto-revelación. Ellas aparentan existir, desarrollarse y funcionar independientemente, pero de hecho son alter-egos perennes, los cuales a veces interactúan directamente. El arte Alto y Bajo, como la Bella y la Bestia, caminan de la mano.²⁸

Los preceptos de Alto y Bajo, en analogía a los de la Bella y la Bestia develan el juicio de valor que la sociedad les confiere. Descubren el simplismo propio de la huida de lo real, que en el espanto del encuentro con el Otro, lo reduce a los contrarios intentando equilibrar con la justicia liberal su peso específico. La patética estimación maniquea de lo bueno y lo malo, lo negro y lo blanco salta para inmovilizar la comprensión de lo que parece ajeno.

1.4 La construcción de un estilo

El significado en la subcultura está, por lo tanto, siempre en disputa, y el estilo es el área en la cual las definiciones opuestas se estrellan con su fuerza más dramática.

Hebidge Dick, *Subculture: The meaning of style*

El movimiento *punk* en la década de los setentas sintomatizó todo un grupo de problemas contemporáneos. El rompimiento con la cultura paterna²⁹ los alentó a elaborar prácticas significantes que se materializaron en la estética de su música, en su actitud, en sus vestimentas y en resumen en su estilo. Antes de que fuera convertido en ‘una forma mercantil’ –en inglés *commodity form*³⁰, los miembros de esta subcultura evidenciaron e ironizaron las pre-categorías burguesas: cuando la corbata era el símbolo de status laboral por excelencia, ellos la dislocaron al usarla entre chalecos de cuero y pantalones de mezclilla rotos. Tras el régimen fascista, los *punks* tomaron el símbolo de la svástica y la despojaron de su significado. Fue un movimiento que se expresó y se desarrolló a través de la ruptura con sus experiencias locales.

El estilo representa en las subculturas el lenguaje que, irritado, declama su antipatía a las formas establecidas. De acuerdo a algunos pensadores como Dick Hebdige, la base de las corrientes urbanas descansa sobre la diferenciación de un

estilo, el cual mantiene una relación de imbricación cultural con la oposición a partir de la cual se define. El estilo como una comunicación intencional, presenta cada objeto consumido como un signo que puede ser interpretado. Sus formas se desgastan en el juego que consiste en la subversión e instauración de códigos a los cuales sólo tienen acceso los miembros de la subcultura. Y en el desarrollo de esas formas codificadas se dirigen al centro mismo de los símbolos que la burguesía sostiene como ideales, como objetos honorables, como valores, etc.

La clase no coincide con el signo de la comunidad, i.e. con la totalidad de usuarios del mismo tipo de signos de la comunicación ideológica. [...] El signo se convierte en la arena del conflicto de clases.³¹

La construcción del estilo se elabora a partir de ciertos elementos tomados de la realidad. La idea del *bricolage*³² desarrollada por Lévi-Strauss, se ha utilizado para explicar el fenómeno. Derivada de este concepto, en 1975 surgió la noción del *bricoleur*³³ en el que diversas formas de discurso, expresadas a través del uso de mercancías, eran puestas en juego para borrar o alterar los significados originales a través de la yuxtaposición de distintas realidades.³⁴ Esta operación fue hondamente explorada por el surrealismo,³⁵ que buscaba subvertir el sentido común y colapsar las categorías lógicas a través de oposiciones entre el sueño y la realidad, entre el trabajo y el juego.

En la *Crisis del Objeto* (1934), Breton alude a la afirmación de Bachelard respecto a un enfoque que propone encontrar *más en lo real escondido que en lo real inmediato*. Breton declara entonces la revolución total del objeto como la: “acción de desviarlo de sus fines adjudicándoles un nuevo nombre y firmándolo, que acarrea la recalificación por la elección [...] de reconstruirlo finalmente de cabo a rabo a partir de elementos dispersos, tomados en lo dado inmediato.”³⁶

Cuando los integrantes de SEMEFO asistían al Chopo, los *punks* ya eran mito, orden naturalizado; los elementos que en su conjunción provocaron alguna vez el temblor de la burguesía londinense ya eran solo decorado de la mercancía. Movimiento reducido en elemento de segundo orden, meros signos entre un mar de productos empaquetados y mediatizados por la sociedad de consumo, que en su presente efímero vitoreaba lo “chic del shock”.³⁷

El imaginario en el que nombres y apodos de las bandas de *rock* pesado de todo el mundo se revolvían tiene el siguiente ritmo: *Abomination, Atheist, Atrocity, Autopsy, Cadaver, Cartilage, Ceremonium, Death, Deceased, God Macabre, Grotesque, Hate Eternal, Hypocrisy, Imprecation, Infester, Intestine Baalism, Kataklysm, Lepra, Luciferion, Mártir, Massacra, Massacre, Molested, Monstrosity, Morbid Angel, Mortem, Mortuary, Necromass, Necrophobic, Oppressor, Pessimist, Pestilence, Sadistic Intent, Sepultura, Sinister, Suffocation, Thanatopsis, Torchure, Unanimated, Unleashed...* lista infinita de clichés estilísticos que agotan en adjetivos la entelequia de lo grotesco. No obstante, el signo vacío, el mito apocalíptico, encontró su significado entre la marea urbana del Distrito Federal, donde los sueños de concreto y la violencia exquisita normalizaban la perversión.

Si bien SEMEFO utilizaba: “[...]imágenes agresivas sólo con el propósito de agredir”³⁸ –donde las apariencias ostentaban descaradamente su dominio sobre el contenido–, en poco tiempo encontró nexos con la realidad cultural que le rodeaba. El *performance Mojolo*³⁹ (1990) irrealizado, contenía un video que Margolles grabó en Sinaloa, mostraba un matadero clandestino de pollos en un rastro. El nombre de la acción le vino a Margolles porque es “el pueblo donde hacen la matanza de pollos”. La reseña que la artista ofrecía de esta obra ponía

énfasis la circularidad de la violencia: “El que los mata es un niño que tendrá como doce años. Su papá, que era el que mataba los pollos se suicidó, y ahora el hijo es el que mata. Los mata con gran seguridad.”⁴⁰ *Mojolo* fue el primer paso a una serie de obras con una recurrencia infinita a la cultura popular. Situados en el caos de la estética mediada de los *punk*, de los *dark*, de los metaleros del Chopo, de la violencia callejera, de la brujería local y de las creencias urbanas, los integrantes de SEMEFO absorbieron códigos para subvertirlos y traducirlos en el desarrollo de un estilo propio. Consumieron las mercancías del tianguis callejero de la misma manera en que leyeron la rabia contenida en los expedientes del manicomio La Floresta y la ramplonería de Aniceto Verduzco. En resumen, abordaban algunos de los problemas sociopolíticos en que se desarrolla(ban) en México desde una perspectiva contracultural. En esta propuesta encontraron el viaducto que deformaba los significados y que luego les permitiría elaborar códigos para luego arrojarlos en la esfera del arte contemporáneo.

Qué significaría el SEMEFO en el Museo Rufino Tamayo, sino el proyecto incendiario de la yuxtaposición de signos, la provocación monstruosa a la belleza inasible.

1.5 El día de la revolución del negro dominado...

Toda Francia está anegada en esta ideología anónima: nuestra prensa, nuestro cine,[...] nuestra justicia [...] la ropa que se lleva, todo, en nuestra vida cotidiana, es tributario de la representación que la burguesía *se hace y nos hace* de las relaciones del hombre y del mundo.

Roland Barthes, *Mitologías*

‘Oscurón’ –la palabra usada por Carlos López para definir su música- no es el adjetivo que suprime la inexactitud. Al contrario, alude en el desorden de la

asociación libre de ideas al tenebrismo, a lo gótico, al negro que a su vez recuerda el luto. A sus espaldas lleva la sombra de los valores culturales que le ha encargado la sociedad desde que le calificó negro.

La ideología que despide olor de antaño, de SEMEFO vernáculo, se contraponía abiertamente a las formas normalizadas por la burguesía mexicana. La imagen violenta de las primeras acciones proclamaba a los ojos de los excluidos significantes vacíos de concepto. En el que la oscuridad asociada a lo malo, a lo corrupto, era el mito⁴¹ que naturalizaba las historias populares como realidad expresa.

Sobre todo en sus inicios, SEMEFO transitó voluntariamente en los polos negativos de la construcción social, debatiendo el precepto generalizado del *antivalor* de la violencia para la burguesía.⁴² El desafío a los juicios de “belleza” y de “ecuanimidad” –de lo que se adjetivara “normal”–, se materializó en la “vulgaridad” y en la “fealdad” contenida en sus obras. Nunca en México había existido una propuesta que ordenara los elementos cotidianos de la cultura popular en un *collage* fortalecido por la brutalidad de los problemas sociales. La presentación de sus *performances* en lugares como La Quiñonera o el bar LUCC y *Eclipse* en el Rufino Tamayo no era la misma teatralización de los accionistas vieneses. Aquí, los elementos eran arrancados de la realidad para ingresarlos en el concepto de *performance* del arte contemporáneo. En todos ellos, se filtraba gota a gota un trozo de problemática nacional, una pizca de contexto político o una cita al caos del Distrito Federal.

La megalópolis latinoamericana por excelencia, la “Calcuta grandotota”: la perfección del D.F. le viene del tamaño y el número de habitantes, de la violencia contenida en sus calles, de la densa cortina de *smog* que sella su depresión

geográfica con las montañas, de la confrontación con la pobreza cotidiana. Si el aire tiene perniciosas partículas de plomo, de caca y de polvo ¿cómo es que se mantienen tan limpias y blancas las paredes en la sala de exhibición? SEMEFO surgía a veces como la amenaza latente para los directores del museo, advertían en la oscuridad de sus intenciones el posible daño al inmueble, la indecorosa asistencia de la *punketiza* del Chopo, el extravío de la masa amorfa, la catarsis iracunda.

En octubre de 1993 SEMEFO desplegó frustradamente el plan para una última acción: *Máquinas Célibes*. Este *performance* devela varios puntos de interés. Por un lado, trasluce al grupo como una subcultura, dueña y manipuladora clandestina de los mitos sociales acerca de lo ‘oscurón’. Y por otro lado, evidencia el uso de objetos comunes para fabricar una nueva lectura de la realidad. Un grupo capaz de reinterpretar los códigos y elaborar su estilo como una obstrucción al orden natural.⁴³

El último [performance] fue el de *Máquinas Célibes*... íbamos a hablar del derecho del ser a la violencia que está limitada por muchísimas cosas. Entonces, iba a ser una especie de clones, todavía no estaba la oveja Dolly, pero queríamos hablar de la clonación de seres asexuados, reproducidos no por forma sexual sino por medio de probeta. La represión iba a ser representada por medio de perras... La acción iba a ser que estos clones destruyeran esta forma del ser sexual que estaba representado por las perras y la iban a destrozar.⁴⁴

La idea consistía en lograr una representación de la destrucción del individuo sexuado. Cerca de las perras –símbolo de la sexualidad-, la contraparte, estaría personificado por clones asexuados (actores) quienes jugarían con esos cadáveres encarnando la autorregulación social de la violencia. Las máquinas célibes serían

representadas por una “[...]sociedad clónica donde existe la máxima reproducción con el mínimo sexo posible.”⁴⁵

Este evento, que se llevaría a cabo en el museo X-Teresa, fue suspendido. Sin embargo, los medios de comunicación proporcionaron información errónea y todo terminó en una especie de ficción urbana. En el mismo sentido, la crítica se escandalizaba y rodeaba al grupo de mitos distorsionados.

[...] se creó una polémica en prensa, hubo mucha prensa de esto por parte de los organizadores del evento, creó más mito porque dijeron que le íbamos a poner dinamita a las perras y que de las perras saldrían palomas vivas de la panza. Fue tanto que cuenta mejor que el hecho. Se creó mucha fantasía.⁴⁶

Este sería el final de una gran etapa. SEMEFO no volvió a realizar *performances*. Si bien, la visión de Teresa Margolles es que en el inicio la actuación y la teatralidad eran los elementos que guiaban al grupo, luego diría:

[...] ya no había acción teatral, entonces a la gente que le gustaba la parte teatral ya no se sentía completa con sólo hacer instalación, necesitaban hacer teatro. Juan Pernáz se fue a teatro, Mónica Salcido se fue a teatro, [...] la cosa de la teatralidad, en lo que a mí respecta, ya no me interesaba. Yo quería trabajar con la realidad directamente.⁴⁷

La única pieza frustrada del II Festival de Performance realizado en X-Teresa, provocó la molestia entre los bandos de la alta cultura y los tintes agrestes de la revuelta y del signo popular.

[...] íbamos a hacer *Máquinas Célibes* [...] dimos el guión y fue aceptado pero después lo rechazaron y lo escondieron. Y no lo pudimos presentar.⁴⁸

El debate comienza con la invención del estilo como forma de resistencia y el proceso se inicia como un crimen contra el orden natural, en un gesto de desafío

a las normas establecidas. La insubordinación de SEMEFO consistía en tomar los objetos “respetables” para luego pisotearlos y presentarse contra la naturaleza del orden burgués. El grupo impugnaba por el derecho a la violencia. En su presentación escrita aludían a la “[...] estética que propone Anthony Burgess en su novela *La naranja mecánica*’, donde defiende la violencia natural del hombre en contra de la violencia institucionalizada [...]”⁴⁹ Contagiados por la convulsión del ritual, del teatro catártico de la Grecia pre-clásica, los integrantes usarían pólvora, perras muertas, perros vivos, sapos, putas, fakires... Refugiados en los elementos “antiestéticos [de] la crueldad, lo grotesco y el sobresalto[...]”⁵⁰ Buscaban el efecto purgativo de la neurosis social. “Ya que el mundo adopta un curso delirante, debemos adoptar sobre él un punto de vista delirante” –citaban a Burgess.

Cuatro periódicos de gran tiraje (*La Jornada, El Universal, El Financiero y Excélsior*) publicaron la carta que elaboró el jurado del festival negando las acusaciones por censura, mientras que en el periódico *Novedades* se aludía a “La confusa geografía de la libre expresión”. Maris Bustamante planteó “[...] que en época de Jodorowski, en que mataba animales en escena, no había permisos para la utilización de animales en escena y que ahora se tienen que conseguir.”⁵¹ Y en el escrito se argumentaba sobre el acuerdo tácito entre el jurado y Eloy Tarcisio, director entonces de X-Teresa⁵², de “[...] cuidar en las presentaciones la integridad del edificio –patrimonio universal–, la del público asistente y la vida de los animales utilizados en los *performances*.”⁵³

[...] y Respetabilidad se definió a sí misma: era, desde siempre y para siempre, el juicio grandilocuente del porvenir sobre el cúmulo de honores del presente.⁵⁴

Es costumbre que el uso de animales vivos para la experimentación en laboratorio sea justificado. Sin embargo, en el terreno del arte contemporáneo los perros adquirirían un valor moral.

El mito se resumía, de esta forma, en un acto protegido, en la aceptación social del uso de animales vivos para la ciencia y no así para el arte. “La burguesía ha edificado su poder, justamente, sobre progresos técnicos, científicos, sobre una transformación ilimitada de la naturaleza [...]”⁵⁵ Por otro lado, la explosión de las perras muertas –solicitadas a la facultad de Veterinaria de la UNAM– revertía el acercamiento ilustre del uso del cadáver. Objeto carente de contenido alguno, sobrante de lo que alguna vez fuera perro. Al contrario, para SEMEFO restos cargados de significado. Como fenómeno construido en la invención de la vida cotidiana, la cultura se regula por leyes no escritas. La simplificación de la problemática en la alusión al presupuesto de los valores sociales –el respeto por el patrimonio o la vida de los animales– paradójicamente, en la claridad de la comprobación del sentido común, efectuaba lo que Barthes denominó economía de significado.

Roland Barthes formuló el mito como la figura que transforma la historia en naturaleza. La función vital del mito es naturalizar y normalizar las formas y los significados. Una de sus razones le viene de la imposibilidad de imaginar al otro: “[...]es un escándalo que atenta contra la esencia.”⁵⁶

[...]la gente todavía cree que SEMEFO sigue haciendo *performance* y realmente hicimos muy pocos y de los pocos, muchos fueron cancelados, censurados. Realmente fue más fama, fuimos más mito. Realmente hicimos muy pocos *performances* [...]”⁵⁷

La interferencia que SEMEFO producía derivaba de la inserción de elementos a los que siempre se les había negado el circuito de la alta cultura. El ruido que

provocaban se gestaba en la intromisión de rituales populares que hasta ese entonces habían sido abordados por el vísturi de etnólogos y antropólogos, no muy practicados o aceptados en las artes plásticas. Fue un momento en que el exotismo quedó alienado y se mezcló en la vaporosa definición de arte contemporáneo.

En los primeros tiempos el público fue él que tomó la palabra y la acción participando en los *performances*, moldeándolos. Pero después fue el grupo, él que a partir de un desarrollo en la estética de la representación de la violencia, formuló propuestas que extirparon el lugar de la voz común, del azaroso movimiento que se presenciaba en sus *performances*. Este ciclo se cumplió tres años más tarde con la grabación de *Larvarium*, un CD con la música de los *performances* de SEMEFO. Producido en los estudios *Day Records* en Italia y dirigido por Paul Chain, este trabajo contenía nueve pistas. Y mientras llevaban a cabo su confección realizaron un par de conciertos en el *Malindi Club*⁵⁸ en abril de 1995. Al final, sólo llegarían unas cuantas copias a México.

De esta manera, la redefinición en su discurso vendría después, debido a una apropiación e interpretación particular de la violencia. Sólo entonces, y a partir de la inversión de las jerarquías culturales, la propuesta de SEMEFO fue tornándose política. Pasó de la subcultura urbana nutrida de mitos extranjeros a la edificación y codificación de problemáticas específicas de la Ciudad de México. Fue durante estos años que SEMEFO adquirió conciencia de los mitos de la burguesía nacional y comenzó a explotarlos para remover el enfoque carcelario de la moralidad. Pero apenas se encontraban en la mitad del camino.

Notas:

¹ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, p. 124

² El tianguis hubo de sufrir varios cambios de domicilio a causa de la protesta de los vecinos. Actualmente se ubica en la misma colonia en la calle de Oyamel, entre Sol y Luna.

³ Tal vez éste haya sido el origen o al menos parte de la chispa creativa del hoy próspero negocio de las Farmacias Similares.

⁴ “Ideología es, la (sobre determinada) unidad de la relación real entre la relación imaginaria [...] que expresa una voluntad [...] una esperanza o nostalgia, más que describir una realidad” Dick Hebdige, *Subculture, the meaning of style*, Routledge, Londres, 1979, p.3, tr. propia.

⁵ Carlos López y Teresa Margolles en entrevista, 19 de febrero de 2003 (ver anexo de este trabajo).

⁶ Mecánica reducción del ser a través del golpeo de destructivas frases musicales que forman un ciclo entrópico, como el de una sociedad desintegrándose; *grindcore* es para los puristas quienes nunca aceparán el compromiso de moralidad e integridad personal que requiere ser miembro de una sociedad. Su nombre proviene del sonido demoledor de las frases e intervalos usualmente atonales o inclusive cromáticos, formados con acordes en quinta, convirtiéndolo en un tipo de *hardcore* que demuele (*grinds*) = *Grindcore*. Mientras el *grindcore* puro es una celebración de la vida y la muerte a través de un rechazo inherente a la autoridad en favor de temas existenciales, el género *grindcore/thrash* está comúnmente revestido de un sentido de moralidad disfrazada de diferenciación. En <http://www.anus.com/metal/about/grindcore>

⁷ Mientras el *speed metal* y el *hardcoire* nos advertían del Apocalipsis, el *deathmetal* simplemente lo asumía como final inevitable para una sociedad que enfrentaba su destrucción con un quejido en vez de un drástico movimiento de auto-preservación. Para el *death metal*, la civilización se ha vuelto decadente y carente de valores, y así para escapar del ciclo de rebeldía el *death metal* proyecta un mundo sin la moralización de los valores, en el que los valores personales puedan triunfar. El *death metal* niega los valores intrínsecos del tono y el ideal, y construye un sobrecogedor sentido de fronteras mundanas y sociales al rodearnos con una música a la vez primitiva y compleja en sus temas y texturas. En la música y estilo de vida propios del *death metal* la intuición y la lógica reemplazan a la ilusión destruida a través de la sensibilidad estructuralista y a la sensibilidad hacia el valor existencial. A diferencia de la mayor parte de los movimientos musicales, los cuales se enfocan en temas humanistas o románticos, el *death metal* articula a favor de del extremismo de la naturaleza carente de ley. En <http://www.anus.com/metal/about/deathmetal>

⁸ Como la desintegración de los sentidos en un suicidio militar industrial en los 80's, el *thrash* agita la angustia con un corto y una simple profusión de canciones. Está cargado de una emoción sin control y se puede denominar post-hardcore. En <http://www.anus.com/metal/about/trashcore>

⁹ Es necesario mencionar que la banda originalmente se llamó *Caramelo Macizo*, pero de acuerdo con Carlos López alguien se equivocó al presentarlos en un concierto. Lejos de sentirse enfadados, los integrantes del grupo vieron esto como la posibilidad de llamarse a veces *Caramelo Macizo* y otras *Caramelo Pesado*. Por esta razón, en la entrevista realizada a Carlos López y a Teresa Margolles el 19 de febrero de 2003, López se refiere a la banda como *Caramelo Pesado*. Carlos López en entrevista telefónica realizada el viernes 3 de marzo de 2006.

¹⁰ Carlos López y Teresa Margolles en entrevista, 19 de febrero de 2003.

¹¹ Arturo Angulo. Entrevista realizada por Renato González Mello incluida en Dulce María Alvarado, "Performance en México : historia y desarrollo", Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2000, p.331.

¹² Milton Gordon propone la subcultura como una subdivisión de la cultura nacional: "compuesta por una combinación de factores dentro de las instituciones sociales como el estatus de clase, el bagaje étnico, la residencia cultural o urbana, y la afiliación religiosa [...]" en Sara Thornton y Ken Gelder, *The subcultures reader*, Routledge, Londres, 1997, p.41, tr. propia. No obstante, Hebidge cuestiona el hecho de presentar a la subcultura como un organismo independiente.

¹³ "[...] desinteresados de todos cuanto estaba sucediendo en el mundo, y las noticias que ofrecían de sus cómodas existencias y de sus pequeños problemas resultaban atractivas para el gran público. No había necesidad de cambio alguno; el "cambio" comenzaba a parecer algo pasado de moda, una palabra de los sesenta. El caos reinante en la sociedad en general reclamaba una música de tranquilizadora estabilidad; en el mundo del pop el tiempo se detenía." Greil Marcus, *Rastros de Carmín: una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993, p.59-60.

¹⁴ Carlos López y Teresa Margolles entrevista, 19 de febrero de 2003.

¹⁵ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

¹⁶ De esta época se derivaría también el video *Feliz cumpleaños* (1990) grabado en dicho manicomio. Como referencia podríamos mencionar el video *Yo ya no juego* (1989), grabado en la casa de Carlos López y Teresa Margolles. Este video muestra a un niño y a un maniquí de mujer. Al llevarse a cabo la interacción, el niño termina asustándose y pidiendo que paren el juego diciendo: "ya no juego", frase de donde, obviamente, derivaron el nombre de esta pieza. Carlos López en entrevista telefónica, viernes 3 de marzo de 2006.

¹⁷ Cuauhtémoc Medina, "Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO y más allá", del catálogo de la exposición *Entre Líneas*, curada por Santiago B. Olmo y Virginia Pérez-Ratton en La Casa Encendida, Madrid, España, del 10 octubre de 2002 a 5 de enero de 2003, p.108

¹⁸ Víctor Martínez, "Memoria apócrifa de lo efímero", en *El ojo atómico*, núm. 3, febrero de 1997, editorial, lugar, página.

¹⁹ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

²⁰ Renato González Mello en Dulce María Alvarado, *op. cit.*, p.100-101.

²¹ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

²² De acuerdo con Stamm "El carnaval implica una actitud de irrespeto creativo, una oposición radical al poder ilegítimador [...]". En su artículo "From carnival to transgression", en Ken Gelder y Sarah Thornton (eds.), *The subcultures reader*, Routledge, Londres, 1997, p. 299.

²³ Scott argumenta sobre el carnaval, diciendo: "Históricamente, lo más importante del carnaval no fue cómo atribuyó a la perpetuación de las jerarquías vigentes, sino cómo fue muchas veces escena de explícitos conflictos sociales." James Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Era, México, 2000, p. 214.

²⁴ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

²⁵ "[Alto y bajo] es usado para caracterizar ese aspecto del recurso de las operaciones de los surrealistas del inconsciente, el cual los guió hacia una valorización de rangos completos de

comportamiento expresivo que han sido sujetos a una represión y un control social[...]" Rosalind Krauss, "Nostalgie de la Boue", en *October* no.58, p.11, tr. propia.

²⁶ Wasler en Ken Gelder, *op. cit.*, p. 461-462.

²⁷ Rosalind Krauss, *op. cit.*, p.116.

²⁸ Varnedoe Kirk, Adam Gopnik (eds.), "High and Low before their time: Bernini and the art of social satire" en el catálogo de la exposición *Modern art and popular culture: readings in high and low*, Museum Of Modern Art, Nueva York,1990, p.19.

²⁹ En el sentido del Nombre-del-Padre *lacaniano* que se analizará con más detalle en el capítulo 4 de esta tesis.

³⁰ En inglés son denominados 'comodity forms'. Hebidge dirá al respecto de estos 'bienes de consumo': "Una vez removidos de sus contextos privados por los pequeños emprendedores y los grandes intereses de la moda quienes los producen en escala de masas, [los bienes de uso] quedan codificados, se vuelven comprensibles, interpretados para la propiedad pública y mercancías redituables. En este sentido [...] puede decirse que son convertidos en bienes de consumo", Hebidge Dick, *op. cit.*, p.132, tr. propia.

³¹ "La clase no coincide con el signo de comunidad, i.e. con la totalidad de los usuarios de la misma clase de signos de la comunicación ideológica [...] El signo se convierte en la arena de la lucha de clases" Volosinov en Hebidge Dick, *op. cit.*, p.17, tr. propia.

³² "[*Bricolage*] se refiere a los significados por los cuales la mente no-literaria, no-técnica del llamado hombre 'primitivo' responde al mundo alrededor de él. El proceso involucra una 'ciencia concreta' (opuesta a nuestra 'civilizada' ciencia de lo 'abstracto') la cual, de hecho, lejos de faltarle lógica, ordena, clasifica y arregla cuidadosa y precisamente en estructuras las minucias del mundo físico en toda su profusión dándoles sentidos de una 'lógica' que no es la nuestra. Las estructuras 'improvisadas' o hechas (estas son traducciones burdas del proceso del *bricoleur*) como las respuestas ad hoc a un ambiente, sirven entonces para establecer homologías y analogías entre el orden de la naturaleza y el de la sociedad, y explican tan satisfactoriamente el mundo y haciéndolo habitable" Dick Hebidge, *op. cit.*, p. 103, tr. propia.

³³ John Clarke en Hebidge, *op. cit.*, p. 135

³⁴ Dick Hebidge, *op. cit.*, p. 106

³⁵ Ernst comentaba en 1968: [El autor del collage surrealista típicamente] "[...] yuxtapone dos realidades aparentemente incompatibles (i.e. 'bandera': 'chamarra', 'hoyo' : 'camiseta'...) en una escala aparentemente indeseable... y... es ahí donde la unión explosiva ocurre." Y Breton decía: "yuxtaposición de dos realidades más o menos distantes" (Reverdy, 1918,) en Hebidge, *op. cit.*, p. 98

³⁶ Breton, "La crisis del objeto", 1936, en: André Breton: *Antología*, sel. y prol. Marguerite Bonnet, 6ª. ed., México, Siglo XXI editores, 1983, p.118

³⁷ "The shock is chic.", Hebidge, *op. cit.*, p. 132

³⁸ Entrevista realizada al grupo SEMEFO por Renato González Mello, *op. cit.*, p.328.

³⁹ Programado en la semana de arte alternativo y que tenía como albergue el IFAL, pero que se suspendió y nunca fue realizado.

⁴⁰ Entrevista realizada al grupo SEMEFO por Renato Mello, *op. cit.*, p.328

⁴¹ “Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía [de significado]: consigue abolir la complejidad de los actos humanos [...] las cosas parecen significar por sí mismas.” Roland Barthes, *op. cit.*, p.239

⁴² La definición que se utilizará de burguesía en el presente trabajo corresponderá a la noción plateada por Barthes. Ver “La burguesía como sociedad anónima”, en Roland Barthes, *op. cit.*, p. 232-237.

⁴³ “[...]practicadas en el marco de la nación, las normas burguesas son vividas como las leyes evidentes de un orden natural: cuanto más la clase burguesa propaga sus representaciones más se naturalizan.” Roland Barthes, *op. cit.*, p.235

⁴⁴ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

⁴⁵ Proyecto *Máquinas Célibes* presentado en X-Teresa por el grupo SEMEFO en 1993.

⁴⁶ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Proyecto *Máquinas célibes* presentado en X-Teresa por el grupo SEMEFO en 1993.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ Elda Maceda, “A la explosión del perro muerto le faltó dinamita”, *El Universal*, secc. Cultura, viernes 15 de octubre de 2003.

⁵² Quizá incluso con los *semefos*, pero esto nunca quedó del todo claro.

⁵³ María Bustamante, Roberto Escobar, Mónica Mayer y Víctor Muñoz, “El jurado no censuró el performance de SEMEFO”, *El Universal*, secc. Cultura, domingo 17 de octubre de 1993.

⁵⁴ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995, p. 135.

⁵⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, p.237.

⁵⁶ *Ibid.*, p.248

⁵⁷ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

⁵⁸ Este club estaba ubicado en Pesaro un pueblo ubicado en la costa del mar Adriático. Durante su estancia hubo dos conciertos en ese club. Carlos López en entrevista telefónica, viernes 3 de marzo de 2006.

2. De un estilo gotizante

2.1 La manufactura del efectismo monstruoso

Paso 1: Lo gótico

25.- Todos los artistas alternativos chilangos
del *performance* usan sangre.

Rafael Tonatiuh, *Todos los artistas
alternativos chilangos*

Alrededor de SEMEFO surgieron diversos mitos que solían representar al grupo como una agresión sin más, que los hacía aparecer como rebasando el espacio de la moral y conspirando contra ciertos códigos establecidos. El resultado era una expectativa que más bien se acercaba a la paranoia:

La gente piensa que cada vez que presentamos un *performance*, va a ser como “La casa del terror”; que los vamos a agredir, que durante la presentación vamos a matar animales, que atacamos a la gente con cosas horribles...¹

El imaginario de los que tenían contacto con su trabajo se desahogaba en una serie de adjetivos que iban de la euforia al terror, de lo gótico a lo despreciable, de la violencia a la muerte y otra vez a la violencia. El grupo se valía de diversos elementos formales para provocar la catarsis en el público. En un abuso sensorial los medios eran sometidos a su poder instigador, provocativo, insultante, en donde la gente debía sentirse libre de los ideales, del tiempo y de los marcos de referencia social. Se cometía el *simulacro* de un homicidio, y el halo de lo sagrado que emergía de esa supuesta infracción se convertía en culpabilidad. En una entrevista, Teresa Margolles formulaba la siguiente declaración:

[...]cuando fueron públicas las acciones, después [de realizarlas tenía] un sentimiento como de ganas de bañarme, o de comer pasteles con betún blanco, me quedaba así...²

SEMEFO se valía de animales vivos y muertos, de elementos que semejaran el excremento, la sangre, de parafernalias que recordaran el sadomasoquismo, la tortura, de movimientos que indicaran la perversión y la violencia para causar un efecto en el público. Golpes o gritos, era el juego herético, profano, que de cualquier forma era simulacro.

Casi todos los *performances* de la primera etapa de SEMEFO fueron grabados en video por la cámara de Margolles, que actuaba como el testigo ocular y participaba con la observación pasiva y el registro mórbido de una estética del terror. El aire que emanaba a medias hechizado y a medias fabricado, profería su alusión a diversas categorías estéticas provenientes de una aversión a la moral y, a veces, se arrojaba en el maniqueísmo más simplificado en su lucha de los opuestos, entre lo *nice* y lo desagradable.

2.2 Entre el horror y el terror: una discusión

En el terreno discursivo el aire gotizante se insertaba como el intento de narrar lo inenarrable: la muerte. De acuerdo con Christoph Grunenberg, la estética gótica nos permite manejar las pesadillas. Lo gótico alivia la presión espeluznante, los fantasmas que en la ensoñación atormentan la conciencia. Lo gótico, funcionaría como un catalizador de las fantasías.³

En este sentido podemos hacer un breve análisis sobre su *performance Pandemonium*. Con elementos parecidos a los de *Eclipse*, a comienzos de 1992 esta pieza tuvo lugar en la ENAP (Escuela Nacional de Artes Plásticas). Diablos, torturados y desfigurados reales se incorporaron a un elenco que buscaba simular

la idea del Purgatorio y del Infierno. Para la realización del evento, invitaron a la acción al fakir Melchor Zortybrandt.⁴ Con más de noventa años y una gran obsesión sodomita, sus actos no dejaban de sorprender a todos. En *Pandemonium* expulsó tres bolas de billar por el ano, mientras que el destino dictaba la condena de las víctimas del más allá, la mujer que había abortado tantas veces en vida ahora cargaría con su bebé pegado al cuerpo y la niña-perra con orejas de cerdo y seis tetas sería conducida por un hombre blanco al fuego eterno.

La imaginería desatada en *Pandemonium* trataba el tema de la muerte en sus términos mitológicos. Era un discurso que aludía a la estética del terror en donde el distanciamiento era posible. Pero la idea del terror debe ser analizada también desde su perspectiva histórica.

Ann Radcliffe, por ejemplo, caracteriza el terror por una oscuridad o indeterminación en su amenaza de la posibilidad de que sucedan eventos horribles, y “expande el alma y alerta las facultades a un alto nivel de la vida”.⁵ Radcliffe aboga por una diferenciación entre el horror y el terror. Para esta autora, el horror congela y destruye las facultades del alma. Mientras que el terror se caracteriza por la oscuridad o la indeterminación que provienen de la amenaza de que sucedan eventos horribles.⁶ El terror vendría a ser lo misterioso, dejando casi todo a la imaginación, mientras que el horror sería específico y definido.

Si *Pandemonium* producía algo parecido a la definición que plantea Radcliffe, sería tan sólo en los términos narrativos representados por el grupo, donde se estaría tocando el tema más que produciendo un sentimiento. Sin embargo, para otros autores, horror y terror son equivalentes. De hecho, bajo la perspectiva de Grunenbergr, el terror y el horror vendrían a situarse como dos tipos de ficción Gótica. El horror dice Grunenbergr:

en términos estéticos está relacionado al Expresionismo y al Surrealismo en su elevación de los estados interiores del alma a un estado exterior.⁷

Desde esta perspectiva *Pandemonium* podría situarse como una ficción dentro de la estética gótica. Donde justamente el expresionismo o el surrealismo de las imágenes que eran puestas en acción, residía en la muestra de un espacio delirante de introspección. En este sentido, la idea de terror se debatía como una temática y no como una posibilidad ante los eventos que ahí se realizaban. El choque, en todo caso, podría haber surgido en algunos, al momento de ver a un hombre de noventa años desalojar las bolas de billar.

Para terminar con este sencillo planteamiento y distinguir la diferencia entre el terror y el horror, la descripción de Maupassant puede ser de utilidad. Guy de Maupassant en su texto *L'horrible* argüía que el horror tenía una relación directa con un secuestro de la moral y con los actos que se podrían derivar de la suspensión de toda ética y de cualquier restricción de la Ley. En palabras de Maupassant:

Lo horrible, esa vieja palabra, quiere decir mucho más que terrible. Un terrible accidente como ese enmudece, revuelve, angustia: no enloquece. Para que se experimente el horror hace falta más que la emoción del alma y más que el espectáculo de un muerto aterrador, hace falta, ser un espasmo de misterio, ser una sensación de espanto anormal, fuera de la naturaleza. Un hombre que muere, aún en las condiciones más dramáticas, no es horrible; un campo de batalla no es horrible; la sangre no es horrible; los crímenes más ardientes son rara vez horribles.⁸

En este escrito Maupassant narra situaciones en las que se cometen equivocaciones atroces: el linchamiento de un hombre, que luego resulta ser una mujer. Una tropa de guerra, donde los soldados al verse abandonados en el

desierto, comienzan a comerse unos a otros para sobrevivir a la inanición. El horror sería para Guy de Maupassant la conciencia tardía de un acto cometido. No es una imagen o un objeto lo que encierra el horror. Sería más bien un despliegue indiscutible de atrocidad.

A primera instancia parecería que la diferenciación entre el terror y el horror ha sido causada por la oquedad del tiempo. Tanto Radcliffe como Maupassant pertenecen a la estética que se desarrolló durante el siglo XIX. Pero inclusive Grunenberg, autor contemporáneo, retoma el texto de Edmund Burke –*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*– del siglo XVIII, al igual que Radcliffe. En este libro, Burke no ofrece una definición clara que diferencie el horror y el terror. La primera vez que Burke menciona el horror es de la siguiente manera:

[...]el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror.⁹

Por otro lado, el terror en Burke está caracterizado por la oscuridad, por lo indeterminado, no es el encuentro con lo real, sino “[...] lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro [...]”.¹⁰ Y más adelante en una diferenciación entre el dolor y el terror, en la que dirá acerca de éste último:

[...] las cosas que causan terror generalmente afectan a los órganos corporales mediante la actuación de la mente que sugiere el peligro.¹¹

De esta manera, el terror parece coincidir mucho más con la postura de Radcliffe. Mientras que el horror parece ser tratado por una cuestión de grado. Donde su máxima expresión se acercaría a la atrocidad y al desenfreno que describen las líneas de Maupassant.

Como sea, una perspectiva más contemporánea, la de Yarma Devendra ofrece la siguiente aproximación:

La diferencia entre el horror y el terror es la diferencia entre una aprehensión espantosa y la realización enferma: entre el olor a muerte y tropezarse contra un cadáver.¹²

SEMEFO podría localizar la producción de sus *performances* -y como se verá, las instalaciones que les siguieron- en el ámbito de la estética gótica del terror. Existe de hecho una asociación que realiza Paul Ricoeur que podría ayudar para concluir esta discusión:

La suciedad ella misma es a penas una representación y ella sumergida en un miedo específico que cierra la reflexión; con la suciedad entramos al reino del Terror.¹³

Una característica que recorrió los *performances* de SEMEFO y que continuó de forma más velada en las instalaciones de Teresa Margolles, es sin duda la suciedad. Los elementos recurrentes de las obras de SEMEFO sin duda apelaban a la materia sucia, impura, contaminante.¹⁴

Mary Douglas, en su libro *Purity and danger*, realiza una disquisición muy interesante en torno a la impureza. Imprime las ideas de higiene y contaminación como un intento por ordenar el mundo. “La suciedad -dirá Douglas- es esencialmente desorden.”¹⁵ Bajo este precepto, la impureza surge como un acto ordenador del mundo que, junto con la pureza, formará una experiencia completa. El rango de los actos morales, del movimiento individual dentro de la esfera social, quedará entonces sometido a las construcciones que jerarquizan o que dan simetría a dicho equilibrio. Estas nociones se en la época contemporánea poseen ciertas particularidades. Por un lado, la idea de transmisión de bacterias heredada del siglo XIX como los organismos patógenos, y por otro, la eliminación

de la suciedad como una cuestión de higiene o estética que no está relacionada con la religión.¹⁶

Las obras de SEMEFO se situaban precisamente en la transgresión de tales principios. Su encuentro con la estética se colocaba en el punto más álgido de los valores burgueses, de una sociedad medio devastada, medio desahuciada, que intentaba reorganizar su mundo.

En este sentido, Judith Halberstam realiza un análisis sobre la estética gótica y su forma de operar en la sociedad estadounidense. Para Halberstam el poder de lo gótico reside en plasmar un código trasgresor que allana el orden burgués. “Lo gótico –dirá Halberstam- irrumpe las representaciones de la cultura dominante sobre la familia, la heterosexualidad, la etnicidad y la clase política.”¹⁷ SEMEFO exploraba la estética del terror, la amenaza surgida del cúmulo de creencias religiosas y sociales que actuaban prohibitivas en la sociedad, intentando aproximarse a lo indecible. Depositarias de algunas de las tribulaciones más atemorizantes para los habitantes del valle de México, las obras de SEMEFO surgían monstruosas¹⁸ en su desastrosa proximidad humana.

Paso 2: El monstruo

Monstruo (l. v. monstruu; por l. monstrum, propte. prodigio): m. Producción contra el orden regular de la naturaleza. Cosa excesivamente grande o extraordinaria. || «Ser deforme». Ser que tiene alguna anormalidad muy notable y fea. || Persona muy cruel y perversa. || (V.: «Aborto, capricho, desvarío, ectópago, endriago, engendro, fenómeno, leviatán, monstruosidad, ogro, quimera, siameses, vestiglo. *seres fantásticos. || Aberración, *anormalidad, *deformidad, irregularidad, monstruosidad. *Deforme, desproporcionado, *raro. Teratología».) || (n. calif.). Se aplica a una persona muy *fea o *repugnante por sus cualidades físicas o morales.

María D. García Moliner, *Diccionario de uso español*

El orden social presupone una lógica de la naturaleza, de la cual se deriva el sentido común. Infringir el canon de lo normal involucraba una reminiscencia de lo monstruoso, entendido como lo desconocido, lo anormal, lo otro. En su disquisición sobre este término Baudin advierte que el *monstruo* puede ser clasificado en dos tipos de otredad: en lo por completo diferente (*le tout autre*) y en lo casi idéntico (*le presque semblable*).¹⁹ SEMEFO exponía lo monstruoso como lo casi idéntico, sus personajes se dilapidaban en lo grotesco, en la mezcla identificable de lo humano y lo animal, de lo real y lo fantástico, su deformidad se contenía en gran medida en las actitudes y los desmanes que realizaban en el escenario. La representación mítica del infierno y del calabozo, eran por excelencia el engendro fabuloso de sus acciones.

El *Canto del Chivo, performance* montado en el teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) y transmitido en la televisión nacional, ofrecía la posibilidad de emparentar la nostalgia de rito y la tiranía del espectáculo. La invitación del programa Galería Plástica del canal 22 resultó ser la materialización de su último *performance*, en abril de 1993. El canto a Dionisios, la escenificación de una tragedia griega y que de acuerdo con Elia Espinosa habría de tener un “aliento expresionista en su impacto global”²⁰. Para esta acción numerosos seres emergían de botes llenos de pulque. El grupo deseaba comprometer a los asistentes en el evento así que resolvieron descubrir y secuestrar al “chivo expiatorio” entre ellos. Entonces usurparon a uno de los concurrentes y simulaban asesinarlo para entregarlo como tributo a Dionisios.

Si bien en aquella ocasión tomaron a un personaje del público para la encarnación del chivo expiatorio, la plataforma era “la escenificación de la

tragedia griega” y “de Dionisios”,²¹ era la distancia histórica que impedía tomar en serio un acto ‘sagrado’ que se protagonizaba en un teatro y que era estudiado en sus más íntimas situaciones por las cámaras de televisión. Sin embargo, el mito de lo monstruoso reside en que al ser *objeto*, deviene guiñol y espectáculo, queda entonces “[...] relegado a los confines de la humanidad, [porque] ya no atenta contra la propia seguridad.”²² De ahí le emergía tal efectismo: de la conversión en función televisada y en catarsis regulada. Justamente esta acción fue una de las primeras que se empapó más de citas a la historia del arte, de una gran preocupación plástica, en donde la forma fue la protagonista ante los camarógrafos del estudio.

En esta época, el trabajo de SEMEFO denotaba la imagen pulida de una exploración estética de lo gótico, de la voluntad de muerte, de la propuesta imposible de expulsar las pesadillas en un liturgia simulada. El terror, caracterizado por la oscuridad, por lo indeterminado, no era el encuentro con lo real, sino “[...] lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro [...]”,²³ era el olor dulzón que intuía el cadáver y que presentía el riesgo.

Fue tal vez con *El canto del chivo* donde agotaron la fórmula que habían venido explorando desde años atrás. El gesto que implicaba televisar esta pieza los arrojaba de lleno en la teatralización y la comercialización de significados. Las acciones comenzaban a ser bien conocidas por todos, aunque nunca repitieron una. La quimera y la teatralidad comenzaron a chocar precisamente con la carga de realidad que estaban palpando. De la misma manera que en el espectáculo:

Uno podría esperar encontrar que el cine multiplica las posibilidades de la monstruosidad pero de hecho, el registro visual alcanza rápidamente un límite de visibilidad.²⁴

En una alusión al cine *hollywoodense*, SEMEFO usaba y abusaba de los efectismos, donde a través de la construcción de imágenes, un lenguaje específico se activaba para proyectar la emoción de lo terrorífico en la sociedad de masas. Halberstam señala que una de las características del cine de este género es que “[...]irrumpe con las representaciones de la cultura dominante acerca de la familia, la heterosexualidad, la etnicidad y la clase política”.²⁵ Es decir, donde los valores de sexualidad, legitimación e identidad, se ven constreñidos a través del manejo de diversos símbolos. Mismos que el grupo pisoteaba a favor de la exaltación colectiva bajo el umbral de la decadente dramatización. Lo que los *performances* de SEMEFO tuvieron de terrorífico surgía del asalto a la moral, fantasía que se imponía como paradigma de realidad.

2.3 Los precedentes del silencio

Lo que una vez sostuvo nimbo de ritual trastornado y de misa negra fue desgastándose entre el espectáculo y el efectismo inaugural. SEMEFO parecía haber elaborado con mayor complejidad la fórmula que antes le perteneciera al *performance*, que funcionaba como vehículo y facilitador de la catarsis colectiva, del exceso visual producto de una teatralización que manchaba y ensuciaba, que alebrestaba y enloquecía, que exigía la participación enajenada del espectador. La teatralización primera que apelaba al mero reflejo de la provocación física, se redujo a favor del espacio silenciador y de la aprehensión estética. El grupo continuó profundizando en los estilos gotizantes y terroríficos pero con la limpieza requerida. Las bandas del Chopo y de Neza se vieron intercambiadas por el observador circunspecto que se sometía educadamente al “favor de no tocar”.

Ahora, el estremecimiento estaba dosificado por un ejercicio de contemplación. La obra exigía un distanciamiento que ya no obedecía tanto al impulso de la euforia como a las operaciones del juicio, ni a la reacción como a la reflexión. La ficción inicial comenzaba a ser intercambiada por el recorte y la descontextualización de ciertos elementos excedidos de realidad.

Las instalaciones de SEMEFO devolvieron a la huella oscura de la metáfora musical, el desorden y el infortunio social de la realidad cotidiana en su espécimen de carne y hueso, de sospecha y acontecimiento. Si la letra de las canciones proponía la excitación destructiva de la sociedad o el sueño de la rebelión; SEMEFO encontró en esta ciudad el significado que rellenaba el efectismo gótico expresado por los grupos de *death metal* en el extranjero.²⁶

En 1992 el grupo habría de tener su primera inclusión en una exhibición dentro de un museo. El Salón Nacional de Arte Joven –exhibición que tenía por objetivo mostrar el trabajo de los becarios del FONCA-, presentó una instalación de SEMEFO que consistía en un ataúd exhumado. Un cajón de casi dos metros de altura despojado de sus restos fue colocado en una de las salas del Museo Carrillo Gil. El féretro estaba sujetado a una pared falsa por medio de una cadena y por su instalación vertical, la cruz que sustentaba la tapa del cajón quedaba bocabajo. El féretro usado traslucía el sello mortuario del panteón y la idea de lo gótico sobrevolaba la caja negra que, fuera de su ámbito, se presentaba extraña y amenazante bajo el techo del museo. La instalación serviría como antecedente al mutismo en que se sumergirían las subsiguientes piezas de SEMEFO.

Con esta obra, SEMEFO divisaba las primeras señales que más tarde le darían la pauta para alternar su estructura de trabajo y así operar en el museo. Desde aquellos años el mensaje empezaba a formularse en conjunto con el

discurso de una estética que exploraba el tema de la muerte con una gran carga de realidad. *Larvario*, marcó el camino que sería cada vez más refinado en términos discursivos y estéticos, imprimió el silencio inaugural que, después del grito holgado del *performance*, dejó espacio a la pequeña cavilación y a la palabra, al orden discursivo. La violencia que imprimía no estaba en la representación, ni en la imagen, sino en la “cosa misma” insertada ahí, en un sitio al que se asiste a ver “obras de arte”, el ataúd dejó pasmado al público. Ya no era el aturdimiento del impulso desbocado, era un crimen psicológico que permitía el diálogo racional, frío y calculado. Les pareció entonces que tal vez la violencia física sobraba, que no hacía falta la música estentórea para entablar una interlocución acerca de la violencia.

[Pudimos] hablar más claro en esa forma de discurso que en el otro [el *performance*] que era más incontrolable. [Sin embargo,] fue básico primero gritar para después hacer [...] distintos caminos.²⁷

Este gesto pareció integrar en un solo momento varios conceptos sobre la historia del arte. Por un lado, la noción de *ready made* fue llevada a su límite, en donde los objetos insertados en el contexto del museo aún no habían explorado la estética del terror a la manera de SEMEFO. Si bien, había un gran precedente de artistas que hicieron propuestas que podrían girar en torno a este género, como es el caso típico de los Accionistas Vieneses y su teatro del horror, o Cindy Sherman y sus escenas de desastre, o Andrés Serrano en sus fotografías de *Semen helado con sangre* (1990) o el mencionado Joel Peter Witkin –quien también trabajaba con fotografías y que la misma Teresa Margolles conoció en la morgue-, o finalmente, Alejandro Montoya, ninguno había incorporado el objeto mismo en las salas del museo. Pero antes de esta operación y más allá de la aplicación

warholeana del uso del objeto como icono de su realidad, SEMEFO encontró la forma.

El proceso, que en la semiología de Barthes transforma el signo en el sentido mismo de las cosas, podría extrapolarse a *Larvario* en su calidad de *ready made*, donde el significante –el ataúd–, alcanzaba su cualidad natural.²⁸ Barthes explica que mientras la prosa –en un sistema primero–, se esfuerza por llegar al concepto de las cosas, la poesía al contrario, transforma el signo en sentido, i.e., perturba la lengua distendiendo lo más que puede el significante del significado, asumiéndose como antilenguaje. El *ready made* en el contexto del museo tiene la potencialidad de funcionar como palabra poética. Sin embargo, el uso que se le había dado desde Duchamp a Warhol, lo hacía referirse a un concepto del cual dependía absolutamente, funcionaba como prosa. El urinario o la caja de Brillo Box, como palabras –significantes–, representaban un sentido más allá de sí mismos, por lo tanto era necesario interpretarlos. *Larvario*, en cambio, como palabra poética, se esforzaba por realizar esta transformación del signo en sentido. La infrasignificación²⁹ de la palabra poética, es decir, el ataúd, llegaba en su ideal al sentido. Y la forma artística, el significante, hacía referencia al ataúd mismo.

Dicha ejercicio rememoraba sin duda las frases de Barthes sobre los poetas, de quienes diría: “Los poetas son los menos formalistas, pues son los únicos que creen que el sentido de las palabras no es más que una forma”³⁰ –diría Barthes. “Pero, una vez más, como en el lenguaje matemático, la resistencia misma de la poesía hace de ella una presa ideal para el mito [...] al rechazar[lo] ferozmente, la poesía se entrega a él atada de pies y manos.”³¹ Lo que en términos del ataúd significaba que aún cuando se postulara la forma como el fin último, el

mito se apropiaría de ésta totalmente, cargándola nuevamente de interpretaciones infinitas. Así, al final de la historia, en el circuito del arte, el ataúd fue el objeto inundado de significados, el *ready made* mitológico.

El mito como sistema semiológico segundo, habrá de tragarse siempre al signo. Hará perder el saber de la 'forma' para convertirlo en concepto. En este sentido, Barthes señala que el concepto es mucho más pobre que el significante pues a veces, este concepto "no hace más que re-presentarse".³² El mito alterna el sentido del significante y su forma, "un lenguaje-objeto y un meta-lenguaje, una conciencia puramente significante y una conciencia puramente imaginante".³³ Así, cuando la palabra poética de *Larvario* se vio pronunciada, el concepto habría de auspiciarlo con la desaparición de la forma, pérdida que implicaba ser mitólogo, acción política, posibilidad de subversión. *Larvario* fue incorporada, engullida, asimilada, promovida, reconocida, articulada, conceptualizada. Un momento 'forma' intercambiado, velozmente, ineludiblemente por otro momento 'concepto'. El mito habrá de aparecer como una luz intermitente, capaz de subvertir para luego, invariablemente perderse en el mar de la oscuridad. Sin embargo, el mito es una coartada perpetua y siempre será posible volver a poetizar.

2.4 El silencio prolongado del relinche cadavérico...

El pollinctor, como saben ustedes, era una persona cuya misión consistía en vestir y preparar cadáveres para el enterramiento.

Thomas de Quincey, *El asesinato como una de las bellas artes*.

En 1994 *Lavatio corporis* -instalación inspirada en *Teules IV* (1947) de José Clemente Orozco- produjo el silencio definitivo en SEMEFO. A juicio de Federico Navarrete, esta fue una de las instalaciones que marcó una ruptura en la estética del grupo. Para ese entonces Teresa Margolles había descubierto y aprendido la ciencia de la medicina forense.

El salón de aprendizaje fue la morgue de la Ciudad de México, y el cuerpo de seres inanimados el libro que revelaba la enseñanza de la autopsia. *Lavatio corporis* fue patrocinado con la beca para Jóvenes Creadores del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) y presentado en el (MACG)



SEMEFO, *Lavatio Corporis*, 1994
Museo de Arte Carrillo Gil
México, DF, col.: Teresa Margolles

Museo de Arte Carrillo Gil en mayo de 1994. En un primer momento SEMEFO había considerado juntar un serie instalaciones de caballos embalsamados, con un *performance*, pero la formula inicial que invitaba a la catarsis, ahora agotada, ya había provocado lo necesario para entablar con el público un diálogo diferente. Esta transformación que Medina denominó como: “la transformación del museo en hoyo *fonqui*.”

En el tercer piso del MACG se mostraba sostenido en una base tubular, un feto calzado a un círculo de metal. Lucía su truncado cuerpo de nonato encorvado y aprisionado a la forma metálica que lo aprisionaba. No muy lejos, una yegua se encontraba anclada y abierta de patas sometida a una estructura piramidal de acero. La cabeza de un tercer jamelgo quedó seccionada en seis cubos disformes

de metacrilato, nombrada como el *Libro de cabeza de caballo*. Otro grupo de fetos estaban instalados en un carrusel y otro más hacía una referencia a la mecedora de madera que tradicionalmente usan los niños pequeños. Al final de la sala, “sentado” al modo de los humanos, se veía un gran macho extendido en una especie de relinche adulterado. Enseñaba medio cuerpo, levantando sus patas



SEMEFO, *Lavatio Corporis*, 1994
Museo de Arte Carrillo Gil
México, DF, col.: Teresa Margolles

delanteras mientras que su cuello echado hacía atrás le exigía una postura distorsionada y artificial. Tirado de sus patas traseras por grilletes y cadenas, su enorme estatura -de no haber sido por su posición alterada-, le hubiera impedido entrar en la altura de los techos del museo.

La inauguración estuvo conformada por un público heterogéneo que conjugó a los *punks* y “metaleros” de Neza, Lindavista y el Chopo, con la gente del circuito del arte contemporáneo de México y los críticos de arte. Fue Silvia Pandolfi junto con Edgardo Ganado quienes invitaran a los *semefos* a realizar esta exposición. Pandolfi después al término de la exposición les ofreció un espacio para guardar su obra. Era una bodega ubicada en el norte de la ciudad:

[...] como a los quince días que habíamos llevado las cosas, hubo una granizada que tumbó el techo de la bodega. Entonces, quedaron a la intemperie los caballos [...] Como llamó mucho la atención a toda la banda que estaba por ahí cuando entraron los caballos, entonces se metieron [...] y] empezaron a “vandalizar” a los caballos. Según nos contaron se subían arriba de ellos, los traqueteaban, los quemaban, hasta incluso hacían ritos sexuales con ellos [...]³⁴

Tras este incidente los equinos comenzaron a pudrirse, un tropel de gusanos empezaron a tragar la obra de SEMEFO. Debido a que se encontraba próxima la fecha de exposición del FONCA, en marzo de 1995, también organizada en el Museo de Arte Carrillo Gil, el grupo decidió colocar en dos vitrinas los restos de la yegua y del caballo, abandonándolos en su proceso de reintegración biológica., *Lavatio corporis* se convirtió una obra llena de vida y movimiento: *Dermestes*. La fauna cadavérica nació, creció y se reprodujo durante tres meses en la entrada del museo, quedando cerrado el ciclo biológico del *Dermestes Lardarius*.³⁵

2.5 Urbanización de la estética del cadáver

Los insectos zumbaban sobre este vientre pútrido,
del que salían negras tropas
de larvas, que a lo largo de estos vivos jirones
-espeso líquido- fluían.
Todo igual que una ola subía o descendía,
o en burbujas se remontaba;
diríase que el cuerpo, de un vago soplo hinchado
multiplicándose vivía.
Prodigaba a este mundo una música extraña,
cual viento y cual agua corriente,
o el grano que en su harnero con
movimiento rítmico
un cribador mueve y agita.
Las formas se borraban y no eran más que un sueño,
un bosquejo lento en llegar,
en la tela olvidada, y que acaba el artista
únicamente con el recuerdo.
Charles Baudelaire, *Una Carroña*, fragmento.

En el montaje del arte, el *símbolo* es el elemento vivo que zarandeamos, agitamos y destruimos para conmemorar la distante experiencia de realidad. Acudimos a un simulacro y arriesgamos la esperanza o el anhelo, pero nunca la existencia, ni tampoco tendría ningún sentido hacerlo. En sus obras se compartía la repulsión, el rechazo, el dolor, y la tragedia se encontraba un punto de conversación.

Bajo este proceso, una de las primeras plagas llegaba por fin al cubo blanco tan extendida como podía, hierva mala, flor del mal, que inundaba de 'realidad' la apariencia artística. Los versos de Baudelaire parecían actualizarse en un atentado a la frágil belleza que certificaba el museo. En el contexto de la exposición colectiva de los becarios del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) en marzo de 1995, se presentaron en el MACG los restos de *Lavatio Corporis: Dermestes*. El ciclo de vida se completó y el olor a formol de los jamelgos embalsamados fue remplazado por la carne que los gusanos tragaban, pulverizándola en grumos aéreos que se contenían en su estantería. Las piernas y cabeza de una yegua y un caballo fueron expuestas dentro de dos vitrinas colocadas a la entrada del museo. La pieza ofrecía a la vista un estado de avanzada descomposición y su desaparición mientras era consumida por los insectos. Las estrofas del poema *Una Carroña* (1843 c.a), que refieren a la caminata infeliz de los amorosos interrumpida por el hallazgo de un cadáver putrefacto, se traslucían como una perversa alusión, al recorrido de los visitantes en el museo. Espacio donde la beldad se deslavaba como la hermosura de la doncella al enfrentarse al imperio 'antiestético' de la degradación. *Dermestes* bosquejaba una especie de insectario que al ser colocado dentro del circuito artístico quebrantaba sigilosamente la sensibilidad del indagador.

Usurpada de la etnología profesional, el nombre de esta instalación aludía a la familia de insectos *Dermestidae*. Estos coleópteros son la friega por excelencia de los tejidos secos, azotan los cadáveres embalsamados como fresca carnada, se alimentan del pelo, la carne deshidratada y la materia orgánica muerta. Los dermestidos han puesto en grave peligro pruebas arqueológicas y evidencias ancestrales, introduciéndose entre los vestidos de las momias de Chinchorro³⁶ y baboseando los restos orgánicos de los faraones de Egipto.

En una fabulosa ironía, detrás de aquellos organismos pobladores de reliquias, el tema de la instalación se confundía en una tensión originada entre la muerte y la vida. La obra se esculpía por el movimiento circunstancial de larvas y la explosión de los huevecillos. No por nada SEMEFO elegiría en ese periodo el oximorón “la vida del cadáver” para describir su trabajo.

La visión de la nostalgia posmoderna alrededor del Romanticismo (situada por Grunenberg como lo gótico) seguía deambulando el estilo de las obras de SEMEFO. La “relación incomoda del carácter humano y el ambiente natural”,³⁷ se traslucía como nunca en las vitrinas de *Dermestes*.

Dermestes patinaba en el mítico espacio de la simbología que rodea el concepto, construido socialmente, acerca de la muerte. Incluso, algunas ideas, como las mariposas dentro de las vitrinas, revoloteaban evidenciando la orgía parasitaria de conceptos en torno a lo gótico, a lo grotesco, al horror, al terror, y tal vez, a lo sublime. *Dermestes* proponía un fuego cruzado de nociones que tangencialmente rememoraban la distancia insalvable del tiempo estético que ha ido desarrollando su discurso en la historia del arte.

2.6 Observación científica o la mediación del shock

Shock: Palabra inglesa, traducida en español por «choque» y usada antes de ser aprobada por la R.A. para designar una profunda depresión nerviosa y circulatoria, sin pérdida de conocimiento, experimentada a consecuencia de una intensa emoción.

María Dolores García Moliner, *Diccionario de uso español*

¡Cuántas cosas no sucederían en el museo de no ser por la habilidad sanitaria que celebra! Entre otras cosas, el cubo blanco como maqueta de la verdad despliega la gloria del símbolo fabricado, del control obsesivo que nos permite significar una realidad que nos aventaja en su complejidad. Tal vez en un acervo arqueológico *Dermestes* hubiera representado una verdadera amenaza pero en el museo de arte el riesgo no superaba el espectáculo. El simbolismo de la asepsia y el conocimiento científico que vende el hospital se encuentra también en el museo.

En un acto irreverente, SEMEFO deformaba el espacio ilustrado, afectándolo con el incomodo murmullo de la ignominia. Invasión del acto inconfesable, forma monstruosa que se aparecía con todo su absurdo colmando las fronteras del arte contemporáneo.

La percusión de la instalación de SEMEFO trasladaba al público de un lado a otro: de la expectativa de belleza a lo repulsivo, de la predisposición para el goce sensorial al morbo, actuaba como un catalizador promoviendo un cambio violento en la disposición del espectador. Sus obras se producían en un ambiente que reprimía la afectación encerrándola en la imaginación.

La vitrina entorpecía la sensación de estar cerca de aquélla colisión en la podredumbre, haciendo distante el peligro. El vidrio resguardaba la idea que se desarrollaba entre los insectos y la carne descompuesta, en el discurso de “la vida del cadáver”. El tema de la muerte se exponía en una disertación encadenada a un examen lejano, racional.

Desde cierta perspectiva la instalación se acercaba al descaro de lo obscuro.³⁸ La estética de las instalaciones de SEMEFO se entrecruzaba con los dispositivos de una visión anochecida donde la observación ilustrada permite en nuestros días la fijación descarada en asuntos que, si no fuera por el velo científicista, no podrían disfrutarse del todo. Lo grotesco quedaba expuesto a manera de objeto científico en su estantería de cristal, evocando el montaje de las exposiciones en los museos de historia natural.

El estilo ‘oscurón’ en las obras de SEMEFO se traslucía cada vez menos en la forma y más en el contenido. *Dermestes* ponía al descubierto la incredulidad que se estrellaba necia y en continuo con lo revelado. El advenimiento de la prohibida degradación se sucedía ante el placer de cientos de pupilas. SEMEFO utilizaba la curiosidad del visitante, reubicándola en una especie de laboratorio sin cálculos precisos, las miradas quedaban atrapadas entre la confusión de los sentidos y el *vouyerismo*. La obra tenía el poder del asombro, mismo que se instalaba entre la evidente anormalidad –que nuevamente aparecía monstruosa en el contexto del museo- y el esfuerzo por descifrar el significado de los objetos que presentaban. El asombro se define como lo que es capaz de:

[...] Producir impresión, algo inesperado o raro. [...] Maravillarse, quedarse sin respiración. Absurdo, colosal, deslumbrador, enorme, espanto, extraño, extraordinario, fenomenal, grande, imponente, impresionante, inaudito, incomprendible, inexplicable [...]³⁹

En esta instalación el poder de la naturaleza se precisaba empujando a la imaginación a la posibilidad de extrapolar esos pedazos de caballo al único proyecto seguro que nos depara: la muerte. No obstante, el acercamiento ilustre que expresaba la vitrina y la blancura iluminada que predisponía la observación, interrumpían el peligro de ver comprometida la existencia. En *Dermestes* existía tan sólo la pauta del shock que tamborileaba ruidosamente en los miramientos insuficientes y adormilados. El shock se relaciona estrechamente con el asombro.

Agitación repentina de la mente o los sentimientos; una sensación de placer o dolor causada por algo inesperado o sobre poderoso; [...].|| (n.) Una depresión repentina de las fuerzas vitales del cuerpo entero, o una parte de él, produciendo una impresión profunda en el sistema nervioso como una lesión severa, o una emoción sobre poderosa.⁴⁰

Sin embargo, ese shock se exoneraba en el pago que es el juego del arte. La maña y el artificio consistían en la disposición de ciertos componentes que facilitaban la interpretación de lo experimentado. De ahí que la obra de SEMEFO sólo era la metáfora de lo que significara el encuentro fortuito y descontrolado con la muerte del otro, la impresión que provocaría el desmayo y testificaría nuestros ‘amores descompuestos’. Metáfora también del susto que se revolvería con la tragedia de la propia extinción al ver un muerto agusanado, al encontrarse con un cadáver descompuesto afuera de su estuche.

Notas:

¹ Arturo Angulo en “Las delicias de SEMEFO” entrevista realizada por Olivera Eduardo, en Carlos Martínez (comp.), *CulturaContraCultura*, Plaza Janés, México, 2000, p. 74.

² Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

-
- ³ Grunenberg situaría lo grotesco como la antítesis de lo agradable. Cristoph, *Gothic : transmutations of horror in late twentieth century art*, Insitute of Contemporary Art, MIT, Cambridge, Massachussets, 1997, p.37.
- ⁴ De acuerdo con los integrantes de SEMEFO había sido modelo de José Clemente Orozco para su pintura El hombre en llamas. Cincuenta años más tarde este hombre continuaba trabajando como modelo en la ENAP.
- ⁵ De esta manera Ann Radcliffe hace una diferenciación con el horror que, de acuerdo a ella, se distingue porque “congela y casi aniquila con su inequívoca muestra de atrocidad”. Ann Radcliffe y Matthew Lewis, *Terror and Horror in the Gothic Novel*, en www.mantex.co.uk/ou/a811/download/terror.doc tr. propia.
- ⁶ Ann Radcliffe, *On the Supernatural in Poetry*, publicado postumamente en *The New Monthly Magazine*, núm 7, 1826, p. 145-52. En www.mantex.co.uk/ou/a811/download/terror.doc, tr. propia.
- ⁷ Grunenberg, *op. cit.* p.35. tr.propia.
- ⁸ Guy De Maupassant, *L'horrible*, edición electrónica, en http://un2sq4.unige.ch/athena/maupassant/maup_hor.html, tr. propia.
- ⁹ Edmund Burke, *Indagacion filosofica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, c1987, p. 42.
- ¹⁰ *Ibid.*, pág. 29
- ¹¹ *Ibid.*, pág. 97
- ¹² Varma Devendra, *The Gothic Flame*, Russell & Russell, Nueva York, 1966, p.48, tr. propia.
- ¹³ Paul Ricoeur en Mary Douglas, *Purity and danger: an analysis of concepts of pollution and taboo*, Penguin, Harmondsworth, c 1970, p.11, tr. propia.
- ¹⁴ Término que se abordará en el último capítulo de este trabajo. Dejaré hasta aquí esta discusión para continuar con la estética de lo gótico.
- ¹⁵ Mary Douglas, *Purity and danger : an analysis of concepts of pollution and taboo*, Penguin, Harmondsworth, c 1970, p. 12, tr. propia.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 47.
- ¹⁷ Judith Halberstam, *Skin shows: Gothic horror and the technology of mosnters*, Duke University Press, San Diego, 1995, p.23, tr. propia.
- ¹⁸ “[...]anomalía en forma o estructura de lo que se considera normal.” Federico González-Crussi, *Notas de un anatomista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p.152.
- ¹⁹ Baudin en Federico González-Crussi, *op. cit.*, p.168
- ²⁰ Elia Espinosa, *op. cit.*, p. 624.
- ²¹ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.
- ²² Roland Barthes, *op.cit.*, p. 248-9.
- ²³ Edmund Burke, *op. cit.*, p.29
- ²⁴ Halberstam, *op.cit.*, p. 3
- ²⁵ Halberstam, *op. cit.*, p.23
- ²⁶ La violencia en muchas de las urbes mexicanas, se mezclaba con la continuidad de la rutina –tal era el caso de Guadalajara, Sinaloa, Cd. Juárez, Tijuana, Chiapas, etc. En un país en donde la

segunda causa de muerte entre jóvenes de 15 a 29 años de edad es el homicidio. Datos tomados del INEGI, "Porcentaje de defunciones de 15 a 29 años por sexo y causa", 1990-2001

²⁷ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

²⁸ Barthes retoma aquí la noción sartreana de la cualidad natural de las cosas. Barthes, *op. cit.*, p.227

²⁹ Barthes afirma la poesía como aquella que trata de "reencontrar una infrasignificación, un estado presemiológico del lenguaje; en suma, se esfuerza por retransformar el signo en sentido: su ideal -tendencial- sería llegar no al sentido de las obras, sino al sentido mismo de las cosas. [...] el signo poético trata de hacer presente todo el potencial significado, con la esperanza de alcanzar por fin una suerte de cualidad trascendente de la cosa, su sentido natural (y no humano)." *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ *Idem.*

³² *Ibid.*, p.211

³³ *Ibid.*, p.215

³⁴ Entrevista realizada a Teresa Margolles y Carlos López el 19 de febrero de 2003.

³⁵ Insecto que pertenece a la familia de los necrófagos y que aparece en una de las etapas de descomposición del cadáver.

³⁶ Hace 9,000 años la gente Chinchorro habitaba la costa del desierto de Atacama desde Ilo, en el Perú, hasta Antofagasta en el norte de Chile.

³⁷ Grunenberg, *op.cit.*, p.194. tr. propia.

³⁸ Halberstam, *op.cit.*, p.189, tr. propia.

³⁹ Moliner, *op. cit.*, s.v. asombrar

⁴⁰ *Ibid.*, s.v. shock

3. La Ley

3.1 Sobre el anonimato social

En toda Siria, pero particularmente en Palestina, durante los primeros años del emperador Nerón, hubo una banda de asesinos que llevaban a cabo sus estudios de una manera muy nueva. No practicaban en la noche, o en sitios solitarios, sino que, considerando acertadamente que las grandes multitudes son por sí mismas una especie de oscuridad, debido a la densa presión y a la imposibilidad de descubrir quién fue el que dio el golpe, se mezclaban con las muchedumbres en todas partes...

Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las bellas artes.*

Si uno pretendiera extraer el significado político de las primeras acciones de SEMEFO, sería poco lo que habría que decir. Incluso Teresa Margolles aseguró varias veces que sus instalaciones no perseguían ningún fin de este tipo.

[...] «pasamos» de política y de alguna manera hacerlo en la calle implica cierta política.¹

El grupo afirmaba, en cuanto podía, una búsqueda llana de la estética de la violencia con consecuencias no deseables en torno a la política. Como si el tema fuera un punto involuntario pero ineludible. Sin embargo, después del contacto frecuente con la morgue esta primera postura del *performance* inevitablemente cambió. Poco a poco se fue prefigurando un SEMEFO que sustentaba cada vez con más conciencia sus siglas. Margolles fue profundizando sus conocimientos en medicina forense: la odontología, el conocimiento de la fauna cadavérica y el estudio de huellas. La huída de lo político quedo atascada en el pasado de los conciertos alucinantes para dar cabida a un sin fin de temáticas sintetizadas en

piezas e instalaciones que abordaban la violencia pública y cotidiana del Distrito Federal.

Comenzaron entonces a aparecer una serie de objetos emanados del anonimato multitudinario de las víctimas de la ciudad.

Decisiva en ese sentido fue *Dermis*, un registro de diez sábanas de hospital que ostentaban la insignia del Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) fueron utilizadas para absorber restos de cadáveres a los que se les había practicado recientemente la autopsia y que dejaban en la tela su impronta de fluidos y de sangre. En un nivel de lectura, *Dermis* fue asociada por varios críticos de arte² al trabajo de Yves Klein y sus *Antropometrías del periodo Azul* (1960-61).

Probablemente a partir del soplo acuoso que emanó de *Dermis*, en octubre de ese mismo año presentaron *Fluidos*. 240 litros de agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue de la Ciudad de México fueron acumulados en una enorme pecera rectangular. Iluminada con luces blancas en el fondo, se producía un rojo fluorescente a causa de los restos de sangre. Esta obra fue también resultado de la beca de Jóvenes Creadores del periodo de 1995 a 1996 del FONCA. De acuerdo con Federico Navarrete, la fama de SEMEFO trascendía más allá del arte mexicano. Sin embargo, como Navarrete lo señalaría sus temas “macabros” tocaban el límite de “lo legal y lo ilegal”, “del arte y el escándalo”, de “lo peligroso y lo fértil”.

La apertura institucional de galerías y museos, continuó brindando espacios de exposición para el grupo. *Mineralización estéril* fue presentada un mes después, en abril de 1997. En la Centro Nacional de las Artes (CNA), en el Salón de las Artes Visuales se encontraba incrustada en una estructura piramidal trunca. Una gran pecera rectangular contenía huesos de personas desconocidas

recuperados de crematorios públicos. El oscurecimiento del cuarto aunado a una luz cenital sobre el objeto -que aproximadamente medía 1.8 metros de alto por 2 de largo-, originaba cierta teatralidad en la instalación. Navarrete, en su artículo “SEMEFO” publicado en la revista *Poliéster*, interpretó esta pieza como un sarcasmo de la marginalidad:

La glorificación irónica de los restos deleznable de quienes en vida fueron miembros de la sociedad contrastaba brutalmente con la exhibición obscena de los cadáveres famosos que se consagró cuando la obra fue incorporada a una exposición oficial de las cien obras mexicanas más importantes del siglo.³

Parecía que SEMEFO al apropiarse de los restos del crimen organizado, levantaba al mismo tiempo una parte del imaginario urbano-social de México. La asimilación de sus obras demandaba el trago y la indigestión de la violencia en las calles.

A esta obra, le siguió la exhibición de las reliquias de las víctimas de la violencia. En *Estudio de ropa de cadáver*, SEMEFO mostraba, como *ready mades*, atavíos de gente asesinada violentamente. Restos de tela que ensordecidos constituían la conciencia latente de una tremenda problemática social. Eran las prendas que usaban víctimas asesinadas por armas de fuego. Estos objetos fueron presentados en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo en agosto de 1997, y en España, en la Galería Cruce de Madrid.

El siguiente año, en 1998, la Galería 127 presentó una obra *Sin título* que consistía en un montón de cabello recolectado durante siete años en distintas morgues de la república mexicana. Los ligeros mechones inevitablemente se pegaban en los zapatos de los visitantes y poco a poco, fueron quedando esparcidos por toda la galería.

La huella de lo humano se hizo cada vez más palpable con cada obra que fueron desarrollando. De hecho el trabajo de SEMEFO sufría ya un tercer tránsito. Como ya señalamos, SEMEFO se había deslizado de la subcultura musical del Chopo a la estética de la violencia, y de ahí a una investigación de la materia cadavérica, tal como había sido presentada en *Lavatio Coroporis* o en *Dermestes*. Ahora la búsqueda de la representación de la muerte y la violencia como tema de la estética se figuraba como el principal motor de su producción artística. Navarrete preferiría dar lectura a las obras de SEMEFO como un “[...] comentario irónico sobre el auge de la violencia en México [...]”. Su argumento parecía desarrollarse tocando lo ético en medio de una realidad excedida.

Pero este roce con la ética, este tropiezo con la violencia de la ciudad resguarda en su grado más profundo, un encuentro con la Ley. Figura invisible, escurridiza, que encubre cada movimiento del individuo en su despliegue de realidad. Donde los actos no son sino la interiorización del orden social. Y donde el deseo de la irrupción proviene también del interior del individuo pero con un espíritu negligente. Movimiento que puede ser ocasionado también por la misma Ley, identificado, de hecho, como la perversión.

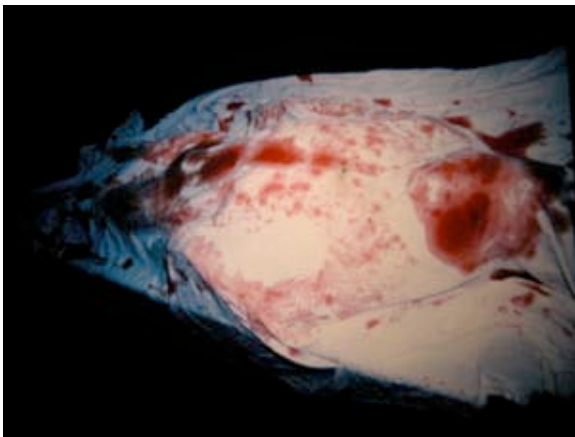
3.2 *Dermis*: La negligencia

La temida irrupción llegó al espacio de arte La Panadería. Impresa en sábanas del IMSS, *Dermis* (1996) mostraba la estampa exhalada en las mesas de autopsia. Los emigrantes interfectos llegaron de la morgue, extranjeros en la galería. Al lado de las telas, se colocaron una serie de recortes de piel tatuadas, trazos que antes fueron portados como insignia de individualidad. A modo de

timbales, los segmentos de piel estaban hilvanados y extendidos en unos pequeños aros de metal.

La particularidad de la fisiología de *Dermis*, su objetualidad, no fue un acto derivado de la casualidad, fue el resultado de la confección de un desafío que se gestó en el acto efímero del *performance* para forjarse, años después, en la facticidad del arte objeto.

En el arte, el hombre vuelve a la soberanía (a la instancia del deseo) y, si bien en primer lugar es deseo de anular el deseo, apenas ha alcanzado sus fines y ya es deseo de reavivar el deseo.⁴



SEMEFO, *Dermis*, 1996
Obra presentada en La Panadería
México, DF. Foto: Teresa Margolles.

Lo que tiempo atrás fungiera como el precedente ávido de las formas góticas sufrió una metamorfosis. El contacto con la morgue de la Ciudad de México comenzó a surtir efecto en las producciones estéticas de SEMEFO, donde el efectismo había transitado al simbolismo: no eran más representaciones de la violencia, sino recortes materiales de ésta. Las exploraciones del grupo surgían de la investigación en anatomía patológica, y de la experiencia social que enfrentaba Teresa Margolles -quien ya trabajaba desde hacía algunos años en el Servicio Médico Forense.

Dermis descansaba sobre el ejercicio corrupto que consistía en la operación ilegal de extraer vestigios humanos de la morgue, objetos que de acuerdo a la Ley Federal son propiedad del Estado. Dicha actividad provocaba al orden que

pretende mantenerse inerte, al equilibrio estático, significando la impunidad hiriente que ha preexistido dentro del sistema legislativo.

La obra de SEMEFO apuntaba también al pensamiento que se apropia del discurso y detenta el derecho de palabra. En su libro *El pensamiento del afuera*, Foucault esboza una discusión sobre el efecto que ha tenido el umbral de la positividad en el pensamiento subjetivo. Foucault retoma el argumento de Epiménides como el discurso que gira artificialmente sobre sí mismo. En el que el sujeto hablante, que dice: “Hablo” estaría ante una proposición de una verdad indiscutible. “Hablo” refiere a un discurso, ofreciendo al mismo tiempo un objeto que lo soporta. Pero este “hablo” –dirá Foucault- “no es dueño de su soberanía”,⁵ pues en el momento que el sujeto hablante se calla, desaparece. Si en la antigüedad se trataba de pensar la verdad, trasladando el “pienso” al “existo”, la literatura moderna habría de incluir a un sujeto que habla de sí mismo reemplazando el “pienso” por el digo que “hablo”, donde éste último sería pretendidamente el nuevo “existo”.

La operación que Foucault sugiere refiere al ser del lenguaje, el cual sólo aparece con la desaparición del sujeto. De acuerdo con Foucault, la interiorización de la Ley de la historia respondió a una ciencia occidental en un momento específico. Mismo instante en el que Sade y Hölderlin manifestaban el uno, un deseo absoluto y el otro, un escepticismo desmedido. Un lenguaje extremo que necesitaba refutarse constantemente, que nunca se interiorizaba.

De esta forma, Foucault retoma el lenguaje de Bataille, de Blanchot, de Sade y de Hölderlin para discutir el pensamiento del afuera. El discurso del no-discurso, la ficción del espacio que pretende recibirlo, que es, en realidad, el vacío. Y es en este vacío donde la Ley existe y se repliega hacia lo invisible. La Ley viene a

situarse justamente en el afuera que envuelve el principio interno de la conducta. No hay nada que la haga ejercer abiertamente sus poderes sino la transgresión, la negligencia, la atracción.

Ser negligente, ser atraído, es una manera de manifestar y de disimular la ley, -de manifestar el repliegue en que se disimula, de atraerla, por consiguiente, a la luz del día que la oculta.⁶

La maniobra que exigió la producción de una obra como *Dermis* evidenciaba a la Ley. La forma de operación lograba hacer palpables los límites de ésta, materializarla por medio de su confrontación, desplegarla de su “suave interioridad” para revelarla y hacerla presente, tangible. En la nostalgia de su acción negligente, ilícita, *Dermis* actuaba conmemorando lo invisible, provocando a la moral que está implícita en toda conducta. Ante la quiebra de la armonía, el proyecto se ve interrumpido. El signo en *Dermis* -las sábanas impregnadas, los recortes de piel- mantenía todo en ruinas, percibiendo lo que le rodeaba como un vacío como un yo-que-muere, soberano. La catástrofe se presentaba como la revolución profunda en Bataille, como el anticipo de una existencia ilusoria. Fue el deseo de la revuelta lo que logró al fin, hacer emerger los límites de la Ley. Bataille asegura que

La soberanía es rebelión, no es el ejercicio del poder. La auténtica soberanía rechaza...⁷

Dermis ejercía el testimonio que expresa el rechazo, *Dermis* ante todo era la estética del rechazo. Metafóricamente, venía a funcionar como el comunicado, el conocimiento que le seguiría a un acto transgresor. En ese momento, *Dermis* apresaba la incomodidad del sistema afirmando a través de su materialidad una dislocación en el “hablo” de la colectividad institucional, provocó el tartamudeo en

el monólogo acostumbrado por la intelectualidad, introdujo nuevas proposiciones en la disertación que elaboraban los medios culturales. Concierto ficticio que abría la posibilidad de asistir al vacío de la Ley. De convertir el “hablo” en un “pienso”. La pieza actuaba en el vacío que envuelve lo que provoca un malestar generalizado, en lo que estimula un sentimiento de descontento e insatisfacción.

Dermis aludía al deseo en Sade, a la transgresión en Bataille, al celo en Blanchot. Seducción que, en la Odisea, vendría a encarnarse en el deseo de Ulises fascinado por el canto ilícito que le infundirían las sirenas. La génesis de *Dermis* develaba la contingencia humana recogiendo, en el seno de su pragmatismo, la trasgresión anhelada.

Lo que Foucault anunciaría como la ficción occidental, que reside en “hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible”.⁸ Sólo cuando colisionan los elementos del discurso oficial con expresiones que tienen el peligro de transgredir la Ley, ésta se experimenta realmente, donde por supuesto, el castigo sería su presencia más plena.

Sin embargo, el vacío que enfrenta el pensamiento del afuera en Foucault está condenado a la asimilación.⁹ En Bataille, el hombre tiene la risa, el éxtasis y la existencia no-discursiva como momentos fugaces de transgresión. Bajo la perspectiva de Bataille, el hombre tiene la insuficiencia. Y ésta, también puede ser una expresión de repugnancia, una náusea o el asco ante el vacío que rodea la existencia. Pero nadie puede instalarse en la transgresión, todo regresa a su sitio en algún momento, el no-saber se convierte en un saber nuevo, en espera de otro momento de transgresión.

En las obras de SEMEFO de estos años, la transgresión se suscitaba durante el trabajo dentro de la morgue, en la invasión de los procedimientos que hacía

Margolles dentro de ese espacio y en el acto de extracción que le sucedía. El momento de irrupción de las obras que emergieron de la morgue del Distrito Federal, provenía tanto de la materia con la que estaban hechas, como del proceso de su creación.

Al espacio artístico SEMEFO venía a arrojar tan sólo el resultado, el momento de narración de su experiencia, el saber. Donde la conversión de sus procesos en un lenguaje reflexivo, irremediamente conducen la Ley nuevamente a su estado de invisibilidad. En este mismo sentido, registro artístico amparado en la “invisibilidad” del arte, la transgresión quedaba digerida al momento de ser insertada en la galería. De ahí, que las piezas de SEMEFO pueden ser vistas a modo de recuerdo del funcionamiento de la Ley. En una metáfora *Dermis* podría ser vista como el pasado parlante -dueño de un primer momento trasgresor que luego se con vertía en un momento de enunciación-, disolviéndose en el mismo instante en que le es concedida la palabra -momento discursivo dentro de la esfera artísitca. En tanto que *arte-objeto*, al ser pronunciada dentro de su campo simbólico, confeccionada para su constitución estética, la experiencia transgresora se ordenaba, convirtiéndose en proyecto. Como el sujeto “digo que hablo”, *Dermis* pertenecería a la ficción de la literatura moderna.

3.3 *Dermis*: el gesto¹⁰

[...] una expresión estética intenta comunicar nociones, subtítulos, complejidades, las cuales aún no han sido formuladas y, por lo tanto, tan pronto como un orden estético viene a ser percibido en la generalidad como un código, entonces las obras de arte tienden a moverse más allá de este código, explorando sus posibles mutaciones y extensiones [...] mucho del interés de las obras de arte reside en las

formas en las cuales las mutaciones parecen estar siendo utilizadas.

Culler, 1976

Al lado de las sábanas, una serie de fragmentos de pieles humanas tatuadas -recortes de la epidermis de algunos cuerpos que llegaban a la morgue-, se desbordaban en su exceso de significado y plasticidad. Inaprensibles, migaja de sujeto que se desprendía en el eco de una insignia distintiva.

En *Repetición y diferencia*, Gilles Deleuze apuesta a la suspensión de la ética contraponiendo la repetición a la Ley moral y a la Ley natural. Mientras que la Ley se sostiene con base en la generalidad, la repetición es pensador aerolítico, individual, interior. La Ley busca, a través de la mediación, instaurar lo colectivo sobre los particulares. “La repetición no es la generalidad”,¹¹ expresa lo singular contra lo universal, lo instantáneo contra la variación, lo extraordinario contra lo ordinario. La repetición es la pérdida pero también es la salvación. La repetición tiene la potencialidad de renovar.

En este libro, Deleuze retoma por un breve instante la idea de repetición en Nietzsche y en Kierkegaard:

lo que les separa es considerable, manifiesto, perfectamente conocido”- señala Deleuze. Pero nada borrará este prodigioso encuentro en torno a un pensamiento de la repetición: *oponen la repetición a todas las formas de la generalidad*. Además no toman la palabra “repetición” de manera metafórica, sino que por el contrario poseen una cierta manera para tomarla al pie de la letra, y para introducirla en el estilo.¹²

Ambos filósofos (Nietzsche y Kierkegaard), señala Deleuze, oponen la repetición a la Ley moral. Y es esta misma particularidad de su pensamiento la que aboga por una suspensión de la ética. Este tomarse “al pie de la letra” la idea de repetición, que Deleuze remarca, tiene como consecuencia en la idea del

eterno retorno nitzscheano, “la forma brutal de lo inmediato”, “la que funde las mediaciones y hace perecer cualquier particular a la ley general.”¹³

En esta instalación, el anonimato de las siluetas cubría de un velo a la mirada descuidada. *Dermis* poseía una singularidad catastrófica: los tatuajes, por un lado, extraídos de la individualidad, se engrandecían por su servicio como instrumento distintivo, como defensa contra la generalización y estandarización de los cuerpos que llegan a la morgue; los perfiles impresos en las sábanas, por otro, habrían de susurrar la huella de la diferencia de unos con otros, en su particular instante, rememorando la divergencia de la silueta inerte donde cada exudación había dejado su huella singular. Sobrevenía en esta obra, el juego de la repetición y la diferencia. Y ¿qué era *Dermis* sino este recorte excedido de realidad, de inmediatez? ¿qué era el arte-objeto de SEMEFO sino una brutal inmediatez?

Sin embargo, es necesario preguntarse acerca de ese real inmediato. Las impresiones y los tatuajes denotaban la singularidad de sus dueños, impresos. Y el dominio evidente, inmanente que soportaba la posibilidad de ese recuerdo, eran, por un lado, las sábanas que sustentaban el logotipo del IMSS Este aparato resultado de la maquinaria sordida que es la producción masiva de bienes, pero también producción automatizada de procesos. De estos procesos de los que no escapa el desecho y la estandarización de los restos humanos. Por otro lado, la operación del artista. El grupo estaba siendo participe también de la continuidad de tales proceso. En la medida en que denunciaban esta repetición, repetían ellos mismos el acto de automatización. ¿Cuál era la copia y cuál el modelo originario de la violencia? ¿cuál era la muerte suspendida en el pasado y cuál su presente vivificado?

Se presentaba ante nosotros algo así como un muerto viviente, una máscara que preservaba al individuo, que en un gesto dinámico desplegaba la dicotomía de la repetición. Tanto las sábanas como los tatuajes poseían la diferencia interna que Deleuze señalaría como la *repetición dinámica*.

De acuerdo con Deleuze, hay dos tipos de repetición. Una que concierne al efecto total abstracto y otra, que concierne a la causa actuante. La primera, resulta de la obra, remite al mismo concepto, mientras que la segunda es una “evolución del gesto”. En ella:

Hay una Idea y un puro dinamismo creador de espacio correspondiente.¹⁴

El espacio preexistente donde cuajaba la figura, el concepto representativo -que sería el acto trasgresor-, quedaba sumergido en un momento. Diferencia interna de la obra en donde cada momento, transportaba a un punto de distinción. El proceso creativo definía en cada instante, de una nueva manera el signo llamado *Dermis*.

En una aparente homogenización, la polirritmia aparecería en la palabra tomada en su aparente consonancia. La impresión de las telas o los gráficos de los tatuajes funcionaban como el vocablo capaz de desdoblarse en diferentes direcciones. Transmitida en la presión de un interior y un exterior, *Dermis* metaforizada como palabra, era a la vez la sinonimia de Peguy y la homonimia de Roussel.¹⁵ El punto de diálogo entre las perspectivas de estos dos filósofos, reside en sustituir la repetición horizontal, por unidades extraordinarias. Ambos autores formulan la repetición vertical, misma que remonta al interior de las palabras.

Esta sinonimia u homonimia se puede plantear de la siguiente manera: *Dermis* como cadena horizontal, se advertía en dos sentidos. Primero, en la metodología utilizada por los artistas: la tarea repetitiva que implicaba colocar la sábanas sobre el cadáver cuando éste exhalaba sus últimos fluidos. Y segundo, en la forma circular que suspendía los tatuajes, patrón que sometía las diferencias. No obstante, cada situación remitía a una lectura vertical, a una particularidad interior en el exceso de su Idea. Confrontando en un nivel superior la repetición a las fórmulas del arte contemporáneo (explícitamente, a la noción de estilo¹⁶), pero con la diferencia propia en la que se sucede la heterogeneidad.

Dicha Idea, no es la perspectiva *hegeliana* que abstrae todo en un “falso movimiento”. Al contrario de Hegel, para Deleuze, la Idea habrá de surgir del “movimiento de la *Physis* y la *Psique*.”¹⁷ A Hegel, Deleuze le critica fuertemente la generalidad de su pensamiento. Porque en él, se da el teatro de la representación, muy distinto al teatro de la repetición *deleuziana*. Donde, la Idea entonces, habría de remitir a una relación directa entre la historia y el individuo que se desarrolla en la auto-conciencia. El espacio se genera en la interioridad y en éste se desarrolla la Idea. Antes de ser acto, es representación. La interioridad de *Dermis* como concepto, se forjaba en su proceso. *Dermis* era la máscara de su proceso. El poder de la obra estaba en su singularidad, en la Idea de su diferencia.

Mientras, en la impresión de las sábanas colmadas de logotipos del IMSS –separados a una distancia perfecta unos de otros-, se traslucía la sistematización de los procedimientos que atiborra a la Procuraduría del Distrito Federal. La burocracia, –que no puede sino estandarizar el Servicio Médico Forense para cumplir cabalmente con sus funciones-, marcaba la repetición en sí misma que poseían las sábanas. Ahí también, el contrapeso y el diálogo de la impresión que

sostenían las sábanas y los tatuajes con respecto a su soporte. A nivel formal, *Dermis* mantenía lo Otro en la repetición de lo Mismo. En su nivel interior, procesual, se sujetaba a la repetición dinámica, repetición extraordinaria y singular, basada en lo desigual, en lo disimétrico, en la autenticidad, en lo Otro. Repetición que, en el ejemplo *deleuziano*, recae del cuerpo que bracea y la forma de las ondas en el agua originadas por su movimiento. Repetición de la sistematización que acogía las formas y el resultado asistemático del individuo.

3.4 *Catafalco*: el rostro¹⁸

Catafalco: (Del it. catafalco, túmulo solemne) m. Túmulo adornado con magnificencia, el cual suele ponerse en los templos para las exequias solemnes.

Diccionario de la Real Academia Española

En mayo de 1997, presentaron en el Museo de Arte Moderno (MAM) *Catafalco*. Algunos moldes de yeso se aplicaron directamente sobre dos cadáveres con el fin de absorber toda la materia orgánica posible que exhuma el cuerpo después de realizarle la autopsia. Dichas muestras fueron sacadas de la morgue en dos ataúdes para no llamar la atención de la gente.

En un proceso íntimo en el que sólo los integrantes de SEMEFO lograban conocer las caras anónimas de quienes originaban sus obras, uno a uno iban apareciendo los rastros de la violencia que se acumulaban en la metrópoli más grande del mundo.

En la reflexión de Navarrete:

[...] no mostraban su verdadero objeto, los cadáveres, sino que los representaban por medio de objetos que habían estado en contacto con ellos.¹⁹

Catafalco (1997) consistía en dos moldes de yeso desprendidos del cuerpo de dos cadáveres a los que se les practicó la autopsia. Mitad de escultura, los moldes adivinaban las puntadas causadas por el bisturí anterior del patólogo, formando una especie de cordillera recta y larga, que recorría los torsos: del abdomen a la tráquea.

Catafalco igual que *Dermis*, era registro. Registro de la operación transgresora que realizaba Margolles en la SEMEFO. El hallazgo de que existía una evidencia que revelaba el pasado de un rostro, de una visitación.

El rostro es también la aparición del Otro. El rostro es un “habla”, un mandamiento, es abstracción. De acuerdo con Emmanuel Levinas, el rostro es el primer discurso. El rostro perturba el egoísmo del Otro, desarmando la intencionalidad de aquél que lo observa. Cuando el Yo se ve enfrentado al rostro, el Yo, niega. El Yo es puesto en cuestión y no es conciente de esta puesta en cuestión.



SEMEFO. *Catafalco*, 1997.
MMK Frankfurt
Foto: Axel Schneider

Frente a la exigencia del Otro [Autrui], el Yo es expulsado de este reposo y no es la conciencia [...] de este exilio.²⁰

En el encuentro del rostro, el Yo se ve enfrentado al infinito desde su finitud. Está delante de un agujero en el mundo –en palabras de Sartre. Es una ausencia que no transforma lo Otro en lo Mismo. Pero el rostro, dice Levinas, no es un índice ni un fenómeno, porque de lo contrario sería una máscara. El rostro es la huella. La

huella carece de intención. Y como huella es siempre pasado, no significa pasado, es el *pasaje mismo*.

Catafalco tomaba la huella de quién no había querido dejar huella: los patólogos. La significancia de esta huella residía justamente en su insignificancia. *Catafalco* era como el reporte del detective que ha encontrado las huellas que el criminal ha dejado al intentar borrar su huellas. La Ley, como el criminal, no quiere dejar huella de sus procesos. Opera en la invisibilidad. En este sentido, la morgue funciona en el desmantelamiento de los rastros de la violencia y en este desmantelamiento, borra, desarticula. La morgue pretende 'reordenar' y en su reacomodo disloca significados, separando al muerto de su carga ética, sometiéndolo al proceso, reduciéndolo a mero archivo.

En la ironía de su nombre, *Catafalco* se elevaba no de la magnificencia, sino de la producción en serie del patólogo. Cuestionaba las razones por las cuales este individuo habría de ser archivado en autopsia, misma que se aplica rigurosamente a todo cadáver que llega a la forense. Travesía del sujeto objetualizado. Método que clasifica, pondera y cualifica tanto los crímenes y los castigos, como los vestigios.

Catafalco delataba la violencia con la que se ejerce la Ley, con la cual todo se vuelve un mar de generalidades. En la morgue se clarifica como, para el Estado, la existencia del Otro queda reducida a objeto. En la transmisión de la huella forense, en los moldes, se diluía la acción indeleble de las prácticas legales, denunciando en las formas operativas de la burocracia, la condensación de las diferencias a lo Mismo. *Catafalco* aparecía como la denuncia de un espacio social dedicado a la administración del cuerpo del delito y en este sentido, el quebrantamiento del orden y la culpabilidad.

Margolles actuaba detrás de la Ley, recogiendo las huellas que evidenciaban la existencia del Otro. Sin embargo, el contacto con el rostro lo experimentaba solamente la víctima de la violencia. *Catafalco* era simplemente el testimonio de ese encuentro. El rostro era el del Otro, el de la víctima encontrada con su asesino. Y luego la huella, era la expresión que denunciaba que el ejercicio de la Ley estaba siendo puesto en marcha.

En el encuentro con el rostro, Levinas sostiene que éste es una puerta abierta a lo Otro. El rostro como huella que reside en una “trascendencia siempre concluida de lo trascendente.”²¹ La huella obliga a la relación con ese hueco, con el infinito que es lo absolutamente otro.

Maravillosa simplicidad de la abertura, la atracción no tiene otra cosa que ofrecer más que el vacío que se abre indefinidamente bajo los pasos de aquel que es atraído...²²

Catafalco dejaba al espectador vacío. Y con todo, apenas era el enclenque proyecto de un encuentro entre un Mismo y un Otro. Los moldes de yeso no eran el vestigio de la civilización perdida, el vestigio era el cadáver, la huella estaba en el cuerpo de la víctima. *Catafalco* había nacido con la intención de hacer signos y por tanto bajo el estatuto y en calidad de proyecto.

La huella tiene aún esto de excepcional con relación a otros signos –explica Levinas–: significa fuera de toda intención de hacer signo y fuera de todo proyecto el cual sería la proyección.²³

La soberbia de estos restos residía más bien en su ausencia, en su falta. *Catafalco* era la mención del Otro, de uno. Pero, ¿de un qué? ¿Qué mencionaban estos moldes? ¿Una vacuidad, una falta, una omisión, una necesidad? Tal vez, en realidad un deseo.

El Deseo es eso: arder en un fuego diferente de la necesidad que la saciedad extingue, pensar más allá de lo que se piensa. [...] La idea del infinito es Deseo.²⁴

3.5 *Catafalco*: El deseo²⁵

[...] nos estábamos tragando una disertación sobre Plotino vertida por los labios áticos de S.T.C. De pronto, sonó un grito de “¡Fuego! ¡Fuego!”, ante el cual todos, maestros y discípulos *γ σι περιτων πλατωνα*, salimos, ávidos del espectáculo [...] el hombre más virtuoso tiene derecho a disfrutar del fuego y a silbarlo, como ocurría en cualquier espectáculo que suscitara la expectación del público para luego defraudarla.

Thomas de Quincey, *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes*

Catafalco podía verse como un hueco. El vacío que representaban sus formas cóncavas era en realidad el recuerdo de una insuficiencia. Dicha insuficiencia suministraba dos efectos en su trabajo. Primero, una alusión a la discusión que Jaques Lacan desarrolla entorno a la moral Kantiana y su aparente opuesto con *La filosofía en el tocador* del Marqués de Sade, donde la máxima kantiana parece obedecer al sadismo en su factibilidad práctica en el marco de la Ley. Segundo, a la noción que Slavoj Zizek, retoma de Lacan, respecto a la voz qua-objeto.

1. ¿El sadismo kantiano?

De acuerdo con Lacan, en la Ley, los individuos depositan lo que quisieran, es decir, lo que no es. El deseo insatisfecho, la insuficiencia. En su ensayo *Kant con Sade*, Lacan precisa el simbolismo de la Ley: “el deseo es el revés de la Ley”²⁶ Las revoluciones no son causa de la confrontación de los deseos, no es por ellos

por los que se pelea en batalla y se da la vida, sino por la libertad de desear, el sujeto quiere que la 'Ley sea libre'.

Lacan escribiría: "[...] la Ley y el deseo reprimido son una sola y misma cosa."²⁷ Pero tal deseo está limitado por las fronteras fantasmales, entre la demanda y la necesidad insatisfechas, entre la ausencia de algo, surge el objeto del deseo. *Catafalco* arrojaba la Ley como deseo, el objeto como símbolo, como palabra de realidad insatisfecha. Verdadero sadismo que niega en su tiranía la existencia del Otro, volviéndolo objeto.

La pieza se convertía en cierto sentido en el testimonio que narraba la sujeción completa de los individuos a la Ley. De las prácticas individuales que se abrigan bajo un aparato infinito de procesos legales y que se diluían en el marco de la administración de los desechos humanos. *Catafalco* señalaba la falta, tal vez el bienestar sádico al que sin darnos cuenta, nos hemos arrojado cuando la represión es la constante interiorizada en la vida cotidiana. Frustración universal (donde el universo es suburbio intoxicado), retazos de sueños impracticables, de sublimes fantasmagorías; espejo de temores, salteadores de escrúpulos enterrados, de hoyos suspendidos en el imaginario del deseo colectivo.

El régimen totalitario es perverso en este sentido: confunde la formulación concreta de la obligación ética *kantiana* con un juicio estético. Donde el sujeto se somete al principio del deber, porque encuentra gozo en el deber. Es objeto del deseo del Otro, donde su voluntad queda sometida a la del dictador. Zizek diría al respecto:

La Ley moral *kantiana* no me dice cuál es mi deber, simplemente me dice que debo cumplir mi deber.²⁸

El cuestionamiento *lacaniano* reside en dismantelar la idea *kantiana* de la capacidad del deseo como algo completamente patológico. El deseo en sí mismo, puede ser fundado en cualquier motivación, y por lo tanto, no es patológico ni hay un objeto-causa a priori (lo que Lacan construyó como *l'objet petit a*).

En este mismo sentido, en el texto *Kant and Sade: The Ideal Couple*, Zizek explica que la necia comparación por parte de los filósofos entre Kant y Sade ha dado tumbos en el campo de la ética moderna. La confusión mezcla dos opuestos radicales al tratar de superponer la actitud ética sublime desinteresada, con la ilimitada tolerancia a la violencia placentera. Es la confusión que omite la posibilidad de la conciencia. En la práctica, este principio sometería al sujeto al mismo encadenamiento fenomenal que determina sus objetos. Pero ésta no es intrínseca, de acuerdo con Kant: no hay fenómenos que siempre ocasionen placer. No hay “Ley del bien” que se defina como voluntad del sujeto y por tanto la pratique.

El haber depositado sobre la política la felicidad, es una cuestión impropia –sustenta Lacan. Y en eso se extravía Sade: en su derecho al goce como principio de bienestar (confundiendo el término alemán *wohl*, como el principio del placer que es la Ley del bien), derecho del cual sólo podría desprenderse el vetusto eje de la ética en la búsqueda individual de la felicidad. Sadismo de la Ley que reside en la agencia del superego que disfruta sádicamente de la ruina del sujeto.

2. La voix-qua objet

Por otra parte, Zizek retoma el análisis que efectúa Lacan al referirse a la pintura *El grito* (1893) de Edward Munch, como la voz que no se escucha (*voix qua-objet*).²⁹ El grito ahogado que detenemos en la garganta para no sentirnos

sometidos, acabados. El silencio del grito atropellado que no renuncia a su objeto del deseo, bajo la moral de un acto de civilización a favor de la comunidad. En palabras de Žižek

[...] lo que se queda atorado en la garganta” es precisamente la voz qua-objeto, la voz que no se puede exclamar, desencadena ella misma y por tanto entra a la dimensión de la subjetividad.³⁰

Alarido doloroso que se empantana en la garganta, que niega la imposición de la Ley, que rehuye de su deber social, que intenta vanamente de revivir la mortandad, “la vida del cadáver”.

El caso ejemplar de la voz qua-objeto es una voz que recuerda el silencio, la voz que *no oímos*.³¹

Žižek manufactura esta exégesis a partir de la representación de los protagonistas de diversas películas, en las que el sujeto experimenta y sufre él mismo un aullido malogrado. La boca abierta, circunstancial de *Catalfalco*, tiene una relación directa con *El grito*. SEMEFO elaboró esa correspondencia al trasladar la más inerte expresión humana a un espacio henchido de signos y elucidaciones formales. El molde de estos hombres remitía al transcurso de dos tiempos: primero, al silencio que se materializaba en la imposibilidad de intercambiar el goce con la autoridad, con el Otro, con la Ley; y en un segundo tiempo, a la locución del grito, causada por la acción de SEMEFO, cuando promovía una auto-reflexión en la conciencia del silencio.

SEMEFO venía a vomitar al campo del arte a este Otro, a expelerlo en la imitación de una metodología que utiliza la oficialidad. En la indiferencia de la comunidad y en la reproducción de los procesos en los que no se le digiere. El arte, en sus figuraciones se volvía la sombra de lo terrible, delataba la distopía

social en la que no terminamos de consumirnos. Denunciaba, imitando el sarcasmo de los discursos oficiales. En los que se busca omitirlo, olvidarlo, convertirlo en un muerto viviente.

Notas:

¹ González Mello en Dulce María Alvarado, *op. cit.*, p.324

² Entre ellos podemos mencionar el escrito de Elia Espinosa citado previamente en este trabajo

³ Federico Navarrete, "SEMEFO", en *Poliester*, vol.8, no.2, Primavera, 2000, p.30.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, 4a.ed, Valencia,1997, p.10.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ Bataille Georges, *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 5ª ed.,1981, p. 199.

⁸ *Ibid.*, p.28.

⁹ "El orden de la ley no habrá sido jamás tan soberano, puesto que ahora abarca todo aquello que quiere derribarlo." Foucault, *op. cit.*, p.52.

¹⁰ Hasta este momento, me he valido de dos marcos teóricos: el de Bataille y el de Foucault, ambos han encontrado la posibilidad de diálogo porque el mismo Foucault ha analizado la idea de transgresión *bataillana* en su obra *El pensamiento del afuera*. En este apartado (*Dermis*: el gesto), la discusión de la obra de SEMEFO, pretende ser inscrita en el marco *deleuziano*. Aquí, por tanto estaríamos encontrando una de las primeras delimitaciones que es necesario hacer. Y reside precisamente, en subrayar que las nociones de *Repetición y diferencia*, serán extendidas sobre el análisis formal de la obra. Es decir, sobre una discusión que apunta a los problemas estéticos derivados del medio y su posible diálogo con la noción de repetición dinámica propuesta por Deleuze. Antes de este momento, la discusión había versado sobre el análisis del proceso y discusión a la cual regresaré en el siguiente apartado.

¹¹ Gilles Deleuze en Foucault, Deleuze, *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona,1995, p. 49.

¹² *Ibid.*, p.59

¹³ *Ibid.*, p.91

¹⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹⁵ Ambos conceptos habrían de ser sustentados con base en la repetición. Ver Deleuze, *op.cit.*

¹⁶ Se desprende aquí una vez más una discusión que he tenido que dejar inconclusa. Y que se refiere al cuestionamiento del medio. El diálogo que se establecía entre las telas y la piel, entre la sangre absorbida y la tinta infiltrada, entre la silueta humana y el recuerdo de una figura, convocaba a las posibilidades de representación, y en esa misma medida a algunas problemáticas en torno a ésta. Las piezas trabajaban como un gesto de denuncia, de rechazo, pero tomando del arte la conveniencia del estilo (reducido aquí a la repetición). Historia enfrascada de sus formas y fórmulas, en el uso de la copia, en su memoria. En la deriva de sus significantes, *Dermis* iba dejando al descubierto el fundamento primario del arte: el medio. La proposición que descifraron obras como *Dermis* tropezó con la posibilidad de subvertir, los significados que el circuito artístico atesoraba

con tan cuidada tradición. Cabría preguntarse entonces, ¿cuál esta siendo la función del estilo en las obras de arte contemporáneo, si hoy en día descansan ante todo. en el fundamento de su proceso?

¹⁷ Deleuze, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸ Con esto se introduce un tercer marco teórico y nuevamente es preciso señalar los límites que se establecen. Sobre todo porque en el apartado anterior (*Dermis*: el gesto) se ha mencionado la obra de SEMEFO como una máscara. Las implicaciones que tiene el significado de la palabra “máscara” resulta irreconciliable con la noción de rostro en Levinas, misma que se discutirá en este apartado. La concesión que me he otorgado para poder utilizar dos conceptos tan retirados, se basa en la propuesta del análisis de las obras de SEMEFO a partir de dos momentos distintos: uno, el que se refiere al proceso de producción, y el otro, el que se refiere al objeto en sí mismo, el objeto que se insertaba en la galería que, en muchos sentidos, podría ser tomado como un mero registro del proceso de creación. De este modo, se llevan en este capítulo dos tipos de análisis simultáneos. Por un lado, lo que respecta al preámbulo de la creación del objeto artístico, campo donde he sentado la parte ética de las piezas, y por otro, el de la cuestión material de sus producciones, la que atañe específicamente a las problemáticas del medio. A estas perspectivas habría que aunar un tercer análisis respecto a las implicaciones éticas que tiene la conjunción de los dos momentos anteriores (el de la ética del proceso de producción y el de la inserción de nuevos medios en las practicas del arte contemporáneo), y que no he desarrollado en este trabajo. Esta advertencia deja por sentado que hay todavía aspectos que es necesario discutir cuando se habla del trabajo de SEMEFO.

¹⁹ Navarrete, *op.cit.*, p. 29.

²⁰ Emmanuel Levinas, *La huella del otro*, Taurus, México, 2000, p.62.

²¹ Emmanuel Levinas, *Humanismo del otro hombre*, Siglo XXI, México, 2003, p.75.

²² Foucault, *op. cit.*, p.35

²³ Levinas, *Humanismo del otro hombre*, *op. cit.*, p.77.

²⁴ Levinas, *La huella del otro*, *op. cit.*, p.63-64

²⁵ Finalmente, señalamos aquí el último de los marcos teóricos que han sido utilizados para la elaboración de este capítulo. Y es la teoría *lacaniana* que pretende esclarecer la confusión que se ha derivado de la empatía aparente entre la moral de Kant y la de Sade. Para Levinas el deseo deviene de la propuesta de Valéry en su *Cantique des Colonnes*, donde precisa un “deseo sin falta”, es decir, para Levinas en el deseo hay una aspiración que no está condicionada por ninguna “falta preliminar”. Al contrario, el deseo en Lacan surge justamente de la falta, del deseo insatisfecho que siente el niño al darse cuenta que su deseo no es el mismo que el de la madre.

²⁶ Jaques Lacan, *Escritos*, Siglo XXI, 22ª ed., Vol. II, México, 2003, p. 767

²⁷ *Ibid.*, p. 762

²⁸ Slavoj Zizek, *Kant and Sade: the ideal couple*, en <http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-kant-and-sade-the-ideal-couple.html>

²⁹ Zizek Slavoj, “Grimces of the real” en *October*, No. 58, 1991.

³⁰ *Ibid.*, p. 49, tr. propia.

³¹ *Idem.*

4. DISCURSOS / EXCURSOS

4.1 El discurso de la democracia

Salvo para una minoría, y en rigor, la cultura es
aquello que prestigia a funcionarios y ciudadanos
pero a sus horas.

Carlos Monsivais, *Los rituales del caos*

La exposición *México: Esplendores de treinta siglos* preparada en 1990 en el Museo Metropolitano de Nueva York ostentaba la extraordinaria pintura de Olga Costa titulada *Vendedora de frutas* (1951). Esta exhibición viajó por los Estados Unidos con el soporte económico y los auspicios diplomáticos del gobierno del entonces presidente Carlos Salinas de Gortari. Naranjas, sandias, melones, papayas, especímenes de todas las épocas del año reunidas para la venta se mimetizaban con el discurso de la política exterior mexicana que se ocupaba de promover el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN, 1994). Los verdes, amarillos y rojos vivos de las frutas transportaban el típico folclor mexicano que habría de procurar la imagen internacional del gobierno *salinista*. Los colores de las frutas buscaban desplegar lo “multiétnico”, la “pluralidad”, desplegaban el intento de representatividad nacional en favor de una definición de la política en el arte a nivel internacional, desapareciendo cualquier posibilidad de diferencia. La pretensión del Estado era fungir como un gran articulador de la representación cultural. La construcción de una identidad mestiza y renovada se ofrecía al lado de una sospechosa democracia. Estas palabras -mestizaje y democracia- suponían una aportación a la aldea globalizada. Ya lo enunciaba Salinas en sus discursos:

Pocas regiones en el mundo como la nuestra están tan seguras de su identidad. "Poseemos ya una fuerza de arranque. En

Iberoamérica coinciden la nación y la cultura", -nos dice el escritor mexicano Carlos Fuentes- y es "una cultura que juntos hacemos y que nos une: india, europea, africana y sobre todo mestiza; una cultura que produce la naturaleza y los problemas del mundo". Nuestra cultura ya es universal: bastaría imaginar al mundo sin nuestra presencia para empobrecerlo indeciblemente; sin nosotros perdería versatilidad y viabilidad. No somos algo añadido al mundo sino parte fundamental de su complejo tejido y podemos contribuir a que sea mejor para nuestros pueblos y para todas las naciones.¹

El gobierno buscaba enunciar la imagen de una nación integrada, donde la cultura jugaba como uno de los principales exponentes del discurso oficial. Retórica que utilizaba su inconsistencia y su maleabilidad para justificar ante las grandes potencias esta identidad.

En este sentido, la cultura a la manera *salinista* era una muestra de poder, de estabilidad. La homogeneidad cultural lisa, plana y sin tensiones se reconocía en el intento de formular una presunción acerca de la nación como unidad, como totalidad. La cultura, antes que nada, era utilizada para definir algo así como un 'yo-nacional': armonioso, consistente, perpetuo: objeto definible.

Este intento de definición se observaba en la creación de proyectos de exportación pseudo-identitarios: Después de *Esplendores...*, surgieron exhibiciones como *Europalia* y la sala de arte mexicana en el British Museum que resguardaban un 'efímero triunfalismo' en pro de la identidad nacional y su capacidad de internacionalización.² *Europalia*, por ejemplo, fue la primera invitación que realizaron a un país americano en la que participaron 11 países: Japón y otros diez de Europa (Italia, Gran Bretaña, Francia, Alemania, Bélgica, Grecia, España, Austria, Países Bajos y Portugal). Conformado desde 1968 ese Festival Artístico buscaba insertar una dimensión cultural a la construcción europea 'pero únicamente sobre los planes comerciales y económicos'.³ Casi

veinte años después de su iniciación, México fungía como el primer exponente que se ocupó de desplegar toda su mitología en quince exhibiciones, entre las cuales estaban *La Mano Poderosa* que acentuaba la importancia del sacrificio en las culturas precolombinas; *Tierra y Paraíso* temática que entre sonrisas y lamentos lucía la abundancia de cerca de 400 máscaras parlantes⁴; y *El Aguila y el Sol, 3.000 años de arte mexicano* presentada en el Palacio de Bellas Artes que tenía por objetivo destacar la ‘esencia endógena’ de la nación mexicana.

A raíz de este énfasis en demostrar a México como una nación integrada y de los preludios de tan necesitada exportación de imágenes se creó en 1988 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Institución que Olivier Debroise describió como:

[...] una especie de ministerio de cultura “sin cartera”, organizado al vapor [...que] ayudó a ajustar los presupuestos culturales y concentró la toma de decisiones al más alto nivel, es decir, prácticamente en manos de la presidencia de la república, con un énfasis en operaciones diplomáticas.⁵

El proyecto *salinista* estaba embebido en una retórica sobre la democracia. El orden discursivo sostenía la ilusión de un desplazamiento de los excluidos a una ciudadanía políticamente activa. La democracia garantizaba a México entrar en la arena del discurso internacional. Para realizar esta operación el discurso de Salinas anulaba la temporalidad de las culturas precolombinas y la distancia geográfica entre las comunidades del país. Todo era uno mismo: la nación mexicana.

De acuerdo con Georges Bataille este impulso universalista responde a una cuestión de carácter ontológico: el intento desesperado de simular completitud que define al sujeto. La función que Bataille atribuye a los conjuntos sociales

reside en una concesión del ser particular a una existencia total que le resuelve su insuficiencia. El *ipse* queriendo llegar a serlo todo, se pierde en una multitud, delegando al centro el “cuidado de asumir la totalidad del ser”.⁶ De acuerdo con Bataille, los conjuntos sociales tienen por efecto la manifestación de un intento de universalidad contenido en cada ser particular. Pero el problema es justamente este deseo universalista que, en pro de la inclusión, arrastra los polos opuestos, neutraliza las rivalidades, se traga la diversidad y la diferencia, omitiendo también los descontentos, la insatisfacción o la injusticia.

El anhelo del gobierno de Salinas residía en incorporar a todos los grupos en el proyecto neoliberal, apelando la democracia, como estatuto de una nación moderna que podía garantizar la armonía social. Sin embargo, “la preocupación por la armonía es una gran servidumbre”.⁷ Servidumbre absoluta, que “lleva a bien el proyecto”.⁸ No es la servidumbre que alcanza la autoconciencia en la dialéctica *hegeliana*, es el paso anterior donde el siervo se piensa objeto. La armonía es un indicio de la demora de la existencia. Junto con la armonía, la acción aparece con una “grandeza cautivadora”⁹ que niega el horror en sí mismo. Basta recordar algunas frases de la canción que sostenía el programa *Solidaridad* del presidente Salinas para darse una idea de este fondo subyacente a la retórica de unidad:

*Solidaridad, venceremos desde hoy hasta mañana,
triunfaremos, [...] formando así una gran nación...*

Himno del *salinismo* asido al pop más reaccionario de los ochentas, la canción de *Solidaridad* aún cruza la memoria de los mexicanos y sus estrofas, ya decoloradas en la memoria, pueden servir para el análisis. El gobierno de Salinas fue ante todo un gobierno de la ‘acción’. La infinidad de programas que rodearon su sexenio incluía también el desarrollo pretendido del campo de la cultura. Proyectos que

enunciaban un pensamiento práctico, enfocado en el futuro, en un país precisamente que estaba “*en vías* de desarrollo”. Tales programas sustentaban como valor una ‘oportunidad para todos’: inclusión universal de las diferencias, donde todo podía ser igualmente posible. Hubo cabida para al sujeto, mismo que en el trueque democrático, parecía no ser más que una cosa.¹⁰

Pero los esfuerzos publicitarios en esta materia se vieron prontamente detenidos por la vacuidad de la imagen que tan sólo pretendía promover un país como uno en vías de desarrollo como paraíso de la inversión. Este uso institucional y de las artes en México contrastaba fuertemente con el desmoronamiento de importantes organismos sociales ocasionado por la incapacidad por eliminar los altos grados de corrupción.¹¹

La crisis del programa *salinista*, a la mitad de la década de los noventa, produjo el recorte de los presupuestos de entidades como el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) lo que rápidamente evidenció la oportunidad para el sector privado de crear un circuito cultural no estatal.¹² Éstos fungieron como lugares de intercambio en donde diversas propuestas de arte contemporáneo vieron luz por primera vez. Cabe destacar al LUCC (La Última Carcajada de la Cumbancha, que debe su nombre a una canción de Agustín Lara), o La Quiñonera (1988),¹³ en casa de los hermanos Nestor y Héctor Quiñones, donde intervendrían Rubén Valencia, Maris Bustamante y Melquíades Herrera, a la par de artistas jóvenes como Diego Toledo, Rubén Ortiz y Claudia Fernández o Temístocles 44 -que operó entre 1992 y 1994-, un espacio organizado por artistas como Eduardo Abaroa, Damian Ortega, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Daniela Rossell etc., quienes pusieron en cuestionamiento los códigos con

los que intentaba comercializar la oficialidad, y al fin del sexenio *salinista*, La Panadería (1994) abierta por Yoshua Okón y Miguel Calderón.

Los movimientos urbanos independientes comenzaron a incidir de forma más clara en el ámbito artístico, a través de una estética llena de elementos que ponían en disputa la versión oficial. Contribuyeron a revitalizar la percepción de las creaciones artísticas en un país, que más allá de su exotismo tropical, ofrecía retos éticos, políticos y sociales que merecían especial atención, al tiempo que se sumergían en una crítica política que aún a los comienzos del nuevo siglo no se ha agotado.

Especialmente cuando el espacio para la prodigiosa “muestra de fuerza de las artes”¹⁴ que el gobierno de Salinas de Gortari intentaba mostrar en el Metropolitan de Nueva York en 1991, vendría derivar en la crisis generalizada a finales de 1994 con una deuda interna de 30 mil millones de dólares¹⁵ y la crisis política más aguda en la historia reciente del país.

4.2 La continuidad en un discurso de normalidad

El mantenimiento de cualquier cosa como una norma viene con un precio. Un mundo entero y oscuro de anormales debe ser construido para crear un mundo duradero de lo normal y la ley, para mantener las ilusiones de una sociedad justa.

Halberstam, *Skin shows*

Si el sexenio de Salinas se caracterizó por el énfasis en la democracia, el de Ernesto Zedillo (1994-2000) representaba la continuidad del programa *salinista*. Su gobierno intentaría silenciar el horror de la crisis permanente, la terrible resaca que significaba despertarse en el exilio de un futuro muy distinto al que prometía

la campaña de *Solidaridad*. El simulacro que rodeó el discurso de Zedillo en aquella época era un proyecto que buscaba la normalización del sujeto social.

Después de que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) desconociera al presidente Carlos Salinas en el último semestre de su sexenio (enero de 1994), y de la crisis económica en diciembre de ese mismo año –a escasos días de la toma de poder-, el gobierno de Zedillo parecía romper el record en la incidencia de quebrantos instantáneos.

Zedillo se enfrentaba a un país de tercer mundo, no uno ‘en vías de desarrollo’. El discurso de la democracia sostenido por Salinas proyectaba ahora una estúpida ingenuidad en la voz de un mandato poco creíble, buscando hacer olvidar el coraje y la inconformidad.

Imposición trémula que pretendía operar sobre el deber social en términos de sus creencias, que intentaba convencer de la existencia de que los valores sostenidos con anterioridad, pertenecían a un ‘orden natural’.¹⁶ En este sentido, Barthes propone la naturalización del orden simbólico, “como la percepción que reifica¹⁷ los resultados de los procedimientos discursivos en propiedades de la ‘cosa en sí’.” Igualmente, la operación que sustenta la oficialidad consiste en la naturalización de los discursos fuera de Ley. El nacionalismo, la democracia, la igualdad, toda palabra, todo movimiento es susceptible de convertirse en la máscara que justifica el orden que impone la Ley. La noción de ‘normalidad’ formaba parte del escenario en la alocución del Estado.

Como tantas veces, la operación de los gobiernos fue engullir la producción de los artistas de décadas pasadas y utilizarla como arma de negociación para fines políticos de diversa índole. Aún a pesar de ser una maquinaria erosionada, flemática y circunspecta, el Estado respondía al deseo de acrecentar su

universalidad. La idea de nación, como producción textual que busca imponer categorías de diferenciación, se valía igualmente de la naturalización de formas para profesar su dominio.

Se recordaban los valores de la familia mexicana: núcleo presupuesto de igualdad, origen del consenso de los miembros y de la armonía nacional. “La normalidad democrática nos acercará más rápido a la justicia social” –aseguraba el presidente Ernesto Zedillo mientras firmaba la *Iniciativa de Reformas en Materia de Violencia Familiar* en 1997.¹⁸ Símbolos en los que se pretendía depositar la potencialidad de una estructura que sustentaría el desarrollo y el crecimiento del país. Sin embargo, el porcentaje de homicidios se elevó como nunca en esos años y se relacionaba estrechamente con la tasa de inflación económica del 52%, aunado a las tres cuartas partes de la población que subsistía con menos de 4 salarios mínimos al mes –equivalentes a 3,600 pesos.

Mientras en el exterior se promovía el silencio de la paz aparente, entre las calles y las avenidas se escuchaba el murmullo trágico de la violencia perenne, del conflicto urbano que pulverizado en la delincuencia organizada, ocasionaba los peores estragos en la unidad social.¹⁹

Situado en tierras movedizas, el presidente Zedillo cree que el suyo es un gobierno normal en una democracia normal. Él sería, en consecuencia, el capitán de una balsa en una tina. Ese es el papel que este gobierno representa: la figura ordinaria que no se inmuta ante el cataclismo. Desde el punto de vista institucional, el gobierno sostiene que no hay nada que valga la pena cambiar.²⁰

Todavía inmersos todos en el caldo de neologismos estatales que habían trazado el triunfo de la nacionalidad mexicana, el concepto de normalidad oscilaba dando golpes a aquéllos que habían creído en el gobierno *salinista*. La normalidad era la

sombrilla que pretenciosamente cubría un estado en permanente crisis. México era el lugar en el que cada mañana se originaba una rebelión distinta, que hervía en la fatiga contagiada por las noticias y por la diarrea política. No era muy difícil hallar las contradicciones que emitían la figura presidencial con su voz y sus ecos, por un lado, y el ahogo colectivo que aparecía nulificado en sus declaraciones grandilocuentes, por el otro.

Operación estatal, sueño democrático o intento de normalización, las formas universales parecían poder engullirlo todo. La oficialidad cultural se ponía a prueba en la asimilación de elementos que en potencia podían cuestionar su autoridad. De ahí muchos de los programas culturales, la acogida gloriosa de la identidad mestiza, la necesidad por definir la nación. El Estado en plena acción habría de imponer orden al mar de existencias diferenciales y sustraer de ellas su común denominador..

4.3 Del discurso a la ideología: una pregunta abierta

Nueve años después de *Europalia*, en 2002, el curador alemán Klaus Biesenbach organizó la exhibición: *Mexico City: an exhibition about the exchange rates of bodies and values*. Y al igual que *Esplendores...*, esta exposición se realizó en Nueva York, pero esta vez en la galería PS1, para luego presentarse en Berlín en la Kunstwerke. En esta exposición se presentaban una serie de obras que contrastaban brutalmente con *La vendedora de Frutas*. Por ejemplo, las muestra daba un lugar privilegiado en la representación a Daniela Rossell y su serie de fotografías *Ricas y Famosas* (1998-2002). En éstas se mostraban a mujeres con un exorbitante poder económico posaban para la cámara con una fisonomía que

traslucían una imagen “algo” distante de aquella identidad mexicana. La pieza de Miguel Calderón y Yoshua Okón *A propósito* (1996), también presentada en esta exposición, consistía en una plancha de estéreos de carros robados por los artistas. A lado de los radios, se colocó un vídeo en el que se mostraba a Okón y a Calderón, un ladrón rompiendo los cristales de los autos y dando rienda suelta al vandalismo, demostrando la velocidad increíble con que podía despojarse el equipo de audio de un automóvil. Iván Edeza, por su parte, mostró un vídeo tratado digitalmente que tenía por título *...de negocios y placer* (2000). En la secuencia de imágenes y sonidos se mostraba una supuesta casería real de indígenas en Brasil. Y en esta época, Teresa Margolles, trabajando ya como artista individual, estaba presente con *Vaporización* (2002), una pieza que consistía en la vaporización del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue.

La distancia excesiva entre las imágenes que circulaban en las exposiciones organizadas por las instituciones gubernamentales y la propuesta de curaduría de Klaus Biesenbach –asesorada por críticos locales como Patricia Sloane, Cuauhtémoc Medina o Guillermo Santamarina-, parecía señalar algo más que la distancia propia de esos nueve años. El intento de representación nacional se veía cuestionado ante las formulaciones que arrastraban las propuestas del PS1, en donde las producciones de los artistas hacían sentir al nacionalismo visual como un ridículo souvenir ofertado en los parques de diversión. Esta representación construía una nueva hegemonía visual nacional, pero esta vez hecha a partir del arte de conflicto que había derivado, de un modo u otro, de la disidencia frente al proyecto oficial de principios de los 90.

Los artistas locales habían empezado una década antes, la recolección de objetos que la cultura oficial no hubiera podido reconocer como arte. Tal es el

caso de Vicente Razo con su *Museo Salinas*, en el que recolectaba toda la producción popular emanada del imaginario que satanizaba en las calles de la Ciudad de México. Una infinidad de propuestas que aprovechaban las flaquezas institucionales y gubernamentales emergieron para ironizar ciertos aspectos de la esfera cultural y de la política mexicana.

Además, la conformación de una estética nada complaciente con la imagen que se quería arrojar tras la frontera dio paso a la extracción de elementos provenientes de las subculturas y de los grupos periféricos que hasta entonces habían permanecido en su aislamiento particular. En un proceso semejante a la aparición de los *punks* en Londres,²¹ la protesta invadió también el espacio de las prácticas culturales.²² Delimitaba ciertas nociones sobre la identidad urbana y en muchos sentidos precisaba algunas fronteras simbólicas.

Este cambio de situación amerita un análisis detallado. ¿Cómo entender la evolución del conflicto político cultural en el México de los años 90, y la transición del imaginario de unidad nacional a la exportación de un imaginario de conflicto social que, a partir del 2002, define la al arte contemporáneo Mexicano en un contxto global? ¿Cuál sería el rol de SEMEFO en esta narración? Intentaré trazar una respuesta que admito parcial a estas cuestiones, a través de una excursión de modelos téoricos sobre la noción de ideología.

La disyuntiva que se plateaba entre la construcción identitaria del Estado y la propuesta que emergía fuera de ésta que se planteaba en los años 90, podría ser trazada en la interioridad de sus términos discursivos. En este sentido, el término de ideología parece tener una trascendencia fundamental para la problematización del discurso oficial en contraposición al discurso aparentemente fuera de la oficialidad definido por el arte contemporáneo. Sobre todo porque en

el trasfondo de las producciones artísticas se generaba una nueva conceptualización del arte contemporáneo en México y por ende, la arena de batalla se configuraba en la generación de los discursos alrededor de las obras y su contexto político.

En este sentido, el argumento que sostenía Cuauhtémoc Medina en el catálogo de la exhibición *Mexico City...* resulta un buen punto de partida para el análisis. Medina señalaba cómo en los noventa muchos críticos e historiadores se dejaron seducir por la idea del arte contemporáneo como un intento de escape a la ideología de la cultura nacional así como por la seducción de lo internacional.²³ En su texto, Medina abría la discusión sobre la presión ejercida a los artistas en términos de la deseada representación nacional y la renegociación que tenían que hacer ante el centro -visto como el punto de referencia del control simbólico en el marco de la historia del arte.

Por otro lado, marcaba la diferencia del *modus operandi* entre el artista belga vecindado en México Francis Alÿs, por un lado, y Gabriel Orozco por otro. En el primer caso, Medina argumentaba el desplazamiento al museo de elementos que “sugerían un intento por reconstruir la fábrica socio-cultural”. Y al mismo tiempo, implicaba un sabotaje a la mitología conceptual y escrita en torno al México de esos tiempos. En el segundo caso, el artista Gabriel Orozco, a través de sus “juegos de seducción/provocación”, traslucía la melancolía surgida hacia el post-conceptualismo y por ende, legitimaba las respuestas progresivas del capitalismo tardío como una imposición de la alta cultura a los países en “vías de desarrollo”.²⁴

La lectura del problema de la representación nacional que realizaba el crítico, podría situarse dentro del examen del discurso de Althusser sobre los

Aparatos Ideológicos de Estado (AIE). Los AIE son mecanismos que operan bajo el fundamento de que el individuo supone siempre-ya la presencia masiva del Estado. La función del Estado se cumplirá por tanto en la medida en que los individuos que genera, sean capaces de reproducir las condiciones de producción y explotación mediante las que opera el poder. Para Althusser el poder requiere de una construcción cultural, discursiva, donde el individuo:

[...] es interpelado como sujeto (libre) para que se someta libremente a las órdenes del Sujeto, por lo tanto para que acepte (libremente) su sujeción, [...] ²⁵

En esos términos, el poder de la cultura y el arte consiste en contradecir la interpelación. Althusser en su perspectiva marxista, sostiene la posibilidad de una nueva conformación de simbolismos mediante un agente consciente que sería el académico o el ilustrado. De esta manera, la hegemonía se construye produciendo un discurso de identificación, mediante el concepto de interpelación que define a sus sujetos en el momento de “hablarles”, otorgándoles entonces una definición.

Este juego de oposición entre el poder y la disidencia de los intelectuales o artistas tiene, sin embargo, un correlato: definir la intervención cultural necesariamente como la construcción de hegemonías. Al mismo tiempo, tiene por necesidad un corte elitista. Esta perspectiva dejaría fuera toda posibilidad de una especie de resistencia (o conciencia, en términos *althuserianos*) que no fuera parte de la intelectualidad. Esta función de los intelectuales es significativa para entender la dinámica del caso que estudiamos. SEMEFO llegó al circuito del arte en un momento de redefinición cultural. En muchos sentidos, la intelectualidad tuvo la posibilidad de discutirlo porque en ese momento los críticos se pensaban actuando como contrapeso de la oficialidad. Un grupo como SEMEFO adquiriría,

por consiguiente, su significado político por la forma en que su irrupción habría sido utilizada por los intelectuales en su afán de construir un nuevo discurso hegemónico. Pero visto de esta forma, la propuesta de SEMEFO habría de tener cabida sólo tras la validación de una lógica discursiva que surgiera del poder, o en los debates al interior del poder mismo. Otra alternativa, sería pensar su como parte de una resistencia cultural más general, que no atravesaría necesariamente los debates de élite. En ese sentido quizá tenga sentido formular una respuesta de orden *foucaultiano*.

4.4 Epiménides o el giro artificioso

En contraposición con los juegos althusserianos por la hegemonía, la perspectiva de Foucault sitúa al poder como uno que se constituye a sí mismo “desde abajo”, y al contrario de Althusser, este poder no emana de la cúspide, sino que “emerge como el efecto secundario de la pluralidad de microprácticas, de la compleja red de interrelaciones.”²⁶ Como se ha visto, en su libro *El pensamiento del afuera*, Foucault desarrolla un interesante análisis que plantea la existencia de una voz autónoma en apariencia invisible y amorfa, que se manifiesta a través de los miles de cuerpos que obedecen mandatos y ejecutan órdenes. Donde a fin de cuentas “(la) presencia de la Ley consiste en su disimulación.”²⁷

La refutación del argumento de Epiménides –a través del discurso que gira artificiosamente sobre sí mismo- servirá a Foucault para señalar el espacio neutro que anuncia la desaparición del sujeto en el discurso. Donde “hablo” desplaza a “pienso”, quedando solamente un ‘emplazamiento vacío’, un desnudo que enfrenta al sujeto con el lenguaje. Cada vez que se escucha la inconformidad de

los excluidos, la Ley universalista institucionalizará el malestar a través de organizaciones y de anexos en sus apartados legales, de propagandas con mensajes que pretenden incluir tales discursos. El pensamiento del afuera habrá, por tanto, de mantenerse externo de toda subjetividad, para encontrar el umbral de la positividad. Esta positividad es la que se crea en la certidumbre del discurso, y por tanto, donde existen las contradicciones, y la inevitable re-interiorización discursiva.

En este sentido, la perorata oficialista podría entenderse como aquélla que hablaba como sujeto desde su Yo y la certidumbre de su existencia. De acuerdo con Foucault, el *ser fuera de sí* del lenguaje, habría de volverse a encontrar al final, en “un pensamiento que es de pleno derecho Ser y Palabra, Discurso”.²⁸ Pero, es probable que este final no sea sino momentáneo, es decir, que pueda ser

factible en una serie de instantes en los que se alterna la ficción del lenguaje con el sujeto que enuncia su discurso, y en los que se transforma nuevamente el “hablo” al “pienso” y luego al “hablo”, y así sucesivamente. Con base en otras situaciones, se ha visto como poco a poco, la elaboración de ideologías y posturas frente a lo que debe sobrevenir dentro del territorio del arte oficial es pura positividad, pura interiorización del discurso.

Según Foucault es en este entusiasmo donde se presenta el espejismo del compañero, una presencia aparente que no es nada más que el Yo dividido encontrado con la frontera límite que parece encarnar a alguien. Cuando a última hora, se cree que se ha interrumpido la interioridad de la Ley, el afuera se sumerge en nuestros repliegues y el engañoso encuentro con el otro, es en realidad el eco y la denegación del Yo. Por tanto, no habrá una respuesta que emerja del otro lado. Así, cuando el discurso del arte oficial se proyectaba a sí

mismo, se habría de contestar en la hueca acústica que es el espejismo de estar ante un otro.

4.5 La *doxa*: ¿el poder de resistencia?

Finalmente, conviene abordar en este punto la perspectiva que plantea Pierre Bourdieu en su libro *El discurso del poder*. Bourdieu construye su tesis a partir de la suposición de que al practicar la *doxa* se aceptan muchas cosas sin conocerlas, donde la mayor parte de los efectos ideológicos son transmitidos a través del cuerpo. Esta aproximación se relaciona estrechamente con Roland Barthes en términos de la naturalización del orden simbólico.

La idea del capitalismo cultural, por ejemplo, planteada en este argumento, depende de una concepción del espacio social y del rol de las clases sociales.²⁹ El análisis de Bourdieu concibe al capital cultural como:

el poder sobre un área (en un momento determinado) y, más precisamente, sobre un producto que es resultado de una labor efectuada con anterioridad (y en particular sobre un conjunto de instrumentos de producción) y por ende sobre mecanismos que tienden a asegurar la producción de una categoría especial de bienes y un conjunto de ganancias y beneficios.³⁰

Este sociólogo parte de un espacio multi-dimensional construido en términos de diferenciación y distribución, donde grupos de agentes con posiciones relativas en esos espacios, detentan las propiedades de zonas inmateriales.

De acuerdo con Bourdieu, los *manifestos* de los movimientos artísticos a través del nombramiento público, lograban liberar la particularidad de lo ciertos símbolos, donde su expresión se colmaba en el acto a través del cual los círculos desconocidos, vedados o paralelos se significaban para otros grupos y para sí

mismos, consiguiendo un cambio en la forma de percibir su entorno. En la visión *bourdiana*, el artista aparece como un actor que potencialmente podía rechazar el lenguaje y su poder simbólico, en la medida en que produce signos abiertos y promueve el desafío dentro del sistema, aunque esta disidencia sea sólo temporal. Sin embargo, al situar esta perspectiva, se observa que para Bourdieu la resistencia es posible únicamente en términos de la heterodoxia, ante lo cual la doxa reaccionaría como una ortodoxia que se presenta “a sí misma como una posición posible entre otras.”³¹

Bourdieu, reclama a Althusser el uso simbólico violento de su concepto de ideología. En éste plantea una suerte de noción religiosa por la cual se debe ascender por grados hacia la verdad. De acuerdo con Bourdieu, Althusser ponía una suerte de separación invisible entre el verdadero conocimiento y la falsa conciencia. Al contrario, Bourdieu afirma que el mundo no funciona en términos de conciencia sino de prácticas y mecanismos. No obstante, esta argumentación no lo aleja tanto de las teorías *althusserianas*. La ideología para Bourdieu queda inscrita en la “vida cotidiana”, pero al incorporar la *doxa* en términos corporales, Bourdieu tiene que aludir inevitablemente al inconsciente y por tanto, a su lado opuesto. Además, la posibilidad de emancipación ante este planteamiento queda casi negada para todo individuo.

4.6 ¿En dónde queda la posibilidad de la resistencia?

Hasta aquí se han planteado dos perspectivas, la primera que se esbozó por completo fuera de la ideología y que responde al movimiento del poder en términos de deseo: Bataille. Y la segunda que responde al movimiento de poder en términos de su generación: Althusser, Foucault y Bourdieu. El primero analiza

la ideología como “la que interpela a los individuos como sujetos”.³² Mientras que el segundo sostiene “la elaboración alrededor y sobre la locura de una especie de sujeto absoluto que es enteramente mirada, y que le confiere el estatuto de un objeto puro”.³³ Finalmente, Bourdieu, plantea la sustitución del concepto de ideología por el de “dominación simbólica” o “poder simbólico” o “violencia simbólica”.³⁴

Hay discrepancias, que a pesar de ser expresadas por Bourdieu, terminan entablando paralelismos. Por ejemplo, para Althusser un artista podría igualmente ser un agente consciente, alguien que pertenece a la clase intelectual. Y en este sentido, la visión de Bourdieu –aún manifiestamente en contra de Althusser- no aporta mucho a la discusión en términos del poder de cambio fuera de la conciencia. Bourdieu, difiere además de Foucault en la adopción que hace respecto al término de disciplina. Término, donde el individuo, al ser consciente de la disciplina como el ejercicio de un poder “militarista” estaría en un campo fácil para la rebelión.³⁵ Pero entonces, la argumentación *bourdiana* cierra las posibilidades aún antes de plantearlas y se ve igualmente confrontado a las cuestiones de conciencia e inconciencia.

En el capítulo dos se analizó la emergencia del grupo SEMEFO desde la perspectiva de la posibilidad de abrir los códigos en el estilo como resistencia, , en términos de la creación de un espacio para la otredad. Espacio en el que puede ser interrumpido el proceso de “normalización”, al obstaculizar la “naturalización” del orden simbólico.

¿Sería posible entonces que SEMEFO, o cualquier otra propuesta artística de estos años, hubiera podido representar cualquier clase de oposición sin estar necesariamente dentro del orden discursivo que sustentaba el poder? Para lograr

esbozar una respuesta a esta pregunta, sería necesario situar primero los lugares en donde se estaba ejerciendo dicho dominio.

Como se ha visto, el discurso oficialista pretendía funcionar a través de la creencia en su poder de manipulación de los individuos. Las campañas publicitarias de Salinas tenían una consistencia y una solidez como pocas se han visto en la historia de México. En este sentido, parecían sugerir una clase de construcción identitaria desde el poder, que se aproximaría a la noción de interpelación de Althusser. Pero la transición que sufriera México entre los gobiernos de Salinas y de Zedillo nulificaría ese discurso. Zedillo “no sabía qué hacer para contener la inconformidad; le urgía fortalecerse, obtener algún respeto y distraer de la crisis”.³⁶ Pareciera que el poder simbólico estaba repartido en un movimiento poco claro, inclusive para la Presidencia. Y algo parecido sucedía en la esfera del arte contemporáneo, donde nuevos apoyos económicos parecían abrir la posibilidad de crear discursos fuera de la oficialidad.

La entrada de SEMEFO a la esfera del arte contemporáneo se sucedería justamente mientras se levantaba una actitud que se trazaba en el surgimiento de nuevas figuras fuera de la oficialidad: curadores y críticos de arte, así como artistas³⁷ que igualmente, estaban hartos cansados del “neomexicanismo” y sus posibilidades plásticas. Pareciera que no era tanto un enfrentamiento abierto de lucha de clases como marcarían las posturas de Bourdieu o de Althusser, sino justamente de una pluralidad de microprácticas como las que estudió Foucault.

El enfrentamiento contra la Ley, el discurso que se maduraba en el caos de este momento, no fue una respuesta abierta y calculada, premeditada. Pero tampoco fue la irremediable acción del individuo, naufrago en un poder que no le pertenece. La fisura se produjo en la existencia de esta otredad *foucaultina*, que

origina alteridad. Y que en términos materiales está siempre presente a través de la creación de objetos, de la invención de actitudes, en nuevas repeticiones. Tanto Foucault como Bataille apuestan a la locura y al juego. Desde perspectivas distantes, cierto, pero ambos consideran la posibilidad de “resistencia”.

El excursus de la propuesta de SEMEFO se produjo fuera del sujeto que enunciaba en ese momento “hablo”. En la periferia que delinea Bataille, desde la insuficiencia. del *ipse*. Desde ahí se había conformado el “pienso”, en el primer momento de desenfreno de los *performances*, sin saber exactamente la forma en que se haría visible la invisibilidad de la Ley. Sólo con la conformación de estética basada en el trabajo con restos humanos, SEMEFO enunció verdaderamente los campos de la política y la ética, y por tanto, la posibilidad de resistencia.

Notas:

¹ Discurso pronunciado por el presidente de los Estados Unidos de México Carlos Salinas De Gortari, en ocasión de la Primera Cumbre Iberoamericana, Guadalajara, México, 18 de julio de 1991.

² “[...] el colaboracionismo en la entronización esterilizada del culto de Frida Kahlo y la transformación de las zonas arqueológicas en prospectos de disneylandias tropicales, ornamentaron el efímero triunfalismo de la primera mitad de los noventa necesitado de reafirmar el aparato iconográfico nacional para que sirviera como herramienta de la despiadada internacionalización.” Cuauhtémoc Medina, “La Ironía, la Barbarie, el Sacrilegio”, en *Zone Zero*, <http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/fmedina.html>

³ En http://www.gouverneur-luxembourg.be/FR/docs_telecharge/inter_pnothomb.htm, tr. propia.

⁴ Provenientes de la Colección del Museo Rafael Coronel de México.

⁵ Olivier Debroise, *Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa)*, 2002, texto inédito.

⁶ Georges Bataille, op.cit., p. 96

⁷ Ibid, p. 65

⁸ Idem., Es preciso mencionar que la ‘servidumbre’ a la que se refiere Bataille, es obviamente una referencial directa a la dialéctica hegeliana. En este marco de referencia, el siervo sería todavía inconsciente. Momento en donde la autoconciencia no ha aparecido aún. Por esta razón, es esta servidumbre la que compromete su existencia con el proyecto. El siervo aún no sabe que es sujeto, por ende, se cree objeto.

⁹ Op.cit., 54

¹⁰ “[...] el hombre considerado en su unidad (en la masa indiferenciada) aceptaba no ser más que una cosa” Ibid., p. 170

¹¹ Este fenómeno no fue exclusivo del arte, lo mismo sucedió en la esfera social. Por sólo citar algunos ejemplos están: la desmantelación las Bodegas Rurales Conasupo (Compañía Nacional de Subsistencias Populares), la venta parcial y luego total a la empresa estadounidense Archer-Daniels Midland, la venta total del Grupo MASECA (tortillera que además de fomentar el cultivo del grano de maíz permitía el subsidio de este alimento), la privatización de la Banca Nacional, entre otros.

¹² “En México, la crisis económica, combina con esta amenazante defensa de las instituciones culturales –su amuseamiento– como brazos patrimoniales del estado (y no de su productividad), dejaron el campo libre para otras iniciativas. Una serie de instituciones privadas y agencias aparecieron pronto, dispuestas a invertir en los inactivos campos culturales. La primera de estas iniciativas fue la construcción del museo Tamayo, aunque con la ayuda de un arreglo ambiguo generado de su copatrocinio del estado.” Olivier Debroise, *Dreaming on the Pyramid: Responses to Globalism in Mexican Visual Culture*, 2002, texto inédito.

¹³ Alrededor de esos años, este espacio produciría una exposición llamada *Ya Juventud Ya!* Iniciada por Rubén Valencia. Este lugar que funcionó para el encuentro de las artes y la música de aquella época.

¹⁴ Debroise, op. cit.

¹⁵ Roberto González Amador, “México sufrió el mayor desplome de la inversión en AL en 95: BID”, *La Jornada*, 5 de junio de 1996.

¹⁶ Barthes, op. cit., p.235

¹⁷ Reificar viene de la traducción de la palabra *reify* en inglés que significa pensar o tratar algo abstracto como si existiera como un objeto real y tangible.

¹⁸ Versión estenográfica de las palabras del presidente Ernesto Zedillo, durante el acto en el que firmó la Iniciativa de Reformas en Materia de Violencia Familiar. Los Pinos, 6 de noviembre de 1997. En <http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/disc/nov97/06nov97.html>

¹⁹ El número de delitos denunciados diariamente –en 1996– llegaba a 3 mil 874. Y un año después, el gobierno, a través del Consejo Nacional de Seguridad Pública se complacía en declarar la “estabilidad” de esta cifra con 3 mil 877 delitos denunciados cada día. “Se estabilizó la cifra de delitos en México, afirma Gobernación”, *La Jornada* 29 de noviembre de 1997, Primera Plana.

²⁰ Jesús Silvia-Herzog Márquez, “Una transición sin cabezas”, en Joaquín Mortiz (eds.) *El antiguo régimen y la transición en México*, Planeta, México, 2000, p. 125-133.

²¹ De acuerdo a la tesis de Greil Marcus el punk devinó como verdadera cultura, sólo a partir de una imbricación entre la escena pop y los problemas sociales que se gestaban entre el terrorismo de la IRA y el desempleo entre los jóvenes. Greil Marcus, *Lipstick Traces: A secret history of the twentieth century*, Harvard University, Massachusetts, 1990.

²² Es preciso mencionar que ya desde los setenas la aparición del No-grupo, de Proceso Pentágono y de proyectos como Tepito Arte-Acá habían preparado la entrada de movimientos independientes a la escena del arte local. Como bien lo ha dicho el historiador de arte Olivier Debroise: “En México, los primeros indicios de esta profunda transformación de la práctica artística –por la cual los mismos

artistas decidieron administrar y difundir su trabajo sin relegarlo a las redes institucionales- puede ser trasladada a los finales de 1970, con la aparición de grupos, asociaciones de artistas enfocados a metas sociales concretas, organizadas por una oposición institucional, como el grupo Tepito-Arte Acá. Otros grupos, como No-Grupo y Proceso-Pentágono, que eran fundamentalmente retóricos, como SUMA, se definían así mismos como activistas pragmáticos”. Olivier Debrouse, *Dreaming on the Pyramid: Responses to Globalism in Mexican Visual Culture*, 2002, texto inédito, tr. propia.

²³ Medina Cuauhtémoc “Mutual abuse” en el catálogo de la exposición *Mexico City : an exhibition about the exchange rates of bodies and values*, curada por Klaus Biesenbach, Long Island City, New York : P.S.1.Contemporary Art Center, 2002, tr. propia.

²⁴ Ibid, p.38-47

²⁵ Althusser, “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, en Slavoj Zizek (ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 152

²⁶ Slavoj Zizek, “Introducción: El espectro de la ideología”, en Zizek, op.cit., p.21

²⁷ Foucault Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, 4ta. Ed., Valencia,1997, p. 44.

²⁸ Ibid., p.18

²⁹ Efectúa un rompimiento con la teoría marxista que presupone una tendencia a enfatizar sustancias –entendidas como los grupos que son capaces de definirse a sí mismos- a la expensa de las relaciones y con la ilusión intelectualista de poder construir una clase teórica con ayuda de los intelectuales, que reduce el campo social a la economía y que pretende cierto objetivismo. Bourdieu Pierre, *Language and symbolic power*, Harv University Press, 7ª ed., Cambridge- Massachusetts, p.229, tr. propia.

³⁰ Ibid., p.230

³¹ Eagleton Terry, “La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental”, en Zizek, op.cit., p.250

³² Althusser, op.cit., p. 144

³³ Foucault, op. cit., p.76

³⁴ Bourdieu Pierre y Terry Eagleton, “Doxa y vida cotidiana: una entrevista”, en Zizek, op.cit., p. 296

³⁵ El sociólogo dice: “Disciplina, al menos en francés, señala algo extremo. [...] En cierto sentido es fácil rebelarse contra la disciplina porque se es consciente de ella.” Ibid., p. 300

³⁶ Agustín José, *Tragicomedia mexicana*, Planeta, vol. 3, México, 2003, p.351

³⁷ Tal es el caso de Eduardo Abaroa, quién en una entrevista realizada, se refería a Temístocles 44 más como el producto de un hartazgo que como una franca oposición.

5. La metonimia

5.1 La confabulación del *pollinctor* y el médico

... y que recíprocamente el *pollinctor* debía transmitir al médico, como presentes gratuitos para el vendaje de las heridas de aquellos a quienes trataba médicamente, los cinturones o bragueros (τελαμῶνες) que había conseguido hurtar durante su trato con los cadáveres.

Thomas de Quincey, *El asesinato como una de las bellas artes*.

SEMEFO realizó una de sus últimas obras como grupo: *Andén* (abril de 1999). En ella 2,843 objetos pertenecientes a 247 personas en el momento de ser victimadas fueron sepultados. Como el *pollinctor* de Thomas de Quincey parece que los *semefos* se estaban dedicando a la remoción y reciclaje de cosas que estuvieran en contacto con los cadáveres. Identificada como “[...] una crítica al uso retórico [...] de la evidencia forense”.¹

Al contrario de las primeras actividades de SEMEFO, es de notar cómo la búsqueda estética los había conducido a explorar un territorio eminentemente político.

Teresa Margolles y el Sr. Ángulo fueron a Calí (Colombia), donde realizaron la última pieza del grupo SEMEFO. Se levantaron 36 metros de pavimento de una banqueta y la acción consistió en invitar a la gente de la ciudad a “sepultar” en una banqueta objetos de algunos de sus parientes desaparecidos a raíz del conflicto entre la guerrilla, el gobierno y los paramilitares de ese país. En el interior del andador se incluyeron objetos que pertenecieron a personas victimadas por la violencia de ese país. En algo parecido a un rito, los familiares iban dejando los llaveros, las monedas, las medallas, las llaves, los lentes, los anillos, los juguetes y los recuerdos de los seres perdidos entre el cemento fresco.

Acto seguido, el andén habría de quedar intacto y sin señalamientos sobre su contenido. En las paredes que se levantaban detrás de éste, la gente *grafiteó* las oraciones “FRAC perros” y “ELN Asesinos”.

Después de este viaje Margolles comenzó a trabajar sola. Un año más tarde, en la séptima Bienal de la Habana (2000), en un programa llamado “Extramuros” curado por Taiyana Pimientel, Margolles untó grasa humana en un muro de la vía pública.

De un modo cada vez más explícito las obras de Margolles asumían el rol de ejercer una cierta crítica social. Un caso es la producción de *Lengua*. En la primavera del 2000 llegó a la morgue el cuerpo de un punk. La familia que reclamó el cadáver no tenía dinero para inhumar al joven, por lo que Margolles ofreció pagar los gastos a cambio de alguna de las partes del cuerpo del difunto para mostrarlas como un *ready made*. Los ataúdes en los que una vez transportara su obra *Catafalco* sirvieron para cumplir el acuerdo con la familia. Margolles solicitó la lengua o el pene del difunto. Ambos miembros estaban perforados con *piercings*, entablando un diálogo entre el hombre y la ruptura de las normas sociales. *Lengua* fue el resultado de lo que Cuauhtémoc Medina calificaría como “un canje éticamente dudoso”. En el ámbito museístico, la obra transitó de la galería La Panadería de la Ciudad de México, a la ACE Gallery de Los Ángeles y culminó su recorrido en el Palacio de Bellas Artes. Al respecto Medina escribiría:

No cabe duda de que el itinerario recorrido por esta lengua es un camino simbólico bien singular: fue de las barriadas deprimidas de la megalópolis a una galería de moda en Estados Unidos, para terminar en uno de los edificios públicos más pretenciosos del continente [...]”²

El fin de la actividad grupal de SEMEFO coincidió con una transformación en los métodos y la estética de las obras de Teresa Margolles, misma que se evidenció de diversas maneras. Estas modalidades se habrían de fundamentar en la exposición a sustancias mortuorias. Sobre todo, las imágenes de cuerpos o partes de cuerpo –que en algún momento intentaron violentar al público– fueron sustituidas por una estética que consistía en un lenguaje constituido por materiales o sustancias como el agua, el vapor o la grasa y la conjunción de éstos con el jabón o el cemento. Margolles extendería esta metodología a los cuerpos de sus espectadores, en una pieza que muchos consideran una obra maestra: *Vaporización* (2002), que Teresa Margolles presentó en la Galería ACE de la Ciudad de México. En *Vaporización* una densa neblina se arrojaba a través de un nebulizador, quedando contenida en la sala de la galería.

En esta obra hizo a un lado los recursos agrestes que provocaban la repulsión y las náuseas en el público para invitarlo a un acercamiento de lo que empezaba a formar parte de una estética discernida, que sólo podría haber emergido con el decantamiento del tiempo. Dispersa entre los muros blancos de la galería, se encerraba una neblina asfixiante y moribunda: ese vapor era producto del agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue. Si bien dicho líquido estaba debidamente esterilizado, la obra debía producir temor de contaminación, al grado de que cuando se le mostró en museos del extranjero en el año 2002, fue sometida a una serie de regulaciones: se prohibía el paso a niños menores de cinco años y en la entrada el espectador debía firmar una carta en la cual aseguraba entrar bajo su propio riesgo. El olor a desinfectante penetraba en los intersticios del cuerpo, cuestión que induciría a los comentaristas, como el crítico Cuauhtémoc Medina, a pensar la obra como una

comunicación metafísica entre los muertos y los vivos: el título de su reseña sobre la obra era *Respirando espíritus*. Y aunque en el recinto no había nada más que la alegoría irrisoria del cadáver, el vacío era llenado por la imaginación infinita del espectador.

Esta fue una fórmula que los historiadores y los críticos de arte relacionaron casi inmediatamente al minimalismo. Desde esta época las obras escondían su procedencia al mismo tiempo que intentaban eliminar la distancia con el público originada en muchos casos por la



Teresa Margolles, *Vaporización*, 2002
Ace Gallery
Foto: Cuihuatémoc Medina

repulsión. La belleza, entendida como estrategia de acercamiento y contacto, buscaba reconciliar el movimiento de asco del espectador y transformarlo en una posibilidad de reflexión activa.

Si no pulo la mesa, la gente se quedará sólo con el horror que encierra, por eso debe resultar bella, para que te puedas sentar sobre ti, sobre tus muertos, y reflexionar.³

El shock que Margolles buscaba producir ya no se basaba en el entendimiento descarnado del cuerpo humano y su descomposición, sino en una combinación de seducción visual y la invitación al contacto físico con la sustancia de la mortandad, mediante objetos aparentemente inocuos: una banca de concreto, una neblina aromática, una lluvia de burbujas en el paso, una pared de la calle, etc. El tratamiento de la materia consistía ahora en un “encubrimiento” premeditado que partía de la perversión de los elementos cotidianos: con la simple estancia o una mínima manipulación se producía la absorción, el deglutimiento, la inhalación.

Privaba una especie de confusión, de desorden, de falta de control que aludía sutilmente a la idea del cuerpo contaminado. Dicha “infección” se desencadenaba en la literal *continuidad* del adentro y del afuera. En la respiración, en el tacto, el cuerpo se comunica con su entorno, le resulta imposible no rozar, no estar, y en el juego de tal facticidad material, Teresa Margolles encontró la manera de forzar el diálogo entre sus intereses y los de su audiencia.

Lo que intento retratar es la realidad, pero las imágenes terminan siendo tan bellas que existe el peligro de que se te olvide qué estás viendo, y eso no quiero que pase.⁴

Las piezas guardaron un silencio que a veces se relajaba entre el olvido de la procedencia de la materia y la conciencia de que en esos espacios se debatía la moral. En la amorfa niebla de un nebulizador o en jabonaduras que llueven del techo del museo, Margolles transformó la repugnancia de las otras piezas en una inconsistencia material que funcionaba a partir de la inestabilidad producida por un derrame continuo.

5.2 Del cenit al nadir

En la red cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.
Gorosztiza, *Muerte sin fin*, fragmento

Vamos cayendo, cayendo de nuestro cenit a nuestro nadir y
dejamos el aire manchado de sangre para que se envenenen
los que mañana vengan a respirarlo.
Vicente Huidobro, *Altazor*, fragmento

Una de las obras de corte elemental fue *En el aire* (2003), que formó parte de la onceava Muestra Internacional de Performance organizada por el museo X-Teresa –en ese entonces a cargo de Guillermo Santamarina. Esta instalación se valía de una maquina que arrojaba desde el techo pequeños globos del mismo material. Como punto final de las actividades de ese día la obra se activó en la nave central. Un reflector, colgado de una de las columnas de la bóveda principal del



Teresa Margolles, *En el aire*, 2003
Museo X-Teresa,
Foto: Cuauhtémoc Medina

exconvento, era la única fuente de iluminación que, apuntando hacia abajo, concentraba el halo de luz en un diámetro no mayor a seis o siete metros sobre el piso. Pequeñas esferas de jabón con el agua de la morgue eran iluminadas por una luz cenital en su caída, transformándolas en una ligera cascada.

El agua moldeada burbuja, liviana, era pilotada por las débiles corrientes de aire que convertían su trayecto lineal en hipérbolas accidentadas. La instalación era un proceso en el cual las burbujas permanecían en estado latente y en su “magnitud cero” se estrellaban contra el piso sin remedio, pero este proceso se aceleraba cuando la gente se adentraba bajo su caer continuo. Entonces, el público como un mar de pelos, de ojos, de narices y de bocas irrumpían su itinerario, con el impulso de reventarlas, tronarlas, rematarlas, procurando

acelerar su estallar inevitable. Este juego se producía en algunos por la feliz ignorancia y en otros, por el inevitable placer de tocar lo prohibido.

Jabonaduras hechas con emulsión proveniente de la morgue: era imposible que no se le metiera a uno un resto de “pierna” o una partícula de “estómago”, cuando las burbujas se rompían a causa del parpadeo de los ojos o el movimiento de los labios. El resultado era una especie de canibalismo: en minúsculos cachitos se consumía escombros de lo humano. En el enclenque manoseo o en la colisión fortuita con las partes del cuerpo de los asistentes se producía una mezcla. Sujetos entrando en contacto con objetos, que a su vez, fueron sujetos en otro tiempo. Se adentraba lo muerto en lo vivo, la materia entrando en la materia. Se confundía lo animado y lo inanimado, el sujeto y el objeto.

Al poco tiempo de iniciada la acción, se iluminó una pared que resguardaba el orden discursivo de la instalación, una cédula que indicaba: “Teresa Margolles || *En el aire* || Burbujas hechas con agua con la cual se lavaron los cadáveres antes de la autopsia || Todos de personas asesinadas || Instalación || 2003”. Al visitante le perseguía la ingestión involuntaria mientras estudiaba la pieza, luego venía a toparse con la cédula que especificaba el origen del material. Entonces había que tomar una decisión, retirarse de la lluvia o al igual que los que ya conocían el trabajo de la artista, permanecer en la tentación de tocar lo prohibido: el “cadáver”. Los que se alejaban, habrían de identificar “eso” con los tabúes en torno a la muerte,



Visitantes el día de la inauguración
Teresa Margolles, *En el aire*, 2003
Museo X-Teresa Foto: Cuauhtémoc Medina

de la concepción que se tiene del desecho en la modernidad. Para ellos, el orden social pesaba en su voluntad a través del discernimiento y actuaban con la huída, a sabiendas que no “lo” querían dentro de sí. La maquinaria, en conjunto con su producción, parecía regular el comportamiento del público. Pero ésta también requería de su interacción para completarse. Era una intrusión secreta que infringía el cuerpo de la concurrencia y que sólo a través de esta operación lograba uno de sus fines: la contaminación.

5.3 Primera aproximación: la putrefacción

...la multitud superviviente magnifica la agonía, la
refleja en las facetas infinitas de múltiples
conciencias, en donde la lentitud fija coexiste con
una rapidez de bacanal, donde son contemplados el
rayo y la caída de los muertos ...
Georges Bataille, *La experiencia interior*

La contaminación se genera por el roce y absorción, por la inhalación o la ingestión de sustancias. En este sentido, las obras de Margolles llevaban a su grado máximo la vecindad del entorno, extrapolaban la fragilidad del cuerpo y sus rutas de entrada. El riesgo de contagio quedaba posibilitado por la noción de *continuidad* en su trabajo, operación que era producida por la etérea inconsistencia que se generaba por la mimetización del cadáver con los objetos comunes. Dicha operación funcionaba, entre otras cosas, porque la sociedad contemporánea ha tenido especial cuidado en mantener alejados a los agentes infecciosos. En este sentido, las prohibiciones representan la necesidad de pureza

que necesita el campo social. Y es por eso que todo tabú funciona como el límite que permite vivir, como la discontinuidad que ordena el mundo.

En *La historia del erotismo* -aparecida tras su muerte en 1976- George Bataille retoma algunas nociones *freudianas* que habían sido expuestas en *Tótem y tabú*: “Indudablemente, si cualquier deseo es mezclado con el horror del cadáver, la tentación por el asesinato contribuye.”⁵ La tensión entre el deseo y el horror queda manifiesta en las construcciones prohibitivas en torno al asesinato y al contacto con los cadáveres. Del cuerpo despojado de vida surge la atracción que oculta la responsabilidad del deseo de matar. Pero de dicho deseo, surge también un sentimiento de culpabilidad, como el propio Freud señaló en su obra: la conciencia de culpabilidad se basa en impulsos y sentimientos orientados hacia el mal. Así, en la aplicación de diversas reglas, la comunidad se protege de aquello que en potencia podría originar la suciedad o la infección, por eso es preciso mantener separado y evitar el cadáver. Vista en perspectiva, la acción de Margolles *En el aire* señalaba las dos prohibiciones alrededor de la muerte, tanto la condena del asesinato como del contacto con los muertos, donde el fin último consiste en la negación. En palabras de Bataille:

La muerte no se reduce al amargo aniquilamiento del ser -de todo lo que soy, que espera ser una vez más, el significado mismo de lo que, más que ser es esperar ser (como si nunca recibiéramos el ser de manera auténtica, sino solo la anticipación del ser, que será y no es, como si no fuéramos la presencia de lo que somos, sino el futuro que seremos y no somos); también es un naufragio en lo nauseabundo. Reuniré la naturaleza abyecta y la purulencia anónima, vida infinita que se ensancha en el tiempo como la noche, la cual es la muerte. Un día este mundo viviente pululara en mi boca muerta. Así, la desilusión inevitable de la expectativa es en sí misma, al mismo tiempo, el inevitable horror que yo niego, que yo debo negar a toda costa.⁶

La conciencia de la muerte obliga al humano a realizar una doble tarea: saber para luego olvidar. El olvido queda cubierto de diversas maneras en la sociedad a través de los hospitales, los asilos y por supuesto, la morgue. Éste último es el aparato institucional que funda su sentido en la administración de los desechos humanos. Aún más, representa la moralidad.

La morgue es pensada como el lugar donde se almacenan el horror y el deseo de lo prohibido, es el órgano que libera a la sociedad de sus culpas, y que ejecuta el trabajo que representa lidiar con lo restringido. Margolles quebrantaba el orden al sacar el cadáver de “su lugar” –la morgue-, regresando la sociedad al museo, uno de los lugares que por tradición a buscado la limpieza.

Freud habría de atribuir al neurótico la tendencia a situar por encima de la realidad material, un cúmulo de realidades psíquicas. Pero una de las características de su investigación fue no haberse restringido al aparato psíquico individual. En su análisis de fenómenos como el tabú, Freud exploró la posibilidad de rastrear la psique colectiva que desde los inicios de la humanidad ha sido heredada hasta la civilización actual. El productor de preceptos morales y de continuas restricciones –que tienen el designio de expiar la potencialidad criminal en cada individuo será el primitivo, quien habiendo llevado todas sus ideas a la acción, al igual que el neurótico en su infancia, desarrolla posteriormente una super-moral.

Más allá de la pertinencia que implica la reiterada comparación de Freud entre la infancia y su idea acerca del primitivismo, quedaba claro que el trabajo de SEMEFO y de Margolles fueron depositarios de una indignación generalizada que delataba una moralidad enflaquecida por su carencia de sustento. A lo largo de sus diversas declaraciones y entrevistas, Margolles reitera constantemente una

crítica a la doble moral social que refleja la necesidad de amputar la relación incómoda con la muerte.⁷ Un saber, que no un entendimiento, se convierte en el miedo irracional que anhela borrar toda huella del horror y del deseo alrededor del tabú de la muerte. El tabú extrae de sí mismo sus propias prohibiciones, carece de fundamento. La comunidad que posee ciertos tabúes los acoge *naturalmente* i.e., le son inexplicables. En la definición de tabú -utilizada por Northcote W. Thomas y citada por Freud- se apunta sobre el uso que puede dársele para proteger del peligro a las personas que han estado en contacto con cadáveres o haber ingerido determinados alimentos. La menstruación, la enfermedad o el decaimiento físico, son algunas circunstancias que ponen en excepción a los individuos, se les considera entonces temibles e impuros. Así, el eco de aquello que denota una posibilidad de riesgo para el “yo”, quedará materializado en el *nomos*, en la regulación de la vida cotidiana. Igualmente en el ciudadano que acepta las reglas de civilidad de una comunidad a cambio de protección.

La forma del recuerdo de cada asistente dependía de la relación propia que mantuviera con la muerte. De acuerdo con Bataille, cuando se rebasan los límites que enmarcan esta organización, la conciencia se enfrenta a un estado de incertidumbre y de suspensión, pues las fronteras ambiguas abandonan al individuo en un estado de oscuro desorden. Las comunidades que satisficieron sus impulsos descubrieron más tarde los daños que ocasionaban tales acciones, por lo que las maldiciones, ritos de purificación y otras estructuras más, surgieron para controlar el comportamiento del individuo. De la imagen *bataillana* surge el sentimiento ahorcado en lo repulsivo, se descubre el asco culpable de una arcada profunda que arroja lo que no se tolera. La descomposición es un proceso

contiguo al ser humano que acaricia el cuerpo en la enfermedad, en las heridas, en las secreciones, en la fricción del tacto; es el movimiento que paradójicamente nos conduce a lo inerte. Vulnerable y despojada de su equilibrio, dermis muerta es infortunio en la inmundicia. La fermentación de la vida, la descomposición del cuerpo, es la evocación insistente de lo que no somos, de lo que dejamos de ser continuamente, de lo que no seremos. Lo putrefacto nos impresiona porque significa la invasión absoluta e inevitable que expone en sus olores y corpúsculos nuestro morir diario. En las materias movedizas se significa lo informe a la vista, el riesgo de contagio, pero también una respuesta inaccesible.

En su *continuidad* material la obra rompía los límites y el público se veía arrojado a lo que dejaba de ser sí mismo, confrontado con la logomaquía que nos inventa la discontinuidad, el tabú y la frontera. Fuente de Sentido para el sujeto, la prohibición quedaba anulada y por ende la contaminación se producía entre la conciencia y la inconciencia, que no en lo inconsciente.

5.4 Segunda aproximación: lo abyecto

La continuidad propia de estas obras poseía una doble dirección. Por un lado, la contaminación resultado de la incursión del agente contagioso a través de la boca, la piel, la nariz. Y por otro, la alusión al cuerpo como un cúmulo de vías de excursión que desecha todo tipo de fluidos. En el quehacer normal e inevitable del ser vivo -respirar, estar- la materia de la instalación era absorbida y regresada en una mezcla común del “yo” y del “otro”, de ahí también la noción de continuidad. Las burbujas, el vapor, hacían perceptible este intercambio, una liga que la mayor parte del tiempo permanece invisible. Como evidencia del

funcionamiento corporal este tipo de piezas igualaban, en cierto nivel de lectura, la materia muerta con la viva y así patentizaban el morir continuo del cuerpo vivo, la degradación *continua* que nos persigue hasta cuando ya no somos más. El desprendimiento y la descomposición que siguen a nuestra muerte no son sino el paso acelerado de lo que siempre nos ha rodeado.

La figura literaria que construye Bataille sobre la muerte sostiene una conjunción con la naturaleza abyecta, entendida como la existencia lanzada a lo absoluto fuera de todo límite. Julia Kristeva en *Los poderes de la perversión* identifica a Bataille como el primero en vincular la producción de abyecto con la *debilidad de lo prohibido* que constituye cada orden social. Kristeva señala que la abyección es lo que uno rechaza. Las cosas abyectas constituyen el fundamento de la existencia colectiva –delibera Bataille en su obra *L'abjection et les formes miserables*–, las sociedades se constituyen necesariamente de un orden social. De esta manera, el acto de exclusión se sitúa en el dominio de las cosas, análogamente a la soberanía, que se suscita en el dominio de las personas, excluir las cosas abyectas es simplemente la incapacidad de asumir con fuerza suficiente el acto imperativo. El ser abyecto es aquél que muere a gotas, que va desprendiendo entre sus movimientos pellizcos de piel muerta, que va exhalando células en cada respiro, donde los límites del cuerpo viviente pierden su frontera exacta.

Tomada de su raíz latina, el vocablo *abjectus* (*abiicêre*) se deriva de *jâcere*, arrojar. Pero esta acción de repulsión es en extremo compleja. Tal como lo formula el diccionario, lo “abyecto”⁸ convoca una mezcla de diversos conceptos: lo bajo y despreciable, innoble y mezquino, lo rastrero, ruin y vil en extremo. El lenguaje entiende abyección como una gran repulsión y asco, pero también la

fuentes de un especial poder de fascinaciones. Desde un inicio las obras de SEMEFO habían caminado entre los linderos de la noción de lo abyecto: al ofrecer un tratamiento visual del cadáver, no sólo de humanos, sino también de animales, había acariciado muchos de estos adjetivos y modos de activación. Pero no fue sino hasta que Margolles comenzó su trabajo de manera independiente, cuando la necesidad de “arrojar” se hizo tan necesaria como un traslado una operación mental, la del horror, al terreno de la experiencia. Eso no significa que *Vaporización* o *En el aire* ya no ejecutaran tal movimiento imaginario (el del horror), sino que al tornarlo una vivencia, la “imagen” traspasaba por fuerza la barrera erigida por el impacto visual para venir a incrustarse de alguna manera en el cuerpo del visitante. El lenguaje que proponía la artista venía a anidar físicamente en el público, forzando el diálogo y la reflexión o provocando la náusea y el vómito de lo que no se tolera.

Al igual que Bataille, Julia Kristeva reconoce en lo abyecto, la falta de fundamento de todo ser. Es el afuera entrando o el adentro saliendo, el acomodo del ser en su imaginación a la fantasía sobre el deseo del Otro. Es la amenaza que se opone al “yo”. Lo abyecto es lo negativo, lo opuesto, lo que amenaza mi existencia con la suya, objeto indefinible, pre-objeto, es lo ambiguo, lo mixto, lo inmoral, lo tenebroso. La abyección se opone al “yo” (*moi*), pues el sujeto se encuentra con lo imposible en sí mismo. Lo abyecto, en resumen, es la pérdida de sí, la dilución de la identidad. El vómito, como la repulsión, son una devolución violenta mediante la cual el cuerpo despidе de sí lo inaceptable. En una sublime aceptación del peso sinsentido, de lo que ahora se arroja en la extrañeza que me embate, que me reclama cercanía en su distanciamiento, es el reconocimiento de la falta. Falta de mí mismo dejando de ser, no hay nada más extranjero al ser

humano que un congénere muerto. Kristeva habría de saltar en el significado del cadáver –en francés *cadere* (caer)-, que lo abyecto no es la muerte, es la pérdida, “el límite que ya lo ha invadido todo”. El “yo” vencido, expulsado, lanzado sin Dios y sin ciencia sería el pináculo de la abyección. Pero en esta operación ¿qué es lo que se expulsa?

5.5 El ser abyecto: La ley paterna o la autoridad materna. Hacia la metonimia

En el principio era la acción.

Goethe, *Fausto*

La noción de la abyección ha tenido una extraordinaria significación en el pensamiento contemporáneo. Ya desde Freud, a través del automatismo de repetición, se anunciaba la posibilidad de seguir desde su origen el orden simbólico construido por el ser humano, ese orden mediante el cual los objetos que le rodean son sometidos a una condición simbólica. El caso expuesto en la obra *Más allá del principio del placer* –donde un infante en continua repetición arroja sus juguetes (*fort-da*), permitió a Freud construir su teoría sobre el acto significativo del odio que siente el niño por la figura paterna. De acuerdo con Freud, como es anterior al lenguaje, la línea entre el adentro y el afuera no está delimitada. Cuando el ser humano no conoce la abstracción lingüística sólo actúa, no hay una distancia entre sus impulsos y sus actos. Lo exterior se constituye por la proyección del interior en los objetos exteriores, del dolor y del placer. El caso *fort-da* es la representación de la primera metáfora, en donde el hijo ve su “yo” en el objeto, el juguete que más tarde es encarnado por las dos figuras que le rodean, es decir, sus padres.

Esta proyección habrá de fundamentar el lenguaje y permitir la metaforización del mundo que rodea al “yo”. De ahí que cuando el psicoanálisis radicaliza su atención en el lenguaje, el origen del ser-hablante *lacaniano* vendrá a radicar en esa metáfora primaria, que constituye al sujeto a través de la cadena significativa, i.e., la iniciación del sujeto en el lenguaje. El asesinato del padre o el Nombre-del-Padre implica el intercambio simbólico y la instauración de “la nominación como un intercambio de signos lingüísticos”,⁹ es decir, la metáfora. Dicho sistema lingüístico (social) funciona como estructura del sujeto hablante inmerso en el orden simbólico. Arraiga al ser-hablante como una posible variante en la universalidad que lo define y le otorga un proceso de significancia. El sujeto se forma y conoce los objetos a través de la metaforización incesante que le permite acceder al Otro. El lenguaje significa también el orden discursivo, es un dispositivo de discriminaciones.

Sin embargo, en el *Tratamiento posible de la psicosis*, Lacan apunta sobre la factibilidad de un “accidente de registro y de lo que en él se cumple, a saber la perclusión del Nombre-del-Padre en lugar del Otro y en el fracaso de la metáfora paterna.”¹⁰ Lacan desplegaría esta manifestación en la figura del Nombre-del-Padre: cadena desarrollada a partir del momento simbólico de la castración del sujeto, de su inauguración en el lenguaje –que aunque no lo practique aún, lo conoce. Lo que quiere decir que en la simbolización primordial la cadena significativa puede verse interrumpida y traer problemas en la constitución del sujeto. Así, el significante del ternario simbólico que adquiere la figura de la Ley, se ve impedida por una falta.

De acuerdo con Kristeva, Freud situaba la denegación para pensar la neurosis, y el rechazo para situar la psicosis. Esta última sería interpretada por

Lacan como la perclusión¹¹ del Nombre-del-Padre. Afección que recae, no sobre el objeto como en el caso de la neurosis, sino que afecta el deseo mismo. Frente a esta bipolaridad Kristeva aboga por una tercera figura: el ser abyecto.¹² Figura que no es la denegación del objeto de la neurosis, ni el deseo de la psicosis, sino la elaboración sublimatoria de la discursividad, el sentimiento de deseo interrumpido. Del deseo, no de un objeto, sino de un pre-objeto. El abyecto –dirá Kristeva– es un extraviado, no se pregunta sobre su ser “¿Quién soy?”, sino sobre su lugar “¿Dónde estoy?”. A cada “yo” su objeto, a cada “super-yo”, su abyecto” –expone Kristeva. Todos los objetos del ser abyecto se basan en la pérdida inaugural (o la expulsión del Nombre-del-Padre) fundante de su propio ser. Esta reescritura del cuerpo psicoanalítico se convertirá a su vez en una estrategia cultural, que confirme a la lógica interna de la abyección, se desliza de la metáfora a la metonimia.

En *Los poderes de la perversión*, Kristeva analiza el comportamiento de la tribu Fore en Nueva Guinea, donde la práctica del canibalismo es acostumbrado. Entre ellos hay una ausencia del valor de lo *propio*.¹³ Cuando las prohibiciones se relajan conllevan automáticamente a un aniquilamiento de la matrilinealidad y posibilitan que el ser hablante, i.e., la metáfora primaria del Nombre-del-Padre o el “yo” visto en el cuerpo del Otro, acceda al rango de su cuerpo *propio*, es decir, abyecto. Se produce entonces, una escisión obligada entre el ser-hablante y su materialidad incomible, abyecta. Por esta razón, Kristeva argumenta que los ritos son la insistencia en la Autoridad (materna),¹⁴ que se establece por medio del *orden signifiante mismo* y que a través de un sistema de exclusiones protege al individuo de la impureza.

Los objetos que son seleccionados para celebrar los ritos nunca son el resultado azaroso de un día nublado. Al contrario, son elegidos por su materialidad, su organicidad es la principal vía de su uso y el origen de su fuerza mágica. El *orden significante mismo* de Kristeva, es la imposibilidad de la metáfora, la continuación del cuerpo del individuo, de su “yo” físico en lo que le rodea. En este sentido, sería posible interpretar a Margolles como una de las principales ritualistas del arte contemporáneo. La selección de su material es la que dota de sentido a su obra, en tanto Margolles parte de la metonimia, del signifiante, no de la metáfora ni de la simbolización.

El rasgo esencial de la abyección consiste en que la metonimia aparece como un encadenamiento horizontal. Lo pre-verbal, la no introducción del lenguaje, la no separación del interior y del exterior, la ausencia de nominación, impiden el proceso de abstracción. El orden signifiante mismo es el que gobierna: no es el material la metáfora del cadáver, pues la metáfora ha sido borrada. Es el cadáver en su materialidad, la metonimia de la muerte:

La impureza –argumenta Kristeva- es la huella translingüística de las fronteras más arcaicas del propio cuerpo. [...] Como si el rito de purificación, a través del lenguaje que ya está allí, retornara hacia una experiencia arcaica y recogiera de ella un objeto parcial no en tanto tal sino solamente como huella de un pre-objeto [...]¹⁵

Y es así porque el lenguaje y la estructura social están en una relación de analogía, al igual que el arte, transcurren el terreno de lo simbólico. La fragilidad de la identidad del ser-hablante queda expuesta en los límites de la impureza que el orden social, que de acuerdo con Bataille, ha construido necesariamente para fundamentar la existencia colectiva. Mantiene su objetividad a través de la legitimidad que le da la metáfora primaria. Cuando ésta no sucede, el rito que

protege a lo social de la impureza se ve quebrantado. Este sustento disyuntivo de lo puro y lo impuro, tabú emblemático del orden social, abre una articulación metonímica. El trabajo con cadáveres significa la suciedad y la impureza, el peligro constante que ha sido dejado fuera del orden simbólico.

Volvamos a Margolles: *En el aire* no funciona en el sentido abstracto de la metáfora, sino metonímicamente. Mientras la metáfora devela la guía paterna, la metonimia busca asirse del significante más puro, la autoridad materna.

La metonimia es solo un signo de deseo, no el deseo mismo. Los medios ricos, dirá Bataille, tienen demasiado sentido y se interponen entre el 'yo' y lo desconocido. En su falta de metáfora, en la pobreza de la metonimia, Margolles operaba en la ruptura. En el último periodo del trabajo de Margolles, a las obras les falta el objeto son una experiencia de la no-objetividad. Bajo el halo de la semiología las burbujas no son materia, son el pre-objeto u objeto no-constituido. Esta condición vuelve inestable la identidad del 'yo', quien está acostumbrado a operarse a través de la diferenciación con el Otro, es decir, con el objeto.

5.6 El ser-hablante: la boca. La metonimia

En el aire producía una tensión extendida entre la cosa y el individuo, una ansiedad generada por el continuo ataque de la lluvia de burbujas. La gente se veía obligada a jugar con aquello que le asediaba mientras platicaba, que le forzaba a reaccionar de alguna manera: algunos corriendo fuera de su alcance, otros pinchándolas con los índices y singularmente otros más, rompiéndolas con la boca.

Hablando, fumando y bebiendo, bailando sin música, o haciendo estallar las pompas de jabón con los dedos e incluso con los labios [...]»¹⁶



Guillermo Santamarina en la inauguración
Teresa Margolles, *En el aire*, 2003
Museo X-Teresa Foto: Cuauhtémoc Medina

La boca es por principio de cuentas el orificio sobre el que más control poseemos. Disponemos de la lengua, los dientes y el movimiento de las mandíbulas para manipular los

objetos. La boca es el lugar donde se evidencia materialmente la mezcla del “yo” vivo con el objeto. Es por decirlo de alguna manera, un lugar de creación y destrucción. Pero también es la parte del cuerpo con mayor poder de auto-referencia porque en ésta se produce el habla y por tanto es la ejecución fáctica del ser-hablante por excelencia.

Si el humano resguarda en la metáfora primaria la fundación de su ser. La intromisión de una materia ajena en la boca simbolizaría cierta pérdida de soberanía, de subjetividad. En torno a éstas se fue construyendo un imaginario auto-reflexivo que aludía al cuerpo mismo del público y la fantasía de la perdición. El contagio se sintomatizaba en la confusión que hacía borrosa la frontera que divide el yo y el afuera, misma línea que constituye al ser hablante.

El trabajo de Margolles funciona como un agente de infección. Largo tiempo después de la visita a la galería respirar continuaba siendo difícil, la piel de uno mismo recordaba una y otra vez.¹⁷

La sensación de recordarse a uno mismo implicaba el probable olvido. La frontera imprecisa que simboliza la incertidumbre se relacionaba estrechamente con la

boca y el acto de comer. Cuauhtémoc Medina, bromeaba en alguna plática sobre la posibilidad de que Margolles sirviera paté al público en la inauguración de alguna de sus piezas. Sintomáticamente, una reseñista intentaba poner en cuestión la moral encerrada en sus piezas diciendo:

Veo a los estudiantes de Harvard comer nachos con salsa roja
mientras Margolles habla de su trabajo.¹⁸

Margolles hizo transitar la textura de la visualidad chocante de SEMEFO hacia una construcción estética en torno a la oralidad. Una especie de canibalismo, donde seres humanos son expuestos a absorber restos humanos, en instancias que señalan la prohibición. Margolles transforma a sus públicos en antropófagos a sabiendas o caníbales sin saberlo. En la aspiración de representar una identidad, una diferencia quedaba violentada al compeler esta especie de canibalismo involuntario. La idea del canibalismo podría asumirse como la metonimia que hace palpable la confusión entre el ser-hablante y el cuerpo.

De hecho la estrategia de Margolles de ocultar inicialmente el origen del material tiene connotaciones más amplias. Recuerda, por ejemplo, la historia de Astiages, rey de los Medos, y Hárpagos, uno de sus sirvientes de confianza. En *Los Nueve Libros de la Historia* Herodoto, narra cómo Astiages asesina al hijo de Hárpagos y después lo engaña para que se lo coma en un banquete. En un análisis del *Edipo* de Colono (402 a.c.), Kristeva señala la inconciencia como la razón que el Edipo sujeto se da a sí mismo para mantenerse puro. Antes que nada, este Edipo ignora. Es el rechazo antes de ser elección y transmisión simbólica, i.e., cadena significativa. La obra de Margolles extrae su poder de la ambigüedad que produce la sorpresa generada a partir del inicial desconocimiento de la materia. En todos estos casos, la conciencia del acto, de haber transgredido la Ley, llega

tardíamente y de ahí el origen de su tragedia. Lugar de donde deriva otra lógica de la abyección que consiste en una transgresión por desconocimiento de la Ley, una separación entre el saber y el Otro que cambia el destino.

De acuerdo con Kristeva la abyección que amenaza al “yo” (moi), proviene del enfrentamiento dual donde se alojan las incertidumbres del narcisismo primario. El miedo a la madre se produce de la expulsión del sujeto: en el nacimiento. Esto a su vez, ocasiona respeto por el cuerpo del Otro. Si no me expulsan mi cuerpo es el mismo que el de mi madre. Accedo a la continuidad de lo abyecto. Si me como al otro no me como a mí mismo, es decir, sublimo mi cuerpo, al precio de comerme al otro. En este sentido, Kristeva propone la posibilidad de la sublimación (entendida como el proceso que se relaciona con la libido objetual y permite que el instinto sexual se oriente sobre un fin diferente), que es ocasionada por la escisión que se produce entre el cuerpo y el ser-hablante.

Huella del cuerpo humano vertida sobre la efímera vitalidad de una burbuja, ni siquiera objeto, ni siquiera signo, su potencialidad contaminante devenía de la impureza, señalada por Kristeva como esta huella translingüística de las fronteras más arcaicas del propio cuerpo. Su consumo quedaba sentenciado por la continuidad con el cuerpo de la madre, haciendo desaparecer la matrilinealidad. En la operación de engullir al Otro, Margolles anulaba la purificación, vista como la actividad que fuerza la relación del ser-hablante con su cuerpo. Tras la sapiencia de su origen, la otredad inaccesible de las burbujas quedaba sustituida por la extensión del cuerpo en aquellas jabonaduras endebles, dejando ante sí un observador de uno mismo, de la condición ineludible que es ser mortal.

Notas:

¹ Federico Navarrete, "Semefo", en *Poliester*, No.27, Año 2000, pág. 31

² Cuauhtémoc Medina, "Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO y más allá" en Virginia Pérez-Ratton y Santiago B. Olmo, *Entre Líneas*, La Casa Encendida, Madrid, España, 2003, p. 107

³ Entrevista a Teresa Margolles realizada por Silvia Gámez en "Punto de Retorno", *Reforma*, secc. Cultura, 10 de octubre del 2003.

⁴ Entrevista a Teresa Margolles realizada por Silvia Gámez en "Punto de Retorno", *Reforma*, 10 de octubre del 2003.

⁵ Georges Bataille, "La historia del erotismo", en *The Bataille Reader*, Blackwell, Oxford, 1997, p. 255, tr. propia.

⁶ *Ibid*, p. 243.

⁷ "En sus inicios, dice, le resultaba más accesible y legal trabajar con animales, pero recibía de las personas los mismos insultos... 'Por la calle puedes ver cómo golpean a las personas o atropellan a los animales, pero cuando le dices a alguien que trabajas con muertos te llaman carnicera. Existe una doble moral; hay que respetar a los vivos'." Entrevista a Teresa Margolles realizada por Silvia Gámez en "Punto de Retorno", *Reforma*, secc. Cultura, 10 de octubre del 2003.

⁸ La definición de lo abyecto en el diccionario expone los siguientes conceptos: Bajo. Despreciable. Innoble. Mezquino. Rastrero. Ruin. Vil en extremo. Que inspira una viva repulsión, un gran asco, pero también tiene el poder de fascinar. García Moliner, *op.cit.*, s.v.abyecto

⁹ Julia Kristeva, *Poderes de la perversio : Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*, Siglo XXI, México, 1988, p.84

¹⁰ Jaques Lacan, "Tratamiento posible de la psicosis", en *Escritos*, Tomo 2, Siglo XXI, México, 1996, p. 556

¹¹ O *forclusión*

¹² En una omisión deliberada, Kristeva omite la línea entre tótem y tabú, misma que Freud se ocupó por trazar. Esta advertencia reside en la necesidad de señalar que en su análisis, la autora reinserta indirectamente el aspecto moral del tótem. Al argüir a la noción de represión freudiana, Kristeva hace referencia a la división entre la negación para pensar la neurosis y el rechazo para situar la psicosis. En su articulación sobre la negatividad, dice Kristeva, tal vez tanto Freud como Lacan -que tomó casi por completo este aspecto *freudiano*- han caducado.

¹³ El término *propre* en francés significa lo propio y lo limpio. Vínculo del que la autora se vale a lo largo de todo su texto para establecer un juego con los significados de la palabra.

¹⁴ Entiéndase Autoridad Materna en oposición a la Ley Paterna.

¹⁵ Kristeva, *op. cit.*, p. 99

¹⁶ "La muerte infiltrada", Cuauhtémoc Medina en el periódico *Reforma*, *El ojo breve*, miércoles 2 de julio de 2003.

¹⁷ Hans Rudolf Reust, "Teresa Margolles: Galerie Peter Kilchmann", en *ArtForum*, tr. del alemán por Sara Ogger, *Artforum International Magazine*, noviembre, 2003.

¹⁸ Rocío Silva Santisteban, "El arte revulsivo de Teresa Margolles: Agua de cadáver", en *La Insignia*, EEUU, enero del 2004.

Conclusiones

SEMEFO es un fenómeno en extremo interesante en la historia cultural reciente. Aunque este grupo artístico se originó en el seno de una subcultura urbana que definía su estilo en torno a la oscuridad gotizante del terror, su exploración auditiva y teatral del ámbito del *performance* lo lanzó en la búsqueda de un discurso estético que lo insertó en el circuito artístico formal sin posibilidad de retorno a su territorio subalterno original.

En esta perspectiva, me resultó útil estudiar la evolución de las obras de SEMEFO desde los inicios de los años noventas y hasta las obras recientes de Teresa Margolles, en torno a cuatro momentos principales. Tales momentos conllevan no sólo un cambio en las formas y en la temática de la producción, sino en la construcción de una estética que planteaba problemas particulares a su contexto y que dialogaba directa o indirectamente con distintos actores.

En primer lugar, esa narrativa prueba que no hay un SEMEFO unitario, conciso y coherente que pueda ser definido en sus prácticas y en su discurso de manera global. Esta es una producción artística en ocasiones se volcaba en la espontaneidad de la expresión subalterna, y otras veces en cambio tuvo una construcción más compleja, derivada de una reflexión y diálogo con el arte contemporáneo.

En un principio, SEMEFO como banda de música, nació en medio de las corrientes auditivas del *underground* de la ciudad de México, que tenía expresión en lugares como el tianguis de Chopo. En concordancia con ese origen, los *performances* del grupo eran planteados a través del estilo, la puesta en práctica de una ideología que en el momento de ser consumida era también subvertida y

arrojada con otras formas y a través de otros códigos. SEMEFO acuñó su nombre casi como cualquier otro grupo de rock. Sus aspiraciones quedaron resguardadas y fueron acogidas por un tiempo en la esfera de la música *underground*. Sería sólo el interés en las prácticas del arte contemporáneo lo que habría de llevar del concierto al *performance*. La participación teatral de Mónica Salcido o las acciones del Sr. Angulo abrieron al grupo la posibilidad de diferenciarse del resto de los participantes del circuito de la música alternativa, y abrieron la posibilidad para que el grupo emprendiera una reflexión estética. En ese mismo sentido, el trabajo fotográfico de Teresa Margolles en la Morgue permitió la experimentación privada y la expurgación de los impulsos, y la imbricación entre la producción del grupo y el referente de un espacio social negado: la morgue. La transición de banda de rock a grupo artístico se sucedería en la conjunción de la música y el teatro con el *performance*, del video como registro y como herramienta creativa..

En esa transición, la acción pública quedó pronto superada. La estética del grupo sufrió un primer tránsito del “derecho a la violencia” -característica de sus *performances*-, a “la vida del cadáver” -característica de sus primeras instalaciones. Este tránsito se produciría sobre todo con una obra: *Larvario* (1991), el ataúd que resultó del diálogo directo con el *ready made duchampiano*. Esta sería una fórmula que serviría de referencia en muchas de las piezas que se produjeron dentro del grupo y hasta las producciones individuales de Margolles.

El siguiente momento, estaría definido por el inicio del uso y tratamiento de materia orgánica muerta. Como miembro activo de SEMEFO, los intereses de Teresa Margolles ampliaron las posibilidades estéticas con el uso de cadáveres de animales como materia para las obras. Sus estudios como médico forense en la morgue generarían una verdadera diáspora de expresiones de lo gótico que se

expresaría en las obras de SEMEFO de los años subsecuentes. *Lavatio Corporis* (1994) representó no sólo la incursión del grupo de manera definitiva en el circuito del arte contemporáneo, sino que además fue el último concierto del grupo y la primera pieza con restos orgánicos. La muerte, en un sentido general, fue abordada desde diversas perspectivas: desde una postura de lo monstruoso, o como comienzo de la vida y observación científica, o como opción al *vouyerismo* de los asistentes del museo.

La línea que dividía un discurso sobre la estética de la muerte y la problematización política de la violencia en México devino más tarde, con la materia orgánica humana. *Dermis* (1996) por ejemplo, habría de representar el inicio de una serie de piezas con partes humanas. Pero este énfasis en el material cadavérico tuvo una consecuencia mayor: colocó a SEMEFO en la esfera de la ética y de la política dentro de un momento de redefinición respecto al contexto social que enmarcaba su obra. Entonces, el diálogo estético del grupo se alejaría de la muerte estetizada, para volcarse sobre la representación de la violencia como un fenómeno histórico, es decir, como expresión de la contradicción insalvable entre el discurso oficial y la realidad social. Las propuestas del grupo a mediados de los años noventa surgían con la vitalidad que devenía de las paradojas derivadas del discurso político. SEMEFO adquirió entonces una función política: provocar a los estatutos de la normalidad, siendo una excepción en la práctica artística. Pero también era la provocación que recordaba el olvido del individuo en la sociedad. Piezas como *Dermis* o *Catafalco* encenderían la memoria social en un contexto particular de inestabilidad.

Si al menos estas piezas no representaban un enfrentamiento abierto con la Ley, sí dieron a sus espectadores la oportunidad de imaginar los límites y la forma

de hacerse presente en la cotidianidad. La práctica del grupo tuvo la función de cuestionar los límites que encierran el comportamiento y la forma de maniobrar en la interioridad del sujeto social.

En ese punto, ocurrió también una transición metodológica: la obra de SEMEFO ya no operó en términos de la alegoría, ni simbolismo, ni representación. Las piezas podrían evocar, recrear o jugar con la muerte pero lo que las definía como arte contemporáneo era su metodología *Duchampiana*, el trabajar con la materia muerta. Esta afiliación a las metodologías del arte contemporáneo vendría a radicalizarse en el trabajo individual de Teresa Margolles.

Con la disolución del grupo como un verdadero colectivo, hacia 1999, la propuesta artística de Teresa Margolles adquirió una claridad singular. Las piezas de esta artista se configuraban en la inaprehensibilidad de lo disoluble: grasa, agua, vapor, sonidos. La memoria vendría a activarse en la mente de los espectadores por medio del contacto directo con la materia, en la intensidad del uso de los sentidos: el peso del cuerpo al sentarse en una banca o el tacto de una pared, el olfato de un vapor.

A partir de ese momento lo gótico, el terror o el asco se disolvieron en la belleza que podría ofrecer una nube, una ligera llovizna o las burbujas de jabón. Parecería que el minimalismo reconocido por los historiadores del arte en el trabajo de Margolles, se relacionaba estrechamente con la simplicidad de las formas. Pero la carga descomunal de la materia habría de llevar el análisis a las nociones de metonimia y rito. La metonimia asida al significante más puro ya vislumbraba su presencia en las instalaciones de SEMEFO, pero no fue sino hasta que Teresa limpió el material de toda metáfora gotizante, cuando se recobraron las posibilidades de entablar un diálogo sobre la muerte.

De la oscuridad a la metonimia, las piezas que produjo SEMEFO y que ha realizado Teresa Margolles develan un recorrido formal que trascendió al concepto. La búsqueda estaba siendo desarrollada en términos del efectismo, siendo la forma la que más tarde denunciaría el sentido y la carga simbólica de las piezas. La dirección en la que caminó su producción estuvo inmersa todo el tiempo en las prácticas de Margolles dentro de la morgue, pero su materialización requirió de una experimentación con lo orgánico y con la observación de la respuesta del público. Fue así como el traslado del horror visual derivó en la obra de Margolles en una estética de seducción, que no por ello era menos terrorífica.

Superado el ruido de la tocada de rock, las obras de Margolles proponen un silencio que permite la reflexión. Y es que, anegados a nuestra corporalidad Margolles aprovecho la fáctica continuidad de la materia, la que tal vez sea la que permita atisbar la otredad.

Trazada así la narrativa de la evolución de la estética de SEMEFO y Margolles, esta tesis abre dos preguntas adicionales. Una, acerca del rol político que esa producción tuvo en los años 90 y, dos, acerca del territorio estético y psicológico en que incide la estética madura de Margolles.

En primer lugar, contrastando los argumentos de teóricos como Bataille, Althusser, Bordieu y Foucault, examino someramente las tensiones entre la política cultural oficial y la producción estética en los años 90 en México, para entender el lugar de SEMEFO en las luchas de la hegemonía cultural. Al situar la discusión en la factibilidad de la disidencia se puede concluir que, si bien las microprácticas generan la posibilidad de enunciación para el sujeto y son una de las fundamentos de la alteridad, también es cierto que resulta sumamente difícil

detectar estos momentos intermitentes, que por otro lado son imposibles de mantener.

Finalmente, al examinar la forma en que una parte muy significativa de la obra de Margolles consiste en exponer al público a la contaminación de la sustancia cadavérica, exploro la significación del terror que supone ese contacto. Apoyada en las nociones de Freud sobre los tabúes sociales y de Julia Kristeva sobre el canibalismo, concluyo que Margolles ha operado estéticamente en el poder que deviene de la anulación simbólica de lo puro, produciendo la sensación de una amenaza a la identidad.

Las imágenes de Margolles rompían la normalidad con el recurso irresistible de la invasión corporal, misma que trastocaba la esfera de lo ético -visto como la garantía que brinda, entre otras cosas, estabilidad al sujeto social

Margolles se pronunciaba en el imaginario, reuniendo un cúmulo inagotable de conciencias que presentían la incomodidad de 'no saberse'. La certidumbre quedaría arrojada entre el deseo del canibalismo y la intención de evitar lo inevitable: la cercanía con la muerte.

ENTREVISTA A Teresa Margolles y Charly López

SEMEFO

Fecha: Miércoles 19 de febrero de 2003 en el Parque de Rancho Miradores 64-301

B Los Girasoles 3, Coapa

Hora: 4:30 p.m.

Entrevista realizada: por Lourdes Morales.

Director de cámara: Sandra Gómez.

Nomenclatura:

T: Teresa Margolles

C: Carlos López

L: Lourdes Morales

L: ¿Cuáles fueron los inicios del Grupo? ¿Cómo se formaron? ¿Cómo se conocieron?

T: Bueno, nosotros vendíamos libros en la Facultad de Filosofía y Letras, Charly los vendía en la Escuela de Artes Plásticas y yo tenía un puesto en la Facultad de Filosofía. Entonces él conocía por el lado de Artes Plásticas, conocía a artistas visuales y yo por el lado de Filosofía a actores y a filósofos. Lo que hacía que se juntaran los dos grupos de gente y empezamos a interactuar los dos grupos de gente y empezamos a interactuar entre artistas y filósofos. En 1990, los que nos juntábamos alrededor de los libros que eran Mónica Salcido, Arturo Angulo, Charly y yo básicamente iniciamos el grupo. Después se integró Juan Pernaz, Juan Luis García como hijos, pero en el lapso de ocho años que más o menos... que

más o menos se hizo un núcleo, entraron y salieron personas que querían colaborar en uno, en dos o en tres eventos. En 1990, nos invitaron a participar en La Quiñonera. Entonces, nosotros nos juntábamos alrededor de la música que componía el Charly y hacíamos eventos privados, videos y música, nos reuníamos en un sanatorio psiquiátrico, abandonado que se llamaba la Floresta que pertenecía a una amiga, entonces ella nos lo prestaron y en ese lugar hacíamos videos y música. Iba mucha gente a oír a tocar al Charly porque eran muchos amigos, en esos pues estaban los de la banda del *Spider* que eran otros grupos de música. Y pues intercambiamos experiencias, música y libros.

L: Charly tú estabas en el grupo de Caramelo Macizo ¿qué onda con la banda?

C: Este era un trío, era una banda ya de antaño pues tocábamos desde el ochenta y hubo un tiempo que nos separamos, tocábamos rock pesado, más o menos psicodélico, onda oscurón, pero nos separamos un rato y cuando quisimos volver ya cerca de los noventa, en el 88 o 89 volvimos a hacer un concierto como de despedida del grupo, pues había un núcleo de fans, que querían volvernos a oír y lo hicimos pero este regreso lo planeamos con un show un poco más violento ¿no? ya había acción visual. La acción se la dejamos al Sr. Angulo, que en ese momento era amigo ya de nosotros y empezamos a querer interactuar con él, él hizo alguna acción ahí, algunos golpes en vivo mientras nosotros estábamos tocando y parece que funcionó bien, nos gustó. Creímos que hacía una buena mancuerna, entre la música que hacíamos y las acciones violentas, ya para ese momento yo estaba empezando a tocar ya más metal, algo todavía más brusco de lo que estábamos tocando antes y pues todo quedaba mejor, como que todo esto

se iba conformando más, la violencia musical y la violencia de imágenes empezaba a quedar muy bien y por eso fue que empezamos a jalar. Simplemente, cambiamos el nombre, el mismo trío de *Caramelo Macizo* se convirtió en SEMEFO, que también eso fue relativo, duro poquito, a veces éramos cinco, a veces seis, a veces dos, en un *performance* fui yo solo con la banda de música.

T: En 1990 nos invitaron a La Quiñonera a participar en un evento de *performance*, creo que se llamaba *Ya juventud ya* y era exposición de escultura y de *performance*. Fue Ruben Bautista quien nos invitó. Para entonces todavía no teníamos el nombre pero cuando fue el 1º de abril ya fue con la firma de SEMEFO y ¿por qué elegimos SEMEFO? Pues por lo que significa fonéticamente, es una palabra que suena dura, al oído es muy fuerte ¿no?, es como contundente y por lo que significa: ser el Servicio Médico Forense de la ciudad más grande del mundo, todo lo que implica una ciudad como esta, ponerte ese nombre, de ahí ya le dabas un sello de personalidad a lo que íbamos a seguir haciendo, que todavía no teníamos claro cuanto tiempo íbamos a seguir juntos. Inicialmente queríamos, pensábamos que iba a ser nada más el evento de La Quiñonera: *Viento negro* y que era con la música que habían compuesto el Charly, y era un evento pues, casi como poniendo en quince minutos todas las experiencias que habíamos tenido los últimos meses, pensábamos que era fin. Pero luego a los meses nos invitaron los del LUCC de la *Última carcajada de la Cumbancha* a presentar un evento... que fue *Imus Carcer*, entonces ya eran otro tipo de experiencias porque ya era de alguna manera en un espacio cerrado, ya era un especie de juegos con el teatro dentro de los miembros que éramos en ese momento, habían dos que hacían teatro Juan Pernaz y Mónica Salcido. Entonces había mucha experiencia teatral,

también estábamos experimentando con luces, con un espacio cerrado. En el tercer evento, también fue ahí en el *LUCC* y también fue un evento también con mucha teatralidad y en general yo creo que los *performances* seguían ese punto de teatralidad y de interacción ¿no? de catarsis con el público, nos interesaba mucho que no nada más el público fuera un espectador pasivo sino que se integrara al evento y la forma de integrarlo era por medio de la violencia física, entonces era una agresión directa al público y el público de alguna manera como defensa también contestaba a los golpes y cuando menos pensaba ya estaban ellos casi haciéndolo todo. En los últimos *performances*, uno que hicimos en la ENAP *Pandemonium* llegó un momento en que todos los “semefos” estábamos fuera de lugar y el público era el que estaba haciendo propio ya el espacio y pues era el fin que teníamos. Yo creo que ya de los *performances* que no hicimos fue uno el *Lavatio Corporis*, que queríamos que el público fuera el que lo hiciera, nada más íbamos a incitarlos y a dejarlos con su presencia.

L: ¿Y que pasó al final, por qué ya no se entabló?

T: Porque fue tan completo para nosotros la experiencia de *Lavatio Corporis* como instalación, que nos quedamos como agotados física y emocionalmente y sentimos que ya no lo necesitábamos y de ahí que *Lavatio Corporis* para acá, ya no hicimos eventos de ese tipo, de esas acciones y eso originó que miembros del grupo que tenían intereses más hacia la acción o hacia otros tipo de cosas, como Charly en la música, pues se salieran porque ya no había esos elementos donde ellos se sentían plenos, ya no había acción teatral, entonces a la gente que le gustaba la parte teatral ya no se sentía completo con sólo hacer instalación, necesitaban hacer teatro. Juan Pernáz se fue a teatro, Mónica Salcido se fue a

teatro,... empezó a hacer más música y así fueron saliéndose en la medida que no había ya ese tipo de expectativas.

L: ¿Y por qué creen que fue este cambio en las expectativas, o sea fue por madurez individual de cada uno o fue algo que se suscito dentro de SEMEFO al interior?

T: Yo pienso de mi parte, que yo al menos ya me sentía muy saturada con eso y sentía que al menos a mí ya no me daba más. Y no sé Charly

C: De alguna manera yo también me di cuenta de que el inicio estuvo muy bien, quedaba muy bien esa unión pero poco a poco esto iba cambiando, sin que uno supiera por qué, en especial por que estaba pasando, pero si fue cambiando. Al dejar de necesitar un respaldo musical eso quedo fuera, igual que pasó con los cuates que actuaban, que no venían el caso de hacer plástica porque ellos eran actores. Ahora yo hacía música pero yo era egresado de la ENAP, entonces bueno dejé de hacer música y decidí ingresar en la plástica un poquito.

L: Y regresando un poquito a lo que estábamos comentando hace rato de ¿cuál era el contexto social de esta primera etapa dentro de los *performances*?, ¿cómo describirían ese contexto social y eso de la banda del Spider? y ¿cómo se vinculaba la gente?

T: Nosotros nos juntábamos y teníamos como muchos núcleos de amigos. El Charly en Lindavista que es de donde venía *Caramelo Pesado*, tenía su grupo de

gente que los había seguido desde foráneos, tocaban en casas y en espacios públicos pero de alguna manera *underground*, casi nadie los conocía, por decirte en radio, en televisión, eran puros cuates de la colonia. También íbamos mucho al tianguis del Chopo, entonces también había gente que ya había visto los *performances* que también ya había gente de otros grupos musicales, de congo o de metal.

C: Evidentemente, por eso jalábamos un público también “rocker”, digamos, yo estaba muy metido en eso, estoy todavía muy metido. Entonces muchos de los cuates que iban a ver un *performance* de SEMEFO a lo mejor iban nada más por oír la música pero de paso les gustaban las imágenes y toda la vibra que había en un evento así. Había gente que simplemente iba por la plástica y que no sabía nada de metal ni le interesaba pero de todos modos se aventaba una dosis. Eso hacía que el público fuera muy variante.

T: No eran solamente de artes visuales y de filosofía, era gente de muchos puntos de la ciudad, sobretodo del norte de la ciudad y venir por ejemplo *Lavatio Corporis*, venir al museo, quizá muchos no habían pisado un museo. Por eso nos gustaba eso, gente que no había ido a museos entrara por la música y gente que no había oído música por no ir a los “hoyos” o no ir a Neza a escuchar, podía escuchar una música más violenta y más contundente que la que normalmente podían escuchar en los noventa.

C: Era como una virtud de alguna manera. En esta exposición es algo inaudito, está lleno de cuates de pelo negro y chamarras negras y pues jamás había pasado aquí y pues era suave.

Sin embargo, no sé si fueron nueve *performances*, sin embargo, la gente todavía cree que SEMEFO sigue haciendo *performance* y realmente hicimos muy pocos y de los pocos fueron cancelados, censurados, realmente fue más fama, fuimos más famosos que buenos, fue mas mito, realmente hicimos muy pocos *performances*, realmente íbamos aprendiendo a hacerlos porque no teníamos así como hacerlo, lo íbamos planeando en el camino y pues el *Eclipse* y *Mojolo* los íbamos hacer en el IFAL y era dentro de la semana de arte alternativo y pues un artista un día anterior o dos días antes de que trabajáramos quemó la bandera mexicana ahí y pues creó un clima de tensión y pues les dio mucho miedo que trabajáramos nosotros y era la primera vez y no sé si la única que nos pedían exactamente que íbamos hacer por escrito, casi firmado, con tres sellos de que íbamos a cumplir el recorrido de lo que íbamos hacer y ni así, llegamos con todo el evento, la instalación en el coche y ese mismo día nos lo suspendieron por causas ajenas a nosotros, lo que pasó es que estaban muy tensos, incluso temían que sucediera algo mayor. Y con *Eclipse* fuimos invitados por José Gurrola en un evento, nos invitó a participar en un pedacito supuestamente iban a ser como diez minutos, se alargó y fueron como dos horas casi de trabajo.

L: ¿Y cómo es que en lo del *Pandemonium*? En esta experiencia es donde mencionan al fakir Melchor ¿cómo es que conocieron a esta personalidad y de que forma, si es que influyó de alguna forma, cómo creen que lo hizo en su trabajo?

C: Bueno, ahí lo que pasó fue que Melchor es un señor bastante grande, al parecer nació en 1900 todavía anda por ahí, es bastante viejo pero muy vital y rarísimo, es un personaje extraordinario. Él trabajó mucho modelando, fue modelo de José Clemente Orozco y sigue trabajando, sigue modelando y hace actos inauditos, pero no es fakir de los que usan espadas o comen vidrio soplado, hace cosas mucho más extrañas.

T: Es un fakir como que yo pienso que su demencia senil que tiene le dio por el sexo, es un fakir sexual, entonces todo es la relación con el mundo tiene que ver con el sexo y sobretodo el sexo anal y entre sus cosas fantásticas, se mete botellas por el ano, se saca listones. Hizo uno increíble que se puso en el “culo” cohetes y estaba de nalgas disparando cohetes, entonces que participara con nosotros, también nos gustaba mucho tener a personajes bizarros, nos gustaba muchísimo la bizarrees y entre ellos haber conocido a Melchor fue muy interesante para ese trabajo en concreto.

C: Hay una bola de cosas rarísimas alrededor.

T: Como que cada *performance* iba siendo más hacia este camino de la bizarrees y como de las perversiones, iban siendo cada vez más violentos, cada vez la gente ya estaba esperando que empezara el *performance* para agredirlos, yo sabía que tenías que estar como a las vivas porque sino te tocaba un “palazo” porque tu también lo viste. Por eso te digo que por mi parte yo me aturdí, yo preferí que la violencia en vez de que fuera física que fuera una violencia más hacia la mente,

entonces yo creo que fue así como que el cambio que pasó después de *Lavatio Corporis*. Que ahí ya vimos que aunque no dimos un solo golpe, solamente la presencia de los animales tentados, de los animales mutilados, eso era una violencia más fuerte que si fuera un golpe. O sea, era más contundente ese tipo de cambio y violencia que la física. Y la gente podía escuchar más. O sea, la física era tan ruidosa que finalmente, ya no podían escuchar de lo que estábamos hablando.

C: Descubrimos por ejemplo que la gente se aterraba igual si estábamos haciendo *death metal* en vivo y acciones así violentas, con sangre y cosas así... que si les presentábamos por ejemplo el ataúd, pinche ataúd de Arte Joven, fue sólo eso ¿no? un ataúd colgado ahí, un ataúd que era real que habíamos sacado de la tierra y que estaba ahí, con eso la gente se aterró. Era nada más... nos dimos cuenta que era también esa manera de terror psicológico.

T: Podías llegarle más al... discurso. O sea que podemos hablar más claro en esa forma de discurso que en el otro que era más incontrolable. Pero que fue muy importante ¿no? O sea, fue básico primero gritar para después hacer nosotros los otros caminos.

L: Y bueno, en esta evolución que estaban hablando de la violencia, a la par ¿cómo es que se fueron abriendo las instituciones culturales que, de alguna forma les cancelaban... ¿por qué creen que se pudo dar como esta continuidad aún a pesar de la violencia?

C: Yo creo que, básico, primero se empezaron a ver que no era una broma, de que no era nada más un evento y ya. O sea, que hicimos varios, que hubo una continuidad, que era serio, un trabajo que se tiene que hacer bien. Y que además bueno, que ya no estábamos también en el plan de ponernos como al principio ¿no? Yo creo que eso era lo que les daba miedo de que decían: “no pues, es que se va a dejar caer aquí toda la *punketiza* del Chopo y no queremos que haya problemas ¿no? O no queremos que haya descalabrados, o que nos usen aquí un monumento de la nación... no le vayan a comprometer algo” ¿no? Entonces eso también yo creo que, al ver que ya eso ya estaba quedando atrás, de alguna manera confiaron. Aparte -te digo-, el trabajo se fue fincando, se fue haciendo ver que era de adiveradas.

L: Y así, para finalizar un poco la etapa de los *performances*, el último que hicieron fue “El Canto del Chivo” en el Carlos Lazo ¿cómo fue?

T: “El Canto del Chivo” es la tragedia ¿no? Entonces, era una escenificación de la tragedia griega, entonces ahí, sí queríamos poner exactamente lo que ya habíamos puesto meses antes de la catarsis. Entonces queríamos involucrar al público total al evento. Y fue una escenificación de Dionisios ¿no? Y era para el canal 22 nos lo pidieron para la Galería Plástica, una serie de televisión donde se hablaba de los artistas que estábamos produciendo al principio de los noventas.

C: Yo creo que ese fue el último que realmente se hizo ¿no? Porque el último, último, no se pudo llevar acabo en el X Teresa ¿no? Porque...

T: El último fue de... O sea, íbamos a hacer "Máquina Célibe". Una máquina célibe... íbamos a hablar del derecho del ser a la violencia ¿no? O sea, a la violencia del ser que está limitada por muchísimas cosas. Entonces, iba ser una especie de clones, todavía no estaba la oveja *Dolly*, pero queríamos hablar de la clonación de seres... asexuados, reproducidos no por forma sexual sino por medio de probeta, entonces... de esto iba a tratar el *performance*. Íbamos a poner perras muertas, o sea, íbamos hablar también del derecho al...la violencia, la represión iba a ser representada por medio de perras. Perras muertas encontradas en la calle, les íbamos a este... a hinchar las tetas con silicón y el culo iba a estar pintado con violeta de genciana. Entonces la acción iba a ser que estos clones iban a destruir como esta forma del ser sexual que estaba representado por las perras y... la iban a destrozarse. Las perras al final traían un cinturón como de una castidad con cuete e iban a explotar, unos cuetes de baja densidad . Y está prohibido, dimos el guión fue aceptado pero después lo rechazaron bien y lo escondieron. Y no lo pudimos presentar.

Pero eso dio mucho como... creó una polémica en prensa, hubo mucha prensa de esto por parte de los organizadores del evento, que creó más mito a lo que ya había tenido con SEMEFO porque... pusieron... hicieron una destrucción del *performance* de que le íbamos a poner dinamita, que había perras ardiendo, que de las perras salían palomas vivas de la panza, entonces cuando explotaban iban a volar las palomas. O sea, fue tanto que cuenta solo el mejor hecho. O sea creó mucha fantasía que finalmente de lo que se trata del arte es que también, de alguna manera sensibilidad y... Silvia Pandolffi le llamó mucho la atención esto y nos invitó a participar en el museo, en 1992 nos invitó para que hiciéramos una individual en el Museo Carrillo Gil. O sea tardamos dos años en preparar "Lavario

Corporis". Entonces, ya, el estar preparando Lavatio nos distrajo, o sea, nos distrajo de alguna manera de los *performances*, por eso en el '93 ya fue el último y ya no teníamos como mucho tiempo, porque estábamos trabajando día y noche en la producción de "Lavatio Corporis". Además coincidió que pedimos la beca de Jóvenes Creadores y nos la otorgaron entonces teníamos ya dinero, teníamos espacio donde hacer la pieza -que era el Carrillo Gil-, y estábamos dedicados de tiempo completo y ya no nos interesaba trabajar, por ese momento -no sabíamos que lo íbamos a dejar para siempre-, pero en ese momento estábamos más clavados en estar aprendiendo taxidermia, medicina forense, este... leyendo sobre conservación de cuerpos... Entonces ya era un mundo totalmente distinto en el que estábamos metidos. Entonces, la cosa de la teatralidad, en lo que a mí respecta, ya no me interesaba. Yo quería trabajar con la realidad directamente.

L: ¿Cómo fue este acercamiento a la morgue? Me estaban diciendo que no todos pasaron por ahí, ¿cómo fue la llegada a la morgue?

T: De alguna manera una cosa es ir a la morgue y otra es trabajar, entonces es muy difícil entrar a trabajar a cualquier morgue ¿no? Entonces para poder tener acceso, me metí a estudiar médica forense, también en la morgue. Para poder de alguna manera, no meterme con el equipo de vídeo y foto, sino de conocer el cuerpo, conocer -lo que te decía antes-, ese cambio de trabajar no con lo teatral sino con la realidad. Y por eso no todos... ninguno más que yo, estudió medicina. Otros tenían otro tipo de cosas, participaban de otra manera, dentro del grupo.

L: Y con respecto a este cierre de ciclo que mencionaban con “Lavatio Corporis” ¿cómo...

C: Bueno, lo que pasa es que ahí siento yo que... viene el fin de la primera etapa ¿no? La etapa donde hubo música, donde hubo acción, *performance*, y todo esto. Y bueno, en cuanto a la cosa musical que es lo que realmente yo hice siento que se terminó en el '95 con la grabación del disco de SEMEFO, que aunque no entraron todas las composiciones que había hecho para los eventos de *performance*, entraron bastantes de éstas y, bueno pues ahí se acabó. El grupo simplemente... musical estaba disuelto ¿no? Entonces con esa grabación se acabó. Lo grabamos en Italia aquí inclusive es imposible conseguirlo ¿no? Llegaron diez copias nada más y las tenemos nada más nosotros. Pero bueno, fue algo así como que ahí se terminó en esa etapa.

Y después, es donde ya empieza eso de que nos dimos cuenta ¿no? de que pues no era necesario más... que se podía tener un discurso bien claro y bien conciso, bien fuerte, sin necesidad de... ni de música, ni de acciones, ni de violencia, ni de nada ¿no? Simplemente todo eso era de alguna manera todo era más psicológico... estaba suave que la gente se alucinara lo que quisiera porque, había veces que una o dos personas que iban a ver un evento, platicaban cosas extraordinarias que jamás habían pasado ¿no? No sé cómo es que las veían ¿no? Pero simplemente encendías la mecha y era todo ¿no? Incluso nos dábamos cuenta que aún en eventos que no se llevaron a cabo, la gente inventaba cosas ¿no? Era divertidísimo escuchar después lo que decía la gente de un evento: “Que sí se hizo”; “Que no se hizo”... te platicaban y a nosotros nos gustaba mucho oír eso...

L: Y una pregunta, ¿por qué hicieron la grabación del disco en Italia?

C: Bueno, eso también por razones... hay otros motivos que... Pero uno quizá también era que aquí, era muy difícil que una compañía aquí dijera: "ok, yo los grabo". O sea, una compañía de discos lo que quiere es vender discos. Y si no es un producto que ellos consideraran que se podía vender, simplemente no grababas ¿no? Entonces, de alguna manera, dijimos: "Esa es una buena razón para no grabarlo aquí." Y teníamos ya además un contacto también rockero y la posibilidad, porque ellos tenían... nos admiraban pues. Pues ya empecé a ver el contacto con él dijo "pues aquí hay un estudio, si quieren lo grabamos" Y nosotros tuvimos que costear el gasto del estudio y el viaje y todo ¿no? Pero como nos fue muy bien con él, incluso el cuate nos regresó el dinero de... que le habíamos pagado por la grabación y él quiso sacar el disco. Porque él sabía que íbamos a venir aquí con nuestro *master* y simplemente no saber cuando lo editábamos. Entonces yo los puedo producir y aquí esta el dinero que me dieron y bueno, el disco va a salir acá y ya les mandaré sus copias, etcétera y ya... así fue.

L: ¿Quiénes fueron a Italia?

C: Nada más los tres músicos que en ese momento quedábamos, que bueno uno eran los tres originales. Eran mi hermano en la batería, que es Arturo López, Víctor Basurto que tocaba el bajo, y que por cierto él ya se quedó por allá ya nunca volvió. Y yo, que tocaba la guitarra y que era como el comodín ¿no? Todas

las variantes que hubo en el grupo de música estaba yo. Los demás participantes a veces estaban a veces no.

L: Y ¿cómo quedó conformado el disco o sea, cuántas rolas tiene?

C: Tiene como unas... no recuerdo exactamente, han de ser como unas diez.

T: Era la música de los *performances*. La música fue un factor importantísimo, era como el guión literario. Era la forma de armar las acciones, porque eran como acciones libres, pero había puntos en que se tenían que unir los *performancers*, los que estaban accionando, que se tenían que unir con la música. Entonces la música era como el hilo, la que iba llevando como los altos y los bajos.

C: Había cierta flexibilidad también, porque los músicos estábamos atentos a lo que estaba pasando y para que también no fuera tan rígido, de que cuando oigan esto tienen que hacer esto no era tan así. De alguna forma también nosotros nos guiábamos con ellos, era una cosa como muy elástica.

L: Y bueno, en esta parte de lo que fue ya el “arte objeto”, ¿cuáles fueron las obras que en esta segunda etapa de SEMEFO que considerarían más importantes?

T: A mí “Dermestes”, la génesis de “Dermestes” siento que fue muy importante, porque cuando hicimos “Lavatio Corporis”, nos prestaron una -cuando terminó-, o sea, ¿qué haces con todo eso?

C: Con todos los caballos...

T: ¿qué hacíamos con todo esto, no? Entonces Silvia Pandolfi nos consiguió una bodega para guardar las cosas. Esa bodega, cuando hubo una granizada en el norte de la ciudad, no sé, yo creo como a los quince días que habíamos llevado las cosas, hubo una granizada que tumbó el techo de la bodega. Entonces, quedó a la intemperie los caballos, quedaron a la intemperie. Como llamó mucho la atención a toda la banda que estaba por ahí cuando iban entrando los caballos, entonces se metieron. Entonces empezaron a bandalizar a los caballos. Según nos contaron se subían arriba de ellos, este los... traqueteaban, los quemaban, hasta incluso hacían ritos sexuales con ellos...

C: Los usaron...

T: Los usaron a los caballos sexualmente, a la yegua y al caballo. Entonces con la lluvia y a la intemperie se empezaron a pudrir. Como teníamos la beca de Jóvenes Creadores, teníamos que hacer un evento en el Carrillo Gil, dentro de la colectiva de la generación de Jóvenes Creadores, y decidimos poner los caballos, los restos de los caballos. Y como estaban llenos de gusano, vimos que en vez de poner caballos muertos, estábamos exhibiendo caballos vivos. Entonces ese cambio de la muerte a la vida, para mí fue muy importante ¿no? Porque dentro de la... estaban dentro de una especie de peceras, estaba la cabeza... en cada uno estaba la cabeza del caballo y la cabeza de la yegua, el sexo de los dos y unas patas. Y dentro de las peceras se cumplía todo el ciclo de vida desde la larva, desde que

sale la larva hasta que se vuelve mariposa. Y todo estaba dentro del...veías como los gusanos nacían, crecían, se convertían y morían de nuevo. Y eso fue así, al menos de mi parte me fascinó y... e incluso me hizo que me metiera a estudiar otras variantes de la medicina forense.

L: ¿Cómo cuales?

T: El estudio de la fauna cadavérica, el estudio ya de odontología forense, el estudio de huellas... O sea, más más, investigando más sobre el cuerpo ¿no? Y además, bueno el hecho de aprender hacer autopsias y todo. Empezaba a ver ya no nada más el cuerpo por afuera, sino la belleza del cuerpo por dentro. A todo lo que generaba el hecho de que convertirte en un cadáver ¿no?

L: Y fue en este punto donde salió lo del oximorón “la vida del cadáver” ¿o no?

T: Ahí justamente, de ver la vida del cadáver. O sea, cuánto dura, cuánto vive un cadáver. Entonces, eso a mí me interesó mucho. Porque además podía hablar de dos puntos: hablar del cuerpo y hablar de la sociedad.

L: Han hablado ya en varios momentos de que parece que se cruzan la sexualidad con la violencia...

T: Sobre todo en el principio ¿no? En el principio, era... como éramos muchos entonces había ese punto en común de todos que nos gustaba ver pornografía,

ver la esencia del ser. Como que de alguna manera ver lo más natural, lo más bruto del ser. Sexo, drogas, música, sueños, alucinaciones, que era casi el punto que nos unía a todos en el principio.

L: Lo que es la cultura popular, leían a Hermelinda Linda a Aniceto, ¿cómo es que todo esto se fue uniando en el trabajo de SEMEFO?

T: Este, a Hermelinda Linda es de lecturas infantiles ¿no? Y la parte bizarrísima... del humor negro que viene de nuestros abuelos que eran de clase baja y con ese saborcito que tienen este tipo de revistas ¿no?

C: También había otra cosa que era un punto en común al menos entre Teresa, Arturo Ángulo y yo, que nos encantaba el *comic*. El *comic* más bizarro, nos gustaba y coincidíamos en esa característica. En Tradiciones y Leyendas de la Colonia... todo ese tipo de leyendas nos gustaba.... Entonces era como un punto de interés.

T: Preferíamos leer eso que, aunque sí lo leímos, *La Pequeña Lulú* y todo, pero preferíamos leer algo más sangriento de lo que es esa curiosidad infantil, ese morbo infantil. Y nos encantó, que los tres lo habíamos leído, que habíamos leído a la Gorola. Entonces todo esto tratábamos también de meterlo en los *performances*.

C: Leíamos igual *Asterix*. O sea, éramos devoradores de *comics*. Nos dimos cuenta de que los tres coincidíamos.

L: Y como ¿qué aspectos son los más significativos de todos estos *comics* que pudieron elaborar de alguna forma o retomar después en el trabajo de SEMEFO?

T: Quizá en los vestuarios, te digo que el humor de los Medina ¿no? De cómo trataban los cuerpos. El reciclaje que siempre hablaban del reciclaje...

C: Era meterte en esa onda ¿no? de trabajar con los muertos... (No se entiende bien, 2 seg) locuras

T: Y también pues, las lecturas de la nota roja. También el leer la *Alarma*, era... leer acerca de los asesinos. O sea, todo eso, esa parte que te roza del ser, que... no es que nos gustara sino que lo hacíamos. Los *comics* si nos gustaban pero las lecturas estas... de ir siguiendo pistas casi de asesinos o de formas de captura o de formas de... era un punto común de platicarlo ¿no? Lo comentábamos mucho.

Angulo, el Charly y yo antes de SEMEFO nos juntábamos mucho para hacer videos y para... no sé alucinar, para... oír música. Y ya después se fueron como... de alguna manera, agregando los demás. Pero básicamente éramos Charly, Angulo y yo. Teníamos una cámara, nuestro testigo era la cámara que era yo y ya ellos eran los que de alguna manera accionaban.

C: De alguna manera, el último grupo SEMEFO finalmente éramos nosotros tres.

T: Se fueron saliendo todos y quedamos finalmente los tres.

L: Y en el accionar frente a la cámara ¿qué tipo de cosas eran las que se “ejecutaban” por ahí?

T: Eran delirios, y delirio, delirio. Y era pues... entre divertido y angustiante. Porque finalmente quedaban... era te digo, como entre divertido y angustiante porque después... cuando revisábamos lo que habíamos hecho nos quedaba como una especie de sentimiento así como de vacío y de vergüenza, nos daba hasta pena vernos. No sabías así como que: “bueno, con permiso, adiós”. Lo mismo que después cuando fueron públicas las acciones, después nos dejó un sentimiento así como un sentimiento como de ganas de bañarme ¿no? O sea, o de comer pasteles con betún blanco, me quedaba así como algo... como, no sé...

C: Era como una resaca de dos o tres días que después de un evento, estabas...

T: Como que algo había sucedido. Igual cuando trabajábamos los tres juntos pues, eran en la casa o eran aquí en el parque ¿no? los tres veníamos a hacer algunos.... y pues la cámara era la... el testigo. Después de esos videos retomamos muchos como de alguna manera, este, personajitos ¿no? que surgieron... para los *performances*. O sea, *Viento Negro*, realmente fue el primer *performance* público, pero hicimos uno privado que se llamaba *Viento Negro* y que el Sr. Angulo salía vestido o sea, con el plástico, como había salido para el video. Entonces, se retomó nada más y después, claro después se agregó otras cosas ¿no? Pero era compartiendo de lo que habíamos grabado. O si no, no sé... se retaban Mónica Salcido y el Sr. Angulo, se retaban a ver quien era el más

macizo y, yo iba con la cámara o como testigo sin que ellos supieran nada del otro, la cámara era el testigo a ver quién era el que hacía la acción más insólita. Competían a ver quien hacía las cosas más insólitas, todavía no había acciones públicas, pero todo era así como en el manicomio, había muchísimos cuartos muchísimas lecturas, estaban los expedientes de los locos y era un manicomio de los más avanzados de América Latina. Entonces, hay un cuarto donde estaban los expedientes, agarrabas un expediente, y eran terribles ¿no? Había expedientes de gente del '68 de cómo había participado en los movimientos estudiantiles y que habían quedado dañadísimos o los habían metido ahí para escaparse, los papas los sacaron de la cárcel y evitar que fueran perseguidos. Entonces, las medicaciones que les daban eran muy impactantes ¿no? Entonces también había, no sé de muchos tipos de psicosis que de alguna manera las asimilábamos, de tanto leer quedabas como afectado. De repente había psicosis de gente hiper celosas, y terminabas tú teniendo una actitud de estas personas ¿no?

C: Así como hablábamos de las culturas populares, estaba eso y aparte también un poco lo que decías del sexo y la violencia, que hablábamos hace rato, también estaba el sexo y la muerte y esas cosas en las pinturas de Van Dyk y todas esas cosas, y aparte esto de las experiencias que pues pasamos así horas, horas embobados en el libro. O sea, no era ni filosofía, ni *hobbies* ni nada, era algo, era...la realidad.

T: Era la realidad... y de cómo se iba mediatizando ¿no? Como íbamos siendo mediatizados gente que veías con conductas aparentes, con conductas normales y

veías, de pronto por qué diablos se le encerró, si na'más era un celosito ¿no? O una mujer que se pone celosa o...

C: Era un borracho, o sea había muchas cosas que te hacían pensar...

T: También visitábamos manicomios reales, o sea, con personas. Y veías que si te hacían... Si de por casualidad te perdías por los pasillos y te hubieran agarrado te hacen un chequeo y pues te dejan. O sea, porque tenemos así, las mismas paranoias que ellos. Entonces cuál es la diferencia de estar afuera o a dentro. Entonces, nos empezábamos de repente ya a..., tuvimos que parar, incluso de leer porque ya estábamos como muy tensos. Cada vez que íbamos al manicomio ya como que tomábamos la actitud de los locos ¿no? Además había de estos, estaba un... había un teatro, un teatro donde los locos hacían actores...

C: Un forito

T: Sí, un forito donde estaba el vestuario, estaban los guiones de las obras que hacían y pues también eso perturbaba más ¿no?

C: Allí ensayábamos. Justo en ese foro era donde poníamos nuestras preparaciones, así *performances* y todo eso ¿no?...

L: ¿Eso en el de Tlalpan?

T: En el de Tlalpan

L: ¿Y en manicomios que estaban activos?

T: El que estaba también en Tlalpan. Hay dos ¿no? Entonces uno que está por Insurgentes y el otro que está en..., el oficial ¿no? el del ISSSTE.

C: Y hay otro acá por la UAM, hay más.

T: Íbamos a estos. También a las... cuando íbamos a hacer “Máquinas Célibes” que, que eran con las perras, para poder entender un poco ¿no? de qué estaba sucediendo también con los animales. Íbamos a las perreras, a las perreras municipales...

C: Antirrábicos...

T: A los antirrábicos y... era, o sea meterte, impactante con los perros con una actitud casi humana. Metidos en jaulas esperando, esperando la muerte ¿no? Esperando ser reconocidos por sus familiares o la muerte ¿no? Entonces veías reflejado en los perros una actitud humana, una actitud humana que era también como, o sea, era para poder salir y hacer un *performance*. Eran las preparaciones que teníamos ¿no? Enfrentarte con eso, o sea, vas a hablar de eso, o sea, vas a utilizar perros muertos pues ve a un antirrábico, vas a hablar de la locura pues... ve a los manicomios.

C: Sí, en lugar de hacer un ensayo, más bien era... vamos a ver esto, vamos a ir a ver esto...

T: Nunca, nunca repetimos los *performances*. Eran acciones de una sola vez, incluso en lugares querían que tuviéramos como temporada del *performance*, que actuáramos todos los viernes el mismo *performance* durante, no sé, meses ¿no? Y nos iban a pagar, entonces, preferíamos no recibir ni un peso... preferíamos vender libros. Y con los libros estar pagando las cervezas o lo que íbamos a utilizar, que meternos a esa dinámica de hacer teatro por teatro.

C: O sea a la gente de los antros si les gustaba la idea, porque vendían toda la cerveza en un evento de SEMEFO: "sí no, ven todos los viernes"...

L: Y con respecto a las influencias ya, de artistas, no sé, está la Fura dels Baus o eh...

T: La Fura, sabes que... o sea, si nos impactó, pero realmente no es una... nunca más supimos, cuando vino a México nos impactó pero nunca más supimos...

T: Y este no fue... o sea sí, pero no es así como si fuéramos así seguidores, nunca más ¿no? vinieron a México y nunca más supimos que hicieron.

C: De hecho cuando vimos que salían en ...¿? era: "¡Mira! esta es la Fura dels Baus, ¿no?"

T: Era así como... Y bueno pues de artistas los accionistas austriacos, eso yo creo que fue más importante que, que la Fura ¿no?

C: Más como Schwarzkogler, Hermann Nitsch, Günter Burs...

L: Inclusive retoman algo de Hermann Nitsch ¿no? en alguna instalación...

T: No, estuvimos juntos en una galería austriaca "Arte Idea" y nosotros pusimos unos botes y ellos eran pues imágenes ¿no? Imágenes de los años 70's, 60's, cuando estaban jóvenes haciendo innovaciones. Y más que retomar la idea completamente, nos gustaba la valentía ¿no? la valentía de expresarse por medio del dolor, por medio del autosufrimiento. Hacer su trabajo, su trabajo a partir de esos elementos. Hablar de su país, de su momento histórico... eso es lo que más nos interesaba de ellos ¿no?

C: De hecho también eso nos influyó al querer, pues no hacer teatro, no actuar sino hacer las cosas en realidad ¿no?, o sea si realmente había golpes, había golpes. No se hacía como que había golpes. Había masoquistas que decían: "Yo sí le entro", bueno, pues órale...

T: Sí, la teatralidad estaba basada en que bueno pues apoyábamos en luces y nos apoyábamos en eventos teatrales, pero no en el fingir, fingir... el dolor. Incluso en uno, en "Cabezas", este, Juan Pernás se abre con un bisturí se abre la panza ¿no? porque el quería hacer eso, quería sentir el dolor en público.

L: ¿Cómo es que creen que se mezclaba esa parte del arte, cómo... precisamente, con la parte de la realidad? ¿Cómo creen que interactúa el aspecto artístico con el aspecto real?

C: Lo que pasa es que el arte es la realidad ¿no?

T: Pensamos que esto es, la realidad es arte arte-realidad o sea, arte-vida o sea, no podemos separar la vida de la realidad. Y del arte una cosa es técnica, o sea, estamos hablando de que el arte es vida ¿no?

C: Sí y aparte estábamos bien conscientes ¿no? de que bueno si podemos pintar un cuadro que sea muy impresionante pero, es mucho más sincera la expresión, se me hace mucho más impactante. Incluso, no nada más para la gente para mí...

T: No nos interesaba, no nos interesaba poner el cuadro. Sino que queríamos poner lo que era. Bueno en esa época no pensábamos en cuadros, o sea queríamos hacer lo que “fuera”. Un cuadro de Orozco de los caballos de los “Teules IV” pues sí es muy impresionante, pero poner el caballo ahí, hacer la tridimensionalidad era mucho más impactante que, que...o simplemente era lo que nos interesaba, o sea no nos interesaba el otro momento.

C: Era una satisfacción en eso ¿no?, hacer las cosas en acciones reales.

L: Y regresando un poco otra vez a esto que estaban diciendo del público, de cómo se adueñaba de repente del espacio. ¿Cómo creen que se trastocaba

está búsqueda de violencia, morbo... o sea, de su propio morbo y sentimiento de violencia junto con el del público?

T: Yo pienso que la gente es..., o sea como público eres *super* morbosos, incluso el público del arte es morbosos. Y lo que pasa es que la gente no lo quiere admitir. No quieren admitir que es algo natural la morbosidad que tenemos. Y aquí estaba como cobijado con la oscuridad, estaba cobijado con nosotros. Que lo motivaba a sacarlo ¿no? Estaba motivado a sacarlo porque sentía que no había como nada que lo retuviera.

C: Y nos fuimos dando cuenta ¿no? De que la gente realmente sabíamos que se iba a expurgar ¿no? Y lo que nosotros...

T: Lo que nosotros estábamos sintiendo... Lo que nosotros estábamos sintiendo, sabíamos que la gente también lo sentía. Y entonces era, era así como, como este... una, interactuábamos o sea, así como el tipo que se metía y agarraba un elemento y empezaba a darle vueltas, a alucinar. Esta persona era porque, esa persona también a mí me estaba alucinando. Para el próximo evento ya estaba yo alucinando al mismo... (Se mete el aire en el micrófono de la cámara. No se entiende en el cassette, 2 seg)... estábamos encadenados de lo que habíamos visto, lo que habíamos aprehendido de la gente. O sea, cada vez más gente quería participar.

C: Por eso, hablábamos de que admirábamos la valentía de los accionistas vieneses. Porque de alguna manera nosotros también estábamos poniendo así

como diciendo: “Bueno, yo tengo la valentía de hacer esto”, pero también sabíamos que estábamos prendiéndole la mecha ¿no? Sabíamos que ellos también les iba gustar. Y ahí nos dábamos cuenta que sí era así.

T: Cada vez más gente quería decir algo ¿no? Cada vez más gente quería participar para que su voz estuviera ahí.

C: Sí, había cuates que llegaba y me decía: “Es que yo vi un evento de ustedes, yo hago lo que quieran, lo que ustedes quieran lo hago”.

T: “Yo quiero que me amarren, yo quiero que...”, bueno, incluso uno de SEMEFO, Juan Luis García, nos invitaron a ver un *performance* de él, con motivos que agarraron una maceta y se estaban rompiendo una maceta en la cabeza y se descalabraban. Y dijimos: “No, este que se venga con nosotros. Porque éste, sí es de los nuestros”. Y este, y él empezó, trabajó al final como integrante y miembro del grupo.

Obras de SEMEFO y Teresa Margolles. Una cronología

Año	Nombre de la pieza	Descripción y lugar de realización
1989	<i>Caramelo Macizo</i>	Concierto. Teatro Santo Domingo
1990	<i>Viento Negro</i>	Performace. Evento <i>Ya Juventud ya!</i> , Espacio Alternativo La Quiñonera, México, DF, abril de 1990 Primera vez que firman con las siglas SEMEFO
	<i>Imus Carcer</i>	Performance. Foro Cultural LUCC, México, DF (individual)
	<i>Feliz Cumpleaños</i>	Muestra 235 Líneas. Centro Cultural Santo Domingo, México, DF
	<i>Cabezas</i>	Performace. Primer Salón del Performace, Foro Cultural LUCC, México, DF
1991	<i>Paredón</i>	Performace. Edificio Rule, México, DF.
	<i>Mojolo</i>	Video y performance irrealizado: grabaciones sobre un matadero clandestino de pollos. Primer Encuentro de Arte y Comunicación Alternativos, Instituto Francés de América Latina (IFAL), México, DF
	<i>Eclipse</i>	Performace. explanada del Museo Rufino Tamayo, México, DF
1992	<i>Pandemonium</i>	Performance. Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), México, DF (individual)
	<i>Larvario</i>	Objeto: ataúd exhumado. XII Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes, Monterrey, Ciudad de México, México
	<i>La Crítica</i>	Instalación. Celebración de los 10 años del Museo Nacional de Arte (MUNAL), Plaza Manuel Tolsá, México, DF
	<i>Homenaje a los 400 Españoles Caídos en la Conquista</i>	Instalación. Maratón de los 500 años del descubrimiento de América, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Azcapotzalco, México, DF
1993	<i>El Canto del Chivo</i>	Performance. Televisado por Canal 22. Sótano del Teatro Carlos Lazo, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM),

	México, DF, abril de 1993 (individual)
<i>Larvario Fase II</i>	Instalación. Exposición About Death, Bridge Center of Contemporary Art, El Paso, Texas, EU
<i>Necrozoofilia</i>	Instalación: foto mural de cadáveres de perro y cabezas de caballo. Encuentro de Primavera, organizado por el periódico Generación, jardín del MAM, México, DF
<i>Clones</i>	Instalación. Exposiciones Semejantes y Diversos, Museo Universitario del Chopo, México, DF
<i>El Metro como Alternativa Moderna de Suicidio</i>	Instalación. IV Bienal de Poesía Visual, Estación Copilco del Sistema de Transporte Colectivo Metro, México, DF
<i>Deshielo</i>	Instalación y concierto: objeto de metal con bloque de hielo mientras tocaban en vivo. Espacio Esponja, Plazuela del Claustro de Sor Juana, México, DF
<i>Máquinas Célibes</i>	Performance irrealizado. II Festival de Performance, X-Teresa Arte Alternativo, México, DF, octubre de 1993. Último <i>performance</i> de SEMEFO
1994 <i>Lavatio Corporis</i>	Instalación: Caballos embalsamados y metal. Museo de Arte Carrillo Gil (MACG), México, DF, mayo de 1994 (individual)
<i>Larvario Fase III</i>	Instalación. XIV Encuentro Nacional de Arte Joven, Aguascalientes, Guadalajara, Ciudad de México, México
<i>Dermestidos</i>	Instalación. Exposición La Justicia, UAM Xochimilco, México, DF
<i>Lavatio Corporis</i> (fragmento)	Instalación. Exposición de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Centro Cultural Zacatecano, Zacatecas, México
<i>Lavatio Corporis</i> (fragmento)	Instalación. Froro Idea Universidad Iberoamericana, México, DF
<i>Lavatio Corporis</i> (fragmento)	Instalación. Donación a la colección de Arte Contemporáneo del MACG, México, DF
1995 <i>Dermestes</i>	Instalación: Caballos pútridos y gusanos. Exposición Creación en Movimiento de Jóvenes Creadores del

	FONCA, MACG, México, DF, marzo de 1995.
<i>Engaño a la naturaleza y La Tabla de la Muerte</i>	Objetos: fetos de caballo embalsamados. Primera Bienal del Juguete Arte Objeto, MUNAL, Museo José Luis Cuevas, México, DF, agosto de 1995. (Posteriormente, estas piezas viajaron a Europa y Sudamérica)
1996 <i>Dermis</i>	Instalación: sábanas impregnadas con sangre humana y recortes de tatuajes. La Panadería, México, DF, septiembre de 1996 (individual)
1997 <i>DERMIS</i>	Instalación. Espacio El Ojo Atómico, Madrid, España, El Lucernario, Oviedo, España, La Rula, Guijón, España, Escuela de Artes y Oficios, España. (individual)
<i>Lavatio Corporis</i> (fragmento)	Instalación. Exposición <i>Colección de Arte Contemporáneo</i> , MACG, México, DF
<i>Mineralización Esteril</i>	Arte Objeto. Salón Nacional de Artes Visuales, Centro Nacional de las Artes (CNA), México, DF, abril de 1997
<i>Catafalco</i>	Arte Objeto: moldes de yeso de cuerpos a los que se les practicó la autopsia. MAM, México, DF, mayo de 1997
<i>Sin título</i>	Instalación: ocho barriles usados para limpiar esqueletos humanos en las prácticas de anatomía. Art & Idea, México, DF, agosto de 1997
<i>Fluidos</i>	Instalación: 240 litros de fluidos humanos. Exposición Enviromex, Espacio Art Deposit, México, DF, octubre de 1997.
<i>Estudio de ropa de cadáver</i>	Arte Objeto: Ropa ensangrentada tomada de personas asesinadas. Centro Cultural de Arte Contemporáneo, México, DF, agosto de 1997. Y Galería Cruce de Madrid, España
<i>157 km México-Tecalli</i>	Arte objeto: gran bloque de hormigón fresco era la síntesis de un viaje -entre la salida del DF y el pueblo de Tecalli en el cual recogieron 25 cadáveres de animales atropellados. Ex hospital de Tecalli, México, noviembre de 1997

1998	<i>Tarjetas para picar cocaína</i>	Arte Objeto. Galería Caja Dos, México, DF. Una de las primeras obras de Teresa Margolles, trabajando de manera independiente después de haber formado SEMEFO
	<i>Doméstica</i>	Intervención: sillón forrado con viseras. Casa en la Condesa de Patricia Rivas, México, DF. Última pieza del grupo SEMEFO.
	<i>Sin título</i>	Instalación: montón de cabello recolectado por siete años en la morgue. Galería 127, México, DF. Comienzo del trabajo de Margolles como artista independiente.
	<i>Autorretratos en la morgue</i>	Fotografía: Museo de la Ciudad de Querétaro, Qro., México
1999	<i>Memoria fosilizada</i>	Instalación: sepultura de 2,843 objetos pertenecientes a 247 personas asesinadas. Abril de 1999.
	<i>Andén</i>	Performance e instalación: sepultura de objetos pertenecientes a personas asesinadas por la guerrilla o los paramilitares. Cali, Colombia. Última residencia de SEMEFO al que fueron sólo el Sr. Angulo y Teresa Margolles.
	<i>Bañando al bebé</i>	Performance. Video. Proceso de limpieza del cuerpo de un feto. México, DF.
	<i>Entierro</i>	Arte Objeto: entierro del feto del video <i>Bañando al bebé</i> . México, DF.
2000	<i>Lengua Ciudad de espera</i>	Arte Objeto. Ace Gallery, Nueva York Intervención: grasa humana aplicada sobre pared. Programa <i>Extramuros</i> curado por Taiyana Pimentel en el marco de la Séptima Bienal de La Habana, La Habana, Cuba, noviembre 2000.
	<i>Lienzo</i>	Instalación: manta de 9.50 por 1.70 metros impregnada de formol que se utilizó para envolver

- cadáveres. junio de 2000
- 2001 *Grumos sobre la piel* Acción y video: Margolles unta grasa humana en el cuerpo de un hombre. Barcelona, España.
- 2002 *Vaporización* Instalación: vapor producido con el agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue. Ace Gallery, México, DF.
- Banca de concreto* Arte Objeto: Banca hecha con el agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue. Puebla, México.
- El agua de la Ciudad de México* Vídeo: Escena del lavado de cadáveres en la morgue. Puebla, México.
- Secreciones* Instalación: pared de la casa de la cultura engrasada. Kunst-Werke, en el marco de los eventos del festival MEXartes – Berlín, Berlín, Alemania, septiembre de 2002.
- Fin* La Panadería, DF, México
- 2003 *En el aire* Instalación: burbujas con agua con la que se lavan los cadáveres en la morgue. XI Muestra Internacional de Performance. ExTeresa Arte Actual, México, DF, junio de 2003.

Bibliografía

ALVARADO, Dulce María, "Performance en Mexico: historia y desarrollo", Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, México, 2000.

BARTHES, Roland, *Mitologías*, Siglo XXI, 12ª ed., México, 1980.

BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, Taurus, Madrid, 5ª ed., 1981.

-----, *La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987.

-----, *The Bataille Reader*, Blackwell, Oxford, 1997.

BIESENBACH, Klaus et. al., *Mexico City : an exhibition about the exchange rates of bodies and values*, P.S.1. Contemporary Art Center, Long Island City, Nueva York, 2002

BRETON, André, *Antología*, sel. y prol. Marguerite Bonnet, 6ª. ed., México, Siglo XXI editores, 1983.

BURKE, Edmund, *Indagacion filosofica sobre el origen de nuestras ideas acerca de los sublime y de lo bello*, Tecnos, Madrid, c1987.

DALLAL, Alberto (ed.), *La abolicion del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1998.

DE QUINCEY, Thomas, *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, Espasa, Madrid, 2000.

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Épipiméthée, Paris, 1968.

DOUGLAS, Mary, *Purity and danger : an analysis of concepts of pollution and taboo*, Penguin, Harmondsworth, c 1970.

FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, 4ta.ed, Valencia, 1997.

- FOUCAULT, Michel y DELEUZE Gilles, *Theatrum philosophicum seguido de Repetición y diferencia*, Anagrama, Barcelona, 1995.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas*, 3 vols., Biblioteca Nueva, Madrid, 1996.
- GARCÍA Moliner, María Dolores, *Diccionario de uso español*, Gredos, Madrid, 2001.
- GELDER, Ken y Sarah THORNTON (eds.), *The subcultures reader*, Routledge, Londres, 1997.
- GONZÁLEZ-CRUSSI, Federico, *Notas de un anatomista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- GOROSZTIZA, José, *Muerte sin fin y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.
- GIRARD, Rene, *Veo a Satán caer como el relámpago*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- GREIL, Marcus, *Lipstick Traces: A secret history of the twentieth century*, Harvard University, Massachusetts, 1989.
- , *Rastros de Carmín: una historia secreta del siglo XX*, Anagrama, Barcelona, 1993.
- GRUNENBERG, Cristoph, *Gothic : transmutations of horror in late twentieth century art*, Insitute of Contemporary Art, MIT, Cambridge, Massachussets, 1997.
- HALBERSTAM, Judith, *Skin shows: Gothic horror and the technology of mosnters*, Duke University Press, San Diego, 1995.
- HEBDIGE, Dick, *Subculture: the meaning of style*, Routledge, Londres, 1979.
- HUIDOBRO, Vicente, *Altazor. Temblor de cielo*, Rei. México, 1987.
- KIRK, Varnedoe, Adam Gopnik (eds.), *Modern art and popular culture: readings in high and low*, Museum Of Modern Art, New York, 1990.
- KRISTEVA ,Julia, *Poderes de la perversion: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Celine*, Siglo XXI, México, 1988.

- LACAN, Jaques, *Escritos*, 2 vols., Siglo XXI, 22ª ed., México, 2003.
- LEVINAS, Emmanuel, *La huella del otro*, Taurus, México, 2000.
- , *Humanismo del otro hombre*, Siglo XXI, México, 2003.
- MARTÍNEZ, Carlos (comp.), *CulturaContraCultura*, Plaza Janés, México, 2000
- MONSIVÁIS, Carlos, *Los rituales del caos*, Era, México, 1995.
- MORTIZ, Joaquín (eds.), *El antiguo régimen y la transición en México*, 3 vols.,
Planeta, México, 2000.
- PÉREZ-RATTON, Virginia y Santiago B. OLMO, *Entre Líneas*, La Casa Encendida,
Madrid, España, 2003.
- SCOTT, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, Era, México, 2000.
- VARMA, Devendra P., *The Gothic Flame*, Russell & Russell, Nueva York, 1966.
- ZIZEK, Slavoj (ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Fondo de Cultura Económica,
México, 1994.

Hemerografía

- BUSTAMANTE, María, ESCOBAR Roberto, MAYER Mónica y MUÑOZ Víctor, “El jurado no censuró el performance de SEMEFO”, *El Universal*, secc. Cultura, Domingo 17 de octubre de 1993.
- GÁMEZ, Silvia, “Punto de Retorno”, *Reforma*, secc. Cultura, 10 de octubre del 2003.
- GONZÁLEZ, Amador Roberto, “México sufrió el mayor desplome de la inversión en AL en 95: BID”, *La Jornada*, 5 de junio de 1996.
- KRAUSS, Rosalind, “Nostalgie de la Boue”, en *October* No.58, 1991.
- MACEDA, Elda, “A la explosión del perro muerto le faltó dinamita”, *El Universal*, Secc. Cultural, viernes 15 de octubre de 2003.

MARTÍNEZ, Víctor, "Memoria apócrifa de lo efímero", *El ojo atómico*, núm. 3, febrero de 1997.

MEDINA, Cuauhtémoc, "La muerte infiltrada", *Reforma, El ojo breve*, miércoles, 2 de julio de 2003.

NAVARRETE, Federico, "Semefo", *Poliester*, vol. 8, no.2, Primavera, Año 2000.

NIKLAS, Maak, "Momento mori, del culto al cuerpo y de la cultura del placer. Teresa Margolles convierte su "pared engrasada" en un espejo, en el que el "primer mundo" redescubre sus ideales de belleza", *Humboldt*, no.137, año 44, 2002.

REUST, Hans Rudolf "Teresa Margolles: Galerie Peter Kilchmann", en *ArtForum*, Noviembre 2003 tr. Sara Ogger, 2003 Artforum International Magazine.

"Se estabilizó la cifra de delitos en México, afirma Gobernación", *La Jornada*, Primera Plana, 29 de noviembre de 1997.

SILVA, Rocío, "El arte revulsivo de Teresa Margolles: Agua de cadáver", Santisteban en *La Insignia. EEUU*, enero del 2004.

ZIZEK, Slavoj, "Grimces of the real" en *October*, No. 58, 1991

Páginas de internet

- "Versión estenográfica de las palabras del presidente Ernesto Zedillo, durante el acto en el que firmó la Iniciativa de Reformas en Materia de Violencia Familiar, esta mañana, en el Salón Adolfo López Mateos de la residencia oficial de Los Pinos."

Presidencia de la República, Sistema Internet de la Presidencia, México, en

<http://zedillo.presidencia.gob.mx/pages/disc/nov97/06nov97.html> (consultada el

14 de octubre de 2004)

- http://www.gouverneurluxembourg.be/FR/docs_telecharge/inter_pnothomb.htm
(consultada el 25 de mayo de 2004)
-
- ZIZEK Slavoj, *Kant and Sade: the ideal couple*, en <http://www.egs.edu/faculty/zizek/zizek-kant-and-sade-the-ideal-couple.html>
- MEDINA Cuauhtémoc, *La Ironía, la Barbarie, el Sacrilegio*, 2002, en Zone Zero, <http://www.zonezero.com/magazine/essays/distant/fmedina.html>
- MAUPASSANT Guy De, *L'horrible*, edición electrónica, en http://un2sg4.unige.ch/athena/maupassant/maup_hor.html
- RADCLIFFE Ann y LEWIS Matthew, *Terror and Horror in the Gothic Novel*, en www.mantex.co.uk/ou/a811/download/terror.doc

Otras fuentes:

- INEGI, “Porcentaje de defunciones de 15 a 29 años por sexo y causa”, 1990-2001.
- Discurso pronunciado por el presidente de los Estados Unidos de México Carlos Salinas De Gortari, en ocasión de la Primera Cumbre Iberoamericana, Guadalajara, México, 18 de julio de 1991.
- Proyecto *Máquinas Célibes* presentado en X-Teresa por el grupo SEMEFO en 1993.

Textos inéditos

DEBROISE Olivier, “Perfil del curador independiente de arte contemporáneo en un país del sur que se encuentra al norte (y viceversa)”, 2002

-----, "Dreaming on the Pyramid: Responses to Globalism in Mexican
Visual Culture", 2002