

Latencia de la necropsia a la autopsia: representaciones visuales para pensar, conocer y sentir la muerte

Por Iris Fabiola Mojica Ávila¹

Resumen: Este ensayo reúne imágenes para la reflexión del sistema necropolítico emplazado en México desde 2006, con la guerra contra el Narco. Desde una óptica que abraza lo sensible como parte del conocimiento del mundo y sus fenómenos, se hace una arqueología visual de representaciones de la Muerte y de cadáveres. Se busca una aproximación respetuosa y sensible que ponga de relieve la textura de realidad que escoden las imágenes y revelan las imágenes. Esta propuesta de visualidad táctil busca aprehender una realidad huidiza, la política y la muerte; además se conceptualiza como ejercicio de observación del otro—de la muerte y lo que ella produce, cadáveres— y reflejo de uno mismo a la vez.

Palabras clave: imágenes, política, muerte

¹ UNAM-ENES Morelia. Pasante en Historia del Arte.

“Cuando te toca, ni aunque te quites, y cuando no te toca, ni aunque te pongas”

Dicho popular

Introducción

El concepto autopsia, **αὐτός** (autós: uno mismo) **οψία** (-opsía: vista); se define literalmente como el acto de ver por uno mismo. La medicina ha hecho uso exclusivo de esta palabra, designando así el ejercicio de observación anatómica en el cuerpo humano. Otra forma de llamar a esta práctica es necropsia, **νεκρός** (nekros: cadáver), de hecho, se considera más acertado éste término, puesto que puntualiza que el examen es *realizado en cadáveres*. A pesar de la corrección conceptual con la que se ha conducido la medicina a lo largo de su historia, “autopsia” sigue siendo utilizada, en menor medida, como cuasi-sinónimo de necropsia.²

A este ensayo, donde lo visual y lo escrito se conjugan a modo de ejercicio curatorial, quiero agregar una inflexión particular al término autopsia: primero, su existencia en tanto una configuración de la mirada y la examinación, no con fines anatómicos, sino de reconocimiento en el *modo de ver* por uno mismo y *verse* a sí mismo en las diversas representaciones de la muerte. Escribir sobre dicho acontecimiento podría resultar pretensioso y aburrido puesto que la muerte, existiendo desde siempre, ha sido parte del ser humano en su devenir, sin importar la cultura. La forma en la que delimito mi propuesta es a través de la necropolítica, como *trabajo de muerte*, emplazada en México a partir de la “Guerra contra el narco”, declarada por el presidente Felipe Calderón, desde 2006.

Principalmente recupero imágenes de prácticas artísticas que pertenecen a diversos sectores de la cultura. Del ámbito institucional del arte, retomo la obra comisionada para la 53 Bienal de Venecia, a la artista mexicana Teresa Margolles. Del lado del Entretenimiento, seleccioné tomas del prolífico drama criminal *El señor de los cielos*; representaciones consideradas como apología del narcotráfico y la violencia. Por otro lado, retomaré registros visuales y de diseño de la banda de metal mexicana *Unidad Trauma*, cuya producción musical y performance dan cuenta del modo en que estos músicos han canalizado su cotidianidad en una práctica creativa que, a su vez, también se incorpora a la vida cotidiana de los escuchas. También recurriré a otras imágenes de la muerte, tanto de la tradición occidental y no

² Desde la economía del lenguaje, si existen dos palabras que significan *exactamente* lo mismo, una entra en desuso; por tanto, las palabras que mantienen un significado *parecido*, son llamados cuasi-sinónimos.

occidental, como vehículos de la memoria y la materialidad de modelos de representación que siguen vigentes en la actualidad.

I. El arte y la medicina como formas de observación. Una breve arqueología desde las imágenes

La historia del arte tiene una relación de parentesco con la historia de la medicina. Ambas buscaron acceder al conocimiento del cuerpo humano para representarlo de la manera más veraz posible. La medicina ha indagado, tanto en las necropsias como en el dibujo anatómico, en el funcionamiento de órganos y tejidos, la enfermedad y la cura. Por su parte, el dibujo anatómico, como expresión artística, pretendía ser el medio de representación gráfica cuyas proporciones correspondieran con el mundo visto y experimentado.

Desde un punto de vista fenomenológico y antropológico, Hans Belting, historiador del arte, escribió un ensayo donde explicó las representaciones corporales como medios para hacer asibles cuestiones e incertidumbres ante algo tan abstracto como la muerte, enfocando su análisis en las culturas tempranas de la humanidad, donde dicha interrogante era primordial para la existencia³. A pesar de presentar de forma exitosa prácticas como el culto a los muertos y sus variables, Belting advierte en el desarrollo de las sociedades occidentales la pérdida de la fascinación simbólica de las imágenes de la muerte, aunque no le desarrolla. Es de suma importancia detenerse aquí para mantener presente esta declaración, así como para aclarar que la cualidad de lo antropológico⁴ sitúa el mundo de las imágenes en la vida humana; tanto como el lugar donde se producen, almacenan y reproducen.

En esta cualidad antropológica de la experiencia de la muerte, resulta lógico concluir que las primeras representaciones de los muertos fueran *antropomorfas*. Ejemplo de ello que algunos cadáveres fueran convertidos en efigies⁵: una medida de conservación, parecida a la momificación, la cual funcionaba como un doble de sí misma haciendo notar la ausencia de la persona a través de la presencia del cadáver tratado para que mantuviera sus rasgos distintivos lo más posible.

Orgánicamente, la muerte es el proceso por el cual las células cesan progresivamente sus funciones metabólicas hasta detenerse por completo; en términos visibles se aprecia como la putrefacción y consecuente desintegración de la materia, siendo los tejidos blandos donde dicho proceso es más evidente [fig. 1]. Al descubrir que sólo quedaban las osamentas, es que

³ Hans Belting, "Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas (con epílogo sobre la fotografía)" en *Antropología de la Imagen* (Madrid, España: Katz Editores, 2007), 177-232.

⁴ No es una pretensión antropocéntrica.

⁵ Belting... 182.

el proceso informe de la Muerte pasó a tener la representación de un esqueleto articulado. Dicha imagen pervive hasta hoy.

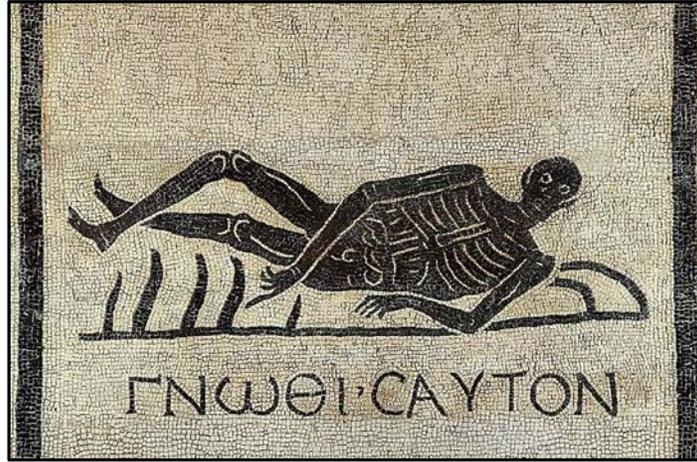


Fig. 1: *Memento Mori*, anónimo, mosaico localizado en el convento de San Gregorio (Roma), c.a. s. I, Museo Nacional de Roma, sitio arqueológico termas del emperador Diocleciano. “Gnothi seautón”: conócete a ti mismo.

Galeno de Pérgamo (129-200 d. C.), médico griego establecido en el Imperio Romano, en cuya obra *De methodo medendi* estableció el precedente de la medicina moderna. En dicho escrito, ante la imposibilidad de acceder a un cadáver humano, basó su anatomía en la disección de animales. Su argumento era que existía una relación de similitud entre la anatomía animal y la humana; específicamente de un macaco. Dicha presunción era razonable, pero incorrecta por la falta de observación directa y, por tanto, de representación; durante quince siglos sus postulados predominaron en el ejercicio del cuidado de la salud.

Cabe resaltar que la creación de la tumba como “*imagen del lugar fijo*”⁶ de los difuntos, coincide temporalmente con lo anterior. En este punto, el acontecer de la muerte genera la pregunta de dónde debe ser puesto el cuerpo perdido por la persona. Existe algún lugar incierto donde el fallecido habita, pero el cuerpo físico permanece y debe tener un lugar propio para descansar. Inclusive, las construcciones monumentales hechas para recordar a personajes importantes pueden ser consideradas como estrategias sociales que compensan la falta de realidad del lugar incierto al que van los muertos⁷ (era posible que el cuerpo no descansara en ese lugar, sin embargo, estas edificaciones apuntalan la relación espacio-representativa del fallecido en cuestión, otorgándole un estatus ontológico propio).

⁶ Belting... 193.

⁷ Belting... 193.

Hacia el siglo XVI, Andreas Vesalius (1514, Países Bajos -1564, Grecia), realizó aportes revolucionarios a la anatomía ya que fue el primer médico con autorización explícita de un juez, en Padua, para acceder al cadáver de un ajusticiado. Vesalius dirigió la necropsia, a la que asistieron un gran número de estudiantes tanto de medicina, derecho y artes. Con el apoyo del artista Jan Stefan van Calcar y su taller, se hicieron mejoras a los diagramas anatómicos; y hacia 1543 *De humani corporis fabrica libri septem* se dio a conocer como tratado [fig. 2]. Todos los ejemplares contaban con las impresiones xilográficas, lo cual, además de los descubrimientos, innovó en términos de la circulación del conocimiento obtenido. De la misma forma, este acontecimiento tuvo como consecuencia la implementación normativa del uso de cadáveres humanos ajusticiados⁸ para la formación en medicina. [forma arquitectónica: así está configurado el ser humano.

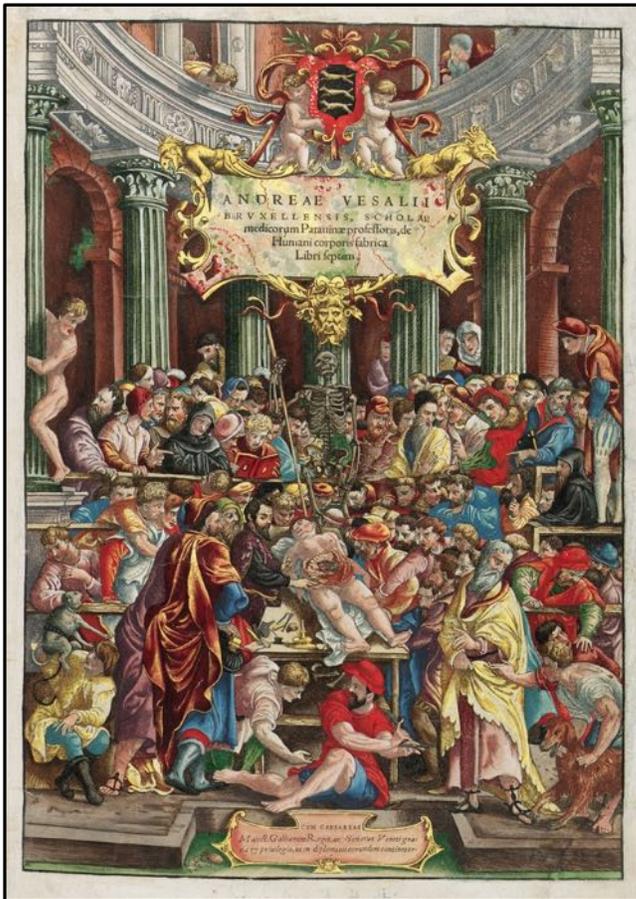


Fig. 2: Frontispicio *De humani corporis fábrica libri septem*, Andreas Vesalius, Jan Stefan van Calcar (grabador), xilografía iluminada y dorada a mano, 1543 (Padua, Italia), colección privada. Copia única con color, dedicada al emperador Carlos V. Foco de atención: Vesalius dirigiendo la autopsia.

⁸ Si bien es cierto que la religión católico-cristiana reprobaba esta clase de exámenes, también es cierto que no es una característica privativa de dicha religión y/o culto. Véase, por ejemplo, las dificultades de Galeno para sus propios estudios, **quince siglos antes de esta legislación.**

Esta obra de carácter *científico*, ejemplifica la correlación con el arte en sus formas técnica y simbólica. La siguiente lámina [fig. 3], muestra un esqueleto recargado sobre un friso, contemplando, en *pathos* melancólico [fig. 4], un cráneo. La medicina anterior a Galeno destacaba la importancia de los humores asociados a los cuatro elementos de la filosofía presocrática: agua, tierra, fuego y aire; éstos eran responsables de las personalidades humanas. A causa de un desequilibrio entre estos elementos de la naturaleza, es que la enfermedad se manifestaba en la flema, sangre, bilis amarilla y bilis negra. Específicamente, la melancolía (antecedente médico-conceptual de la depresión como enfermedad) es literalmente la producción de bilis negra⁹.

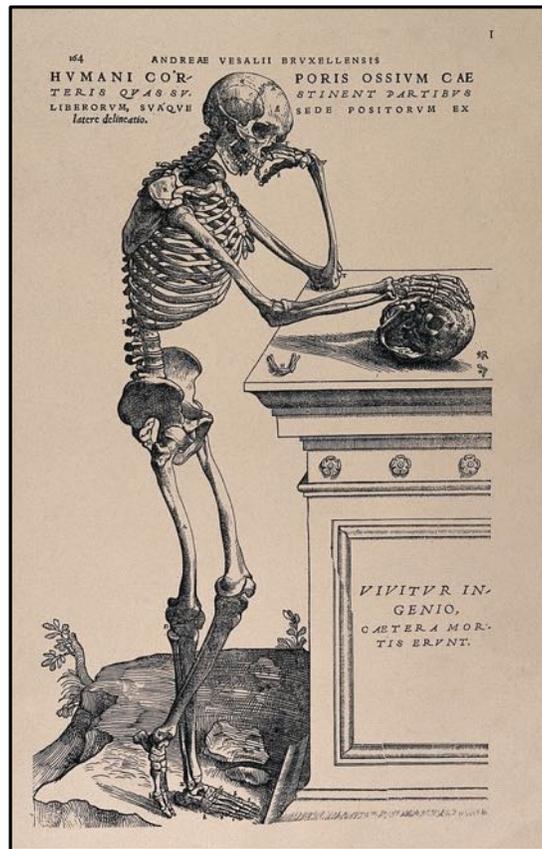


Fig. 3: “Humani corporis ossium caeteris quas sustinent partibus liberorum, sua' que sede positorum ex latere delineatio”, Jan Stefan van Calcar (taller), xilografía, 1543 (Padua, Italia). Reproducción fotolitográfica (1940), *De humani corporis fabrica libri septem*, libro I, Andreas Vesalius, Wellcome Collection.

⁹ De las raíces griegas **μελας** (melas: negro) y **χολης** (kholis: bilis).



Fig. 4: *Melancholia I*, Albrecht Dürer, buril, 1514 (Nuremberg, Alemania), The Metropolitan Museum of Art, NYC.

Uno de los géneros pictóricos que se hizo popular a partir del siglo XVI fue la *vanitas*, que significa “vanidad” (del latín *vanus*: vacío, vacuidad); esta categoría plantea las imágenes en términos de lo frágil y lo fútil de la existencia, así como el fin de ésta. Frente a los placeres mundanos y los estratos sociales, todos moriremos. Por lo anterior, no es casual que muchas obras de este género representen cráneos humanos. Algunos elementos que suelen añadirse son el reloj de arena, enseres domésticos suntuosos, dinero, seres alados o retratos de personas [fig. 5].



Fig. 5: *The Ambassadors*, Hans Holbein “el Joven”, óleo sobre tabla, 1533 (Alemania), The National Gallery, London.

La obra anteriormente mostrada no presenta un error en el diseño; precisamente fue realizada con base en una deformación hecha a través de un cálculo físico-matemático. La **anamorfosis** es un recurso de la perspectiva que obliga al espectador ver la pieza desde un punto de vista determinado; o bien, debido al fenómeno óptico, a través de objetos cóncavos, como una cuchara o cristalería lisa. Esta pintura de gran formato (207 x 209.5 cm) conjuga elementos como el retrato, los objetos de estudio y uso cotidiano de un diplomático; y por otro lado declara la destreza técnica de la pintura alemana de ese tiempo. En esta representación, el elemento principal es el cráneo deformado; así se despliega un modo de ver específico en ciertas obras de este género.

La relevancia de la obra de Vesalius llevó a representaciones anatómicas mucho más veraces y realistas, dotando a la anatomía de científicidad. También es cierto que la obra no

podía mantenerse ajena a la época, por ello las resoluciones alegóricas en las ilustraciones; cabe recalcar que las xilografías fueron hechas por un taller de grabadores, quienes claramente conocían la tradición de representación y los temas de moda. Los entrecruces del arte y la práctica médica no se limitan a los géneros pictóricos antes mencionados; como he mostrado, muchas imágenes que circulan en la actualidad, tienen su raigambre en tradiciones visuales de hace varios siglos. Este corto rastreo sirve para dimensionar la sustancia vital de las improntas en la cultura y la memoria. Como mencioné al inicio de este apartado, los seres humanos somos los lugares de imágenes; al hacer esta pequeña arqueología visual, llego a la conclusión que la resolución antropomorfa no es la única.

Como se mostrará a continuación, el territorio comprendido en la actualidad como México, no fue ajeno a la influencia de esas formas de ver. Sin embargo, antes de establecerse el virreinato de la Nueva España, en estas latitudes también se generaron imágenes de la Muerte; por lo que a la hora de la negociación cultural para establecer cambios y acuerdos, el arte estimuló el proceso, consolidándose en la memoria, pasando a formar parte de la identidad nacional (folklor).

II. México se escribe con “m” de Muerte

Con la caída de Tenochtitlan, hacia 1521, el proceso de conquista por parte la Corona Española no se limitó al sometimiento armado o la destrucción de ídolos y templos, también comenzaron las empresas de evangelización. Para dictar el ejemplo, los primeros en convertirse al nuevo culto fueron las personas nobles. Entre una población diezmada por las nuevas enfermedades, así como la falta de cohesión política y social, la clase gobernante portaba ahora el estandarte de la Corona y una fe cristiana; sin embargo, su culto pagano permaneció gracias a sus esfuerzos, aunque de forma clandestina.

La nobleza indígena, *pipiltin*, conservaba de manera celosa los saberes de las cuentas del destino proveyendo a la sociedad de orden y sentido. Estos saberes permitieron un modelo educativo para los futuros dirigentes. Los *calmecac* (templos-escuela) eran las escuelas exclusivas para los hijos de los *pipiltin*, en donde los sabios les enseñaban con los “libros de pinturas” los conocimientos ocultos manteniendo así la tradición¹⁰. Dichos saberes fueron expresados de forma oral y pictográfica (al menos en lo que respecta al centro de México). Los libros sagrados fueron difíciles de entender puesto que fungían como textos e imágenes, complicando encontrar una verbalización o transcripción al castellano. La elaboración de

¹⁰ Serge Gruzinski, “La pintura y la escritura” en *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español siglos XVI-XVIII*, traducida por Jorge Ferreiro (México: Fondo de Cultura Económica, 1991), 15-76.

estos códices fue extensa en Mesoamérica; sus formas de composición y lectura se articularon en criterios hasta hoy desconocidos, todo acorde al sentido propio de su *pintura*. Aunque puedan interpretarse aspectos como las festividades, los rituales o las actividades económicas; debe recordarse que su forma de representación respondía a una aprehensión de la realidad que escapaba a la mirada occidental. Y sin embargo, imaginación.

El *tonalpohualli* era la forma calendárica de Mesoamérica, asentada en el *tonalámatl* (náhuatl: libro de los días), un tipo sobreviviente de los libros pintados. Este registro permitía al *tonalpouhqui* (sacerdote) generar adivinaciones acerca de los favores del cosmos para que tanto el *tlatoani* (rey) gobernara sabiamente y la población en general desarrollara sus actividades en la mejor sintonía posible. Los días se representaban a través de signos, los cuales están asociados a una deidad y punto cardinal particulares. *Mictlantecutli*, dios de la muerte, ejercía sus influjos en el Universo indicando sus jornadas a través del signo *itzcuintli* (perro); mientras que el dios Sol, *Tonatiuh*, marcaba sus días mediante el *miquiztli* (muerte, un cráneo). Esta última cuenta daba lugar a los sacrificios humanos, donde se ofrecían corazones y torrentes de sangre para que dicho astro renaciera todos los días. La Muerte es la encargada de entregarle al Sol un tesoro sangrante [fig. 6].

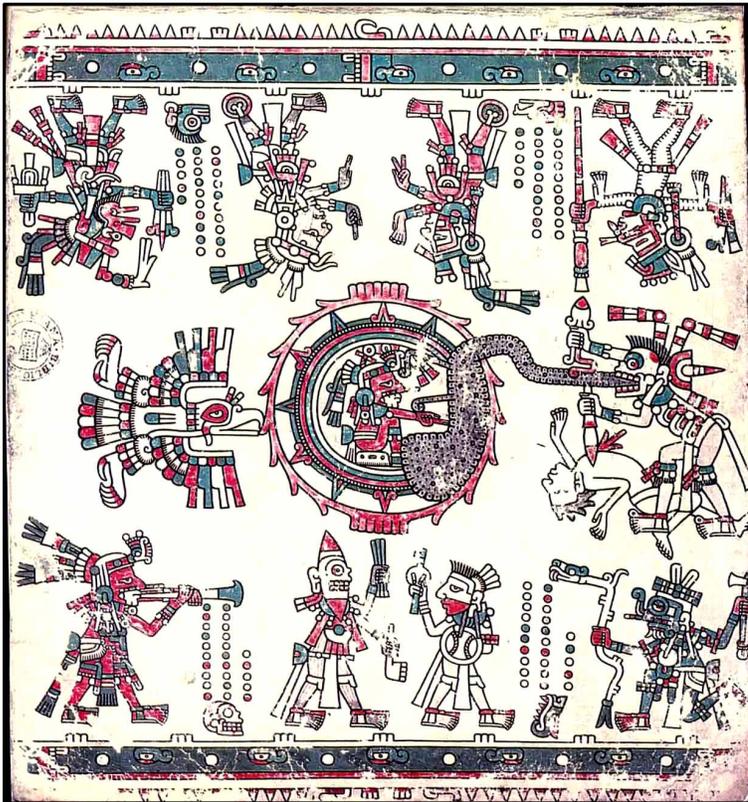


Fig. 6: *Códice Laud*, anónimo, s. XIII-XV c.a (actual centro de México), piel de venado y tintes naturales, fol. 1, Bodleian Library Oxford University.



[fig.7]



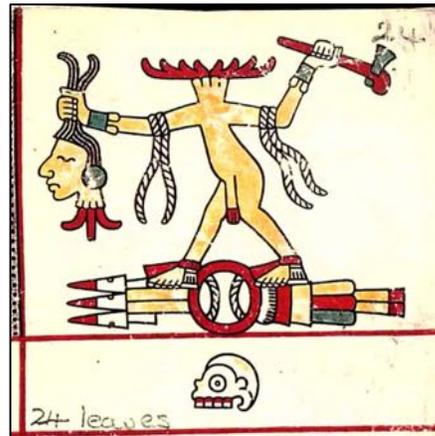
[fig.8]



[fig.9]



[fig.10]



[fig.11]

Fig. 7-11: *Códice Laud*, anónimo, s. XIII-XV c.a (actual centro de México), piel de venado y tintes naturales, folios: 5 (detalle); 11y 13 (folio completo), 20 y 24 (detalles); respectivamente, Bodleian Libray Oxford University.

Deidades esqueléticas devorando a los humanos; hombres siendo sacrificados sobre el *macuicalli* (lugar de las cinco lluvias); un ídolo compuesto por dos cuerpos recibiendo ofrendas de fuego, corazones, sentado sobre un trono de agua y órganos que son consideradas joyas. Un dios con pintura corporal turquesa arrellanado en el flujo de sangre, se le ofrece pozole (maíz cocido con carne humana sobrante de los sacrificios). También escenas de decapitación de los dignos enemigos, las cuales posteriormente se colocarían en el *tzompantli* (muro de cráneos). ¡Así eran los días en la gran Tenochtitlan!

Con los procesos de evangelización, las prácticas anteriormente descritas fueron prohibidas porque eran consideradas crímenes. Por ello la importancia de la nobleza indígena en la conversión cristiana radicó no sólo en el ocultar y mantener guardados algunos de estos documentos, sino que seguían consultándolos para ajustar ciertas celebraciones paganas con las del nuevo régimen, manteniendo la memoria. Acorde a las cuentas calendáricas, el día de los Santos (uno y dos de noviembre en el calendario gregoriano) coincidió con las celebraciones a *Mictlantecutli*. Así los sacerdotes indígenas, aunque convertidos, podían seguir el hilo de su anterior culto, sin evidenciar sus intenciones paganas frente a la Iglesia. Al dios de la muerte se le ofrecían corazones latentes rebosados en amaranto durante estos días; con el mestizaje alimenticio, otra forma de negociación cultural menos clandestina, se cambiaron los corazones por panes (introducción del trigo a la Nueva España) que trataban de imitar su forma; estos se espolvoreaban con azúcar y tinte rojo (quizá grana cochinilla) para simular la sangre¹¹. Siendo la materialidad la que le daba su dimensión simbólica, se desplazó hacia la apariencia como portadora de ésta. De esta forma encontraron sustitutos simbólicos que les permitieran conservar la esencia de algunas prácticas. Ejemplo de ello, el sustituir la carne humana por carne de puerco en la preparación del pozole. Lo particular de estas dos prácticas en cuestión es el sentido y peso social que tuvo la muerte en la configuración de sus vidas hasta en lo alimenticio.

Era de suma importancia generar memorias de lo que ocurría en su nuevo territorio, de ahí documentos como *Historia general de las cosas de la Nueva España*, también conocido como código Florentino, escrito por fray Bernardino de Sahagún; cuyas ilustraciones fueron hechas por indígenas *tlacuilos* (pintores-escribanos-sabios, también de la nobleza), pero con materiales europeos. Aunque la pretensión de esta obra era una descripción pormenorizada de la vida prehispánica, también hubo otros códigos igualmente de creación posterior a la

¹¹ Norma García Gómez y Karen Vargas Muñoz, “Pan de Muerto” en *Boletín Científico de las Ciencias Económico Administrativas del ICEA*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, vol. 6, nº 11 (2017 [consultado diciembre 2019]). Disponible en: <https://doi.org/10.29057/icea.v6i11.2712>. Existe una variedad enorme de formas de dicho alimento, básicamente funcionaron con el mismo principio de sustitución simbólica.

conquista. Unos trataron de asentar los nuevos acontecimientos; otros, se muestran como un *tonalamatl* pero con textos en castellano, tratando de dar significado a cada una de las imágenes utilizadas en las cuentas temporales.

Es importante señalar la importancia de los códices como medios de negociación del imaginario por la apropiación del formato, por parte de los españoles, para asentar la nueva historia. Los indígenas, por su lado, conservaron sus técnicas de representación adecuándose a los nuevos modelos introducidos. Si se comparan las figuras 12 y 13 representan la misma escena de sacrificio, ambas hechas por indígenas, pero en condiciones completamente diferentes. Como ya mencioné, el códice Laud fue hecho anterior a la conquista, mientras la figura 13, del códice Magliabechiano, fue realizado durante la segunda mitad del siglo XVI.

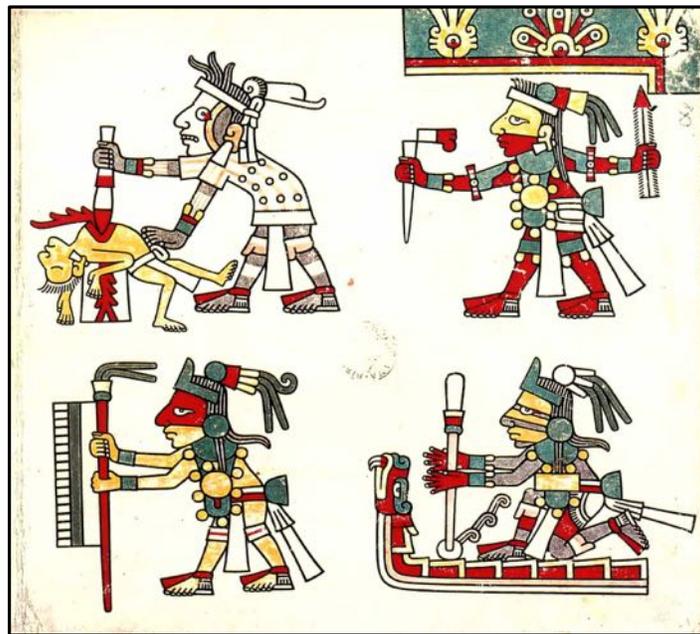


Fig. 12: *Códice Laud*, anónimo, s. XIII-XV c.a (actual centro de México), piel de venado y tintes naturales, fol. 8, Bodleian Libray Oxford University.

La figura 12 muestra (cuadrante superior izquierdo) a un sacerdote con pintura corporal negra, realizando el sacrificio con un cuchillo de pedernal; la persona es inmolada sobre un altar monolítico; esta escena viene acompañada de otras tres, lo que indica que esta representación del sacrificio debe entenderse en relación a las otras, formando una sola visión y un solo sentido. En la siguiente figura [13], el mismo tema representado, el sacrificio, con ciertas diferencias; en primer lugar, la acción ocurre en lo alto de un basamento piramidal, la presencia de un segundo cuerpo abierto y caído a los pies de la escalinata habla de una multiplicidad de ofrendas humanas. También está representado que dicho acto es *visto* por

otras personas; se muestra el corazón, que ha sido sacado, como flotando y extendiéndose hacia el Sol. Y la sangre, en el caso de la imagen 12, me atrevo a concluir que su representación es la del fluido vital para el cosmos, por lo que su representación en el códice es importante. En lo que respecta a la imagen 13, la sangre sale a borbotones cayendo por todo el templo, manchándolo. En ambos casos son representaciones *realistas*, una porque mantiene el estatus simbólico-funcional de los sacrificios; y la otra representa el modelo de visión descriptivo de la escena, a petición de un español; demostrando con ello las habilidades de adaptación de los naturales.



Fig.13: *Códice Magliabechiano*, anónimo, segunda mitad S. XVI, papel europeo, página 141, Biblioteca Nazionale Centrale, Florencia, Italia. Realizado por manos indígenas, texto escrito en castellano.

Ya consolidado el virreinato, y disminuido el miedo de traición a la fe, la Real y Pontificia Universidad de México se inauguró en 1553; siendo una de las facultades mayores la de Medicina. A pesar de los nuevos conocimientos recaudados por Vesalius diez años antes de la apertura de la universidad en América, la enseñanza de la medicina en la colonia se limitó a las doctrinas hipocrático-galénicas. La primer autopsia realizada en la Nueva España

fue hacia 1576, en el anfiteatro del Hospital Real de los Naturales; hecha en un indígena muerto por varicela. El propósito de dicho acontecimiento fue aprender los padecimientos de los indígenas. Es importante recalcar que el término autopsia en lengua castellana no fue utilizado en ese momento, de hecho el término empleado fue “ejecutar anatomías”¹².

Quiero detenerme en este punto de la muerte como observación. La fe cristiana apelaba a que los sacrificios humanos prehispánicos eran pecado, y quien moría como producto de ese acto, tenía una “mala muerte”¹³, por lo que ver que se llevaran a cabo era impensable. Esto quiere decir que a ojos occidentales, no era lo mismo ver un cuerpo convertirse en cadáver por la práctica del sacrificio, que hacer una necropsia en un indígena muerto por varicela, para saber a qué clase de afecciones están predispuestos los cuerpos de la población americana; además, dicha autopsia fue realizada por decreto Real.

Respecto al conocimiento medicinal en Mesoamérica, más allá de las plantas con propiedades curativas, el saber anatómico se desplegó directamente sobre los cuerpos, ejemplo de ello los sacrificios humanos, es decir, performativo: estaba encarnado en el cuerpo sacerdotal que dirigía el rito. Con base en la elaboración de comidas como el pozole, es lógico asumir que su preparación conllevaba saber tasajear un cuerpo humano y saber de sus diversas partes (y sabores).

A pesar de que la enseñanza de la medicina se había institucionalizado y había apertura de mente para seguir con los exámenes prácticos de anatomía, lo cierto es que en la Nueva España la medicina sufrió un rezago ya que las universidades españolas, y por tanto las americanas también, no daban importancia a una cátedra permanente y exclusiva de anatomía para la profesionalización de los grados.

Durante el virreinato los temas eclesiásticos fueron los más explotados. Habrá que considerar que la Contrarreforma vino a generar nuevos programas iconográficos para legitimar a la ahora Iglesia Católica, por lo que las representaciones del fin de la vida se enfocaron en representar santos, beatas, místicas, mártires, monjas, ánimas del Purgatorio, infierno, cielo, etc.

El siglo XIX fue un punto de inflexión en muchos sentidos, no sólo por la independencia de los virreinos en América, la invención del Estado-Nación, la búsqueda continua de una identidad nacional o al menos unificada, etc., procesos en los que la producción de imágenes contribuyó en gran medida. En lo sucesivo se romperá con la

¹² Verónica Ramírez Ortega, Breve descripción de la cirugía en España y Nueva España (siglos XVI y XVII), en *El Real Colegio de Cirugía de Nueva España, 1768-1833. La profesionalización e institucionalización de la enseñanza de la cirugía* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010), 47.

¹³ Concepto cristiano en contraposición a la buena muerte; ésta implicaba el cumplimiento de ciertas acciones que llevaran a que el alma se salvara del Infierno o del Purgatorio.

linealidad temporal de todo lo anterior escrito. Este recorrido dentro de la cultura visual occidental y del cómo se conoce actualmente es el punto para fisurar, a través de la informidad de la muerte, la multiplicidad de tiempos que habitan las imágenes.

III. Los Tiempos de la muerte en los tiempos de la imagen: emancipaciones de la mirada

Como mencioné al inicio de este escrito, lo central de este paper es la necropolítica. Achille Mbembe fue quien desarrolló este concepto respecto al de *biopolítica* y colonia (en el sistema neoliberal). La necropolítica es el modelo de crítica al modelo de administración de la vida, el cual establece una relación entre la política y la guerra; esto pone en duda la racionalidad de la vida a través de la muerte del otro. En el emplazamiento de la necropolítica, la soberanía consiste en una voluntad y capacidad de matar en función de vivir.¹⁴ En esta estructura de poder, se genera una violencia extrema inscrita en la lógica contemporánea; donde lo producido es el estado de excepción (piénsese que sólo se muere una vez), éste se extiende, se normaliza, marcando sus tiempos en la muerte: “una condición donde el futuro se desvanece en el presente [...] Entre las consecuencias de esta lógica política están, por un lado, establecer el derecho de matar y, por el otro, la significación de la vida como desechable.”¹⁵

Para un régimen necropolítico son necesarias, por un lado, las necro/auto-opsias, como las imágenes que he mostrado y las que siguen, pero también reflexiones desde la configuración misma de lo político. Según Rancière, lo político es una pregunta de orden filosófico; es el encuentro entre dos lógicas: la de un Gobierno repartido en Igualdad. Tanto la idea del gobierno como la de igualdad se configuran a través de aparatos perceptibles diferentes, lo que el autor rescata es precisamente que sean emplazados en lo sensible; lo cual se realiza en función de los lugares, espacios y tiempos que hacen que una cosa sea lo que es y no otra¹⁶. El arte político entendido por Rancière no refiere propiamente al tema que alude cualquier producción estética; el arte es político en tanto genera una relación de la liberación y la vivencia del tiempo, construyendo uno propio, experimentando varios tiempos y/o espacios. La emancipación del espectador comienza con la emergencia de algo heterogéneo

¹⁴ Achille Mbembe, *Necropolítica*, traducido por Elisabeth Falomir Archambault (España: Editorial Melusina, 2011), 25.

¹⁵ Helena Chávez Mac Gregor, *Necropolítica: la política como trabajo de muerte*, en *Revista Ábaco*, vol. IV, nº 78, 2013, 27.

¹⁶ En términos de la fenomenología de la imaginación de Sartre, por ejemplo, la imagen es una negación del mundo: al afirmarse la existencia de un objeto determinado, se niega por necesidad la existencia de otros. Véase: Jean-Paul Sartre, “Tercera característica: la conciencia imaginante propone su objeto como una nada”, en *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*, traducción de Manuel Lamana (Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1964), 24-28.

en lo aparentemente homogéneo. ¿Qué otro elemento homologador hay en la existencia humana, si no es la muerte? Y no todos mueren igual, y no se ve la muerte de forma igual, aun cuando todos somos mortales.

El problema con las imágenes es que creemos que las controlamos: las redes sociales son prueba de ello, aunque con toda franqueza puedo decir que estamos a merced de ellas. El sentido de la vista es uno de los más privilegiados: la escritura y la percepción del mundo se dan principalmente por esta vía¹⁷. Toda imagen es una manipulación, sin embargo no se tome en sentido negativo, puesto que aunque sea una manipulación no implica necesariamente que mienta (o que diga la verdad); las imágenes oscilan entre estos polos, participando así de la configuración del mundo conocido.

La vista anatómica, por ejemplo, es una representación; una síntesis de un campo visual binocular –es decir, cada ojo produce una imagen que luego vendrá a ser interpretada por el cerebro en función de la otra-. Aunque por otro lado, la vista, como ya he demostrado, también es cultural. Por lo anterior, estar frente a una imagen es estar frente a la configuración de tiempos y lugares varios, los cuales se encuentran detenidos y, de forma simultánea, ocurriendo. Ocurren en tanto la existencia del objeto (o el registro de éste, razón por la que este escrito puede ser presentado); y detenidos porque delimitan la existencia de éste. Para hacer visible la presencia de estos tiempos y espacios múltiples es necesario abrir el reparto sensible que ha delimitado su “realidad”, habrá que hacerle estallar los tiempos descolocándole de lo que era y lo que no.

Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado nunca deja de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene *pensable* en construcción de la *memoria*, cuando no de la *obsesión*. En fin, ante una imagen tenemos *humildemente que reconocer lo siguiente*: que probablemente ella nos sobrevivirá, que, ante ella, somos el elemento frágil, el elemento de paso y que ante nosotros, ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que las mira.¹⁸

¹⁷ Claro, sin contar a la gente ciega o “débiles visuales”, término desprendido de lo políticamente correcto.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, “Apertura”, en *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, traducido por Antonio Oviedo (Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora, 2015), 32. Cursivas mías.

Aceptar esta condición respecto al mundo de las imágenes, no significa que quede inerte ante ellas, observando con angustia la ineptitud de mi propia existencia; por eso propongo estos recorridos no sólo de la vista, también de la memoria. Estos montajes permitirán emplazar la sustancia viva de las imágenes, en especial la trayectoria vital de las presencias de la muerte: *autopsia*.

Nunca antes, según parece, la imagen -y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad- se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes -esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, su carácter *candente*- la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.¹⁹

* * *

El siguiente material puede resultar explícito, se recomienda discreción.
Imágenes pese a todo; contra el olvido.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Arde la Imagen* (México: Ediciones Ve, coeditado por Fundación Televisa, 2012), 10.



Fig. 14: *A Vanitas Bust of a Lady with Crown of Flowers on a Ledge*, Catarina Ykens, óleo sobre tabla octagonal, 1688 (Amberes, Países Bajos), colección privada.

Registro



Fig. 15: Registro fotográfico del cadáver de Julio César Mondragón Fontes, normalista torturado (26 de agosto 2014), sin autor, fotografía digital, en *Confederación General del Trabajo Chiapas* (15/nov/14 [consultado marzo 2021]). Disponible en: <http://www.cgtchiapas.org/noticias/relegan-asesinato-por-tortura-julio-cesar-ayotzinapa>
Esta imagen también es conocida como “El desollado de Ayotzinapa”.



Fig. 16: Captura de pantalla, intro *El Señor de los Cielos*, temporada 4, creada por Luis Zelkowitz, Telemundo (USA), 2008. Director de arte: Olin Díaz. Pómulos, labios y cuencas oculares resaltadas

Acechándote

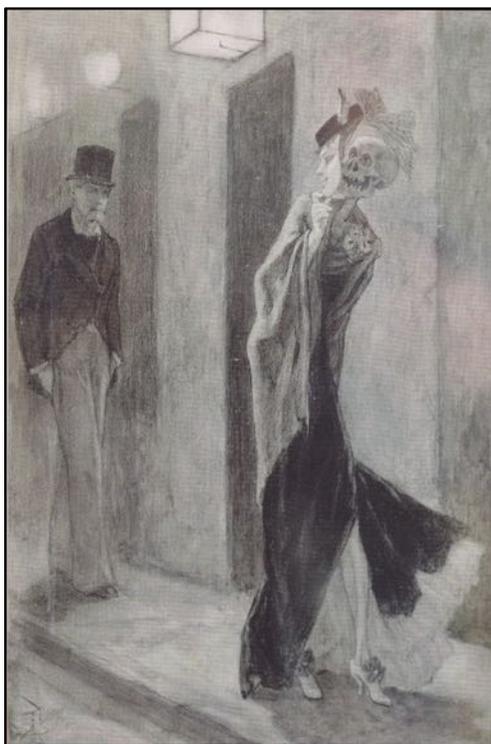


Fig. 17: *Parodie Humaine*, Fèlicien Rops, mixta: guache, grafito, carboncillo y crayón blanco, 1865 (Bélgica), colección privada en resguardo del Musée Fèlicien Rops.

Medidas humanas dadas por la muerte

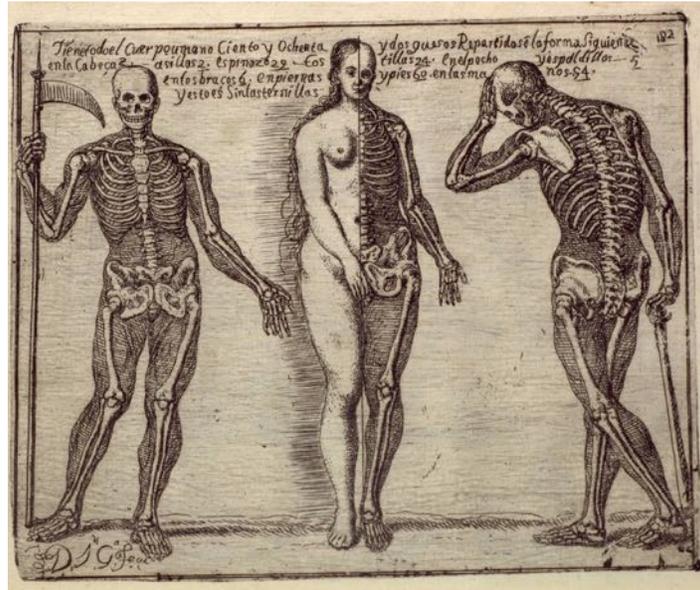


Fig. 18: *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de la pintura: con todo y partes del cuerpo humano, siguiendo la mejor escuela y simetría*, José García Hidalgo, calcografía, 1646-1719 (España), fol. 96r, Biblioteca de Castilla-La Mancha.

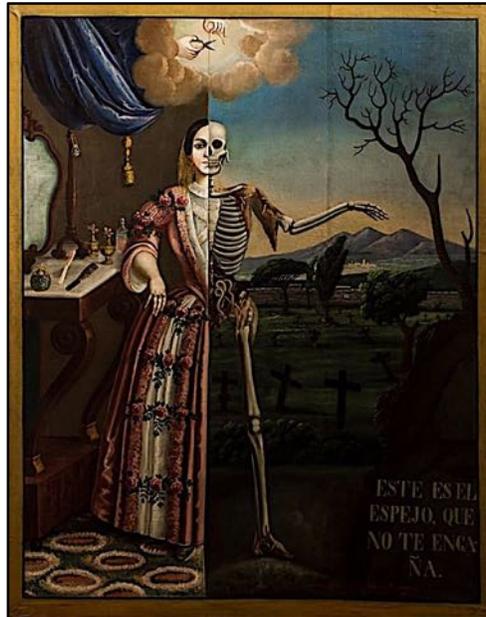


Fig. 19: *Alegoría de la Muerte*, Tomás Mondragón, óleo sobre tela, c.a. 1856 (México), Pinacoteca de la Profesa, inscripción esquina inferior derecha “ESTE ES EL ESPEJO QUE NO TE ENGAÑA”.

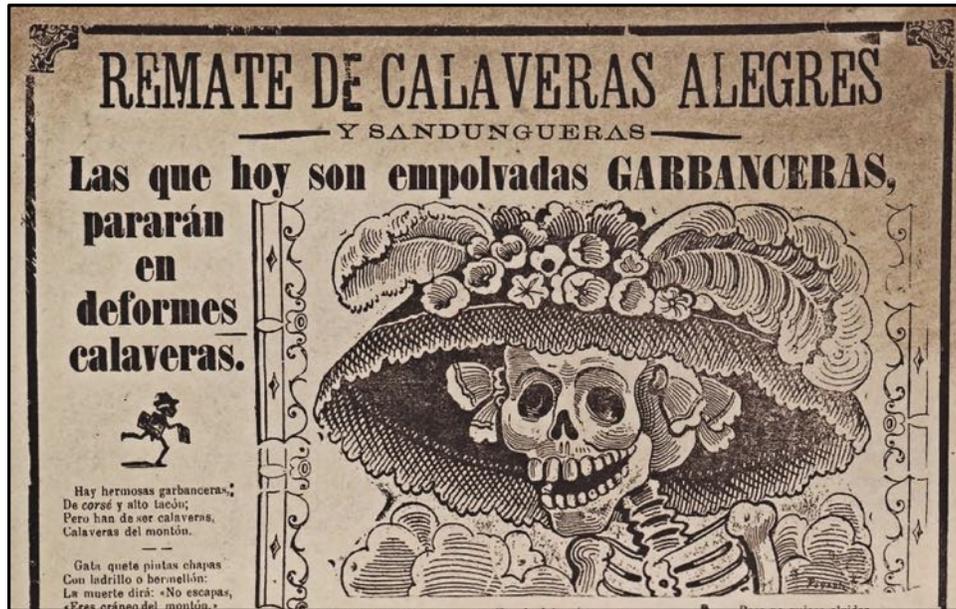


Fig. 20: *Remate de calaveras alegres y sandungueras*, José Guadalupe Posada, grabado a punta seca, impreso popular, 1913, editor Vanegas Arroyo (México), Museo Nacional de Arte.



Fig. 21: Promocional *El Señor de los Cielos*, Olin Díaz, Telemundo (USA), 2016.



Fig. 22: Carta de tarot, La Muerte ("Death"), Bonifacio Bembo, del conjunto *Visconti-Sforza Tarot*, vitela iluminada, 1428-1447 (norte de la península Itálica), mazo de la colección Cary-Yale, Biblioteca Universitaria Yale.



Fig. 23: Registro fotográfico, Axel Schneider, instalación *En el aire* (2003) activada durante la exposición *Muerte sin fin* (2004), Teresa Margolles, burbujas hechas con agua de morgue, MMK Frankfurt.

Putti (espíritu angélico de edad pueril)



Fig. 24: *Qvis Evadet Homo Bulla*, Hendrick Goltziuz, xilografía, 1590 (Países Bajos), Rijk Museum.



Fig. 25: Registro fotográfico: un niño manifestando por la brutalidad policial contra las comunidades indígenas (Arantepacua, Mich), frente al Palacio de Gobierno (Morelia, Mich), abril 2021, Armando Solís, cortesía del autor.

Vestirse con la imagen



Fig. 26: Mercancia Thanatology “Somos el brazo derecho de la Muerte”, diseño: Djinji Villegas y Gamaliel Montoya, *Facebook Unidad Trauma*, marzo 2018. Vista posterior/vista anterior.



Fig. 27: *Unidad trauma*, Djinji Villegas y Gamaliel Montoya, ilustración y edición digital, marzo 2019, *Facebook Unidad Trauma*.

Recorrer, recoger, residuo



Fig. 28: Registro fotográfico, limpieza-intervención en sitios de ejecución, Ciudad Juárez, Chihuahua, abril 2009. Catálogo *What Else Could We Talk About?*, editado por Cuauhtémoc Medina; fotografías de Luis Cárcamo y Teresa Margolles, México: Editorial RM, 2009.

Reflejos empañados con agua de muerte



Fig. 29: Registro fotográfico, performance *Cleaning Actions*, Palacio Rota Ivancich, 53 Bienal de Venecia, 2009. Catálogo *What Else Could We Talk About?*, editado por Cuauhtémoc Medina; fotografías de Luis Cárcamo y Teresa Margolles, México: Editorial RM, 2009.



Fig. 30:
Autorretrato #5,
Teresa Margolles,
fotografía con
cadáver de niña
(12 años de edad),
1998 (México),
Galerie Peter
Kilchmann,
Zurich

Reencontrar



Fig. 31: “Odio sin fin” en *El Señor de los Cielos*, temporada 3, capítulo 1 [min. 58:02], creado por Luis Zelkowitz, Telemundo (EUA), 2015, captura de pantalla, acervo personal.

Desaparecer: sin cuerpo, no hay delito



Fig. 32: “Rescate y emboscada” en *El Señor de los Cielos*, temporada 2, capítulo 2 (min. 08:52), Telemundo (EUA), captura de pantalla, acervo personal.

Entre colgados y ahorcados, la diferencia es la torsión



Fig. 33: *Autorretrato con Fernando Servín y Alejandro Ruelas (el ahorcado)*, Julio Ruelas, óleo sobre tabla, c.a. 1890-1892 (México), colección privada Severino Ruelas.



Fig. 34: Sin título, anónimo, fotografía digital, 4 de mayo 2012, *Proceso Online*, “Suman 23 ejecutados en Nuevo Laredo, entre decapitados y colgados”.



Fig. 35: *A Demonstrator Wears a Skull During a March*, Miguel Tovar, fotografía digital, julio 2015, manifestación en avenida Reforma, Ciudad de México, catálogo de imágenes *Getty Images*.



Fig. 36 : *Latin-American Skeleton*, Ignacio Aguirre, impreso propagandístico, punta seca, c.a. 1947 (México), Museo Nacional de la Muerte, Aguascalientes.

Observaciones finales para no dejar de mirar

1. La muerte inyecta de flujo a la vida [figura 6].
2. Un cadáver devela, a través de un cuerpo lívido, la ausencia de la persona.
3. Las imágenes son actos que permiten alcanzar lo ausente.
4. La mirada está *siempre condicionada*. La anamorfosis no es el único modo.
5. La pintura corporal prehispánica, color negro, era reservada para sacerdotes y personificaciones de Tezcatlipoca. Actualmente, la pintura corporal negra ayuda a las múltiples personificaciones de la Catrina. Figuras 12 y 16.
6. La melancolía y el abatimiento que deja la muerte son motores de vida y aliento; como el *putti* que sopla una burbuja, o el que, con playera y cubrebocas sale a manifestarse contra la brutalidad policial. Figuras 24 y 25.
7. ¿Personificación femenina de la muerte? Hacia una ruta en los feminicidios. Figuras 17 al 20.
8. A veces la vida se define por el hálito caprichoso de un *daemon*.
9. Usar la imagen de la muerte en cartas de juego o en la política: en México, la carta de juego es la Muerte: Necropolítica. Figuras 21-36.
10. Considerar que los dramas criminales deben ser prohibidos en México porque hacen apología del narcotráfico es lo mismo que considerar que los videojuegos son los culpables de los tiroteos escolares.
11. Teresa Margolles es artista. Luis Zelkowitz es artista; los doctores Murillo, Padilla y Morales, integrantes de *Unidad Trauma*, son artistas. No me interesa lo que dicten las políticas de los campos a los que pertenecen; son creadores y ayudan a repensar el reparto sensible.
12. La gente seguirá muriendo y las necropsias se seguirán practicando. Ojalá hoy también las autopsias, como este ejercicio, permitan hacer algo respecto a la situación desbordada de producción de cadáveres, por la violencia.

Referencias

- Belting, Hans, “Imagen y muerte. La representación corporal en culturas tempranas (con epílogo sobre la fotografía)” en *Antropología de la Imagen*, España: Katz Editores, 2007.
- Bishop, Claire, *Infiernos artificiales. Arte Participativo y políticas de la espectaduría*, traducido por Israel Galina Vaca, México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- Capasso, Verónica, “Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière” en *Estudios de Filosofía*, Universidad de Antioquia, n° 58 (2018 [consultad marzo 2021]): disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n58/0121-3628-ef-58-00215.pdf>
- Chávez Mac Gregor, Helena, “Necropolítica: la política como trabajo de muerte” en *Revista Ábaco*, vol. IV, n° 78, 2013, 23-30.
- Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, traducido por Antonio Oviedo, Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editoria, 2015.
- _____, *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve, coeditado por Fundación Televisa, 2012.
- Escalante Gonzalbo, Fernando, “¿Qué significa combatir el delito? La guerra contra las drogas en México: algunos números” en *El crimen como realidad y representación*, México: El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 2012.
- García Gómez, Norma y Karen Vargas Muñoz, “Pan de Muerto” en *Boletín Científico de las Ciencias Económico Administrativas del ICEA*, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, vol. 6, n° 11(2017 [consultado diciembre 2019]): disponible en <https://doi.org/10.29057/icea.v6i11.2712>
- García Reyes, Karina “Morir es un alivio: 33 ex narcos explican por qué fracasa la guerra contra la droga” en *El País* (10 enero, 2020 [consultado marzo 2021]): disponible en https://elpais.com/elpais/2020/01/09/planeta_futuro/1578565039_747970.html?fbclid=IwAR1Qs67TZi4ECtMzWTvPF_sXUyl3VIuTt9wFp1vu9muz_pMlyumVN2KWgrU

- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español siglos XVI-XVIII*, traducido por Jorge Ferreiro, México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Medina, Cuauhtémoc (editor), *Teresa Margolles: What Else Could We Talk About?*, México: INBA y Editorial RM, 2009.
- Mbembe, Achille, *Necropolítica*, traducido por Elisabeth Falomir Archambault, España: Editorial Melusina, 2011.
- Ramírez Ortega, Verónica, *El Real Colegio de Cirugía de Nueva España, 1768-1833. La profesionalización e institucionalización de la enseñanza de la cirugía*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 2010.
- Rancière, Jacques, *El espectador emancipado*, traducido por Ariel Dilon, Buenos Aires, Argentina: Manatíal, Embajada de Francia en Argentina, 2010.
- _____, *El Malestar de la estética*, Buenos Aires, Argentina: Clave Intelectual, 2012.
- Sartre, Jean-Paul *Lo imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*, traducido por Manuel Lamana, Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 1964.
- Wolfe, Darin L. "El Arte de la autopsia" en *Mente y Cerebro*, nº 50, págs. 82-89 (2011 [consultado enero 2021]): disponible en <https://www.investigacionyciencia.es/revistas/mente-y-cerebro/trabajo-y-felicidad-534/el-arte-de-la-autopsia-9148>