



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “LUIS VILLORO”
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MUERTE Y LOCURA: CATÁSTROFE DE LOS CUERPOS
EN LA PINTURA DE MARTHA PACHECO

Tesis

para obtener el grado de:

Maestro en Filosofía de la Cultura

Sustenta:

JOSÉ LUIS LÓPEZ TORRES

Directora de tesis:

DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL. ANA CRISTINA RAMÍREZ BARRETO

Co-asesor: Doctor en Filosofía. José Jaime Vieyra García

Lectora: Maestra en Filosofía de la Cultura Hélène Trottier

Morelia, Michoacán agosto 2015

Trabajo apoyado con beca CONACYT para estudios de maestría 2013-2015

**Muerte y locura: catástrofe de los cuerpos
en la pintura de Martha Pacheco**

Tesis presentada para obtener el título de
Maestro en Filosofía de la Cultura

José Luis López Torres

2015

DEDICATORIA

Dedico el resultado de este trabajo de investigación a mis familiares y amigos que siempre me apoyaron y me impulsaron a continuar.

Antonio Mendiola

Carolina Carbajal

Clara López

David Rueda López

Eduardo Aguirre

Eduardo Rueda López

El Chuyes

El Gabo Arciniega

Estela Blanca

Gabriel Rueda López

Hélène Trottier

Hipólito López Torres

La Cloe

La Kenia

Leonor López Torres

Luis López

Manuel Calleja

Manuel López Torres

Marco Regalado

María de Jesús López Torres

Patricia Rueda López

Rosa Laura López

Tania Judith López

Verónica Rueda

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” y al Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro” por haberme permitido cursar esta maestría en Filosofía de la Cultura.

A mi asesora de tesis Cristina Ramírez Barreto por su dedicación y paciencia para conducir esta investigación.

A Antonio Castilla Cerezo, mi co-asesor y anfitrión, en la Universidad de Barcelona, por mostrarme otros aspectos de la investigación.

Al programa CONACYT que ha permitido la formación profesional de muchos mexicanos.

A mis profesores durante los estudios de maestría, por avivar la pasión por el conocimiento.

A los directivos del Museo de Arte de Zapopan, Jalisco, por la valiosa información compartida.

También quiero expresar mi agradecimiento a mis colegas de esta generación de Maestría en Filosofía de la Cultura 2013-2015, por su gran camaradería y amistad.

ACTA DE REVISIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA

Después de revisar el documento que presenta José Luis López Torres para obtener el grado de maestro en Filosofía de la Cultura, quienes abajo suscriben, lectores y miembros de su comité tutorial, consideramos que el trabajo reúne los requisitos para defenderse en examen de grado.

Directora de tesis: Doctora en Antropología Social, Ana Cristina Ramírez Barreto

Co-asesor: Doctor en Filosofía, José Jaime Vieyra García

Lectora: Maestra en Filosofía de la Cultura, Hélène Trottier

Morelia, Michoacán, a _____ de _____ de 2015

RESUMEN

En las siguientes páginas, haré un acercamiento a la obra de una de las pintoras mexicanas más polémicas del arte contemporáneo en México. *Muerte y locura: Catástrofe de los cuerpos en la pintura de Martha Pacheco* es una investigación sobre la importancia de la pintura como un medio de conocimiento y de reflexión estética acerca de la realidad social más inmediata que se manifiesta con violencia sobre los cuerpos muertos o dementes pintados por Pacheco. La pintura de Pacheco explora muerte y locura, no como ideas abstractas, difusas, sino asentadas históricamente en la realidad de los cuerpos de cadáveres y locos. La pintura de Pacheco adquiere enorme importancia y actualidad, en tanto que habla de una realidad social, política, existencial; una realidad cotidiana ubicada geográfica y cronológicamente: muerte y locura en el México de nuestros días.

Palabras clave: Martha Pacheco, pintura, cuerpos, locura, muerte

ABSTRACT

In the following pages I will try to show an approach to the work of one of the most controversial of contemporary art in México, the painter Martha Pacheco. *Death and insanity: Catastrophe of the bodies in the Martha Pacheco's painting* is a research about the importance of painting as a means of knowledge and aesthetic reflection about social reality manifested in the dead or insane bodies painted by Pacheco. Pacheco's painting explores death and madness, not as abstract ideas, diffuse, but historically established in the reality of the insane bodies and dead bodies. Pacheco's painting acquires great importance and timeliness, while talking of a social, political, existential; a daily reality geographical and chronological located: death and madness in the México of today.

Keywords: Martha Pacheco, painting, bodies, madness, death

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	III
AGRADECIMIENTOS.....	V
ACTA DE REVISIÓN DE TESIS DE MAESTRÍA.....	VI
RESUMEN.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
LISTA DE FIGURAS.....	XI
INTRODUCCIÓN.....	1
Objetivos.....	2
Hipótesis.....	3
Capítulos.....	6
CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LA PINTURA DE MARTHA PACHECO.....	8
1.1. Del Manicomio a la Morgue.....	8
1.2. ¿Por qué Martha Pacheco?.....	11
1.3. Estilo Pacheco.....	13
1.3.1 <i>Cadáver</i>	14
1.3.2 <i>Realismo Fotográfico</i>	19
1.3.3 <i>Retrato y Autorretrato</i>	21
1.3.4 <i>Vuelo</i>	26
CAPÍTULO 2. CATÁSTROFES.....	28
2.1. Violencia en México.....	28
2.1.1 <i>Violencia Institucional</i>	29
2.1.2 <i>Eventos Recientes</i>	32
2.2. Pintura y Caos.....	35
2.2.1 <i>Pintura y Realidad</i>	39
2.2.2 <i>Grupo TIV</i>	42
2.2.3 <i>SEMEFO</i>	43
2.3. Catástrofe Deleuziana.....	45
2.3.1 <i>Lenguaje Analógico y Lenguaje Digital</i>	45
2.3.2 <i>Definición Deleuziana de Pintura</i>	50
2.3.3 <i>Pintura y Catástrofe</i>	51
2.3.4 <i>Pintura y Filosofía</i>	53
CAPÍTULO 3. CONDICIÓN HUMANA.....	56
3.1. Cuerpo Muerto y Cuerpo Demente.....	56

3.1.1. <i>La Condición del Ser</i>	57
3.1.2. <i>El Sentido Existencial desde Heidegger</i>	60
3.2. Control de Cuerpos y Subjetividades	64
3.3. Locura.....	67
3.3.1. <i>Los Expulsados</i>	67
3.3.2. <i>Razón y Sinrazón</i>	69
3.3.3. <i>El Discurso de la Locura</i>	72
3.3.4. <i>Las Fronteras de la Razón</i>	76
3.4. Nihilismo.....	79
3.4.1. <i>Nihilismo y Arte Contemporáneo</i>	80
CONCLUSIONES	85
REFERENCIAS	87
VITA	95

LISTA DE FIGURAS

Las imágenes de pinturas y dibujos de Martha Pacheco utilizadas en esta investigación fueron obtenidas en el museo virtual Claudio Jiménez Vizcarra.

En: <http://www.museocjv.com/mcjv.htm>

<i>Figura 1.</i> Martha Pacheco, Sin título, 2009, carbón sobre papel, 42 x 76.5 cm.....	15
<i>Figura 2.</i> Martha Pacheco. Sin título, Siete voces para una autopsia I, 2007, 50 x 75 cm. óleo sobre tela.	17
<i>Figura 3.</i> Martha Pacheco, Sin título, Siete voces para una autopsia II, 2012, óleo sobre tela, 128 x 170 cm.....	18
<i>Figura 4.</i> Francis Bacon, autorretrato, 1971, óleo sobre tela	22
<i>Figura 5.</i> Martha Pacheco, autorretrato, 1996, óleo sobre tela.....	24
<i>Figura 6.</i> Martha Pacheco, Sin título, óleo sobre tela	26
<i>Figura 7.</i> Rocío Boliver, <i>Entre la menopausia y la vejez</i> , 2012.....	36
<i>Figura 8.</i> Martha Pacheco, Sin título, Los expulsados del imperio de la razón I, óleo sobre tela.....	72
<i>Figura 9.</i> Martha Pacheco, sin título, Los expulsados del imperio de la razón II, carbón sobre papel	74

INTRODUCCIÓN

La Maestría en Filosofía de la Cultura de la Universidad Michoacana acoge estudiantes egresados de múltiples y variadas especialidades: Letras, Psicología, Antropología, Arte, Filosofía, Derecho... lo que propicia un enriquecimiento conceptual debido a la multiplicidad de visiones en torno a la realidad. En mi situación de egresado de la licenciatura en Artes Visuales, me interesa incidir en temas que atañen al arte contemporáneo y especialmente a la pintura. Quiero construir una interpretación personal de la obra de Martha Pacheco, no desde la historia del arte o el psicoanálisis, sino a partir de mi propia experiencia como pintor, teniendo como telón de fondo el pensamiento de algunos filósofos, a fin de aportar un trabajo de investigación que sea útil para estudiantes, profesionales y amantes de la pintura contemporánea en México. Asimismo espero insertar el resultado de esta investigación en un ámbito pertinente a la filosofía de la cultura. El diálogo entre pintura y Filosofía arroja algunos resultados que permiten comprender la pintura como una creación que surge de la catástrofe y muestra asimismo los signos de la cultura donde aparece. La de Pacheco es un ejemplo de esta pintura que Deleuze llama de *catástrofes* (Deleuze, 2007, p. 22).

Debido a la actualidad del tema existe poca bibliografía sobre la poética pictórica de Pacheco. Durante el proceso de revisión de la literatura encontré solamente un libro dedicado exclusivamente al estudio y análisis de la obra de la pintora: *Locura y muerte: el horror y lo sublime en la pintura de Martha Pacheco*, publicado por El Colegio de Jalisco, Guadalajara, en el año 2013. La autora es María Fernanda Matos Moctezuma. En ese volumen, la investigadora intenta responder a algunas cuestiones que surgen al enfrentar una pintura nada complaciente como la de Pacheco. Indaga en la historia del

arte occidental para mostrar los antecedentes de la representación de escenas en que aparecen cadáveres o enfermos mentales. Interpreta la obra de Pacheco desde el psicoanálisis freudiano y lacaniano, y descubre las pulsiones presentes en ciertas manifestaciones de la pintura que se acercan al horror sublime.

Matos nos informa que los temas de la locura y la muerte constituyen el mundo creado por Pacheco. En su iconografía se pueden encontrar imágenes que recuerdan, por ejemplo, *La lección de anatomía del Dr. Jan Deyman*, de Rembrandt (1656), escena en que el cirujano extrae el cerebro del cadáver. Otras pinturas que retratan indigentes y enfermos mentales remiten más cabalmente a Diego de Velázquez que a las fantasías de El Bosco; debido a que Velázquez retrata modelos reales, como *El bufón Calabacillas*, *El bizco* (1636), o bien, *Francisco Lezcano*, *El niño de Vallecas* (1644), “seres reales, afectados de sus facultades mentales y no la representación de conceptos moralistas sobre la locura.” (Matos, 2013, p. 73) Así, en un corte longitudinal de la historia del arte vemos que los pintores han explorado temas de “mal gusto” ya sea por encargo de mecenas o por interés propio. Es decir temas que se alejan de los cánones de belleza representativos de una época, por lo que son calificados como extraños, indeseables o perturbadores, tal como sería la pintura que muestra cadáveres y locos.

Objetivos

Intentaré mostrar una visión panorámica de las relaciones que se extienden entre la pintura de Pacheco y el contexto cultural del México contemporáneo empleando el concepto que Deleuze desarrolla para explicar las particularidades de la pintura: la *catástrofe*. De allí el título de esta tesis, la catástrofe se manifiesta en la pintura de

Pacheco en cuanto muestra corporalidades marginales que han sido afectadas por la violencia.

Con el fin de construir una sólida base conceptual, así como para insertar esta investigación en un horizonte pertinente para una Filosofía de la Cultura, voy a recurrir al pensamiento de filósofos como Arendt, Deleuze, Foucault, Guattari, Heidegger o Nietzsche. Al delimitar la temática de Pacheco en una parcela de cuerpos dementes y muertos, se requiere la visión de estos pensadores para dar sentido a esos cuerpos anómalos y evidenciar la importancia cultural y filosófica subyacente: locura y muerte, asuntos de importancia capital que envuelven la totalidad de la existencia humana.

Heidegger será pieza clave para arrojar luz sobre el asunto del existente humano y su condición de *ser para la muerte*. Voy a emplear algunas investigaciones desarrolladas por Foucault para intentar comprender la noción de locura y el modo en que esta noción ha sido utilizada para calificar ciertas subjetividades que no se someten a una norma, a una normalidad útil para un sistema abstracto llamado poder, o bien, cuando la subjetividad es incontrolable, declararla insana y expulsarla a las periferias.

Hipótesis

No hay mirada inocente. No hay objetividad absoluta. La interpretación siempre está teñida por el mundo del interpretador y por la perspectiva adoptada para observar. Voy a partir del supuesto de que el objeto artístico, en tanto que es producto de una cultura particular (un contexto histórico geopolítico) lleva en su cuerpo las características adquiridas en ese contexto de donde procede. El artista, que también responde a las circunstancias de su comunidad, ha creado un artefacto artístico imprimiendo en él un mundo de sentido. El pensamiento creador del filósofo, del científico o del artista

responde a unas circunstancias, un plano de consistencia, un suelo que lo hacen posible y aún le obligan a nacer. El producto del pensamiento lleva la firma del creador y las reminiscencias del suelo donde ha germinado, tal como señala Deleuze: “Y para empezar, los conceptos tienen y seguirán teniendo su propia firma, sustancia de Aristóteles, cogito de Descartes, mónada de Leibniz, condición de Kant, potencia de Schelling, tiempo de Bergson...” (Deleuze y Guattari, 1991, p 13).

Así podríamos arrojar las siguientes preguntas: ¿Para qué pensar o crear? ¿Por qué pinta Martha Pacheco, cómo y desde dónde lo hace? El profesor de filosofía Juan Manuel Aragüés (de la Universidad de Zaragoza) explica que la idea, la creación ya sea filosófica, científica o artística, según Deleuze, no aparece gratuitamente como si fuera una secreción natural del cerebro, la idea es una consecuencia de un estímulo del afuera, la creación es una respuesta a la violencia del afuera. El pensamiento dogmático platónico enseña que pensar es la re-presentación de unas esencias fijas, o una Verdad que pre existe al pensamiento. Deleuze trastoca esa imagen del pensamiento y la sustituye por un pensamiento productivo. El pensar, el crear, no es la actividad de buscar las huellas de una Verdad; esa imagen dogmática “es sustituida por la conciencia de que el filosofar es la tarea misma de producción de la verdad. Y esa producción se realiza desde una determinada imagen del pensamiento” (Aragüés, 2000, p. 26).

Según Deleuze, el pensamiento, la creación, es producto de una subjetividad, pero no la subjetividad constituida como la entiende la modernidad. Para Deleuze no hay subjetividad concluida, sino que ésta se encuentra siempre en movimiento, inestable, larvaria, sujeta a las fuerzas del devenir, a las fuerzas del acontecimiento. La subjetivada inestable, que piensa desde la inmanencia, es sacudida por unas fuerzas externas en

continua deriva. Los acontecimientos del exterior hieren la superficie del ser y lo obligan a plegarse en un interior que en un segundo movimiento es expresado hacia el exterior. “Es la potencia de la subjetividad, su fuerza, la que pliega el exterior para convertirlo en un interior que a su vez, será expresado” (Aragüés, 2000, p. 29).

La creación responde a las fuerzas de un exterior, de un afuera; fuerzas de todo tipo, que atraviesan el cuerpo, la subjetividad del artista y lo desequilibran. Suely Rolnik, psicoanalista y crítica de arte brasileña, lo expresa así:

Uno no crea porque es lindo o porque quiere ser famoso, sino porque está forzado, porque no tiene otra solución que hacerlo. Se trata de crear sentido para lo que ya está en tu cuerpo y que no coincide con las referencias existentes, de recrear tus relaciones con el entorno, tu modo de ser (Rolnik, 2006, p. 3).

El artista intenta construir sentido desde la fragilidad del cuerpo y desde la subjetividad quebradiza. En pocas palabras, quiero decir que la poética de Pacheco es absolutamente coherente con el momento histórico en que aparece y refleja fríamente en sus pinturas y dibujos esa realidad social. Responde con su obra a la violencia del afuera y desenmascara esos paraísos del consumismo sobre la tierra, a los que muy pocos elegidos pueden acceder, que nos ofrece el capitalismo mundial. Pacheco descorre el velo de un mundo *light* y nos ofrece una visión descarnada de la condición humana y, particularmente nos muestra los desechos arrojados por la catástrofe mexicana.

Capítulos

Este trabajo de investigación consta de tres capítulos:

Capítulo 1. Aproximación a la pintura de Martha Pacheco

Capítulo 2. Catástrofes

Capítulo 3. Condición humana

En el primer capítulo se muestra una visión general sobre las características de la pintura de Pacheco y su importancia estética, social, política y cultural. Asimismo intentaré encontrar la voz de la pintora, y describir la conformación de su estilo.

El capítulo segundo responde a la necesidad de ubicar la pintura de Pacheco en el contexto histórico catastrófico de donde surge, así como contrastar su obra con la de otros artistas, particularmente con el pintor irlandés Francis Bacon (1909-1992) debido a las coincidencias que encuentro en sus estilos: presencia de cadáveres ya sea de humanos o animales, estética de la violencia y la locura que describen la condición humana.

Es importante ofrecer una visión de lo que acontece en el contexto social particular y describir la manera en que el arte y el artista responden a la violencia del afuera.

Deleuze desarrolla el concepto de *catástrofe* como un elemento inevitable si se quiere describir lo que es la pintura. (Deleuze, 2007, p, 24) Este concepto, ampliado más allá de su aplicación a la pintura, extendido a los acontecimientos sociales, será útil para hablar de una catástrofe existencial del ente cuando es enfrentado a su propia finitud. La de Pacheco es una pintura de catástrofes que se encuentran en el lienzo, pero también en

los grupos sociales, en la realidad, en los cuerpos muertos y dementes, en las subjetividades inestables y anómalas.

El capítulo tercero ofrece una exposición de los elementos filosóficos que se pueden encontrar en la obra de Pacheco: qué afirma, qué niega, qué da a pensar, con cuáles corrientes filosóficas dialoga. Muerte y locura son acontecimientos de importancia capital para la filosofía y Pacheco reflexiona estéticamente sobre ello. Reflexión artística cargada de sentido que muestra una forma de acceder al conocimiento por la vía de la sensación. Cruda experiencia estética que lanza su mirada sobre el cuerpo muerto, el cadáver, y sobre el cuerpo alienado, la locura.

CAPÍTULO 1. APROXIMACIÓN A LA PINTURA DE MARTHA PACHECO

1.1. Del Manicomio a la Morgue

Martha Pacheco (Guadalajara, Jalisco, 1957) pinta cadáveres que han sido encontrados en basureros o en terrenos baldíos. Son desechos de la violencia social. Son despojos de una sociedad donde la violencia se ha vuelto normal. Muchos de estos cadáveres son de indigentes, o accidentados, bajas colaterales que nadie reclama, cuerpos anónimos destinados a la fosa común.

En los años noventa del siglo pasado (S. XX), Pacheco inicia una serie de pinturas sobre cadáveres. Pinta a partir de imágenes obtenidas en la revista *Alarma!*¹ y otras de temática semejante, especializadas en la sangrienta nota policiaca. Pacheco explica en entrevista con el periodista César Güemes:

En un principio, a falta de otro tipo de material, de plano tenía que consultar revistas que publican estas imágenes. Era algo muy a mano. Después acudí a sitios donde hay cadáveres. De Margolles² retomé fotos que me decían mucho sobre lo que plásticamente estaba buscando (Pacheco en: Güemes, 2007).

Su intención, desde el principio, fue retratar el fenómeno de la muerte y los cadáveres de la manera más cruda y directa posible, sin el velo del folklore o la mitología que se puede encontrar a su alrededor. El tema es el cuerpo como despojo, lo que queda después del acontecimiento de la muerte. Es decir, la atención está dirigida al ente en su calidad de cosa, de resto, no al proceso inaprensible que acaba de acontecer; a la posibilidad realizada. El cadáver es la comprobación de la muerte.

Pacheco retrata lo efímero de la carne, el devenir en transformación de la carne: las huellas, las afecciones, las metamorfosis que se operan en esos cuerpos materiales

capturados en un instante del flujo temporal. Pacheco plasma en su pintura estas imágenes carnales, viscerales, nítidas pero negadas a la representación narrativa. No debemos buscar mensajes trascendentes en estas figuras, su verdad se encuentra en su mera presencia, en su cruda realidad de carne impermanente.

Pacheco no teme autorretratarse como un cadáver más, tendido sobre la plancha metálica del forense. Adelanta ese momento inevitable, impostergable, y pinta el cadáver de una mujer desnuda, al que ha dado sus propios rasgos. El hecho de autorretratarse en la imagen de un cadáver es un intento de inmunizarse contra el horror de la muerte.

Las imágenes de muerte y locura creadas por la pintora desde 1992, podrían ser pensadas, en una de sus múltiples posibilidades, como una denuncia que desenmascara un mundo voraz en que todo es reducido a mercancía; donde incluso el ser humano es visto como objeto, usado y desechado por una sociedad hiperviolenta. La pintora jalisciense comenta sobre esta escalada de violencia que se ha vuelto cotidiana en México:

Creo que todos alguna vez hemos pensado en la muerte, además de que hoy, es una realidad que se vive a diario, producto de la violencia. Desde que hay vida existe la muerte, lo que pasa es que hoy se vive más cruel, ya no se ve como lo que presento en esta exposición; hoy es más terrible (Pacheco, 2014).

Las imágenes de cadáveres en la plástica de Pacheco remiten a esa violencia cotidiana que se ha recrudecido en los últimos años. Así pues, la obra de Pacheco desarrolla temas incómodos: muerte, violencia, locura; muestra aspectos de la

descomposición social que pretenden ser ignorados o pasan inadvertidos como un ruido molesto que después de un tiempo se vuelve imperceptible.

Pacheco proviene de una larga tradición de pintura figurativa en México y particularmente en Jalisco. En los años ochenta del siglo veinte, Pacheco participa junto a otros pintores mexicanos en lo que fue una vanguardia renovadora del lenguaje de las artes visuales. Algunos de estos pintores son Miguel Ángel Alamilla (1955), Alberto Castro Leñero (1951) y Miguel Castro Leñero (1956), Sergio Hernández (1957), Oliverio Hinojosa (1953), Magali Lara (1956), Gabriel Macotella (1954). Estos pintores, herederos directos de la generación de la Ruptura,³ tienen en común un lenguaje que se inserta en lo que se ha dado en llamar nueva figuración.

El estilo o diagrama Pacheco se ha construido con hallazgos obtenidos en dominios diversos: historia del arte, el cine del director estadounidense Quentin Tarantino, medicina forense, fotografía de crímenes. Un estilo es un agenciamiento de multiplicidades, ya que allí convergen líneas de fuga que se conectan con otras líneas; hay velocidades que se retrasan en una viscosidad o precipitaciones que llevan a ciertas rupturas.

Una línea multiplicadora en sus inicios es la pintura de Bacon. Ambos pintores tienen encuentros notables, uno de ellos es el pintar la carne como espacio de la inmanencia, carne sin Dios.

No siempre estuvo presente el tema del cadáver en la plástica de Pacheco. En sus primeras exposiciones, en 1983, practicaba mayormente el dibujo con temática de corte urbano: personajes que extraía de revistas de modas o periódicos, personajes cotidianos

en situaciones insólitas, cuerpos desnudos en la calle o junto a la cabina del teléfono público.

Javier Campos Cabello (1955-1994), pintor jalisciense, es el que la introduce en la obra de Bacon. En entrevista para un periódico local, Pacheco reconoce: “Tuve mucha influencia de Francis Bacon, ahora no tanta. Él utilizaba animales muertos y tiene que ver con la locura de la vida y el final. En un principio, pinté animales muertos” (Pacheco en: Hinojosa, 2011).

Después de conocer la obra del pintor irlandés, Pacheco empieza a incluir cadáveres de animales en sus composiciones. Locura y muerte se convierten en su tema. Locura y muerte son acontecimientos extremos, y la manera de hacerlas visibles, a través de la pintura, es diferente en Bacon o en Pacheco. Los animales muertos y los personajes convulsos (humanos o no humanos) de Bacon tienen que ver con la locura de la vida y con el final de la vida, son cuerpos que se deforman al ser afectados por fuerzas que por sí mismas son invisibles. Cuerpos machacados bajo las fuerzas de la locura y de la muerte. Pacheco, por su parte, se expresa pintando muertos y locos de la manera más directa posible, sin deformaciones; pinta cadáveres humanos, tratados como en una carnicería; pinta locos reclusos en su mundo; todo esto con un exquisito realismo fotográfico.

1.2. ¿Por qué Martha Pacheco?

Mi interés en la obra de Pacheco surge durante el transcurso de la licenciatura en Artes Visuales que cursé en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, en la generación 2002-2007. Mi propia obra como pintor se podría inscribir también en lo que se ha dado en llamar nueva figuración y se estructura a partir

de un lenguaje plástico que muestra la violencia y decadencia en un entorno urbano. Así, estas características de mi pintura, que coinciden con la de otros creadores nacionales (lenguaje figurativo, contenido social, cotidiano, interés por temas marginales) me llevan a estudiar la obra de Pacheco y otros creadores contemporáneos, como Arturo Rivera (1945), Teresa Margolles (1963) o colectivos como SEMEFO.

No es casualidad que gran número de creadores mexicanos en todas las disciplinas, en los últimos años del siglo XX y principios del XXI, muestren en su trabajo una visión crítica de la situación de inseguridad y violencia que se vive en este país. Nos ha tocado vivir un fin de milenio cargado de funestos presagios y crisis en todos los órdenes, crisis que se agravan cada vez más. La violencia, el genocidio y la guerra generan reacciones en los artistas que intentan dar un sentido al caos de la realidad a través del lenguaje del arte. Un ejemplo reciente es la película *El infierno* (Dir. Luis Estrada, 2010), que muestra con humor negro la terrible violencia y corrupción que se han instalado en la realidad social mexicana. Pero la denuncia social es solo un aspecto periférico, pues el asunto de mi investigación no es la sociología. Me interesa más vivamente la cuestión de la violencia desde un punto de vista artístico y filosófico, ya que la obra de Pacheco nos obliga a enfrentarnos a nuestra propia mortalidad, decadencia, alienación. Artistas contemporáneos como Pacheco o Arturo Rivera sacuden al observador con la crudeza de sus imágenes y nos revelan lo que está detrás de las imágenes, el fondo inconmensurable que no se puede traducir al lenguaje discursivo: una intuición de muerte y finitud humanas.

Creo que hay un arte que escapa a lo ilustrativo, a lo decorativo, y muestra aquello que nos afecta profundamente como entes capaces de sensibilidad y reflexión, es decir,

lo que llamamos condición humana. Y la condición humana primera del ser humano es su realidad biológica, es la vida misma, que lo emparenta con los restantes organismos vivientes en la naturaleza, a la que debe regresar como despojo.

El humano quiere escapar a su condición mortal y sustraerse al ciclo infinito de la naturaleza, creando un mundo de objetos duraderos, físicos o simbólicos, capaces de permanecer más allá de la duración de una vida humana. Quiere alcanzar la inmortalidad a través de sus obras. Entre esos objetos el más extraño es el artefacto artístico. Un artefacto que inevitablemente también es perecedero, no importa que haya sido confeccionado con pintura, metales o conceptos.

La existencia humana está cargada de violencia, tal es el sello de la naturaleza: se nace con violencia, se muere con violencia. Hay una violencia existencial inconmensurable y cada quien la enfrenta a su manera. La pintura de catástrofes de Pacheco, sus imágenes de cadáveres y locos hacen ver esos aspectos de la realidad humana.

1.3. Estilo Pacheco

Intentaré describir los elementos que conforman la obra de la pintora jalisciense haciendo la reseña de la gran exposición que se exhibió en varios museos de México en el año 2013. Yo visité esta exposición en el Museo de Arte Moderno (MAM) en el Distrito Federal. Había un aviso pegado a la pared: “Esta exposición presenta imágenes que pueden resultar violentas al espectador y/o inapropiadas para cierto público y menores de edad. Agradecemos su comprensión, Museo de Arte Moderno.”

La obra de Pacheco ya había sido rechazada y censurada en múltiples ocasiones, mayormente en el sexenio del expresidente de México Felipe Calderón (2006-2012).

La curadora de la exposición declara:

“La rechazaron a finales del sexenio pasado, mandamos carpetas al Carrillo Gil⁴ y del Carrillo Gil sí recibimos un rotundo: esa obra no es para un museo, aquí mismo trajimos la carpeta y nos dijeron que no les interesaba porque ya tenían proyectos trabajando, también la llevamos al MUAC⁵ y nada,” dice Alicia Lozano, quien ha curado la exposición y conoce a Pacheco desde hace más de 20 años (Sánchez, 2013).

1.3.1. Cadáver

A pesar de la advertencia en la entrada de la exposición de Pacheco acerca de la peligrosidad de las imágenes había gran cantidad de visitantes. Algunos se tomaban la foto frente al cadáver sometido a la violencia de la autopsia. Bromeaban sobre la falta de pudor de aquellos cuerpos anónimos; cadáveres de hombres y mujeres mostrando la brutal obscenidad de la desnudez, exhibiendo la obscenidad aún más brutal de las entrañas expuestas al aire. Costillas cortadas a serrucho, genitales en primer plano. Líquidos transparentes, sangre diluida, carne sobre la mesa de acero inoxidable perforada por pequeños círculos perfectos. ¿Qué fascinación ejerce el espectáculo de la muerte? ¿Necrofilia? ¿Tanatofilia? ¿Necropolítica? ¿Cultura del morbo? ¿Alivio de no ser uno mismo el cadáver que está sobre la plancha? (ver *Figura 1*).



Figura 1. Martha Pacheco, Sin título, 2009. Carbón sobre papel, 42 x 76.5 cm.

Y es que Pacheco muestra lo que debe permanecer oculto, muestra incluso las vísceras, los mecanismos secretos que hacen funcionar al cuerpo. En cuadros de gran formato, se puede ver la cubeta donde guardan los órganos desorganizados que se acaban de extraer al cadáver, hígado, corazón, intestinos, o bien, sobre una charola de peltre un enorme cerebro. Si usted se deja envolver por la atmósfera, incluso podría percibir los olores de la muerte, formol, sangre, soledad...

Pacheco también siente miedo a la muerte, hay periodos de bloqueo paralizante que no le permiten trabajar, se aleja de la morgue, se encierra en su hogar, en su caparazón, no sale de noche: “Temo enfrentarme a una realidad muy fuerte que tal vez no resista” - dice-. (Pacheco en: Loera, 2011) Pero la violencia de esa realidad y las imágenes de muerte están en todas partes, en la televisión, en los noticieros, en el aire. Mientras trabajaba sobre el retrato del cadáver con el rostro cubierto con su propio cuero cabelludo que parece ocultar su identidad, la pintora viaja a través del dolor humano,

dolor universal y particular. (Ver *Figura 2*) La crítica de arte Avelina Lésper recuerda: “Inició esta pintura, cayó en crisis psicótica, se internó en un sanatorio y la retomó a su salida” (Lésper, 2011).

Pacheco comenta sobre los efectos que ha observado en los visitantes que acuden a sus exposiciones:

La sangre es muy fuerte, en ocasiones provoca un efecto hipnótico. O se tiene un rechazo total o hay cierta fascinación al verla. Eso para mí fue muy patente en una de mis exposiciones. Yo observaba, había gente con un cierto brillo en los ojos y sonriendo. No sé el porqué de esas reacciones, debe haber explicaciones psicológicas, pero creo que logré transmitir lo que yo sentía en cierto momento, cierta atracción, pero a la vez, cuando uno reflexiona dice: “Este señor no la pasó nada fácil” entonces llegan los cuestionamientos y también se siente mal una. Creo que toqué un punto que a todos nos atañe. Toda una forma redonda que abarca muchas emociones, recuerdos, sensaciones y la proyección al futuro. Claro, no significa que todos vamos a pasar por el SEMEFO, pero sí vamos a pasar por la muerte (Pacheco en: Loera, 2011).

¿Cuál es el punto tocado por Pacheco, esa herida que atañe a todos? ¿Tal vez una cierta iluminación sobre posibilidad de la propia muerte? *Siete voces para una autopsia* es una serie de pinturas que retratan el tema principal de la pintora: el cadáver humano reducido a resto, objeto, carne. Esta serie se exhibe en una sala separada del cuerpo principal de la exposición en el centro del museo. Allí se muestran fríamente los procesos de la autopsia. Pacheco elige una mirada forense, que pone distancia emocional entre el observador y lo observado. La violencia real acaba de suceder, ahora

observamos los restos sobre la mesa de operaciones. El realismo fotográfico de su técnica, en algunos momentos documental, informativo, contribuye a acentuar esta cierta frialdad ante la muerte, ante las fuerzas invisibles de la muerte. No hay trazos violentos, hay sutiles fundidos, técnica minuciosa, nítida observación del detalle. Pacheco no aplica deformaciones evidentes en los cuerpos como lo hace Bacon. Su método es suave. (Ver *Figura 3*)



Figura 2. Martha Pacheco, Sin título, Serie: *Siete voces para una autopsia I*, 2007.

Óleo sobre tela, 50 x 75 cm.



Figura 3. Martha Pacheco, Sin título, Serie: *Siete Voces para una autopsia II*, 2012.

Óleo sobre tela, 128 x 170 cm.

El título de la serie *Siete voces para una autopsia* es tomado del mundo de la música. La pintora ha escogido siete cadáveres anónimos en la morgue, aquellos cuerpos que no han sido reclamados por algún familiar, cuatro hombres y tres mujeres. Los hombres cometieron suicidio y las mujeres murieron en accidentes.⁶ (Hinojosa, 2011) El proyecto consiste en registrar completo el proceso de la autopsia, mediante fotografías y bocetos para después plasmar las imágenes en pintura. Los ritmos y los colores, los contrastes, luces y sombras devienen sinestesia al ser mezclados con la música de Bach, que la pintora acostumbra escuchar en su taller mientras trabaja. La voz principal, el cadáver principal, es llevado por los ritmos del contrapunto. Pacheco lo explica así:

Es una serie, un proyecto, que planeé hace cinco o seis años, y se llama Siete voces para una autopsia. Es el proceso de una autopsia con sus imágenes principales y secundarias, tomé fotografías a siete cadáveres por eso lo llamo Voces... porque tienen relación con las fugas de Bach. En las fugas entra una voz principal, la autopsia, y las otras van haciendo una especie de contrapunto con las imágenes principales.

El cadáver principal lleva un proceso, casi todo ese proceso está hecho en pintura y en formatos más pequeños... Se supone que las voces secundarias tienen un seguimiento de melodías y ritmos que están basados en la voz principal (Pacheco en: Hinojosa, 2011).

1.3.2. Realismo Fotográfico

Los elementos formales en la obra de Pacheco, presentes a lo largo de toda su producción, con muy pocas excepciones, son el cuerpo humano, muerto o demente. En menor proporción encontramos animales desollados, abiertos en canal, o perros callejeros. Su técnica, el proceso material de la pintura, se nutre de acrílicos, óleos, carbón, trabajados con gran virtuosismo hasta lograr imágenes que se confunden con la fotografía, ya que reproducen incluso los efectos desenfocados o barridos de la foto. El carbón es la técnica favorita de Pacheco, en cuanto al dibujo. Hablando de sus procesos, dice:

En el último dibujo duré como cuatro o cinco meses, y eso que es pequeñito. Hay veces que me voy más rápido, pero a veces tardo mucho con una pieza porque me voy al detalle para que sea lo más cercano a la foto. (Pacheco en: Ibarra, 2006)

En cada obra puede emplear meses de trabajo paciente, haciendo surgir del caos, a través de infinitas veladuras, las sensaciones crudas de la carne, las sensaciones que nombran lo innombrable. Su estilo no se puede calificar como hiperrealista ya que esta escuela, que se ubica histórica y geográficamente en EEUU en los años 70, tiene unas características específicas (heredera del Pop Art, reproducción acrítica de aspectos banales de la cultura de masas). Pacheco explica las particularidades de su técnica: “Intento trabajar el realismo fotográfico que implica un lenguaje distinto del hiperrealismo. Los colores, por ejemplo, en ocasiones prefiero que tiendan a un solo tono o echo mano de barridos y desenfocues.” (Pacheco en: Güemes, 2007) Pacheco utiliza los recursos y posibilidades que ofrece la fotografía para mostrar la realidad de la manera más directa posible. Aun así, lo que llamamos *la realidad*, es insoportable, debemos matizarla: “A la primera que le llega la imagen es a mí. Incluso, si tú ves la foto y el cuadro, la primera es todavía más fuerte, digamos que tamizo un poco la realidad, le doy una polveada” (Pacheco en: Loera, 2011).

Los personajes de Pacheco, se ubican en un territorio urbano, se les ve deambular en calles, en el transporte público o encerrados en esas instituciones denunciadas por Foucault, en su libro *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión* (1975): el hospital, la familia, o al llegar a su final, la morgue. La técnica de Pacheco, si bien hace uso de los recursos de la fotografía, no busca la reproducción banal o meramente decorativa de aspectos de la cultura de masas, como lo hace el hiperrealismo; en la pintura de Pacheco se encuentra la tensión que destruye esos clichés tan repudiados por Deleuze y Bacon.

1.3.3. Retrato y Autorretrato

La poética de Pacheco se expresa mayormente en el género del retrato y el autorretrato. Los locos o indigentes son retratados aún si no se consideran “dignos.” Recuérdese que el retrato tradicional intenta mostrar y exaltar los atributos de belleza, posición social, riqueza y poder político del retratado. Así, Pacheco transgrede el género y además de retratar locos, hace retrato de cadáveres, a menos que se les considere dentro de otro género de irónico título: naturaleza muerta.

El retrato muestra la apariencia física y psicológica del modelo, valiéndose de cualquier medio, ya sea pintura, dibujo, escultura, o incluso la palabra hablada o escrita en una descripción. El *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española define el retrato como:

El retrato es una interpretación y una transcripción para ofrecer la apariencia exterior de una persona, cualquiera que sea el grado de realismo. El género del retrato testimonia un interés por lo individual; el retratista muestra una cierta persona, en tanto que ella misma, a través del individuo se transparenta una idea del planteamiento general. Las ideas de la época sobre un cierto ideal estético humano se transparentan frecuentemente en el género del retrato. El retrato viene siempre a señalar que se atribuye importancia a la mismicidad del yo, a la identidad personal. En las artes plásticas el retrato es una representación casi esquemática del modelo. El retrato apunta al parecido. El retrato lucha contra el tiempo en busca de una suerte de inmortalidad de su modelo. El retrato está adherido al tiempo (DRAE 2001).

Hay dos cosas que me interesa destacar de esta definición: la importancia que el retrato, o autorretrato, concede a la subjetividad, a la identidad personal, y la adherencia

del retrato al tiempo. Véase la serie de autorretratos pintados por Rembrandt: son una autobiografía pictórica. O los autorretratos de Bacon, donde se hace visible el paso del tiempo, la violencia de las fuerzas temporales que deforman y disuelven la apariencia y la identidad. (Ver *Figura 4*) El tiempo y sus efectos sobre el cuerpo, sobre la carne que envejece y anuncia la próxima muerte. Los cuerpos pintados por Bacon destilan una terrible vitalidad, aún los cuerpos que deberían estar muertos, porque se trata de reses desolladas o cadáveres mutilados que parecen palpitar. En este sentido Bacon, al igual que Pacheco es dionisiaco al afirmar la vida, la carne, la sensación en esos cuerpos y en esos retratos que parecen hechos de violencia, dolor, enfermedad, placer. El tema de Bacon es el cuerpo, recipiente de vida, y por tanto de muerte. Bacon pinta la muerte en la vida y la vida en la muerte.

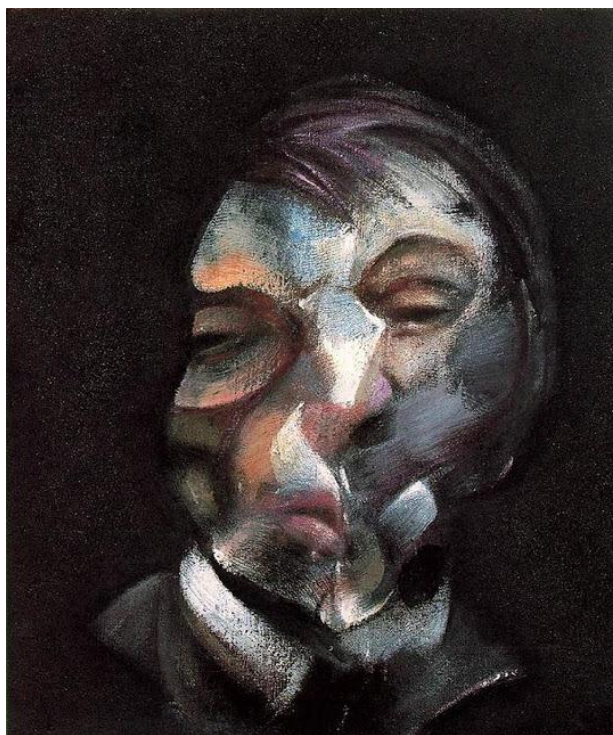


Figura 4. Francis Bacon, Autorretrato, 1971.

Óleo sobre lienzo, 35.5 x 30.5 cm.

Además la palabra retrato, retratar, proviene del término latino *retrahere*. Re-traer, es decir traer de vuelta, traer de regreso la presencia de algo ausente; algo que se encontraba extraviado. El retrato intenta traer de regreso una subjetividad. Pero, siguiendo a Deleuze, no hay subjetividad fija, como la entiende la modernidad, hay un “sujeto larvario”, un yo pre-subjetivo en constante devenir, en infinita progresión y transformación que se engancha con otros devenires (Aragués, 1998, p. 28). El retrato hace aparecer el instante de una subjetividad móvil, cambiante.

En sus largas conversaciones con Bacon, el escritor y crítico de arte David Sylvester, sugiere que el acto de retratar es como un ritual mágico para invocar al retratado y se interroga “¿Pintar es un modo de traer de vuelta a alguien... de llamar?” (Sylvester, 1977, p. 40) Es aterradora la sugerencia de Sylvester, ¿qué pasa cuando el retratado es un loco o un cadáver? Tal vez allí se encuentre la razón de la negativa de Bacon a pintar retratos de gente muerta. ¿Y qué pasa cuando el retratado, aunque vivo, se retrata o se autorretrata como un cadáver?

Pacheco, a través del ritual de la pintura, intenta obtener, atraer la presencia de una subjetividad extraviada en la muerte y en la demencia. Su pintura interroga sobre el ser. Una continuidad intensiva enlaza al artista con su obra. En el caso de Pacheco, esto se hace evidente cuando la pintora se autorretrata como un cadáver más, expuesto en la mesa de disecciones. (Ver *Figura 5*) Sobre la mesa del forense vemos el cuerpo de una mujer de mediana edad, desnuda. Es un cadáver visto en escorzo, con la cabeza nítida en el primer plano, un área de la mesa metálica salpicada de sangre. El resto de la pintura se resuelve en veladuras que imitan los efectos de una fotografía desenfocada. Sabemos

que la necropsia ha sido concluida porque se advierte a lo largo del tórax la huella de una incisión cerrada con groseras puntadas de hilo.

El retrato, de serena belleza, se identifica sencillamente como: *Sin título*, óleo sobre tela, 1996. La artista, que sabemos viviente, se autorretrata en la imagen de un cadáver anónimo encontrado en la morgue, tal vez como una manera de conjurar su propio miedo a la muerte.

Cualquier observador que desconozca la imagen viva de Pacheco, apreciará el retrato de la pintora como un cadáver más, indistinguible entre la colección de cadáveres sin identidad que conforman la exposición. Las pinturas de Pacheco no llevan un título que las identifique, portan acaso una tarjeta que informa sobre la técnica y el año de ejecución. Sus personajes alienados son también anónimos, indiscernibles, son subjetividades anómalas que han perdido una identidad normalizada.



Figura 5. Martha Pacheco, *Sin título* (Autorretrato), 1996.

Óleo sobre tela, 70 x 100 cm.

Siguiendo con la visita a la muestra de Pacheco, encontramos una pintura de grandes dimensiones. Es una imagen que podría resumir los elementos que construyen la poética de Pacheco: un cadáver sobre la plancha de disección, una vista en escorzo del cuerpo, los pies en primer plano, la cabeza a lo lejos. A la izquierda, una mujer gorda, desnuda, rapada, contempla el cadáver del hombre viejo. La locura hace guardia ante la muerte. Y de pronto lo maravilloso, otro cadáver, o el mismo en otro momento, flota en el aire, ha perdido peso, ya no puede estar apegado a la tierra. Insólita composición que despierta sensaciones perturbadoras (*ver Figura 6*). Esta es una de las pocas pinturas en que interviene el elemento onírico en la obra de Pacheco. La pintora no es admiradora del surrealismo, aunque permite la irrupción del azar en sus composiciones. En sus primeros dibujos, en los años ochenta incluye personajes urbanos desdibujados que parecen flotar desnudos junto a cabinas de teléfono público (Hinojosa, 2011).

La insinuación del vuelo aparece también en su autorretrato a carbón, de la serie *Los Expulsados del Imperio de la Razón*, donde parece a punto de saltar a la nada de la muerte. Hay otro dibujo al carbón donde se ve un perro a los pies del suicida. Los pies están suspendidos en el aire; cuelgan, el suicida ahorcado acaba de emprender el vuelo. Muerte y locura son una forma de vuelo, de libertad. ¿De esperanza?



Figure 6. Martha Pacheco, Sin título. Óleo sobre tela.

1.3.4. Vuelo

La imagen del vuelo es una anomalía en la pintura de Pacheco: sus personajes casi siempre deambulan por territorios urbanos, o bien, reposan sólidamente echados sobre la superficie de una mesa esperando su turno para ser sometidos a la necropsia. La de Pacheco es una pintura atrozmente realista, tanto en los temas que ha escogido como en el modo de representar la imagen, exacerbando el realismo fotográfico. El crítico neoyorkino Robert Storr ha expresado: “El de Martha Pacheco es un arte donde lo real en todos sus extremos eclipsa lo imaginario. Un arte donde la imagen alcanzada por medio de un impávido escrutinio de la realidad arde más profundamente en la conciencia que la más fantástica de las alucinaciones” (Villareal, 2011).

El filósofo francés Gaston Bachelard relaciona la imagen del vuelo con la imagen poética y los sueños con la capacidad de imaginar, siempre cambiante, vertiginosa, ensambladora de imágenes inesperadas en un mismo cuadro. La poesía (y el pintor es un poeta) es capaz de insinuar, mostrar lo que bulle por debajo de los significantes: un mundo de silencio en movimiento, imagen del devenir, devenir de la imagen. Aunque Bachelard centra su análisis en la poesía escrita, en el lenguaje hablado, encontramos un sorprendente paralelismo con la imagen anómala antes mencionada, el cadáver volador de Pacheco: imagen pescada en el abismo del mundo onírico. Pacheco sueña el cadáver que sueña que vuela. El sueño, la muerte y la locura son estados que se continúan gradualmente como una temperatura. El sueño de la razón engendra monstruos, dijo Goya,⁷ pero también genera poesía. Las condiciones del sueño profundo son el reposo óptico y el reposo verbal: “La noche y el silencio son los dos guardianes del sueño: para dormir es necesario no hablar y no ver. Hay que entregarse a la vida elemental, a la imaginación del elemento que nos es propio.” (Bachelard, 1993, p, 39) Esa vida elemental de las sensaciones, de la imaginación creadora, no puede ser expresada por el lenguaje discursivo, el lenguaje de la razón. Por eso aparece en el lenguaje de la poesía, en las imágenes oníricas, en la pintura.

Los cadáveres pintados por Pacheco, voladores o no, son aquellos que no han sido identificados y serán destinados a la fosa común. Son víctimas de la violencia de las calles, asesinatos o accidentes de tránsito. En mi interpretación, la violencia en la pintura de Pacheco habla también de una violencia social, es reflejo de un contexto social y cultural.

CAPÍTULO 2. CATÁSTROFES

2.1. Violencia en México

El contexto en el que surge la obra de Pacheco está marcado por la violencia. México se encuentra inmerso en una escalada de violencia tal que es el único país en el mundo que, sin estar azotado por una guerra civil, muestra un aumento escandaloso en los índices de muertes violentas. En estos días es común abrir el periódico y encontrar noticias como esta: “Policías preventivos de la Secretaría de Seguridad Pública de Michoacán hallaron la mañana de este sábado los cuerpos de cinco personas que fueron decapitadas: tres en el fraccionamiento Erandeni y dos en la tenencia Morelos” (García Davish, 2015).

En las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)⁸ se aprecia un aumento en la tasa bruta de mortalidad a nivel nacional. En el año 2002, hay 5.1 defunciones por cada 1000 habitantes. En el año 2013, hay 5.7. Por otra parte las principales causas de mortalidad en edad productiva (15 a 64 años), en 2008 a nivel nacional, son accidentes de tráfico en vehículos de motor y homicidios que aparecen inmediatamente después de las causadas por diabetes mellitus y otras como cirrosis, o enfermedades isquémicas del corazón.⁹ Para junio de 2014, en los primeros dos años del gobierno de Enrique Peña Nieto, se contabilizaban 55,325 asesinatos, según el registro del Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SNSP)¹⁰ (Moreno, 2014).

Asimismo, en la última década aumentan los delitos relacionados con el crimen organizado: narcotráfico, extorsión, secuestro. La consecuencia de esta atmósfera de

inseguridad en la población civil es un estado permanente de miedo, ansiedad y trastornos depresivos (Gutiérrez Rodríguez, 2012).

2.1.1. Violencia Institucional

Pero la violencia que explota como una granada en el seno de las sociedades no proviene tan solo de los delincuentes comunes o del crimen organizado. Existe una larga tradición en México de violencia institucional que se aplica sistemáticamente contra grupos disidentes, que resultan molestos o peligrosos para el Estado. El capítulo más reciente, acontecido hace algunos meses, en octubre de 2014, se refiere a Ayotzinapa en el cual 43 estudiantes de la Escuela Normal “Rural Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero, fueron secuestrados por policías municipales de Iguala Guerrero y entregados a un grupo del crimen organizado.

La versión oficial, expresada por el Procurador General de la República, Jesús Murillo Karam, en enero de 2015, va en el sentido de que los estudiantes fueron asesinados y calcinados en un basurero de Cocula.

El procurador Jesús Murillo Karam informó que para la PGR existe la “certeza legal” de que los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos hace cuatro meses en Iguala, Guerrero, fueron ejecutados e incinerados, luego de ser entregados por los agentes municipales de Iguala a una célula de Guerreros Unidos (Red de periodistas, 2015).

La coincidencia es macabra: el crimen se cometió alrededor de la fecha de aniversario que recuerda ese otro crimen histórico perpetrado por el Estado mexicano el dos de octubre de 1968 en la Plaza de la tres Culturas, Tlatelolco, México. Esa fecha ha pasado a formar parte del imaginario colectivo como signo de la represión de un gobierno que emplea al ejército para masacrar a su población. En la actualidad aún no se

establece con certeza la cantidad de muertos y heridos en ese acontecimiento. Cada grupo involucrado expone diferentes cifras. Por ejemplo, Octavio Paz, teniendo como referencia las investigaciones de la prensa internacional, comenta en su libro *Posdata*:

¿Cuántos murieron? -El periódico inglés The Guardian, tras una investigación cuidadosa, considera como la más probable: 325 muertos.- Los heridos deben haber sido miles, lo mismo que las personas aprehendidas. El 2 de octubre de 1968 terminó el movimiento estudiantil. También terminó una época de la historia de México... La actitud gubernamental. ¿Cómo explicarla? ... La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado está vivo e irrumpe entre nosotros (Aristegui, 2015).

Por otra parte, en el monumento que se instaló en la Plaza de las tres culturas en 1993, se hace constar una cantidad ridículamente pequeña: 44 muertos, entre hombres y mujeres.¹¹ La investigación para conocer los nombres de las víctimas fue realizada por el equipo *Archivos Abiertos* de la revista *Proceso*. Pero al margen de los números, de las cantidades de horror, el octubre del 68 mexicano constituye un parte aguas cuyas consecuencias políticas, sociales y culturales aún se manifiestan. Así, con el telón de fondo de los movimientos sociales en el mundo, detonados de alguna manera por el mayo del 68 francés, que respondían al malestar de toda una generación, en México se iniciaba una etapa de transformación que incluyó aún más represión contra el pensamiento disidente, además de la posibilidad de una apertura hacia la democracia.

Surgen como respuesta a la represión del 68, una serie de grupos que optan por la vía armada. Algunos de estos son la Liga Comunista 23 de Septiembre, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), antecedente

del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo (FRAP), el Frente Urbano Zapatista (FUZ).

En lo que se refiere a dictaduras el capítulo mexicano tiene particularidades que lo hacen diferente a las dictaduras de larga historia que se encuentran en Sudamérica. En México, el Estado aplasta las fuerzas opositoras de manera selectiva; las prácticas que realiza incluyen desapariciones forzadas, torturas, ejecuciones extrajudiciales.

El 1 de diciembre de 1970, Luis Echeverría asume la presidencia de la República, sucediendo al nefasto Gustavo Díaz Ordaz. Echeverría inaugura ese periodo llamado *la guerra sucia*; utiliza directamente al ejército mexicano para combatir a los grupos guerrilleros y disidentes, surgidos como consecuencia del terrorismo de Estado. Se inicia una campaña de acciones claramente ilegales, que incluyen la detención de familiares cercanos de activista o simpatizantes¹² (Zazueta Aguilar, 2009, p. 58).

Se realizan bombardeos aéreos desde helicópteros o aviones sobre poblaciones de la sierra guerrerense; se bloquean poblados, impidiendo el abasto de víveres o medicinas, y las detenciones ilegales y desapariciones se cuentan por cientos. “El año de 1973 el Ejército emprenderá su política de crímenes de lesa humanidad como estrategia militar” (Zazueta Aguilar, 2009, p. 58).

El objetivo es la aniquilación absoluta de los grupos opositores, pasando por encima de la ley y de los derechos humanos. Este exterminio se realizó en franca violación al artículo 129 constitucional, el cual establece que en tiempo de paz ninguna autoridad militar puede ejercer más funciones que las que tengan exacta conexión con la disciplina militar.

El Ejército pues, al realizar inspecciones a poblados en el estado de Guerrero, aislamiento de “áreas críticas,” patrullas de combate, búsqueda y contacto “con grupos enemigos,” así como para “el control y orientación de la población civil,” lo realizaba de manera extralegal y con el consentimiento del propio presidente de la República. (Zazueta Aguilar, 2009, p. 59).

Fue en los sexenios de Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo,¹³ que se dieron la mayor cantidad de ejecuciones, torturas, violaciones a los derechos humanos y una práctica que por sus características deviene catastrófica: las *desapariciones*.

2.1.2. Eventos Recientes

La violencia generada por el humano parece no terminar. Las efemérides del terror parecen innumerables. Voy a nombrar únicamente algunas de las que resultaron más relevantes para los medios de comunicación, en el periodo de 1968 a 2014; aquellos hechos que estuvieron en las primeras planas por algún tiempo, para posteriormente ceder su espacio a otros acontecimientos más frescos.

2 de octubre 1968, la masacre de Tlatelolco.

10 de junio 1971. Aún con la resaca de Tlatelolco aparece el *Halconazo*. Así llamada la represión contra una marcha pacífica de estudiantes perpetrada por los Halcones, grupo paramilitar, creado por Díaz Ordáz y mantenido por Echeverría (Olea, 2011).

28 de junio 1995. Aguas Blancas, Guerrero. Masacre de campesinos desarmados pertenecientes a la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS), perpetrada por elementos de la policía guerrerense. Es directamente responsable el gobernador en turno Rubén Figueroa Alcocer. “El priista es el autor intelectual de graves violaciones a las garantías individuales que derivaron en un crimen colectivo cometido por el gobierno”

(Proceso, 2002). En esta ocasión el resultado fue de 17 campesinos muertos y 21 heridos.

22 de diciembre 1997. Matanza de 54 campesinos indígenas, principalmente mujeres y niños en la comunidad de Acteal, Chiapas.

La matanza de 54 indígenas en Acteal, Chiapas, ocurrida el 22 de diciembre de 1997, fue consecuencia de la política oficial seguida para castigar y desarticular a los indígenas de San Pedro Chenalhó que adoptaron el camino de la resistencia y la construcción de un gobierno propio (Ramírez Cuevas, 2007).

3 y 4 de mayo 2006. Asalto armado contra los pobladores de San Salvador Atenco, Estado de México, ordenado por el entonces gobernador del estado, Enrique Peña Nieto y por el presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Vicente Fox. Hubo *nada más* dos muertos, incontables heridos, más de doscientos detenidos y decenas de violaciones sexuales contra mujeres (Gilli, 2012).

22 y 23 de agosto 2010. Masacre de 72 migrantes centroamericanos. Policías municipales en compañía del grupo criminal *Los Zetas*, asesinan a 72 migrantes en una bodega de la ciudad de San Fernando Tamaulipas. "...al menos 17 policías municipales se encargaban de detener personas para entregarlas a Los Zetas, y realizaban labores de vigilancia para dicha organización criminal" (Méndez, 2014).

En abril de 2011, un año después de la masacre de inmigrantes, se descubren también en San Fernando, Tamaulipas, más de 47 de fosas clandestinas con restos de al menos 177 cuerpos. Conforme pasan las horas el número de cadáveres encontrados aumenta constantemente. Para el 7 de abril ya sumaban 198. (Zócalo, Saltillo, 2011) Otras fuentes afirman que se trata de más de 500 cuerpos. (Notimex, 22 de agosto 2011) "La

muerte de al menos 122 de estas personas podría estar vinculada con las investigaciones que se realizan sobre pasajeros que fueron secuestrados cuando se trasladaban en autobuses a través de las carreteras del país.” Entonces se detuvieron a 16 policías municipales de San Fernando por su participación y encubrimiento de los responsables de los asesinatos (Notimex. 22 de abril de 2011).

Las fosas clandestinas en México son una tradición que proviene de los tiempos de la guerra sucia, “cuando grupos militares o policiacos desaparecían a estudiantes, obreros, guerrilleros o todo aquel disidente del sistema autoritario encabezado por el PRI” (Olmos, 2011).

De 2006 a la fecha (julio, 2011), se han encontrado oficialmente 174 fosas en 19 estados, con mil 29 cadáveres. La mayoría de ellas fueron localizadas en los estados de Guerrero, Tamaulipas, Durango y Chihuahua, donde se ha concentrado la violencia generada por el poder del narcotráfico y la guerra declarada por Felipe Calderón... Además, se teme que estas fosas sean apenas una pequeña parte de un número mayor de tumbas diseminadas en todo el país, que poco a poco serán descubiertas, pese a que desde hace años han sido utilizadas para desaparecer a la gente, y no sólo por parte del crimen organizado, sino también por policías y militares (Olmos, 2011).

Todo esto además de la permanente epidemia de feminicidios en el país, mismos que se concentran en un grupo de ocho entidades: “En el interior de este grupo (estado de México, Chihuahua, Distrito Federal, Guerrero, Baja California, Jalisco, Michoacán y Veracruz), varios de sus municipios tienen el mayor número de casos, es decir, zonas que están significativamente por arriba del promedio nacional” (Martínez, 2013).

Después irrumpió *La Guerra contra el narco*, que tuvo lugar durante el sexenio de Felipe Calderón (1 de diciembre de 2006 al 30 de noviembre de 2012) misma que arrojó, según las últimas estadísticas, una cantidad superior a 121,000 muertos¹⁴ (INEGI, 2013). Una *guerra* perdida que dejó al país hundido en el caos, cuyos efectos aún se viven cotidianamente.

2.2. Pintura y Caos

Tal es el territorio fértil que alimenta abundantemente al arte que aparece en el México contemporáneo. En todo caso, el arte responde al contexto en que surge. Rocío Boliver, *La congelada de uva*, ha colocado en su sitio de internet una frase que podría ser el manifiesto de muchos artistas actuales: “En esta sociedad pasteuriza, prefiero provocar repugnancia, odio, rechazo, desconcierto, hartazgo, angustia, hostilidad, miedo... que seguir fomentando la asepsia mental.”¹⁵ El arte contemporáneo recurre a un lenguaje decididamente provocador y una estética de la fealdad y lo grotesco, como una respuesta que hace evidente la violencia y la alienación en la realidad. El artista ha de hablar de aquello que le afecta directamente en todos los aspectos, tanto subjetivos, como sociales. El 30 de noviembre de 2012, *La Congelada* presentó un performance titulado “Entre la menopausia y la vejez” (ver *Figura 7*) en la XV Muestra Internacional de Performance, en el *Ex Teresa Arte Actual*. El proyecto reflexiona sobre la temporalidad, la decadencia, la vejez y la cercanía de la muerte. Indaga en las huellas del tiempo sobre el cuerpo que se descompone como una fruta podrida y las fuerzas represivas de un sistema capitalista que niega la condición humana y exige juventud y belleza (Garduño, 2012).



Figura 7. Rocío Boliver La Congelada de Uva, Entre la menopausia y la vejez, 2012.

El 7 de julio 2012, *La Congelada*, convoca a realizar una acción situacionista al conocerse los resultados de las elecciones de 2012, que anunciaban como triunfador al priista Enrique Peña Nieto. Se invita al público a defecar y mear sobre televisa y el Instituto Federal Electoral (IFE).

finalmente el performance se realizó en el Zócalo del DF, donde acompañada de los también performanceros Allegra Morte y Xno Orgypunk Punk cagaron, mearon y vomitaron, respectivamente, sobre una imagen de Enrique Peña Nieto, lo cual

provocó una severa división de opiniones, tanto de agrado como de repulsión (Noctis, 2013).

Otro ejemplo que muestra el sinsentido de la existencia humana, aunque con un lenguaje más poético, es el pequeño paseo del belga Francis Alÿs empujando un bloque de hielo por las banquetas del DF.¹⁶ La acción se titula *Algunas veces hacer algo no lleva a nada*. El hielo arrastrado por las banquetas es una metáfora del devenir, el flujo de un objeto en continua mutación: sólido, líquido, gaseoso, hasta desaparecer.

En México, el fin del siglo veinte vio rupturas y reacomodos en la línea, nunca continua, siempre azarosa del arte contemporáneo, que ahora se llama postmoderno. Una ruptura más para alimentar la *tradición de la ruptura* que dice Octavio Paz.

Cambia el discurso y por consecuencia, cambian los modos y los soportes tradicionales de ese discurso, que se vuelve más inmaterial. Abunda el performance, se privilegia el concepto, la idea, el acontecimiento.

No abundaré más sobre la relación evidente que enlaza arte y violencia. La respuesta del arte ante la violencia de su contexto no es meramente un reflejo automático, ya que hay complejas líneas entre Arte, el objeto (o acción) artístico, el artista y la sociedad o contexto cultural que sirve de suelo. El arte, según Vattimo, debe crear un mundo, arrancando al sujeto de su tranquilidad consuetudinaria, y eso se hace con violencia.¹⁷

No hay arte sin violencia. La obra de arte que causa extrañeza y quita el sueño es aquella que se aventura a crear mundos posibles; mientras aquella que permanece en su tranquilidad, lo que hace es tan solo repetir esquemas conocidos y aceptados. “Las obras que no son tranquilizadoras, que no ayudan a dormir, ésas que provocan un choque y que nos sacan del horizonte familiar, son aquellas que logran crear un mundo, una nueva

forma de ver el mundo. Eso es Shakespeare, es Dostoievski, Tomas Mann” (Vattimo en: Picabea, 2006).

Pero, si el arte actual privilegia el acontecimiento o lo no objetual, eso no significa que desaparecen los formatos tradicionales como la escultura o la pintura. Una constante en el arte mexicano de fin de siglo es la pregunta sobre cuál es la conformación del objeto artístico, de qué está hecho; tanto materialmente como a sus referentes y lenguajes. Y esto se refiere también al artista, a sus obsesiones y contexto social y cultural. La materia prima de que está hecho el arte implica al artista, su familia, sus amigos, su formación escolar, el acceso a recursos económicos para poder producir, y el diálogo que entabla con otros artistas (Luis Felipe Ortega en: Montero, 2013, p. 18).

El universo de Pacheco está hecho de referencias a la historia reciente de México; se alimenta, por una parte, de imágenes extraídas de la nota roja que dan cuenta de la violencia cotidiana y, por otra parte de las heridas causadas sobre la subjetividad del artista, de su historia personal.

Hay una violencia doble en la pintura de Pacheco, en primer lugar, el proceso inevitable por el que debe atravesar toda pintura. Catástrofe que barre clichés y hace aparecer luz y color. Se trata de una violencia creadora. Y en segundo lugar, el correlato de la violencia cotidiana, real, aquella que surte morgues y manicomios.

En el espacio pictórico, sobre la superficie de la tela, se mezclan la violencia de la pintura y la violencia de la realidad. La pintura de Pacheco es arrastrada, sacudida, derrumbada por las fuerzas de la catástrofe. Y las presencias que hace aparecer Pacheco son la manifestación de una violencia no solamente social sino existencial.

Pacheco pinta el cadáver humano en su calidad de carne: muestra en su plástica la carne como signo de mortalidad, carne que no quiere ni necesita redención. La de Pacheco es una pintura que hace ver aquello que ha sido invisibilizado por una sociedad normalizada y normalizante, que expulsa a los márgenes, a la periferia de la realidad, todo aquello indeseable, amenazante, “anormal,” es decir, la desmesura, la desproporción, lo irracional, lo incontrolable. Pacheco contradice la verdad oficial que nos vende un mundo de felicidad *light*, sostenido por los grandes aparatos de publicidad y propaganda, y nos muestra los hechos en su crudeza.

Algunos antecedentes inmediatos de esta pintura que busca expresar la alienación humana, resultado de la violencia sobre cuerpos y subjetividades, es la *nueva figuración*, término usado para designar una corriente de las artes plásticas que permanece en la representación figurativa, a contracorriente de la abstracción dominante en los años cincuenta y sesenta del siglo XX en Europa. Artistas de la talla de Bacon o Lucian Freud pintan personajes hundidos en el mundo angustioso y vacío que se vive después del fracaso de los proyectos de la modernidad, aplastados por dos guerras mundiales.

El espíritu de la nueva figuración llega a México en los años ochenta y es acogido por una generación de pintores y artistas que, en esos momentos, se apartaban de los modos de pintar en boga, y experimentaban nuevos lenguajes en la plástica y el arte no objetual.

2.2.1. Pintura y Realidad

El cadáver, en tanto desecho abyecto de un cuerpo social, despierta emociones contradictorias, mezcla de repugnancia y atracción. Se convierte en espectáculo horroroso y fascinante, el testigo deviene *voyeur*, que espía morbosamente lo que será su

futuro. Fernanda Matos Moctezuma señala, siguiendo a la filósofa y psicoanalista Julia Kristeva, que algunas excreciones corporales como la sangre menstrual o la sangre de los santos se conecta con los tabúes primitivos que remiten a lo sagrado sublime: “Autores como Pacheco transgreden mediante el arte esa parte abyecta de los desechos que además guarda una estrecha relación con la perversión, en el sentido de que mostrarlos corrompe las reglas sociales” (Matos, 2013, p. 95).

Pacheco no expone directamente el cadáver violentado, muestra cadáveres pintados de manera realista sobre un lienzo, en una sala de exposiciones y enfrenta al observador con la imagen perturbadora del cadáver, que remite a la *certeza* de la propia muerte futura. El cadáver desechado en la morgue, producto de una muerte violenta, recuperado pictóricamente por Pacheco, habla de una doble violencia: la violencia en el arte y la violencia real en la vida. Por un lado, la pintura surge de una catástrofe, violencia creadora, que se enfrenta al material, a las pinturas y colores. Por otro lado, la violencia cotidiana de la realidad social.

Existen catástrofes existenciales en la vida de Pacheco que probablemente le han llevado a desarrollar plásticamente el tema de la muerte y la locura, pero no se puede concluir linealmente una causa originaria que mecánicamente remita a un efecto. Más bien, quiero proponer que se entienda la obra de Pacheco como un reflejo del espíritu de la época en que vivimos, una época tan próxima y tan cercana que es imposible comprenderla en su totalidad, hace falta distancia y observación desde diferentes perspectivas.

En entrevista con el periodista César Güemes, la pintora comenta sobre sus inicios con el tema específico del cadáver:

Desde el 92, por cuestiones personales, me acerqué al submundo de los muertos. Mi interés no es sólo de un 2 de noviembre, porque quito por completo el ritual que se ha establecido en cuanto a la muerte misma. Decidí exponer la realidad de forma cruda. Es un ambiente sórdido, cierto, pero tiene su fascinación porque es parte de la naturaleza (Pacheco en: Güemes, 2007).

Exponer la realidad en forma cruda, dice Pacheco. Después de todo, el cuerpo está hecho de carne cruda que amenaza descomponerse y que, cotidianamente, lucha por mantener unidos sus componentes. La muerte y la vida, lo animado y lo inanimado se mezclan, se continúan en el fluir de la naturaleza: devenir molecular, devenir con el universo. Pacheco presenta estos cuerpos como muestra de fugacidad, mortalidad, desintegración. Seres del devenir, sin memoria y sin subjetividad, expone el cadáver en calidad de cosa (Emerich, 2013).

Hace apenas unas horas este cadáver encontrado en la morgue, vivía, tenía nombre, identidad, filiación, te referías a él por su nombre. Ahora nos referimos a él como “el cuerpo.” Un cuerpo anónimo que al ingresar a la morgue es registrado tan sólo con algunas señas que dan cuenta del lugar donde fue encontrado, la edad aproximada, el género. En entrevista con Martha Eva Loera, periodista cultural de la Gaceta de la Universidad de Guadalajara, la pintora abunda:

Empecé a pintar cadáveres como un antídoto. Sucedió algo muy fuerte en mi vida que prefiero no contar y para no sentir tan feo me vacuné, pero a pesar de los años que tengo pintando muertos el miedo a la muerte no se me quita (Loera, 2014).

2.2.2. Grupo TIV

Pacheco, además de su trabajo individual, participa también en el grupo TIV, un colectivo de artistas visuales que responde a la catástrofe mexicana. En la década de los años ochenta (S. XX), surge y desaparece en Guadalajara, el grupo TIV (Taller de Investigación Visual) conformado por los pintores Javier Campos Cabello, Miguel Ángel López, Gabriel Mendoza, Irma Naranjo, Salvador Rodríguez, Jesús Rodríguez y Martha Pacheco. La importancia de este grupo se hace evidente con el paso de los años. Su influencia revolucionaria ha marcado tanto a los que participaron en el grupo como también a posteriores generaciones de pintores y artistas. López recuerda los inicios del TIV:

Coincidimos Javier Campos y yo y lo fundamos entre los dos. Fue una especulación en aquella época en función del hacer y el quehacer del arte, de la pintura. Sabíamos que había muchas maneras de hablar por medio del concepto, por medio del *happening*, por medio de una instalación, todo lo que se está haciendo ahora. Bueno ahora meten videos, en aquella época no había nada de eso, pero era una cosa parecida, nos aventábamos al tiempo y al espacio por un momento (López en: Preciado, 2006).

El nacimiento del TIV es oportuno y aparece como respuesta a la situación imperante: dominio casi generalizado en el mundillo del arte jalisciense (y de todo México) de la abstracción y el comercialismo: pintura abstracta reducida a su aspecto más decorativo y pintura figurativa complaciente con el turismo, paisajes vendibles, bodegones con sandías.

Los miembros del TIV experimentan las posibilidades de la nueva figuración en la pintura de caballete y la gráfica. Además practican arte urbano realizando intervenciones y pintas en muros y espacios públicos. Incursionan también en el arte no objetual: acciones, *happening*, *performance*. Su trabajo incide en aspectos profundos de la realidad sociocultural. Apoyan causas sociales de la izquierda política. En 2006, María del Rayo Díaz y un grupo de investigadores reciben apoyo económico por parte del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco (CECA) para rastrear la historia del TIV, dada la relevancia del grupo, tanto en el ámbito artístico, como en el social.

Comenta Díaz:

Siempre eran muy solidarios, siempre era como manifestar no crear el arte por el arte sino crear realmente un compromiso y un lazo muy fuerte hacia la sociedad en general, no pintaban sólo con el propósito de exponer en una galería, sino de ir más allá (Díaz en: Preciado, 2006).

2.2.3. SEMEFO

Como ya se mencionó anteriormente, en sus inicios Pacheco utilizó las fotos del *Alarma!* y otras revistas especializadas en la nota policiaca para crear sus composiciones con cadáveres,¹⁸ después visita la morgue y toma sus propias fotos y dibujos. Asimismo entabla amistad con Teresa Margolles, artista conceptual iniciadora del grupo SEMEFO y obtiene de ella decenas de fotos de cadáveres que servirían para realizar sus pinturas. Aunque Pacheco no llega a participar activamente con el grupo SEMEFO, sí mantiene contacto con sus miembros y participa de la atmósfera explosiva que se respiraba en los años noventa en México. Coincide con otros artistas y colectivos en la necesidad de mostrar y denunciar a través del arte la violencia y alienación de una realidad social.

Margolles comenta algunas características del colectivo SEMEFO, el cual se ha convertido en una referencia para intentar comprender los cambios que se operan en el lenguaje del arte en la última década del siglo XX en México:

El grupo irrumpió en la escena artística mexicana trabajando con partes de cadáveres, fluidos corporales y otros materiales, principalmente orgánicos, que obtenían con o sin permiso de las morgues, aprovechándose de las debilidades del poder del estado y la corrupción administrativa... El discurso promulgado por SEMEFO fue más tras la intención de alterar el canon occidental de representación establecido en el arte que de provocar reacciones negativas, algo de lo cual sin embargo no se libraron. Con obras y contextos diferentes y estéticamente chocantes, pusieron en evidencia realidades como la violencia en la sociedad contemporánea (Margolles, 2013).

El grupo SEMEFO penetra y hace evidente la violencia social mediante controversiales *performances* que se valían de cadáveres de animales, o incluso de restos humanos. Según Angulo, “a través del morbo nosotros exploramos el lado oscuro de la sociedad y penetramos en los vicios, en las perversiones del ser humano” (Margolles, 2013).

El lenguaje de SEMEFO responde cabalmente a la estética nihilista del arte contemporáneo (se amplía el concepto de belleza, se incorpora también la imagen de la fealdad, lo monstruoso, la violencia, el mal, se violan los cánones tradicionales). Así, se puede concluir que cada artista crea su obra desde su experiencia vital y desde la sociedad en que habita. Construye la obra que podía ser creada en esas circunstancias singulares.

2.3. Catástrofe Deleuziana

La pintura de catástrofes humanas, sociales, existenciales de Pacheco y el espectáculo perturbador de cuerpos muertos y dementes, se asienta en un proceso creativo que hurga en los orígenes mismos del caos cósmico; según Deleuze, el pintor siempre pinta el caos. Veamos estos procesos creativos.

El filósofo francés dedica un libro (*Pintura: El concepto de diagrama*, recopilación de las clases dictadas por Deleuze en la universidad de Vicennes en 1981) para dilucidar las particularidades de la pintura, para encontrar lo que la hace diferente del cine, literatura, música o alguna otra expresión artística. En su búsqueda de una definición de pintura, Deleuze descubre que la pintura es un lenguaje analógico, mientras que el de las computadoras es un lenguaje digital. La oposición entre el diagrama analógico y el código digital, sin embargo, no es absoluta.

2.3.1. Lenguaje Analógico y Lenguaje Digital

Según Deleuze existen tres posiciones posibles en el diagrama de la pintura. La primera posibilidad es que el diagrama se extienda por todo el cuadro convirtiéndose en una sopa informe, terrosa, gris, que no permite el surgimiento de la luz y el color. El expresionismo abstracto se acerca a estos límites, guardando un peligroso equilibrio, pero aun conteniendo el caos total. Los pintores norteamericanos del expresionismo abstracto en los años sesentas llegan al borde mismo del caos total, se asoman a él, pero no se pierden. Deleuze menciona a Jackson Pollock (1912-1956) en el nivel de la línea y a Morris Louis (1912-1962) en el nivel de la mancha. Estamos ante el predominio de la mano emancipada del control del ojo (Deleuze, 2007, p. 105).

Otra posición aparece cuando el diagrama se reduce al mínimo y se controla rígidamente. Se reduce el diagrama y se llega incluso a sustituirlo por una especie de código. Ese tipo de pintura fracasa, quedando en un nivel elemental, en una especie de geometrismo plagado de cuadrados que a Deleuze le parecen asquerosos. La pintura fracasa “cuando la tela no hace más que aplicar un código exterior” (Deleuze, 2007, p. 106).

Pero al igual que en el caso del expresionismo abstracto, que roza el caos sin sucumbir a él, en la abstracción geométrica se llega al máximo orden y rigor del diagrama pero sin convertirse en un mero código. Es el predominio de las coordenadas visuales, la primacía del ojo, como en el caso de la abstracción geométrica de Piet Mondrian (1872-1944), que busca reducir el diagrama a un código extremo: horizontal y vertical. La catástrofe del diagrama es organizada hasta ser casi convertida en un código digital, estructurado por grupos binarios, pero siempre se conserva algo de analogía en el código como, por otra parte, una pizca de código en la analogía.

Ahora bien, la tercera posición del diagrama acontece cuando se cumple plenamente su función y esta es hacer surgir algo del diagrama, y lo que sale “no es algo figurativo, sino lo que puede llamarse una figura. Una figura no figurativa, es decir, que no se asemeja a algo” (Deleuze, 2007, p. 108). ¿Pero qué es una figura no figurativa? Para explicitar esta idea, Deleuze toma prestada de Lyotard la noción de *figural* como oposición a lo figurativo:

no se trata de una pintura figurativa porque, en efecto, una vez más, no hay pintura figurativa. Es una pintura figural. Es decir, aquí doy al diagrama todo su alcance, sobre todo quiero que no sea un código, pero al mismo tiempo impido que desborde

sobre todo el cuadro, que embrolle el cuadro. Me sirvo del diagrama para producir el figural puro o la figura (Deleuze, 2007, pp. 124-125).

Este surgimiento de la figura no figurativa implica una relación mano-ojo diferente a la descrita en las posiciones diagramáticas anteriores. No predomina la acción de la mano como en el expresionismo abstracto, tampoco se deja que el ojo reduzca la acción de la mano a solo un dedo, como en el geometrismo. Ahora surge una tensión mano-ojo, se hace surgir un tercer ojo¹⁹ (Deleuze, 2007, p. 125).

De esta manera el figural, la figura no figurativa que ha surgido del diagrama, describe la manera en que procede esta tercera vía pictórica. Y es no figurativa porque la similitud no es suficiente para definir lo analógico en su totalidad. En efecto, una similitud que se encarga de reproducir una forma, trasportando semejanzas, relaciones o cualidades, no es suficiente para describir las posibilidades del lenguaje analógico. Esta primera similitud es productora o reproductora de una imagen a través de una operación equivalente al moldeado, es decir, a la imposición de un molde exterior que habrá de producir una forma. Pero hay muchos casos en que la semejanza no es conseguida por la operación de moldeado, sino que es producida al final de la operación de analogía. (Deleuze, 2007, p, 152) Tal es el caso de la pintura. La semejanza creada por la pintura sobrepasa ese criterio de similitud.

La primera forma de obtener semejanza es llamada analogía común o analogía vulgar. Es lo que hace un ordenador al descifrar un código digital al obtener por ejemplo un retrato. Pero si observamos un retrato que ha sido pintado por Van Gogh (1853-1890), Picasso (1881-1973) o Pacheco, advertimos que la semejanza es obtenida por

medios completamente distintos que el transporte de las relaciones similares. Se trata de un ícono producido por medios no semejantes (Deleuze, 2007, p. 134).

A diferencia de un código digital, fundamentalmente articulado, el lenguaje analógico es no articulado, “está hecho de cosas no lingüísticas incluso no sonoras, está hecho de movimiento, de kinesis ... está hecho de expresión de las emociones, está hecho de datos sonoros inarticulados: las respiraciones, los gritos” (Deleuze, 2007, p. 137). La similitud por sí sola ya no puede definir al lenguaje analógico. Un grito no se asemeja a nada, y mucho menos se asemeja al horror que lo causa. El lenguaje analógico se define, nos dice Deleuze (que sigue en este punto al antropólogo y filósofo Gregory Bateson), no por similitudes sino por relaciones. Pero no por cualquier tipo de relaciones. Se trata de relaciones de dependencia bajo todas sus formas posibles entre el emisor y el destinatario. Es este un lenguaje que expresa el estado de cosas deducido de las relaciones de dependencia, como el del perro que reconoce su inferioridad y tiende el cuello mostrando su dependencia ante el perro más fuerte (Deleuze, 2007, p. 138).

El lenguaje convencional, articulado, está hecho de rasgos distintivos internos identificados por los lingüistas como relaciones binarias entre fonemas. Pero hay además otros rasgos lingüísticos: la altura y la intensidad de la voz, así como la duración, que van a determinar los tonos, los acentos. Los lingüistas reconocen la existencia de esos rasgos no distintivos, pero intentan codificarlos; es decir, aplicar sus reglas binarias (Deleuze, 2007, p. 142). Deleuze intenta no aplicar reglas de código, no binarizar con el fin de encontrar el concepto de un lenguaje analógico y encuentra que lo propio de un lenguaje analógico, no articulado, es la modulación. Deleuze considera, entonces, que la pintura es el más alto de los lenguajes analógicos conocidos hasta hoy,

y que el diagrama propio de la pintura es un modulador (Deleuze, 2007, p. 143). Se modula algo que Deleuze llama onda portadora o médium en función de una señal que debe ser transportada, tal como lo hace la televisión.

La pintura modula una señal que en este caso es el modelo, o lo que Cézanne (1839-1906) llama el *motivo*. También la superficie de la tela es una señal, y lo que se modula sobre la tela es la luz y el color. “En efecto la luz y el color son verdaderamente las ondas portadoras de la pintura” (Deleuze, 2007, p. 144). Lo que se obtiene sobre la tela es la figura portadora de una semejanza mayor que la mera similitud, puesto que se ha conseguido por medios no semejantes. Se ha creado una imagen, un hecho pictórico mediante la modulación de luz o color o ambos.

La analogía, entonces, puede ser producida por diferentes medios. Deleuze distingue los siguientes tres: el molde, el módulo y la modulación. En el primero de ellos, la analogía es producida por similitud, es la similitud vulgar que transporta las relaciones de semejanza superficial, tal como la operación de moldeado; es decir, la imposición de un molde exterior que da la forma.

El segundo medio produce la semejanza mediante un molde que no es exterior, sino interior. Se trata de una analogía orgánica, ya que se comporta como lo viviente.

Y el tercer caso de analogía, que Deleuze llama analogía estética, es obtenido a partir de un proceso de modelado, a través de una modulación.

Veamos la diferencia entre el molde y la modulación, según la muestra Deleuze:

Moldear es modular definitivamente, de una manera definitiva. Es decir se impone una forma a una materia, la adquisición de equilibrio lleva cierto tiempo en el moldeado, hasta que la materia llega a un estado de equilibrio impuesto por el molde.

Una vez alcanzado este estado de equilibrio, desmoldamos. Hemos, entonces, modulado de manera definitiva ... y en el otro extremo modular es moldear de manera continua ... Porque una modulación es como si el molde no cesara de cambiar (Deleuze, 2007, p. 155).

Así, los modos de modulación son diversos en sus combinaciones. Pintar es modular luz o color o los dos a la vez, pero modular en función de una señal. En el caso de la pintura, esa señal ya no es el modelo, porque la modulación se inclina al molde. La señal que la pintura trasmite sobre la tela es espacio-tiempo.

2.3.2. *Definición Deleuziana de Pintura*

En *El concepto de Diagrama* se puede encontrar una definición de pintura que es el resultado de un largo proceso de exploración. La definición deleuziana, sin ir más lejos, dice como sigue: “Pintar es modular la luz o el color, o la luz y el color, en función de una señal espacio.” (Deleuze, 2007, p, 169) Pero desplegar el alcance de esta definición llevará más tiempo.

Deleuze considera secundaria la clasificación tradicional que la historia del arte aplica a las grandes corrientes y escuelas en la pintura (expresionismo, realismo, abstracción, impresionismo, etc.) y agrupa los pintores en un par de categorías: los pintores de la luz y los pintores del color. Un pintor de la luz, por ejemplo, es Caravaggio (1571-1610); un pintor del color es Gauguin (1848-1903).

Los estudiantes del curso de Deleuze pudieron asistir al proceso maquínico deleuziano que va conectando piezas y engranajes heterogéneos para conformar, por ejemplo, una teoría del diagrama, o una lógica particular de la pintura. Deleuze,

hablando de pintura y filosofía, de los encuentros entre pintura y filosofía, se pregunta si esta última ha aportado algo a la pintura, pero inmediatamente añade:

quizás no es sí como hay que plantear las cosas. Me gustará más plantear la pregunta inversa: la posibilidad de que la pintura tenga algo para aportar a la filosofía. Y que la respuesta no sea para nada unívoca, es decir que uno no pueda calcar la misma respuesta para la pintura que para la música (Deleuze, 2007, p. 21).

Se trata pues, de pensar la pintura, de encontrar lo que tiene de particular y único, algo que le es característico y le hace diferente de otras disciplinas artísticas. Desde las primeras líneas de *El concepto de Diagrama*, Deleuze anuncia su intención de relacionar pintura y filosofía, de encontrar una definición válida de pintura y rastrear a lo largo de la historia los elementos que la conforman.

2.3.3. *Pintura y Catástrofe*

De esta manera Deleuze encuentra que la pintura mantiene una estrecha relación con la catástrofe manifiesta en dos planos. Primero, la pintura de catástrofes, ya sean terremotos, inundaciones, incendios, diluvios. Lo que hacen los pintores es pintar el caos, los grandes pintores pintan el comienzo del mundo, el mundo antes del mundo, el caos de donde ha de surgir un mundo. Pintura y catástrofe tienen un coeficiente de esencialidad. (Deleuze, 2007, p. 29) Y Turner (1775-1851) es el maestro de la catástrofe, con esos colores incendiarios, cielos tormentosos, bolas de fuego en movimiento.

El segundo aspecto de la catástrofe es más fino, no es tan evidente como el espectáculo maravilloso del caos o la tormenta que aparece en la pintura de Turner, se trata de otra catástrofe alojada en las entrañas mismas de la pintura. Se trata de una

catástrofe que afectaría el acto de pintar en sí mismo (Deleuze, 2007, p. 24). Deleuze encuentra el núcleo de lo ineludible en la pintura, aquellos componentes que la definen: el caos y la catástrofe, como parte misma del hecho pictórico y no solamente el resultado sobre la tela. “En efecto, las vasijas de Cézanne no son una catástrofe. No hay un terremoto. Por tanto se trata de una catástrofe más profunda que afecta el acto de pintar en sí mismo. Al punto que sin ella el acto de pintar no podría ser definido” (Deleuze, 2007, p. 124).

Pero no se trata de una catástrofe puramente destructiva. Al contrario, estamos ante el proceso de materias incandescentes girando en el caos, en el proceso mismo de la generación de algo. Cézanne y Klee coinciden: la pintura tiene que pasar por una catástrofe, pero algo tiene que salir de allí. ¿Y qué es lo que surge de ese caos? La luz y el color, o lo que Klee llama el huevo, la cosmogénesis (Deleuze, 2007, p. 26).

Existe, es cierto, la posibilidad de pasar del caos virtual al acto de la pintura, pero existen también toda clase de peligros que pueden arruinarlo. Los pintores conocen estos peligros. El caos, como ya se apuntaba antes, puede extenderse por toda la superficie de la tela, convirtiendo en una sopa lo que debería ser luz y color, de tal manera que el cuadro será un fracaso. El gris del fracaso. Los pintores no cesan de arruinar sus telas en su lucha contra el caos. Bacon destruyó la mayor parte de sus cuadros, arrojándolos a la basura, porque le parecían indignos. Otro peligro de la pintura es tratar de evitar el caos, tratar de llegar al color dando un rodeo lejos del caos, pero lo que se consigue es una ilustración. Así, el caos-catástrofe es ineludible y asimismo el resultado que se busca: hacer germinar la luz y el color no está asegurado.

El diagrama está conformado por esa doble noción propia de la pintura: catástrofe-germen o caos-germen. Es decir, comprende todo el trabajo anterior al acto mismo de la pintura, un acontecimiento temporal que antecede al hecho pictórico, pero que ya pertenece plenamente a él.

2.3.4. Pintura y Filosofía

Cabe aquí destacar la creación conceptual de conceptos propiamente filosóficos que realiza Deleuze a partir de sus encuentros con el arte. El artista da que pensar al filósofo. Dos ejemplos: por una parte, el cuerpo sin órganos (CsO),²⁰ la más importante elaboración conceptual en el campo de la filosofía creada por Deleuze a partir de la obra de Antonin Artaud (aunque advierte que no debe ser entendido como concepto sino como una práctica); y por otra parte, el concepto de diagrama, extraído de la obra de pintores como Bacon o Cézanne.

Bacon propone la noción de *diagrama* para englobar toda una serie de acontecimientos que pertenecen a la génesis de la pintura. En las entrevistas con David Sylvester (1977), refiriéndose a su propia experiencia como creador, Bacon insiste en la necesidad de hacer pasar la pintura por una catástrofe que destruya los clichés que ya ocupan la tela aún antes de pintar. Este trabajo destructivo es inevitable si se quiere hacer pintura, y Bacon lo realiza desatando un caos sobre la tela: manchar, salpicar, borrar con trapos, brochas o cualquier instrumento. Un caos que sin embargo no se debe apoderar de toda la superficie. Uno debe controlar su propio caos. La función del caos es arrasar con toda esa suerte de datos, y clichés; ideas hechas, lugares comunes que invaden ya como una plaga, como infección, la superficie de la tela que suponíamos en blanco. No hay hoja en blanco. No hay tela en blanco. El mal ya se ha instalado allí, y es

preciso ejercer violencia para expulsarlo. Si se omite este trabajo preparatorio, el resultado será una abominable colección de clichés. Deleuze es implacable sobre la necesidad de realizar ese trabajo pre-pictórico llamado catástrofe:

Si ustedes no hacen pasar vuestra tela por una catástrofe de hoguera o de tempestad no producirán más que clichés. Se dirá “¡Oh! Posee un bello trazo de pincel, está bien... está bien hecho, es alegre...” los diseñadores de moda saben dibujar muy bien. Y al mismo tiempo es mierda. No tiene ningún interés. Nada, cero (Deleuze, 2007, p. 42).

Así, el diagrama, que incluye este trabajo pre-pictórico, tiene un carácter de inevitabilidad, la pintura debe pasar por una catástrofe de hoguera o de tempestad. Deleuze habla de un caos-germen, de una catástrofe-germen que tiene una relación privilegiada con la pintura. Tal vez no se podría definir la pintura sin la noción de catástrofe. La violencia en la pintura empieza en el corazón mismo de su génesis. La pintura nace de la violencia de la catástrofe; de no ser así, no hay pintura, sino colección de clichés.

Bacon establece el desorden y el caos que permitirá surgir algo. Él llama a su procedimiento establecer una especie de diagrama: “Y vemos implantarse en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todo tipo.” (Deleuze, 2007, p, 43) Es decir, el trabajo pre-pictórico (diagrama) se instala en el mundo de los datos (*datum*) diferentes de los hechos (*factum*). El diagrama no es aún el hecho pictórico, ya que le antecede. El hecho pictórico es lo que ha de ser producido por el diagrama. Se puede ver entonces en el proceso pictórico las siguientes tres etapas: el caos-germen, el diagrama y, al final, el hecho pictórico. ¿Pero qué es el hecho pictórico? Deleuze lo explica así al

referirse a lo que hace el pintor cuando atraviesa por ese caos para, por fin, hacer surgir algo, a saber, una presencia. No importa que sea una pintura de Mondrian, una abstracción o una pintura clásica realista, el pintor hace surgir una presencia, no una representación. Es de elemental importancia no confundir una presencia con una representación.

El pintor ha hecho surgir una presencia. Por ejemplo, el retratista no representa al rey, no representa a la reina, no representa a la pequeña princesa. Hace surgir una presencia. Es entonces una palabra cómoda. Es otra manera de decir que hay un hecho pictórico (Deleuze, 2007, p. 152).

Así llegamos a un asunto fundamental: la presencia es el resultado de la pintura, la presencia es un hecho pictórico. Y lo más alejado de la presencia es la representación. Vivimos, dice Deleuze, en un mundo de clichés: los progresos técnicos han infestado el mundo de imágenes-cine-televisión-publicidad. Pero esos clichés, esas imágenes no están solamente sobre las pantallas, también existen en nuestras cabezas, existen en las obras. Estamos hablando de la necesidad de una violencia creadora y fructífera; violencia que se manifiesta en el proceso mismo del acto creador, del hecho pictórico. Se debe ejercer violencia como lo hace Bacon y, por supuesto, Pacheco, para barrer, arrasar todos esos clichés que ya contaminan la superficie del cuadro.

CAPÍTULO 3. CONDICIÓN HUMANA

3.1. Cuerpo Muerto y Cuerpo Demente

Llegados a este punto, es necesario plantear explícitamente la pregunta que ya se advierte en este texto: ¿Cuál es el núcleo que despliega Pacheco en su obra pictórica? ¿Cuál es el sentido filosófico? ¿Qué afirma, qué niega, qué da a pensar? Tal vez su poética indaga en el tema angular de toda filosofía: la muerte; o tal vez, no es la muerte sino el cadáver; o la crítica social, la necrofilia, la cultura del morbo o la violencia. Desde luego, su obra se puede interpretar de diversas maneras, incluyendo las señaladas y muchas más. Pero lo singular y único en la pintura de Pacheco es la manera en que hace presentes las fuerzas de locura y muerte sobre los cuerpos.

En efecto, su tema es el cuerpo muerto o demente, es decir: locura y muerte. Extremos éstos que por terribles, por inconmensurables, son ocultados o expulsados a los márgenes del pensamiento, son temas que han sido confinados en el ámbito de lo indeseable, incontrolable, irracional.

La pintora jalisciense ha declarado su coincidencia con el pintor de las sensaciones de la carne, Bacon, en el sentido de que si algún tema se extrae de su obra, este es locura y muerte como condición humana. Lo primordial es la presencia del cadáver inerte que señala el extremo final de esa línea que va del nacimiento a la muerte. Así, muerte y locura se encuentran presentes de manera inseparable en la plástica de Pacheco. Por un lado, cadáveres, restos, vísceras; y por otro lado, locos reclusos en el hospital psiquiátrico, ocupados en sus actividades de locos. Muerte y locura devienen *posibilidades* inquietantes en nuestro propio devenir existencial. La vida y la razón se

pueden extraviar en cualquier accidente del camino y aún las inteligencias luminosas y los filósofos más razonables pueden enloquecer.

3.1.1. La Condición del Ser

La manera en que Pacheco retrata la muerte alude directamente a lo que llamamos condición humana en su aspecto más visceral. Es decir, Pacheco escoge mostrar la mortalidad y la alienación de los cuerpos; la degradación, decadencia, intrascendencia de los cuerpos.

Condición humana es aquello que condiciona la existencia del ser humano. El ente humano se encuentra condicionado primeramente por la naturaleza en la que ha nacido, una condición que además comparte con los demás existentes. Ha de mantener la vida biológica y satisfacer las necesidades del cuerpo por algún periodo de tiempo más bien corto. Y luego, al igual que todos los seres vivos, entrará en decadencia y morirá sin dejar rastro, retornando como materia inerte a la pura inmanencia de la naturaleza.

El ser humano es un animal condicionado y, en su calidad de animal se encuentra sometido a las mismas condiciones que cualquier otro animal viviente en la naturaleza: nacimiento y muerte. Es decir, la naturaleza misma es la condición primera de la existencia humana. Es indispensable la existencia de un mundo natural, que antecede al humano y que le ofrece las condiciones suficientes para la mantención de la vida biológica. Hanah Arendt (2009, pp. 21-22) distingue tres categorías de esta condición humana: labor, trabajo y acción. Labor es la acción de la vida misma, el proceso biológico entre el nacimiento y la muerte; alimentación, reproducción, decadencia... Trabajo es el proceso humano de creación de un mundo artificial, de cosas que se alejan

de los procesos cíclicos de lo natural... Y por último, acción, es la condición específica de la vida política de los hombres, es decir su capacidad de vivir en comunidad.

El mundo de lo propiamente humano se encuentra constituido tanto por elementos de lo natural como de lo artificial. Un mundo humano es necesariamente una construcción y emplea como materia prima lo que ofrece en principio el mundo natural. La creatividad humana hace aparecer lo nuevo a través de la transformación y la manipulación de la naturaleza usada como materia prima.

Todo lo que existe en la esfera de lo humano se convierte en fuerza condicionadora. Arendt entiende la condición humana como ese estado en que se encuentra el humano sometido primero de manera irremediable a las fuerzas de la naturaleza, que en sí resultan incontrolables; y después sometido a unas condiciones autogeneradas, de tal manera que:

Cualquier cosa que toca o entra en mantenido contacto con la vida humana asume de inmediato el carácter de condición de la existencia humana. De ahí que los hombres, no importa lo que hagan, son siempre seres condicionados. Todo lo que entra en el mundo humano por su propio acuerdo o se ve arrastrado a él por el esfuerzo del hombre pasa a ser parte de la condición humana (Arendt, 2009, p. 23).

El mundo humano, entonces, no es opuesto a un mundo natural, no hay una dualidad excluyente, sino que el mundo humano es construido por el artificio de los hombres a partir de lo que ofrece la naturaleza, transformando la materia prima en objetos que facilitan su supervivencia. Así, todo lo que pertenece a la esfera de lo humano (naturaleza manipulada, objetos, lenguaje, instituciones, cultura) se convierte en un condicionante. No es posible una separación entre el humano condicionado y la realidad

objetiva en la que se haya inserto y que le condiciona. Es decir, la esfera de lo humano (un horizonte hermenéutico) genera condiciones que son autoproducidas, pero que sin embargo no condicionan absolutamente. Para el humano, los dos acontecimientos supremos son el nacimiento y la muerte, su aparición y desaparición en el mundo. El miedo a la muerte y la imposibilidad de alcanzar la inmortalidad, tal vez sea lo que nos impulsa a crear conceptos, justificaciones, construcciones teóricas y artísticas, para intentar comprender el sentido de nuestra aparición en el mundo.

Los cuerpos dementes o muertos que aparecen en la pintura de Pacheco han perdido toda esperanza. El ente humano, desde que ha nacido está llamado a morir. Disuelve su existencia transitoria y no queda de él más que un conglomerado de materia orgánica, que no se diferencia en nada del resto de los entes orgánicos que pueblan la naturaleza. Todo el drama humano se resuelve en la inmanencia. Para la pintora jalisciense, no hay lugar para ninguna esperanza metafísica más allá del breve paréntesis que parcela el inicio y el fin, el nacimiento y la muerte. Su posición se podría calificar como existencialismo ateo. Pacheco expone de manera contundente su visión de la vida humana; el trayecto que recorre el cuerpo:

La vida es el cielo y el infierno, es todo: desde lo bello hasta lo muy espantoso, y la muerte es la nada. Para mí no hay vida después de la muerte. Cuando finaliza la vida ya no hay nada. La energía que nos mueve, que nos hace pensar y vivir se acaba, y cuando uno ve un cadáver que tiene el cerebro separado se da cuenta que ahí no hay vida. Ese hombre está muerto. No se queja, no siente, no piensa, su cerebro ya no se irriga o ya no tiene pulmones, se los sacaron para analizarlos (Pacheco en: Loera, 2011).

No hay trascendencia para estos cuerpos corruptibles. Los cuerpos pintados por Pacheco no alcanzan la supuesta redención prometida por la religión que se encuentra en otro plano donde habitan las ideas perfectas y universales. Y no esperan encontrar un sentido en otra dimensión diferente a ésta que habitamos. La pintura de Pacheco es una pintura de los márgenes: muestra cuerpos y subjetividades incontrolables que la sociedad hegemónica del capital utiliza y desecha con violencia.

3.1.2. El Sentido Existencial desde Heidegger

Conviene introducir algunos matices alrededor del asunto de la muerte. Si lo vemos desde un ángulo orgánico, biológico, efectivamente la conclusión de Pacheco es verdadera y además coincide con la visión de Arendt, en el sentido de que la vida orgánica del individuo es breve, efímera y, si alguna inmortalidad relativa se podría esperar, ésta es la de la especie, en su conjunto, mientras exista.

Y si lo vemos desde un sentido existencial, concretamente desde la interpretación de Heidegger, encontramos que el único ente que muere es el *Dasein*, es decir, el existente humano, en tanto que es el único que tiene conciencia de su propia muerte. El resto de los existentes no mueren; en el sentido heideggeriano, ellos fenecen, cesan de existir biológicamente.

De esta manera, para el existente humano, la certeza de la propia muerte en un futuro siempre cercano, siempre inminente, constituye una catástrofe. Ese es el punto tocado por la pintura de Pacheco: una iluminación repentina y terrible. No es que el observador se supiera inmortal hasta ese momento, en que se enfrenta al cadáver pintado por Pacheco. Pero dada la terribilidad del fenómeno de la muerte el humano prefiere ocultarlo, mantener una separación, observarlo como algo que les acontece a los otros.

Sabemos que vamos a morir, pero el acontecimiento de la muerte, la propia muerte, lo ubicamos lejano, en el futuro. Vemos morir a nuestro alrededor gente y animales; asistimos a la muerte como espectáculo, como testigos. La razón nos dice que algún día vamos a morir, puesto que vemos morir a nuestros semejantes, pero ese día aún está lejano y es mejor no hablar de ello. Es cierto: moriremos, pero aún no. Es como si el que se enfrenta al espectáculo de la muerte ajena, manifiesto, por ejemplo, en las noticias que diariamente informan de accidentes, asesinatos, suicidios, o bien, en los cuerpos pintados por Pacheco, se dijera a sí mismo: “es cierto algún día seré un cadáver, pero aún falta mucho tiempo”. Y, sin embargo, ese espectador ya ha sido contaminado por el poder de una pintura que se atreve a mostrar la certeza de la mortalidad y la fragilidad humana.

Pacheco escoge radicalmente presentar el cadáver humano en su calidad de cosa, de residuo orgánico, en la misma escala que el resto de los entes. Para Pacheco, el cadáver es un despojo, ha sido despojado, junto con la vida, de toda vanidad, adornos y mitologías con que acostumbraba complacerse. No hay esperanza alguna de trascendencia, de castigo o paraíso en otra dimensión, como quisiera la fe religiosa.

Pacheco ha declarado en diversas entrevistas su convicción de que la existencia humana, el trayecto que recorre desde el nacimiento hasta la muerte, se resuelve en este mundo y después no hay nada. Y así presenta los cuerpos, indefensos, sin esperanza, alejados de creencias y rituales que se tejen alrededor de la muerte, como el *dos de noviembre* mexicano, Día de Muertos, en que el difunto regresa a visitar a sus deudos.

La visión existencialista²¹ de Heidegger ubica al existente humano en un mundo de entes del que forma parte, no hay una separación entre sujeto y objeto. El *Dasein* es el

hombre que va a morir y sabe que va a morir, es el hombre angustiado, particular, no universal. El ente humano ha sido arrojado al mundo, ha nacido como un accidente, sin desearlo ni pedirlo, en un mundo ya constituido.

El *Dasein*, el ser ahí del hombre, no es una realidad concluida como un árbol. El hombre, en tanto que posibilidad, es un modo de estar encarado al futuro, es decir, su poder ser abierto al devenir será completado cuando haya colmado todas sus posibilidades. Así el *Dasein* es “mientras está siendo,” (Heidegger, 1953, p. 231, párrafo 45) tal es su particular manera de existir, es decir siempre en movimiento, siempre por completar sus posibilidades en un futuro y llevando consigo residuos de su pasado. El ser es temporalidad en movimiento, no es un punto fijo en el presente, y no puede ser conocido en su totalidad ya que el *Dasein* ES, existe, “entre el nacimiento y la muerte.” No puede ser totalidad concluida, porque siendo posibilidad, tendrá que “no ser todavía algo” (Heidegger, 1953, p. 231, párrafo 45).

En el seno de todas sus posibilidades inminentes, se encuentra ya la muerte. Al morir deja de ser posibilidad, no se espera ya nada por concluir. Esto es: la muerte es el fin de todas sus posibilidades. El fenómeno de la muerte corta la forma de ser del *Dasein*; ya no es más, ya no existe más como *Dasein* y desde un punto de vista meramente biológico, pasa a formar parte de lo ente o cosa, pues ha perdido el mundo, ya no es el ser ahí en el mundo.

El *Dasein* heideggeriano avanza hacia su meta, siempre está vuelto hacia lo posible; y esta meta, el sentido, el fin que le constituye cuando ya no queda más posibilidad es la muerte. Paradójicamente, el llegar a la meta, el completar lo porvenir, significa entrar en la muerte. En una primera interpretación podríamos decir que, si algún sentido

inminente hay en el mundo para el hombre este es alcanzar la muerte: “El fin de estar en el mundo es la muerte” (Heidegger, 1953, p. 231, párrafo 45).

La muerte del *Dasein* consiste en no estar más en el mundo, o tal vez en estar ahí como cosa corpórea. Los deudos del difunto realizan rituales ante el cadáver y le acompañan. “El difunto ha abandonado y dejado atrás nuestro mundo. Desde este, los que quedan pueden estar todavía con él” (Heidegger, 1953, p. 136, párrafo 29).

Puede suceder que la viuda (o el viudo) se arroje sobre el cadáver y pida a sus dioses que sea intercambiado el acontecimiento, que la muerte alcance a otro y no al difunto. Pero el hecho existencial, como Heidegger lo plantea, es que el vivir y su consecuencia, el morir, es personal, intransferible: “No se puede sustituir el llegar-al-fin de un *Dasein*. Nadie puede tomarle a otro su morir” (Heidegger, 1953, p. 136, párrafo 29).

Así, la muerte siempre es personal, siempre se refiere a mí; esa es la enseñanza del espectáculo de la muerte. Esa parte pendiente, esa posibilidad siempre por venir, ya es parte de cada uno de nosotros. La muerte se encuentra ya presente en el devenir, que es el modo de ser del *Dasein*. Desde su aparición en el mundo, el que nace lleva en su seno la semilla de la muerte, y en algún momento de su devenir lo descubre como una catástrofe. “La muerte es una manera de ser de la que el *Dasein* se hace cargo tan pronto como él es. ‘Apenas un hombre viene a la vida ya es bastante viejo para morir’” (Heidegger, 1953, p. 242, párrafo 49).

La muerte de los otros como espectáculo que se encuentra en la violencia de la calle o en la pintura de Pacheco, nos enseña la posibilidad, ya presente en tanto que somos devenir, de la propia muerte.

Esto constituye, efectivamente tal como lo asegura Pacheco: “Toda una forma redonda que abarca muchas emociones, recuerdos, sensaciones y la proyección al futuro. Claro, no significa que todos vamos a pasar por el SEMEFO, pero sí vamos a pasar por la muerte” (Pacheco en: Loera, 2011).

De esta manera, siguiendo a Heidegger, entendemos que el hecho de la muerte no está al alcance de las posibilidades de experiencia y comprensión del existente humano respecto de sí mismo, dado que siendo la muerte la posibilidad que anula todas las posibilidades, al efectuarse sobre el existente éste deja de ser, desaparece del mundo. No podemos experimentar la muerte del otro, solo podemos intuir la posibilidad de la propia muerte en el espectáculo de la muerte que se despliega en el afuera; en la muerte cercana de un familiar, en el envejecimiento y muerte de animales y cosas, en la violencia cotidiana administrada por las instituciones. Hay advertencias de muerte en el aire que transporta los mensajes de la televisión, en la publicidad, en la enfermedad y sus mil ramificaciones, en el tiempo que erosiona los cuerpos. Podemos intuir la nada de la muerte, como una meta en el futuro, porque somos tiempo.

3.2. Control de Cuerpos y Subjetividades

En el *Post-scriptum sobre las sociedades de control*, Deleuze retoma el análisis que hace Foucault acerca de las sociedades disciplinarias. En éstas, los centros de encierro, como el hogar, la escuela, la fábrica, el hospital y la prisión, se continúan. El sujeto pasa de uno a otro con la ilusoria sensación de libertad en los intervalos. En cada una de estas instituciones se empieza desde cero, se sale del hogar para entrar en la escuela, y de allí a la fábrica, algunas veces se llega al hospital o a la cárcel. En estas instituciones, el sujeto pasa una cierta cantidad de tiempo para ser disciplinado. Al margen del sentido

declarado de estas instituciones (educar, trabajar, cuidar la salud...), hay un objetivo no tan evidente que consiste en administrar la violencia sobre los cuerpos, para hacerlos útiles, productivos, pero sobre todo obedientes a la autoridad. Foucault ubicó estas sociedades disciplinarias en los siglos XVIII y XIX, con su apogeo a principios del siglo XX. Después de los grandes cambios operados en todos los órdenes de la sociedad, a partir de la Segunda Guerra Mundial, esta sociedad disciplinaria entró en crisis, ya no bastaba reformar la escuela, la fábrica, la familia. Estos centros de encierro albergan la crisis en su interior, y poco a poco son sustituidos por nuevas fuerzas (Deleuze, 1999, p. 150).

Todos saben que, a un plazo más o menos largo, estas instituciones están acabadas. Solamente se pretende gestionar su agonía y mantener a la gente ocupada mientras se instalan esas nuevas fuerzas que ya están llamando a nuestras puertas. Se trata de las sociedades de control, que están sustituyendo a las disciplinarias (Deleuze, 1999, p. 150).

Ya se han instalado plenamente esas fuerzas que Deleuze designa como sociedades de control, aunque conviven aún con los restos de las sociedades disciplinarias. Ahora el control, a diferencia de la sociedad disciplinaria, se ejerce “al aire libre.” Los cuerpos, las subjetividades son controladas, ya no en la fábrica, la escuela o el hospital, sino desde la empresa omnipresente, gaseosa, ilocalizable. Deleuze señala que el nuevo control está en el *marketing*, en la administración del deseo a través de productos que prometen felicidad. Tal vez no hay lugares fijos u horarios que cumplir, pero los cuerpos dóciles están siempre disponibles. Los cuerpos son controlados desde la empresa capitalista que ya no tiene un centro, sino que se dispersa como un gas en el mundo. La

fábrica deviene empresa que ya no manufactura materias primas: ahora vende servicios y compra acciones. El alma de la empresa es el servicio de ventas. “Ahora el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños” (Deleuze, 1999, p.153). Los factores económicos y políticos de una sociedad construyen cuerpos y subjetividades que responden y se reconocen en esas condiciones en que han sido contruidos. Así, los cuerpos deben ser útiles y productivos para el orden social en el que aparecen. El cuerpo capitalista, es decir, aquel cuerpo producido por los dispositivos del capitalismo, es convertido en un número, una mercancía, en un producto intercambiable y desechable. Deleuze nos recuerda que el capitalismo mantiene en la extrema miseria a las tres cuartas partes de la humanidad: “demasiado pobres para endeudarse, demasiado numerosas para encerrarlas.” (Deleuze, 1999, p. 154) Cuando los cuerpos envejecen, enloquecen, mueren o son incontrolables o improductivos para el sistema capitalista, son expulsados como residuo abyecto.

Pues bien, esos son los cuerpos que Pacheco retrata en su pintura. Toma como motivo esos cuerpos inaprehensibles, movedizos, convertidos en excreciones del cuerpo social. Visita la morgue y saca a la luz del día esas imágenes que la sociedad quiere ignorar: el cuerpo humano como residuo. La abyección en la pintura de Pacheco se presenta en la forma de cadáveres y locos que han sido desechados por una sociedad de control que expulsa lo indeseable.

Recordemos que el arte abyecto es aquel que emplea desechos y fluidos corporales, o bien, hace alusión a ellos, como el mingitorio de Duchamp (1917, *La Fuente*), el accionismo vienés (1960-1971) y sus elaborados *performances* abundantes en sangre y vísceras de animales, o bien, el grupo mexicano SEMEFO (1990-1999) que realiza

instalaciones con restos de cadáveres humanos, sábanas sucias de hospital, grasa de cadáver.

Lo abyecto, estrictamente, es lo desechado por el cuerpo en sus funciones biológicas: excremento, orina, esperma, sangre, pus, vómito. El cuerpo también expulsa gritos (como en la pintura de Bacon). El cuerpo, máquina blanda, se degrada inevitablemente, es atacado por la oxidación, por “los microbios de Dios” descubiertos por Artaud y busca regresar al vacío de la nada. No soy yo el que intenta escapar al cuerpo, es el cuerpo el que realiza esfuerzos para escapar de sí mismo a través del gran espasmo de la muerte (Deleuze, 1984, p. 11).

3.3. Locura

Existe otro grupo social que también ha sido desechado en el vertedero de la abyección: los enfermos mentales. Pacheco nos muestra los seres que han sido *exiliados del imperio de la razón*. En la visión de la pintora, existe una continuidad, una penumbra que une locura y muerte. Los enfermos mentales se parecen a los muertos en que han sido expulsados de lo que entendemos como la vida. Ya no participan de la comunidad humana. Se les recluye en un hospital psiquiátrico bajo una etiqueta que intenta codificar aquello que ya no pertenece a la norma. Pacheco descubre una concentración poderosa de emociones y miseria en los hospitales psiquiátricos, en ese lugar donde los dementes son arrojados y abandonados por sus propias familias (Loera, 2011).

3.3.1. Los Expulsados

La pintora comenta sobre su atracción hacia ese submundo poblado por los enfermos mentales e indigentes:

Hay un sector de la población que se esconde. La sociedad misma lo esconde. Son cosas que la gente no quiere ver porque se vería a sí misma en ciertos rasgos. No me refiero a que todo mundo está loco, pero sí hay cosas que se tratan de evitar porque nos cuestionan o nos hacen vernos en un espejo (Pacheco, 2013).

La pintora incide en una de las funciones del arte que es precisamente aquella que nos confronta con lo oscuro, lo siniestro.

Para Pacheco, muerte y locura son acontecimientos extremos, que demuestran la fragilidad humana. Los muertos y los locos se parecen en que han sido expulsados del mundo. Los primeros han consumado su trayecto sobre el mundo, no importa la manera, y quedan solos, anónimos, abandonados en la nada. Los segundos, aunque aún deambulan sobre la tierra, también han perdido un mundo de sentido que los mantenía unidos a la comunidad humana. Su lenguaje errático, su actuación impredecible, sus accesos de rabia destructora los vuelve peligrosos. Y aún los catatónicos, que permanecen inmóviles en su rincón, deben ser apartados de la comunidad.

Durante el periodo de 1991 al 2005, Pacheco realiza una serie de dibujos y pinturas titulada *Los expulsados del imperio de la razón*. En ella retrata gran cantidad de personajes que encuentra recluidos en albergues y hospitales psiquiátricos. En la visión de Pacheco, esta proximidad entre muertos y locos se manifiesta en que:

Un ser enloquecido está en cierta forma muerto porque no participa de lo que nosotros consideramos como vida: la comunicación, el amor, el placer, el trabajo. De cierto modo es un objeto, su cuerpo no existe aunque se mueva. Está sumido en el silencio aunque hable, porque dice cosas que nadie comprende. Los muertos no

hablan y los locos tampoco lo hacen porque nadie entiende lo que dicen (Pacheco en: Loera, 2011).

El ser enloquecido y el cadáver deben ser expulsados de la comunidad humana, como abyección contaminante. Deben ser apartados de la vista porque nos recuerdan nuestra propia condición. Efectivamente, nadie está a salvo de la muerte y la locura.

3.3.2. Razón y Sinrazón

¿Qué es la locura para Pacheco? Se advierte en el título que escogió para la serie sobre locura (*Los expulsados del imperio de la razón*) una dualidad de opuestos: razón-locura. Es decir, el loco es calificado como tal, contrastando su actuación contra la normalidad de los miembros de una comunidad razonable. El loco es el que no se adapta a las normas de la comunidad. Es imposible llegar a una definición del concepto locura debido a su carácter movedizo, cambiante. Cualquiera podría ser encasillado en esa codificación, de acuerdo a la comunidad o el periodo histórico donde aparezca. Me parece útil traer algunas características señaladas por Foucault que se observan en la patología psiquiátrica.

En primer lugar, el enfermo se ve disminuido en ciertas funciones, tales como el lenguaje. No puede mantener una conversación coherente, balbucea sin sentido o externa su diálogo interior sin ninguna traba. Su conciencia se ve oscurecida, es incapaz de ubicación temporal, de identificar el pasado o proyectarse al futuro. Asimismo, otras funciones se exageran, especialmente aquellos automatismos de repetición, verbal o motora. En algunos casos, el sujeto es incapaz de contestar una pregunta y se limita a repetir las palabras del interlocutor. Acciones desordenadas y explosiones emocionales que indican una regresión a un estadio primitivo. “La enfermedad suprime las funciones

complejas, inestables y voluntarias, y exagera las funciones simples estables y automáticas.” (Foucault, 1984 p. 31) Una de las funciones más elaboradas de la evolución humana, y tal vez aquella que le hace ser humano, es el lenguaje articulado. Los expulsados, los desposeídos, lo son porque han perdido aquello que los une a los hombres: el lenguaje y la libertad.

Los locos de Pacheco se encuentran tan solos y desamparados como los cadáveres, pues ya no pertenecen a un mundo de sentido construido por la comunidad. Han perdido el mundo; han perdido el lenguaje, o tal vez han obtenido otro lenguaje más indescifrable hecho de gruñidos, gritos, silencios. El resto de los hombres los mira con espanto, como entes que ya no pertenecen a lo humano: son bultos o cosas. (Ver *Figura 8*) El estatus de cosa es evidente en el cadáver, aun cuando los deudos que le sobreviven le atribuyen un alma inmortal y ciertas posibilidades de trascendencia, alcanzables al realizar elaborados rituales funerarios.

Por otra parte, los límites entre razón y sinrazón devienen difusos. La locura no es identificable a simple vista y los grados que llevan de lo normal a lo monstruoso fluyen imperceptibles como una temperatura. Foucault nos señala algunas intensidades de la patología, con intención descriptiva, no explicativa. Divide los pasos en seis estadios del más superficial al más profundo. A continuación voy a hacer un resumen de los conceptos claves descritos por Foucault en su libro *Enfermedad mental y personalidad*:

1. El nivel más leve en la disolución de las funciones psíquicas empieza con neurosis.
2. En la paranoia, se exageran los comportamientos habituales pero sin perder la lucidez.

3. En los estados oníricos, se pierde coherencia del razonamiento, se debilitan las estructuras de la conciencia y se filtran las estructuras del sueño y sus alucinaciones.
4. A continuación, los estados maníacos o melancólicos afectan la parcela afectiva instintiva, hay explosiones emocionales y el melancólico pierde conciencia de su cuerpo.
5. En la esquizofrenia, se deteriora la atención, no hay referencias espaciales o temporales que permitan orientación; el pensamiento está fragmentado y el cuerpo catatónico.
6. “En la demencia se cierra el ciclo de esta disolución patológica, la demencia en la que proliferan todos los signos negativos del déficit y en la cual la disolución es tan profunda que ya no tiene ninguna instancia para desinhibir, ya no hay una personalidad, sino un ser vivo” (Foucault, 1984, p. 43).



*Figura 8. Martha Pacheco, Sin título,
Los expulsados del imperio de la razón I. Óleo sobre tela.*

3.3.3. El Discurso de la Locura

Desde un punto de vista psiquiátrico, los personajes expulsados del imperio de la razón, y recuperados por la pintura de Pacheco rondan los estadios más avanzados de la patología. Los locos de Pacheco interpelan al espectador, hablan de un *nosotros*. Congruente con su poética, Pacheco entra en el mundo de los locos, como lo había hecho antes al autorretratarse como cadáver y se incluye en ese *nosotros*. Se autorretrata en compañía de los dementes, como una más. Pacheco pinta la imagen de la locura encarnada en el cuerpo de los locos, acortando esa distancia que hay entre el observador y lo observado, entre sujeto y objeto, intentando pintar la locura desde la locura.

En un dibujo sin título perteneciente a la colección de *Los Expulsados del Imperio de la Razón* vemos una mujer de pie, enmarcada por un rectángulo, los brazos extendidos a

los costados, como en una crucifixión, mirando al frente, al espectador (ver *Figura 9*). La mujer parece a punto de saltar al vacío desde el rectángulo oscuro de la ventana. El cuerpo fundido por algunos velos, echado al frente, se crispa ante lo inevitable que acontecerá en el siguiente instante. Y en la parte inferior del dibujo, un personaje ríe demencialmente. Es un loco. El gesto mudo de la mujer que va a morir y la risa del alienado se mezclan. Ambos miran al espectador, que los mira desde fuera de la composición de la escena. Las miradas de la razón y de la locura se cruzan. En el último plano, aparecen algunos postes del alumbrado público. Pacheco se autorretrata dentro del mundo de los locos y revela el discurso de la locura que habla por sí misma, pero nadie entiende lo que dice.



Figura 9. Martha Pacheco, Sin título,

Los expulsados del imperio de la razón II. Carbón sobre papel.

El concepto locura o enfermedad mental es difícil de describir. Y aún más difícil es alcanzar una definición que tenga validez universal. Los criterios para imponer un código que identifique al sujeto como loco, son principalmente de carácter estadístico:

aquel que se aparta notablemente de la norma dominante en su grupo social será diagnosticado como enfermo mental.

Los locos de Pacheco se han apartado de la normalidad y exhiben los rasgos de la locura plasmada sobre sus rostros. Hay una rostridad enloquecida. ¿Pero qué es un rostro? Para Deleuze y Guattari, según lo describen en *Mil Mesetas Capitalismo y Esquizofrenia*, en el apartado “Año cero-rostridad,” (pp. 173-196), un rostro es una planicie, un territorio plagado de agujeros negros, prominencias, multiplicidades de pequeños orificios, cicatrices, partículas, subjetividades que viajan a diferentes velocidades, que se adelantan, que se retrasan. Un rostro es el triunfo de la significación dominante. Un rostro es algo más que la gruesa capa de carne y grasa que recubre al cráneo. El rostro se produce cuando la cabeza deja de ser parte del cuerpo. Así, de acuerdo con Deleuze y Guattari, el rostro se construye sobre dos ejes:

Eje de significancia y eje de subjetivación. Eran dos semióticas muy distintas, o incluso dos estratos. Pero la significancia es inseparable de una pared blanca sobre la que inscribe sus signos y sus redundancias. Y la subjetivación es inseparable de un agujero negro en el que sitúa su conciencia, su pasión, sus redundancias. (Deleuze y Guattari, 2004, p. 174)

Entonces, la significancia es una pared blanca poblada de signos. Y la subjetivación es un agujero negro, allí está la conciencia y las pasiones. Eso es un rostro, un sistema codificado, pared blanca y agujeros negros, signos de rostridad específicos. Rostro policía, mujer, revolucionario, payaso. Rostro hombre, niño, maestra. Rostro lunar de Méliès. Nadie escapa a la rostrificación. Cuando alguien se aleja del código, del poder significante, la máquina abstracta rostrificadora lo atrapa y lo somete a un código de

segundo o tercer orden. ¿No eres hombre ni mujer? Entonces: travesti, transexual, intersexual. ¿No te adaptas al sistema? Entonces: anarquista, revoltoso, loco. Y aún existen códigos para hacer encajar al loco en la clasificación de lo que un loco debe ser. El rostro es un cuento de terror producido por una máquina abstracta rostrificadora de acuerdo con una combinación de significantes (Deleuze y Guattari, 2004, p. 171).

3.3.4. Las Fronteras de la Razón

Los retratos de locos pintados por Pacheco nos recuerdan la fragilidad de la frontera que divide esa dualidad razón-locura. Solo por misterios del azar es que miramos desde el lado de los espectadores esas imágenes que, a su vez, nos miran. El mundo de la razón y el de la locura se mezclan.

Los criterios para calificar lo normal y, como consecuencia, su correlato lo anormal o la locura, cambian de manera frecuente. El concepto “enfermedad mental” es tan maleable que se emplea para hacer encajar en él a cualquier tipo de subjetividad. El activista, el inconforme, el melancólico podrían ser recluidos en esos hospitales. Nadie escapa a la clasificación, a la estratificación, en sí misma flexible, elástica.

Tal vez no existe una delimitación confiable que permita reconocer la salud y separarla de la enfermedad. Tal vez esa separación es imposible porque ambos ingredientes se encuentran finamente mezclados en el corazón humano.

En conversación con mi profesor de filosofía, el Dr. Jaime Vieyra, de la Universidad Michoacana, concluimos que si bien, la muerte es la única condición humana inevitable y universal, no sucede lo mismo con la locura. Cito sus palabras: “la locura es una posibilidad próxima pero no inevitable. Más bien siempre acompaña hasta nuestras máximas corduras.”

Con la intención de evitar un excesivo relativismo, la Organización Mundial de la Salud (OMS) en 1960, ha definido el caso de enfermedad mental de una manera operacional como:

Un trastorno manifiesto del funcionamiento mental suficientemente específico en su carácter clínico para ser reconocido de forma constante por su conformación a un patrón estándar claramente definido y *suficientemente grave como para causar la pérdida de la capacidad laboral o social*, o ambas, en un grado que puede especificarse en términos de ausencia del trabajo o de la puesta en marcha de acciones legales o de otras acciones sociales.²² (Ortiz y Lanceros, 2006, p, 185)

Así, mientras el trastorno funcional no sea lo suficientemente grave que impida la capacidad laboral o social, podrá ser tolerado. Cada individuo aprende a vivir en su cueva con sus pequeñas perturbaciones, obsesiones, compulsiones, histerias, neurosis, mientras no moleste a sus vecinos. Si el alejamiento de la norma estadística se hace demasiado notorio, entonces existe una gran cantidad de recursos desarrollados por la psiquiatría, ya sea para aislar o administrar tratamientos que le hagan volver a la normalidad.

Es fascinante observar el despliegue de ingenio en el tratamiento de las llamadas enfermedades mentales. En la Edad Media, debido a la creencia de que la supuesta locura era causada por espíritus diabólicos, se sometía al enfermo a exorcismos o simplemente se le enviaba a la hoguera. En la Alta Edad Media se practicaba trepanaciones en el cráneo para expulsar las piedras de la locura alojadas en el cerebro. (Salaverry, 2012) Y apenas hace algunos años, en la década de 1950, circulaba por las calles de Estados Unidos el *Lobotomóvil*, un camión adaptado como consultorio móvil,

en el que el Dr. Walter Jackson Freeman (1875-1972) difundía en hospitales psiquiátricos la novedosa técnica de la lobotomía. El instrumento favorito del Dr. Freeman era un picahielo que era introducido en la órbita del ojo hasta alcanzar el tejido de la consciencia o lóbulo frontal, destruyendo el cerebro. El Dr. Freeman realizó personalmente más de 3,500 lobotomías y es considerado un pionero y benefactor en el campo de la psiquiatría. (Bundrat, 2013)

El estatus de enfermo mental es aplicado por la psiquiatría a ciertas subjetividades anómalas que se apartan de la media estadística. La sociedad que ha producido esas subjetividades escindidas no se reconoce a sí misma en la imagen de la enfermedad mental, por tanto aparta y excluye la anormalidad. Surge así una paradoja, ya que, en palabras de Foucault, la condición real de la enfermedad se encuentra sólidamente anclada a las condiciones del medio humano. Se debe estudiar los conflictos de una sociedad alienada para explicar la alienación del sujeto, y agrega: “No es posible darse cuenta de la experiencia patológica sin referirla a estructuras sociales.” (Foucault, 1984, p, 96)

El síndrome esquizofrénico muestra un conflicto entre el hombre y su mundo. El enfermo alienado es un extranjero en el mundo real y se ve relegado a un “mundo privado” que se identifica en dos aspectos: el asilo, espacio físico donde es recluido, y su propio delirio que le aparta del resto de los hombres.

El enfermo mental se convierte en el rostro de una sociedad alienada. Los retratos de locos pintados por Pacheco son el rostro de esa sociedad.

3.4. Nihilismo

El nihilismo, en principio, es la desvaloración de la vida, reducida a mera apariencia, en favor de ideales que están más allá de esta vida: Dios, la verdad, el bien. Nietzsche denuncia y predice la expansión del nihilismo en todo el mundo occidental, el cual se encuentra basado en esos valores superiores, entendidos como universales y eternos. (Deleuze, 1971, p. 84) En un segundo movimiento, se descorre el telón metafísico y se muestra la falsedad y el vacío de esos valores en los que se basaba la existencia humana. Permanece aún la vida pero es una vida desvalorada. El hombre genera sus propios valores para ocupar el espacio dejado por los antiguos valores muertos y propone en lugar de estos la evolución, la justicia, la felicidad, el éxito social, el dinero, el placer...

Deleuze interpreta esta situación como inevitable y extendida a todos los aspectos de la existencia humana:

Los valores pueden cambiar, renovarse y hasta desaparecer. Lo que no cambia y no desaparece, es la perspectiva nihilista que preside esta historia desde el principio hasta el fin, y de la que derivan al mismo tiempo todos estos valores y su ausencia. Por eso Nietzsche puede pensar que el nihilismo no es un acontecimiento en la historia, sino el motor de la historia del hombre como historia universal. Nihilismo negativo, reactivo y pasivo: para Nietzsche se trata de una sola y misma historia jalonada por el judaísmo, el cristianismo, la reforma, el librepensamiento, la ideología democrática y socialista, etc. Hasta el último hombre. (Deleuze, 1971, p. 86)

Así, siendo el cristianismo la religión más extendida en occidente, el nihilismo se convierte en el estado normal que se vive en el mundo contemporáneo. Ahora bien, el

nihilismo se vive en todas las áreas de la actividad humana, y una de las más importantes es el arte. ¿Cuál es la respuesta del arte ante el descrédito y el vacío de los grandes valores que sustentaban la tradición artística? Lo Bueno, Bello, Verdadero, como trinidad caída en desgracia, son valores que progresivamente se hacen imprecisos y se mezclan en una tendencia que prefiere el devenir frente a lo fijo y eterno: la vitalidad y corruptibilidad de los cuerpos, la muerte, el mal. El arte responde al nihilismo trasgrediendo los cánones que se encontraban fijos. Es un arte del devenir, un arte enloquecido que se lanza por caminos desconocidos para encontrar o para construir lo nuevo.

3.4.1. Nihilismo y Arte Contemporáneo

El arte contemporáneo es un arte nihilista que abandona los cánones clásicos y los valores preestablecidos para explorar otras posibilidades. Y es un arte nihilista porque es producido por un mundo profundamente nihilista como el occidental. Las manifestaciones de esa transgresión a los valores tradicionales en el arte se presentan como una superación a cánones de belleza que se pensaban inamovibles. Esto deviene en la demolición de formas de representar, se denuncian las funciones tradicionales del arte, utilizado por el poder religioso o político para sus propios fines. El arte es y debe ser subversivo, en tanto que niega la vigencia de valores establecidos. La creación empieza con la experimentación de formas nuevas, inéditas, no en la repetición acrítica de fórmulas probadas. Si llevamos al extremo esta forma de nihilismo, podríamos considerar la posibilidad, propuesta por el futurismo italiano, de aniquilar los museos, polvosa colección de tradiciones y objetos anquilosados.²³ Es este un nihilismo activo, destructivo.

Al no encontrar ya sentido en los valores impuestos por un pensamiento que ponía el sentido de la existencia en otra dimensión, en un mundo platónico de ideas perfectas, en un Dios cristiano muerto, el arte encuentra un vacío. Y paradójicamente, ante el vacío, la nada, la carencia de un sentido único, se abren todos los sentidos, todo está por construir. El espacio vacío y la nada que deja el dios muerto deben ser llenados con otros valores.

El caos y la destrucción devienen materia nutritiva, terreno fértil para la creación, aunque no se debe entender nihilismo como sinónimo de violencia y destrucción. La pintura surge del caos, y la pintura de Pacheco es un ejemplo de creación dionisíaca, tanto por el proceso mismo, catástrofe originaria que engendra la pintura, como por las imágenes catastróficas que hace aparecer. Hay en Pacheco un nihilismo activo que intenta destruir la tradición del arte mexicano representativo, aquel que se hace para halagar el gusto de posibles compradores, una pintura alegre y llena de efectismos pero vacía. El nihilismo activo del arte mexicano se encuentra en muchos creadores como Arturo Rivera, y su universo poblado de bichos, trozos de carne, desechos de hospital; el grupo SEMEFO, con instalaciones en las que emplea cadáveres de humanos y animales; Rocío Boliver, *La Congelada de uva* y sus polémicos *performances* cargados de erotismo, violencia y *mal gusto*, y Pacheco entre muchos otros que sería inútil numerar. Así se conforma un amplio grupo de artistas que trasgreden las normas del arte tradicional hecho en México, y proponen un lenguaje acorde al contexto de la catástrofe mexicana.

Una de las manifestaciones del nihilismo en el arte es que las fronteras entre arte y entretenimiento se diluyen. La pintura, el cine, la música, la televisión, la moda y el

diseño son instrumentos utilizados por el sistema como ruido de fondo para distraer, para divertir: es la industria del entretenimiento.

Heidegger usa el término *habladurías* para referirse a la plática banal que permanece en el hecho del discurso sin llegar a la comprensión del ente del que se habla. Pero esas habladurías que se repiten sin descanso, llenando todos los resquicios, no se limitan únicamente a lo oral; también se escriben y se publican en todos los medios. El *se dice*, multiplicado al infinito, conquista legitimidad y verdad a fuerza de repetición.

Y, además, la habladuría no se limita a la repetición oral, sino que se propaga en forma escrita como “escribiduría.” El hablar repetidor no se funda aquí tan sólo en un oír decir. Se alimenta también de lo leído a la ligera. La comprensión media del lector no podrá discernir jamás entre lo que ha sido conquistado y alcanzado originariamente y lo meramente repetido. Más aún: la comprensión media no querrá siquiera hacer semejante distinción ni tendrá necesidad de ella, puesto que ya lo ha comprendido todo. (Heidegger, 1953, p, 171)

Encuentro dos líneas del nihilismo manifiestas en el arte contemporáneo: la primera es la del arte dionisiaco encaminado a la destrucción de cánones rígidos en favor del surgimiento de lo nuevo; y la segunda es un arte nihilista empleado en el entretenimiento banal, vacío. Esa primera línea es la que sigue Pacheco, una manera de resistencia al caos mediante la creación. Una afirmación de valor y de sentido en este mundo, un mundo humano ciertamente trágico, desplegado en la contingencia del nacer y del morir, pero un mundo real, que se resuelve en lo inmanente. Un ejemplo del arte convertido en entretenimiento banal por el nihilismo, un arte propagado por las habladurías, que busca aturdir, complacer, distraer, azucarar la existencia es el cine y

televisión chatarra, las novelas rosas o libros de superación personal, la música de moda, la pintura decorativa, etc. Usamos la banalidad del entretenimiento para tratar de acallar la angustia existencial ante la muerte.

Quedan abiertas múltiples interrogantes sobre el sentido del arte en el mundo contemporáneo y su función política y social. Nietzsche señala en *El nacimiento de la tragedia* que una manera de superar el sinsentido del nihilismo es precisamente a través del arte. Un retornar o revalorar la sabiduría griega que supo sobreponerse al sufrimiento de la vida expresado por el sabio Sileno,²⁴ afirmando la vida en su sentido estético y extramoral. La actitud dionisiaca acepta la existencia del mal, de lo absurdo, de la carencia de sentido de la vida, y sin embargo se sobrepone a ella sin condenarla. Es decir, la creación dionisiaca es una afirmación de la vida, aún con su carga de violencia y sufrimiento. Heidegger también reconoce una afirmación de la existencia auténtica a partir de la conciencia de la finitud humana, y por consiguiente de la necesidad de vivir teniendo a la vista la realidad inevitable de la muerte. Así, los cadáveres pintados por Pacheco hablan, paradójicamente, de la vida.

La obra de Pacheco es una de las más interesantes en el México contemporáneo tanto por su valor estético y formal, como por la extraordinaria actualidad en que se encuentra inmersa su temática. La visión de Pacheco constituye una penetrante reflexión acerca de la realidad social mexicana. Sus pinturas y dibujos se pueden pensar desde variadas perspectivas: la social, estética, política, cultural; es decir, en tanto que obra artística producida en una determinada cultura, porta las características y signos de esa cultura. En esta investigación he intentado explorar el aspecto estético de la pintura de Pacheco y su relación con su entorno social y cultural.

Si aceptamos que una cultura se puede ver reflejada en las obras que ha producido, se puede comprender la obra de Pacheco y el contexto particular donde aparece, desde una filosofía de la cultura, entendida ésta como la interrelación entre filosofía y cultura: “la filosofía se alimenta del mundo cultural en el que aparece; y la cultura no alcanza su verdad y su sentido, su auto comprensión, sin el acto de la reflexión filosófica.”

(Ramírez, 2000, pp, 16-38)

El de Pacheco es un arte del presente inmediato, y por su cercanía es difícil abarcarlo de una sola mirada. Es un arte que ha sido producido por un específico cruce de líneas culturales; el mundo del artista y el de su contexto.

CONCLUSIONES

La pintura de Martha Pacheco no debe ser considerada como una exhibición de imágenes mórbidas que no tuviera más intención que deleitarse en el aspecto meramente formal, ciertamente virtuoso, de esas composiciones perturbadoras. De acuerdo a mi interpretación, en la que he intentado abordar el tema desde un nuevo enfoque, encuentro que Pacheco pinta los miedos más innombrables que anidan en el corazón humano, pinta la muerte y la locura como condición humana; una condición que el hombre civilizado intenta ocultar. En su pintura se puede encontrar el espíritu de la época que le ha tocado vivir: el México de nuestros días.

Lo que hace Pacheco con su pintura no es develar, ya que develar implica una labor que intenta descubrir una verdad que se supone pre-existente, develar sería quitar los velos que ocultan esa supuesta verdad universal. Deleuze sostiene que la labor del pensamiento no es develar, sino producir sentido. Lo que hace Pacheco es crear sentido en unas circunstancias adversas, dar sentido al acto de pintar el caos en medio del caos.

El artista responde al contexto existencial en que se mueve. Según Deleuze, la idea y la creación no aparecen de manera espontánea en el cerebro. La idea creadora, filosófica o estética, siempre es resultado de una violencia del afuera, que paradójicamente, también es un adentro. Los acontecimientos del exterior se imprimen con violencia sobre una subjetividad inestable, siempre en devenir, y esta subjetividad a su vez transforma esas fuerzas y las expresa.

De esta manera el trabajo de Pacheco, realizado en los últimos veinte años, da cuenta de la historia reciente en México, su pintura muestra la catástrofe. Entendido el concepto catástrofe, primero como lo expone Deleuze en su discernimiento sobre la pintura: la

catástrofe es el elemento intrínseco fundamental de la pintura; no se puede pensar la pintura sin lo catastrófico, fuerza telúrica que la hace nacer. Además la pintura de Pacheco se alimenta de lo catastrófico existencial, cuando escoge representar en su plástica el cuerpo humano muerto o demente. Su pintura recupera esos cuerpos anómalos de cadáveres y locos, producto de la violencia social que nunca termina y deja establecido que locura y muerte constituyen dolorosos ingredientes de la condición humana, en tanto que acontecimientos inminentes.

He intentado responder por el sentido filosófico en la pintura de Pacheco, y la interrogante que se encuentra a lo largo de toda su obra, en mi interpretación, es por el sentido y el valor de la vida y por la función del arte como respuesta a la violencia existencial, por la soledad, por la alienación en la condición humana. Todo esto se resume en la reflexión estética que hace la pintora, en tanto que artista, sobre muerte y locura. He expuesto algunas nociones para desplegar el alcance de estos acontecimientos recurriendo al pensamiento de Deleuze, Heidegger, Foucault, entre otros.

No hay una respuesta, una solución concluyente y universal que nos permita enfrentarnos a la muerte y a la locura. Además el tema es tan complejo que no admite reduccionismos: habrá otras interpretaciones igualmente válidas.

REFERENCIAS

- Aguilar, J.C. (23 de marzo 2014). *Cierra Alarma! Y al mes fallece su director de infarto fulminante en Metro Balderas*. Al Momento Noticias recuperado de <http://www.almomento.mx/cierra-alarma-y-al-mes-fallece-su-director-de-infarto-fulminante-en-metro-balderas/> Última consulta 02/12/2014 (Nota: El sitio de *Alarma!* alarma.mx ya no funciona.)
- Aragüés, J.M. (2000). *Gilles Deleuze (1925-1995)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana*. Introducción de Manuel Cruz. Buenos Aires: Paidós.
- Aristegui, C. (2015). *Los muertos de Tlatelolco, ¿cuántos fueron?* Recuperado de <http://aristeguinoicias.com/0110/mexico/los-muertos-de-tlatelolco-cuantos-fueron/>
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Bogotá, Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Boccioni, U. (1910). Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, and Gino Severini. *The Manifesto of the Futurist Painters*, (Milán) Poesía, February 11, 1910. En: <http://www.unknown.nu/futurism/> última consulta: 14/04/2015
- Bundrat, Mike. (2013). *Ice Pick Lobotomy Anyone? Take a Ride on the 'Loboto-mobile'*. CCHR international The mental health watchdog. En: <http://www.cchrnt.org/2013/03/18/ice-pick-lobotomy-anyone-take-a-ride-on-the-loboto-mobile/> última consulta: 05/04/2015
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G; Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.

- Deleuze, (1999) *Conversaciones 1972-1990*. Traducción de José Luis Pardo. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Deleuze, G. (1984). *Lógica de la sensación*. Paris: La différence.
- Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la Filosofía* (6ª ed). Barcelona: Anagrama.
- Doyle, K. (1º de octubre 2006). *Los muertos de Tlatelolco - Usando los archivos para exhumar el pasado*. National Security Archive Electronic Briefing Book No. 201. Recuperado de <http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB201/index2.htm>
- Emerich, L.C. (2013). *Sin ningún pudor*. Arte Actual Mexicano. Recuperado de http://www.artactualmexicano.com/artistas/52-Martha_Pacheco/textos
- Foucault, M. (1984). *Enfermedad mental y personalidad*. Barcelona: Paidós.
- García Davish, Francisco, (2015). EN: http://www.milenio.com/policia/Hallan-decapitados-Morelia_0_216578401.html última consulta: 23/02/15
- Garduño Mejía, B. (27 de noviembre 2012). *Entre la menopausia y la vejez: Performance de Rocío Boliver, "La Congelada de Uva"*. Boletín de prensa recuperado de <http://difusionbgm.blogspot.mx/2012/11/boletin-de-prensa-entrelamenopausia-y.html>
- Gilli, Adolfo. (2012). *Memorias de una infamia Atenco no se olvida*. La jornada. En: <http://www.jornada.unam.mx/2012/06/09/politica/013a1pol> última consulta, 03/03/2015
- Güemes, César. (2007). Entrevista con Martha Pacheco: *La muerte violenta puede propiciar ideas estéticas*. En:

<http://www.museocjv.com/marthapachecolamuerte.htm> última consulta.

Noviembre, 2013

Gutiérrez Rodríguez, Francisco. (2012) “¿*Qué nos pasa? La violencia social en México. Origen, desarrollo, efectos y alternativas para prevenirla y enfrentarlas*”. En:

<http://www.cucs.udg.mx/principal/noticias/archivo-de-noticias/entre-las-primeras-causas-de-muerte-la-violencia-en-m-xico> última consulta, 24/01/2015

Heidegger, Martín. (1953). *Ser y tiempo*, En: Heideggeriana.com.ar última consulta 11/03/2015

Hinojosa, A. (2011). Entrevista: *En la morgue con Martha Pacheco*. Artes Plásticas MAZ. Guadalajara, Jalisco, En:

<http://www.informador.com.mx/cultura/2011/307837/6/en-la-morgue-con-martha-pacheco.htm> última consulta: mayo 2014

Ibarra, Ricardo. (2006). *La vida misma*. La gaceta. En:

<http://www.museocjv.com/marthapachecogaceta.pdf> última consulta: 20/04/2014

INEGI, (2013, 30 de julio). *Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón*. INEGI. Revista Proceso.com En:

<http://www.proceso.com.mx/?p=348816> última consulta: 03/02/2015

Lésper, Avelina. (2011). *Martha Pacheco: Delirio y cadáver*. En:

<http://www.avelinalesper.com/> última consulta: mayo 2014

Loera, Martha Eva. (2014). Entrevista: *Martha Pacheco, la emoción de la muerte*.

Gaceta UDG. En: http://www.gaceta.udg.mx/G_notas1.php?id=10554. Última consulta: Mayo 2014

Lugo, Helena, (2013). *México en los 40 y 50: La generación de la Ruptura*. En:

<http://culturacolectiva.com/mexico-en-los-40-y-50-la-generacion-de-la-ruptura/>

última consulta: 19/05/2015

Martínez, Fabiola. (2013). En:

<http://www.jornada.unam.mx/2013/03/08/sociedad/045n1soc#sthash.8KcUNi52.d>

puf última consulta: 17/03/15

Matos Moctezuma, María Fernanda. (2013). *Locura y muerte: El horror y lo sublime en la pintura de Martha Pacheco*. Zapopan, Jal. El colegio de Jalisco.

Margolles, Teresa. 2013. En:

<http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.mx/2013/01/grupo->

[semefo.html#!/2013/01/grupo-semefo.html](http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.mx/2013/01/grupo-) Última consulta, noviembre 2013

Méndez, Alfredo. (2014). *PGR: al menos 17 policías, vinculados en la masacre en San Fernando, Tamaulipas*. La jornada. En:

<http://www.jornada.unam.mx/2014/12/23/politica/009n1pol> última consulta:

03/03/2015

Montero, D. (2013). *El cubo de rubik. Arte mexicano en los años 90*. México DF:

Fundación Jumex, arte contemporáneo.

Mora, Maynor, Antonio. (2007). *El sueño de la razón*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. En:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html> última

consulta: 24/05/2015

- Moreno, Martín. (2014). *México: 55 mil 325 asesinatos*. Excelsior en línea. En:
<http://www.excelsior.com.mx/opinion/martin-moreno/2014/07/29/973354> última consulta: 02/06/2015
- Nietzsche, F. (2006). *Así hablaba Zaratustra*. México: Porrúa.
- Noctis, Manuel. (2013). *Resquebrajando el orden establecido: La Congelada de Uva*. Revista Clarimonda. En: <http://clarimonda.mx/resquebrajando-el-orden-establecido-la-congelada-de-uva/> última consulta: 27/05/2015
- Notimex. Viernes, 22 de abril de 2011 a las 07:00. *Los cadáveres ubicados en fosas clandestinas de Tamaulipas ya son 177*. CNN México. En:
<http://mexico.cnn.com/nacional/2011/04/22/los-cadaveres-ubicados-en-fosas-clandestinas-de-tamaulipas-aumentan-a-177> última consulta: 25/05/2015
- Notimex. Lunes 22 ago. 2011, 4:48 pm. *En San Fernando hay fosas con 500 muertos más: Wallace*. El siglo de Torreón, En:
<http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/654174.en-san-fernando-hay-fosas-con-500-muertos-mas.html> última consulta: 25/05/2015
- Olea, Jorge Carrillo. 15 de agosto 2011. *El "halconazo" visto desde Los Pinos: México en riesgo*. Proceso.com.mx En: <http://www.proceso.com.mx/?p=278658> Última consulta, 03/03/2015
- Olmos, José Gil. 6 de julio 2011. *Las narcofosas*. Proceso.com.mx En:
<http://www.proceso.com.mx/?p=275123> última consulta: 25/05/2015
- Pacheco, Martha. (2013). *Excluidos y acallados*. Nota de sala en exposición. México DF. Museo de Arte Moderno.

Pacheco, Martha. (2014). Entrevista, Diario de Campeche en:

<http://diariodecampeche.com/dc/index.php/cultura/6579-reflexiona-martha-pacheco-sobre-el-fenomeno-de-la-muerte-en-muestra> última consulta: 5/01/2014

Picabea, María Luján. (2006). *Vattimo: "Si una obra de arte no tiene violencia dice*

poco". Clarín. Com. En: <http://edant.clarin.com/diario/2006/04/11/sociedad/s-04901.htm> última consulta: 25/05/2015

Preciado, Corina. (2006). *Tras la pista de sus obras*. MURAL Guadalajara, México, 16 marzo 2006

Proceso. Com. Mx. (2002). La redacción. *En puerta, la reapertura del caso de la*

masacre de Aguas Blancas. En: <http://www.proceso.com.mx/?p=243442>. Última consulta: 05/01/2015

Ramírez Cuevas, Jesús. (2007). *La masacre de Acteal, culminación de una política de*

Estado contra indígenas. La jornada. En:

<http://www.jornada.unam.mx/2007/12/22/index.php?article=007n1pol§ion=politica> última consulta, 03/03/2015

Ramírez, Mario Teodoro. (2000). *¿Qué es filosofía de la cultura? La filosofía de la*

cultura como perspectiva crítica y programa de investigación. En: *Devenires* I, 1 (2000): 16-38

Red de periodistas judiciales de Latinoamérica. *Rechazo a la versión oficial sobre*

Ayotzinapa/ 28/01/ 2015. En: <http://cosecharoja.org/rechazo-a-la-version-oficial-sobre-ayotzinapa/> última consulta: 20/02/2015

Rolnik, Suely. (2006). *Las Claves del presente*, En:

<http://www.lavaca.org/seccion/actualidad/1/1392>. HTML, última consulta:
31/03/2015

Salaverry, Oswaldo. (2012). *La piedra de la locura: inicios históricos de la salud mental*. Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública [en línea] 2012, 29 (Sin mes) : [Fecha de consulta: 9 de mayo de 2015] Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36323255022>> ISSN 1726-4642

Sánchez, Luis Carlos. (2013). *Martha Pacheco retrata sus pesadillas en el Museo de Arte Moderno*. México DF. Excélsior. 11/04/2013. En:
<http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/04/11/893347>

Shaila, Rosangel.(2014). *Las imágenes de la nota roja*. En:

<http://www.etcetera.com.mx/articulo.php?articulo=2260> Última consulta, julio
2014

Sylvester, D. (1977). *Entrevista con Francis Bacon*. Barcelona: Poligrafa.

Villareal, Rogelio, (2011), *Entre la locura y la muerte*. M. semanal. Número 726,
octubre 3, 2011. Grupo milenio. México, DF.

Zazueta Aguilar, Humberto. Joaquín Tórrez-Osorno Cristina Hardaga Fernández. 2009.
La guerra sucia en México y el papel del Poder Legislativo Comparativo internacional. Grupo Parlamentario del PRD en la LX Legislatura de la Cámara de Diputados del Congreso de la Unión. México. DF.

Zócalo, Saltillo, (2011). *Aumenta a 193 los muertos por matanza en San Fernando, Tamaulipas: PGR*. Zócalo, Saltillo. En:

<http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/aumenta-a-193-los-muertos-por-matanza-en-san-fernando-tamaulipas-pgr> última consulta: 25/05/2015

VITA

José Luis López Torres.

Zacapu, Michoacán, 1964

Realiza sus estudios básicos en su ciudad natal. En 1982 en compañía de su familia se traslada para radicar en Morelia Michoacán. Asiste a los talleres libres de dibujo y pintura en la Casa de la Cultura de Morelia y en la Escuela Popular de Bellas Artes. Estudia la preparatoria abierta en el Colegio de Bachilleres del Estado de Michoacán. De 1997 a 2015 realiza más de cien exposiciones de pintura y gráfica, tanto colectiva como individualmente. Estudia la Licenciatura de Artes Visuales con especialidad en Pintura en la Escuela Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, generación 2001-2006. De manera intermitente asiste a cursos y diplomados sobre Filosofía y Estética en la Facultad de Filosofía de la Universidad Michoacana. Ha obtenido la beca para creadores con trayectoria, en el área de artes visuales, en tres ocasiones, por parte de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán:

2006 “Poesía de la calle, signos de la ciudad”

2002 “El color de la poesía”

1998 “Homenaje a Lautréamont”

NOTAS

¹ La revista *Alarma!* se distingue por mostrar en sus páginas, explícitas y sangrientas fotografías de cadáveres, víctimas de accidentes o asesinatos. La revista *Alarma!* Se fundó en abril de 1963, y tuvo su fin en febrero de 2014. Su primer director fue Carlos Samayoa Lizárraga. Su último director fue Miguel Ángel Rodríguez, “el poetastro de Ceylán” quien murió de un infarto en la estación del metro Balderas en México, DF. Comenta Rodríguez en entrevista realizada en 2006: “El interés de la gente por la desgracia ajena se debe principalmente a dos cosas: al morbo natural que los humanos tienen por lo grotesco y lo prohibido, y porque sirve como un aliciente para los jodidos. Hay mucha gente que es pobre y no tiene dinero para comer, pero que al ver una revista como *Alarma!* dice: pues no estoy tan jodido, este guey está peor porque está muerto” (*Alarma!*, 2014).

² Teresa Margolles, iniciadora del Grupo SEMEFO. (Servicio Médico Forense) Colectivo de artistas mexicanos que en los años noventa trabajan instalación y *performance*.

³ Tendencia artística que en los años cincuenta del S. XX. se aparta de la Escuela mexicana de pintura, del muralismo y de las instituciones políticas que las legitimaban. Buscan una apertura a nuevos lenguajes, entran en contacto con las vanguardias europeas y se alejan de un nacionalismo post-revolucionario que ha perdido su sentido. La Generación de la Ruptura es un grupo heterogéneo conformado por brillantes individualidades como Manuel Felguérez (1928), Alberto Gironella (1929-1999), Rufino Tamayo (1899-1991), Lilia Carrillo (1930-1974), Fernando García Ponce (1933-1987), José Luis Cuevas (1934), entre otros. (Lugo, Helena, 2013).

⁴ Museo de Arte Carrillo Gil. México, DF.

⁵ MUAC. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. México, DF.

⁶ “Martha Pacheco recuerda que de los siete cadáveres elegidos para la serie, los hombres se quitaron la vida mientras el resto, las mujeres murieron en accidentes. Explica que siempre pensó que eran personas y había que tenerles respeto, por lo cual optó por cuerpos que no fueron reclamados. Sería difícil para un familiar ver a su pariente en una acción tan fuerte como una autopsia” (Hinojosa 2011)

⁷ Se trata de un grabado del pintor español Francisco de Goya (30 de marzo de 1746-16 de abril de 1828), que representa un personaje durmiente sobre una mesa, rodeado de animales nocturnos: lechuzas y otras aves, gatos, murciélagos. En un recuadro del grabado se lee: *El sueño de la razón produce monstruos*. En un interesante artículo, Maynor Antonio Mora, interpreta al personaje principal como la razón que duerme, en tanto que los animales que le rodean son monstruos que aparecen al eclipsarse la razón, es decir, la sinrazón, la locura, la monstruosidad. O bien, en una segunda interpretación, estos monstruos vienen en ayuda del durmiente como una fuente de creatividad que surge del sueño, de la noche y de la oscuridad que simbolizan el inconsciente (Mora, 2007).

⁸ Fuente: Para 1990 a 2009: CONAPO. Indicadores demográficos básicos 1990-2010.

www.conapo.gob.mx (Consulta: 07 de enero de 2014).

Para 2010 a 2013: CONAPO. Proyecciones de la población 2010-2050. www.conapo.gob.mx (Consulta: 07 de enero de 2014). Fecha de actualización: Miércoles 8 de enero de 2014

En: <http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/Proyectos/registros/vitales/mortalidad/default.aspx> última consulta: 24/05/2015

⁹Fuente: Secretaría de Salud/Dirección General de Información en Salud. Elaborado a partir de la base de datos de defunciones 1979-2008 INEGI/SS y de las Proyecciones de la Población de México 2005 - 2050, y proyección retrospectiva 1990-2004. CONAPO 2006. En: <http://sinais.salud.gob.mx/mortalidad/> última consulta: 24/05/2015

¹⁰ La violencia en el país ni disminuye ni se ha controlado: durante 19 meses del gobierno de Enrique Peña Nieto se han registrado 55 mil 325 asesinatos, a un ritmo de dos mil 900 homicidios cada mes. Alrededor de 700 a la semana. Cerca de cien diarios (fuente: Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública).

¹¹ “[...] ahora podemos publicar una lista inicial y definitiva de los nombres de los que murieron en Tlatelolco. El resultado es sorprendentemente bajo, aunque no menos poderoso en sus implicaciones. Hasta la fecha, se han encontrado registros que confirman la muerte de 44 hombres y mujeres en los archivos de la guerra sucia. Treinta y cuatro de las víctimas se identifican por su nombre. Diez personas más están listados como “desconocidos” (Doyle Kate. 2006).

¹² Se detuvo ilegalmente al padre de Genaro Vázquez, a familiares cercanos de Lucio Cabañas, a simpatizantes y a población no relacionada con la guerrilla. A lo largo del mes se reportan decenas de detenidos. El 8 de mayo el secretario de la Defensa informa al presidente sobre varias detenciones ilegales, como si se tratara de trofeos de guerra. Los detenidos fueron concentrados en el Cuartel de Atoyac y en el Campo Militar número Uno. (Zazueta Aguilar. 2009)

¹³ En los sexenios de los presidentes Luis Echeverría Álvarez y José López Portillo se concentra el mayor número de desaparecidos: 347 casos denunciados con Echeverría y 156 con López Portillo. Tan sólo de Guerrero se investigaron más de 300 desapariciones, de las que 154 ocurrieron en 1974; es decir, más de 50 por ciento de los casos ocurrieron en un solo año en ese estado (Zazueta Aguilar Humberto... *et al*, 2009, p, 60).

¹⁴ La guerra contra el crimen organizado durante el sexenio de Felipe Calderón dejó un saldo de 121 mil 683 muertes violentas, según datos dados a conocer hoy por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2013). (Redacción, 30 de julio 2013. *Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi*. Revista Proceso.com En: <http://www.proceso.com.mx/?p=348816> última consulta, 03/02/2015)

¹⁵ Rocío Boliver, en: <http://www.rocioboliver.com/#!>

¹⁶ En 1997, Francis Alys realizó el proyecto titulado *Paradoja de la praxis* que constaba de diferentes acciones una de ellas consistió en llevar una barra de hielo por calles del centro histórico del DF. (Montero, 2013).

¹⁷ Gianni Vattimo impartió una conferencia en la Facultad de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina, sobre Arte y Violencia, en abril de 2006.

¹⁸ “Sólo en la zona metropolitana del Distrito Federal existen al menos cuatro publicaciones cuyo principal ingrediente para vender es la sangre: *La Prensa y El Sol de México* (ambos de Mario Vázquez Raña), *Metro* (de Grupo Reforma) y *Ovaciones de la Tarde*. Publicaciones que llevan a sus portadas y contraportadas la imagen sangrienta de hechos violentos como asesinatos y accidentes que acontecen en el Distrito Federal o en algún otro estado de la República” (Shaila, 2014).

¹⁹ Deleuze desarrolla más ampliamente la idea de la tensión mano-ojo, un sentido háptico y no óptico, en el libro *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, 1984, Editions la difference, que dedica al pintor irlandés.

²⁰ Ver meseta número 6 titulada: *28 noviembre 1947- ¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?* Del libro: *Mil mesetas: capitalismo y Esquizofrenia*, de Deleuze y Guattari. Pre- textos, 2004, Valencia.

²¹ Para los existencialistas el ser humano no “es” sino que “existe”. No hay una esencia de lo humano. Aunque Heidegger negó ser un pensador existencialista, su indagación ontológica, desde el existente concreto, y no desde la abstracción idealista, está en la línea de esa corriente filosófica. En: Existencialismo. Martín

Heidegger. http://departamentos.ieshernanperezdelpulgar.eu/departamentos/filosofia/cecilio/contemporanea/UD_05_TEMA_04_Existencialismo_Heidegger.pdf

²² Las cursivas son mías

²³ El futurismo Italiano declara la guerra a todas las instituciones y artistas apegados a la tradición académica: We will also play our part in this crucial revival of aesthetic expression: we will declare war on all artists and all institutions which insist on hiding behind a façade of false modernity, while they are actually ensnared by tradition, academicism and, above all, a nauseating cerebral laziness. En el punto número uno del manifiesto futurista se lee: 1. Destroy the cult of the past, the obsession with the ancients, pedantry and academic formalism. (Boccioni 1910)

(También vamos a hacer nuestra parte en este renacimiento crucial de la expresión estética: vamos a declarar la guerra a todos los artistas y a todas las instituciones que insisten en ocultarse detrás de una fachada de falsa modernidad, mientras que en realidad están atrapados por la tradición, el academicismo y, sobre todo, una pereza mental nauseabunda. En el punto número uno del manifiesto futurista se lee:

1. Destruir el culto al pasado, la obsesión por la antigüedad, la pedantería y el formalismo académico).

²⁴ Lo mejor para el hombre es no haber nacido, y lo mejor después de eso es morir más pronto que tarde.