

# Los restos de la violencia. *Bajo este sol tremendo* de Carlos Busqued y el cuerpo desplazado

Lucía C. AGÜERO  
*Universidad de Buenos Aires (UBA)*

## *Resumen*

Butler utiliza el concepto de vulnerabilidad para teorizar sobre la distribución de lo que cuenta como una vida vivible y una muerte lamentable. La posibilidad de duelo se codifica como manera de concebir qué vida vale la pena en la normatividad de lo humano. En la novela de Carlos Busqued *Bajo este sol tremendo* (2009) la mostración en imágenes de las víctimas de violencia permite reflexionar sobre las implicancias del desplazamiento de cuerpos vulnerables del ámbito privado al público. El trabajo se propone analizar el alcance estético-político de la exhibición de cuerpos y abordarlo junto con las obras contemporáneas de Thomas Hirschhorn *Touching Reality* (2012) y de la mexicana Teresa Margolles *PM2010* (2012) para teorizar sobre la visibilización de la violencia.

*Palabras clave:* cuerpo, violencia, Busqued, Margolles, Hirschhorn.

## *Abstract*

Butler uses the concept of vulnerability to theorize on the distribution of what counts as a “livable life and a grievable death”. The possibility of mourning is read as a way of conceiving which lives are worthwhile in the normativity of means to be human. In the Argentine novel *Bajo este sol tremendo* (2009) from Carlos Busqued, the display of images of victims of violence makes us reflect on the implications of the displacement of vulnerable bodies from the private to the public sphere. This work will analyze the esthetical and political scope in the exhibition of bodies, while addressing the contemporary work of Thomas Hirschhorn *Touching Reality* (2012) and of Teresa Margolles *PM2010* (2012) to theorize on the visibility of violence.

*Keywords:* body, violence, Busqued, Margolles, Hirschhorn.

En la época globalizada contemporánea, la imagen se ha vuelto la manera hegemónica de concebir el mundo. El exponencial avance de lo virtual en la vida cotidiana del hombre configura nuestro medio de conocer: el exhaustivo archivo de internet y la preponderancia de la pantalla nos presentan el mundo como imagen a observar, analizar e interpretar. La hegemonía de la imagen crea una realidad basada en la representación.

La imagen fugaz e imperceptible de lo virtual se opone al peso y la consistencia de lo material. En la rapidez de la información, el cuerpo es el testigo del fluir y de la velocidad que, relegado, estorba en su ubicación espacio-temporal real y física. El cuerpo se constituye como el “resto” de la imagen: es la presencia física residual. En la carencia de importancia de la materia, el signo de detenerse en el cuerpo es entonces una manifestación estético-política que interroga y visibiliza aquello relegado.

La novela *Bajo este sol tremendo* del escritor argentino Carlos Busqued (2009) permite reflexionar sobre cómo funciona la mostración del cuerpo en la tensión que existe entre la materia y la imagen. Utilizando el término de Judith Butler de vulnerabilidad para dar cuenta de la precariedad de determinadas vidas (2006: 46), el interés de este trabajo es detenerse en las implicancias y repercusiones que existen en el desplazamiento de determinados cuerpos y en la función de visibilizarlos e invisibilizarlos en la novela. Las controversiales obras de la artista plástica mexicana Teresa Margolles y del suizo Thomas Hirschhorn serán consideradas para ahondar en la línea que sanciona ya no sólo qué vidas cuentan como vidas, si no qué cuerpos y en qué condiciones cuentan como cuerpos a mostrar.

De las tantas fotografías que aparecen en la novela *Bajo este sol tremendo*<sup>1</sup>, la que comienza la serie es sin duda la más atroz. Cetarti, un desempleado que se pasa el día mirando documentales y fumando porro, llega a Lapachito para reconocer los cuerpos asesinados de su hermano y de su madre. En la comisaría ojea la “veintena de fotos”: Molina, el asesino y esposo de la madre quien se suicidó luego del episodio, tiene la cabeza como “una bolsa desfondada” mientras que las caras de la madre y el hermano se encuentran intactas, “los dos con el mismo gesto de estar mirando fijamente algo no demasiado entretenido” (16). La mirada de los muertos se condice con la del personaje, quien luego de observar las fotos, las deja sin más. Este juego de miradas, donde el gesto del personaje es tan indolente y abúlico como el de los muertos, subsume el estilo sin psicología y desapegado que caracteriza la novela.

La imagen de los cuerpos muertos es narrada nuevamente una vez que Cetarti arriba al depósito del cementerio para hacer el reconocimiento personal<sup>2</sup>. El olor de los restos, que supera el desodorante del barbijo, provoca en el personaje una respuesta más física que emocional: sale a vomitar y, al limpiarse, piensa en el sistema de cañerías que reptan “entre todo ese barro lleno de *muertos*” (22) que describe bien el paraje donde se encuentra. Porque Lapachito, la ciudad en donde ocurre el asesinato, es en sí un lugar desolador donde los pozos negros revientan haciendo que la gente viva sobre sus propios desechos. Las napas putrefactas y pestilentes emergen como el retorno de los muertos, como el *come back* del desecho.

---

<sup>1</sup> Algunas de las fotografías descritas en la novela son: retratos de infancia, fotografías forenses para el reconocimiento de cuerpos, así como fotografías militares de reconocimiento del espacio. Estas fotos, junto a la gran cantidad de series televisivas narradas y los insertos de fotos del periódico en el texto, señalan la impronta de la pantalla y la imagen en la novela.

<sup>2</sup> “Habían dispuesto los cuerpos de su madre y su hermano desnudos y juntos en la misma bandeja. Había algo de incestuoso en la imagen, a pesar de las miradas perdidas y los agujeros de perdigonada” (Busqued, 2009: 22).

La escena ocurre al comienzo del libro cuando Cetarti viaja a Chaco, una provincia del norte argentino. Duarte, el albacea y ex compañero de las fuerzas armadas de Molina, lo convoca para que vaya a Chaco y que juntos logren cobrar fraudulentamente el seguro del muerto-asesino. A medida que la novela avanza, nos enteramos de que esta es una estafa menor comparada con los secuestros extorsivos que lleva a cabo el suboficial retirado con Danielito, hijo del asesino y doble de Cetarti (los dos tienen un aspecto y edad similar, los dos pasan el día en sus respectivas casas fumando porro y mirando documentales por televisión).

El episodio mencionado entra en serie con otros cuerpos que aparecen en el libro para ser observados. Los cuerpos de la madre y el hermano de Cetarti son registrados por las fotos policiales y reconocidos en la camilla de la morgue; un chico con retraso mental y una malformación en la cabeza y una mujer mayor son secuestrados (en diferentes momentos) y filmados en el que creemos que es el negocio pornográfico de Duarte; dos cuerpos tirados y con los rostros tachados aparecen en una foto en blanco y negro de un operativo militar de Duarte y Molina en Tucumán.

Las imágenes señalan cómo la distribución de la vulnerabilidad funciona en la sociedad retratada en la novela en el sentido de que “hay formas diferenciales de reparto que hacen que algunas poblaciones estén más expuestas que otras a una violencia arbitraria” (Butler, 2006: 7). En este caso, los cuerpos de una mujer víctima de un femicidio y de su hijo (un marginado social recolector de basura), una mujer mayor abandonada por su familia quien no la socorre durante el secuestro extorsivo, un menor enfermo mental y dos víctimas del terrorismo de estado de los años setenta aparecen en el texto en su materialidad misma como objetos desprovistos de agencia e identidad: ninguno tiene nombre propio y tienen la única cualidad de ser vistos o intervenidos. Funcionan no como subjetividades que llorar, sino como “presencias espectrales de muerto-vivo” (Giorgi, 2014: 153)<sup>3</sup>.

En su texto “Lo ominoso”, Freud reflexiona sobre el efecto que produce “lo que, debiendo permanecer secreto... no obstante, se ha manifestado” (1919: 2). Lo morboso surge en el desplazamiento de aquello que esperaríamos que apareciera en el ámbito íntimo. La manifestación de los cuerpos mencionados pone en entredicho las expectativas de lectura de lo que debe o no ser mostrado, lo que debe o no permanecer secreto. Dichos cuerpos generan un rechazo, pero también una atracción: su mostración visibiliza un orden trastocado donde los cuerpos de las víctimas no pueden ser enterrados, sino que están privados de la posibilidad de ser adolecidos y llorados.

En contraste, los victimarios se encuentran en libertad. La mostración del sexo y la muerte en su desplazamiento al espacio público funcionan como testimonios de un crimen que continúa perpetuándose. Los cuerpos de la madre y el hermano de Cetarti

---

<sup>3</sup> Desde el giro animal, Giorgi analiza la novela y la función del matadero en la misma. En este caso, el análisis del cuerpo animal coincide con el del humano: “la materialidad del cuerpo (animal) se inscribe bajo el signo de lo espectral. Aquí los animales asedian, como los fantasmas: retornan desde su desaparición, desde su captura y su secuestro como imagen espectacularizada y como mercancía” (2014: 153).

son identificados no tanto como para cerrar un caso, sino para abrir el negocio fraudulento de éste y Duarte; los secuestrados, para comercializarse en el negocio pornográfico *hardcore* de la *Deep Web*; las víctimas con caras cubiertas de *liquid paper*, que podrían funcionar como prueba de los crímenes de Estado, son fotos que se archivan en la casa del perpetrador.

Durante todo el libro, el narrador da cuenta de manera objetiva y fría, y sin generar conciencia, de la materialidad y visibilidad de estos cuerpos. En un tono llano, que escapa del análisis psicológico o sociológico y que se mantiene a raya al estilo del realismo sucio norteamericano<sup>4</sup>, se relata la amplia gama de atrocidades que cometen los personajes. Por medio de este “narrador seco y preciso [...] que elude los comentarios” (Speranza, 2008: 40-42), el texto produce una incomodidad. Más que la aparición del cuerpo en sí, es la actitud frente a ese cuerpo, lo que resulta problemático. El texto no condena ni reflexiona, sino que presenta esta materialidad en el orden de lo grotesco, generando una lectura incómoda, que bordea la risa.

*Bajo este sol tremendo* utiliza la experiencia de la lectura de lo morboso para poner de manifiesto los lugares de circulación de la violencia. Violaciones, secuestros, abusos, torturas, asesinatos, suicidios, infanticidio: toda una variedad de actos de violencia física y moral ocurren en esta novela de menos de doscientas páginas. En esta condensación, el problema de la narración de la violencia sin juicio cambia las expectativas de lectura y abre una zona de interrogación que no se juega alrededor de la oposición de lo que está bien o lo que está mal, sino de qué y cómo es visto socialmente.

En este compendio de atrocidades que se ponen de manifiesto en el libro de Busqued, se nos sorprende con un nuevo acto más sórdido y crudo a cada vuelta de página: elefantes asesinos y perros asesinados, exhumación de cadáveres, huesos humanos demolidos y desechados. En este sentido, la hiperbólica focalización en las acciones siniestras de la mayoría de los personajes crea una sobre-manifestación de lo que Slavoj Žižek denomina “violencia subjetiva”: es decir, “violencia directamente visible [y] practicada por un agente que podemos identificar al instante” (2009: 9). Como lectores nos es fácil reconocerla y condenarla porque esta violencia se sostiene en un “universo de sentido” hegemónico inserto en la mayoría de los debates.

Al reflexionar sobre el mundo actual, Žižek entiende que la violencia subjetiva contrasta con lo que él denomina un “fondo de nivel cero de violencia”: es decir, que los actos fácilmente identificables y condenables de violencia “se ven como una perturbación de un estado de cosas ‘normal’ y pacífico” (10) que finalmente esconde una “violencia objetiva”. Esta ya no es “atribuible a los individuos concretos y sus malvadas intenciones, sino que es puramente objetiva, sistémica y anónima” (23) y está ligada al funcionamiento homogéneo del sistema económico y político.

La virtud del libro de Busqued es precisamente equiparar la actitud hacia la violencia subjetiva, a la de la violencia objetiva: la incomodidad del texto se produce

---

<sup>4</sup> La crítica (y Busqued mismo) ha señalado que es un texto que adeuda su estilo al realismo sucio de Raymond Carver.

porque toma distancia “del señuelo fascinante” (9) de la violencia subjetiva. El tono llano banaliza la muerte y el abuso sexual. De esta manera, la novela normaliza la violencia subjetiva de la misma manera en que los aparatos del estado adormecen la actitud crítica de la ciudadanía con respecto a la violencia objetiva. Por medio del desapego del narrador y de la indiferencia de los personajes se pone de manifiesto el exceso de instrumentalismo que caracteriza el sistema capitalista en pos de la suspensión del orden moral. La falta de compromiso de los personajes y del narrador funcionan para visibilizar esta problemática.

“La violencia sistémica u objetiva” continúa Zizek “es *invisible* puesto que sostiene la normalidad” (10). Precisamente, la violencia de fondo de la novela no se manifiesta explícitamente sino que se intuye en los contornos de los acontecimientos más llamativos ya mencionados. La circulación de los personajes permite comprender las condiciones de posibilidad que sustentan su accionar y analizar el mapa de la novela a partir de una geografía social marginal.

Los dobles Cetarti y Danielito son construidos como parte de un exceso social: son personajes degradados física y moralmente, que viven del consumo de comida chatarra, de aletargantes como la marihuana y de programas de cultura general e impersonal como *Discovery Channel* y *Animal Planet*. Excluidos del mercado laboral se mantienen en una situación de subsistencia, formando parte del desecho social: sus muertes, como se observa al final de la novela, tampoco serán lloradas ni tendrán posibilidad de duelo. La única posible comunidad positiva de la novela es la red anónima de canales de cable: el diálogo (o la falta del mismo) se genera a través de la pantalla y de la impersonalidad de los programas que ambos personajes consumen. La televisación y el espectáculo de la cultura de masas son parte de la posibilidad de exclusión de estos personajes: funcionan para mantenerlos adormecidos.

Desde el comienzo, la red global de canales de cable contrasta con la desolación de los personajes en los pueblos del interior argentino. Las primeras palabras de la novela son los subtítulos que lee el protagonista en la pantalla de su televisor del programa de *Discovery Channel* en torno a la agresividad de los calamares gigantes en Japón. Luego, aparecerán más informes televisivos de pretensión científicista de consumo masivo (de la Segunda Guerra Mundial, de aviones militares en Alemania, de otras especies de animales que presentan alguna curiosidad en la India o en Asia). Todos estos *shows* conforman una red de violencia latente, de bestialidad controlada (como son los elefantes domesticados que enloquecen y atacan a sus entrenadores) que se condice con la feroz docilidad y aparente inactividad de las personas que miran el televisor.

El calamar de las profundidades del océano reaparece nuevamente en dos imágenes de recortes periodísticos de divulgación científica insertadas en el texto. Son las noticias que el protagonista encuentra donde se notifican hallazgos o historias recientes con respecto a este animal. La primera es la foto del diario que (sin pie de imagen) es la referencia real de lo que el narrador dice que el protagonista ve (“la palabra ‘tentáculos’ debajo de una foto borrosa”, 57). La segunda (con el pie: “Las

páginas que pegó Cetarti en la pared de la cocina”, 98-99) es un recorte de la revista *Muy Interesante* que coincide con lo descrito anteriormente.

La diversidad del material que compone la novela hace que la inclusión de las imágenes genere una lectura enrarecida: ¿qué función tienen? Sin mayores explicaciones, las imágenes parecen surgir como correspondencia con el texto, pero creando nuevas redes de sentido. Son insertos del periódico que se suman al texto como los recortes que se suman a las paredes de la casa, dándole un espesor a la novela y agregando planos de referencia y de superposición de géneros.

Estas fotos proponen una actividad al lector quien debe decidir cómo leer este texto-imagen, obligándolo a detenerse en noticias de menor credibilidad e importancia. Este gesto estético se subsume en la actitud del protagonista quien lee el diario de atrás para adelante: de los chistes, al horóscopo, a las noticias. De esta manera, propone una forma de leer que comienza en la periferia y que le da importancia al material de lectura de segunda mano, de los bordes, de lo que está establecido como secundario. En *Busqued*, todo lo que parecería propicio a desecharse es útil, incluso productivo: al darle importancia al cuerpo del calamar en las costas, un desecho del mar, y a las noticias de segunda, en la novela se equipara la naturaleza y la cultura en la noción de residuo.

El crítico de arte Hal Foster observa en el arte contemporáneo un *archival impulse* que se caracteriza inicialmente por elaborar a partir de la imagen, el objeto o el texto dado. Lo que se pone en juego, según Foster, es la manera en que estos materiales se relacionan. Y si bien el medio ideal del arte de archivo es Internet, observa el crítico que este arte centrado en el archivo utiliza como medio para su fin “relacional” lo más táctil y material. Bourriaud lo explica en el texto *Posproducción* al señalar que las formas artísticas contemporáneas tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas, utilizando lo dado (Bourriaud, 2004: 13). Al apoderarse de los materiales de todos los códigos de la cultura y hacerlos funcionar, lo que se hace es difuminar las fronteras entre consumo y producción. Esta forma podría llamarse “cultura del uso o de la actividad” (16) en el sentido de que no hay un término, sino que cada materia es un momento en la cadena infinita de contribuciones.

Tal es el funcionamiento de la obra de *Busqued*, donde todo cuenta como material a ser utilizado: cuerpos, textos eruditos y de segunda mano, imágenes y recortes. No hay desechos en la novela, nada es inútil, todo tiene el potencial de volverse funcional. El primer ejemplo de esto es sin duda el hogar del hermano de Cetarti: un acumuladero de porquerías que obligan al protagonista a dormir en la cocina. La basura acumulada en esta casa es una suerte de “arte de instalación verbal” (Speranza, 2008: 199): una colección de chatarra posindustrial, de cadáveres de insectos, de papel medido en toneladas que sugiere lo grotesco de la lógica del consumo y el desecho. Como analiza Speranza, la basura no descartada, la chatarra obsoleta y conservada como capital, pone de manifiesto la realidad social empobrecida de América Latina en el personaje del ciruja. La supervivencia a partir del desecho posindustrial da cuenta de una distribución de cuerpos que coloca en la marginalización y dependencia a algunos y en el abuso consumista a otros.

La equiparación de la basura con el objeto de consumo, la constitución del cuerpo como presencia espectral y la banalización de la muerte forman un mundo “en donde las viejas distinciones entre la vida orgánica y la materia inorgánica, lo producido y lo descartado, e incluso el deseo y la muerte ya no aplican” (Foster, 2004: 10). El artista suizo Thomas Hirschhorn, llama a este *sensorium* del uso de materiales relegados “*the capitalist garbage bucket*”, el vertedero del mundo capitalista, fuente de las herramientas teóricas y materiales que caracterizan su trabajo.

A diferencia de sus obras más emblemáticas, donde la norma es el uso de materiales determinados como basura, desechos y residuos, la particularidad de la



**Imagen 1** Thomas Hirschhorn (2012): *Touching Reality*, video, 4:45 minutos

instalación del video *Touching Reality* (2012) es que el material dado en la construcción de la obra son imágenes de cuerpos muertos. El video de corta duración y sin sonido, muestra la mano cuidada de una mujer que desplaza con el dedo imágenes fijas en una tableta de computadora. La mano navega imágenes de cabezas despedazadas e irreconocibles, de miembros abandonados como carne en las calles, de cuerpos mutilados, incinerados o lisiados entre un tumulto, en el hospital o abandonados donde fueron muertos. Son imágenes de víctimas de guerra o de conflictos armados.

No son fotos profesionales ni tampoco son el tipo de fotos que aparecen en los medios. Tampoco son fotos de accidentes privados, sino de conflictos violentos

donde hay cuerpos destruidos, mostrados explícitamente. Las imágenes comparten lo instantáneo de las fotos tomadas por espectadores *in situ*, realizadas con teléfonos móviles, de baja calidad, por testigos, paseantes o socorristas, que registran los cuerpos destruidos en imágenes para difundirlas en el circuito online de Internet (*Daily Motion*: 2012). Aunque en la obra no haya referencias espaciales concretas, podemos asumir que la mayoría son fotografías del conflicto en Medio Oriente, quizás como consecuencia de la guerra por *drones*<sup>5</sup>.

Las imágenes en sí, están al alcance de todos en el archivo global y heterogéneo de la *web*. Pero es Hirschhorn quien les da forma al ponerlas una al lado de la otra para mostrar el gesto a través de este dispositivo móvil de uso cotidiano en la sociedad contemporánea. De esta manera, se hace evidente la no transparencia de la imagen ya que hay un aire de artificialidad en esta invocación al tacto realizada por la mano que pasa las fotos. En este acto, se hace más próximo lo remoto, pero siempre en un estado virtual. La idea de “tocar” la imagen pone en evidencia el gesto *non-engagé* del mundo contemporáneo, donde la actitud y el gesto frente a la mostración de las víctimas de la violencia es el mismo que los consumidores tienen frente a fotografías de vacaciones o de la vida cotidiana.

En la obra, la mano nos fuerza a comprometernos y ser testigos de la materialidad del cuerpo pero también nos hace conscientes del medio por el que llegan estas imágenes a nosotros. En este sentido, lo central del video es la (doble) mediación con respecto al cuerpo, ya que quien busca, recorta, amplía y nos obliga a observar, es la mano anónima. La mano media las imágenes como los propios medios eligen qué dar a consumir obligándonos a reflexionar sobre el recorte y la construcción del espectáculo del terror<sup>6</sup>.

La obra *Touching Reality* hace un comentario sobre la impersonalidad de la guerra electrónica, donde por medio de un botón se puede hacer estallar un cuerpo al que el ejecutor nunca verá, y el rol de los medios de legitimar esta práctica: lo que no se ve, no puede ser lamentado. Al usar la imagen de la destrucción del cuerpo como material, la video-instalación dialoga con el texto de Busqued: son cuerpos cuya visibilización abre un espacio de discusión sociopolítica al problematizar el interés en que determinados cuerpos puedan o no ser mostrados.

La artista mexicana Teresa Margolles utiliza en su obra *PM2010* (2011) un material que en mucho se equipara al del artista suizo. En esta instalación fotográfica la artista exhibe, una al lado de la otra, las portadas de *PM*, el periódico sensacionalista de mayor circulación de Ciudad Juárez. La obra consta de las 313 portadas del año 2010 (el diario se imprime de lunes a sábados), uno de los años de mayor violencia debida al tráfico de drogas y la lucha de poder entre los carteles.

Decapitaciones, cuerpos incinerados, lapidados o torturados de las peores maneras son exhibidos en imágenes explícitas. Los títulos sensacionalistas en letras

---

<sup>5</sup> Para un análisis sobre el cuerpo y el uso de nuevas tecnologías en la guerra con relación a Hirschhorn, ver el artículo de Geczy (2013).

<sup>6</sup> Algunas de estas observaciones surgen de la entrevista hecha al artista por *Daily Motion* (2012).

rojas mayúsculas explican lo ocurrido (“acribillan”, “degüellan”, “ejecutan”, “destrozan”, “deshacen”) dejando al sujeto de la oración implícito. Colocadas una al lado de la otra en cuatro paredes, las portadas impactan en su cantidad. Ya que el diario no está disponible en Internet y sólo se vende en la ciudad, las portadas funcionan no sólo para visibilizar la violencia, sino también como testimonio de la situación social de Ciudad Juárez.

En un sentido similar al propuesto por Hirschhorn, el problema de la mediación en la obra de Margolles sigue siendo central: las portadas de *PM* se detienen en cómo murieron las personas, como si la noticia fuera la selección del tipo de asesinato, y obvian al actor de la misma recortando el eje de discusión. Al ser trasladada al museo, la obra se convierte en prueba histórica de los acontecimientos y señala el vacío legal y la impunidad de los crímenes, dado que son asesinatos no esclarecidos debido al sometimiento del sistema judicial al narcotráfico.

Por otra parte, las fotos mencionadas comparten el espacio de tapa con otras imágenes de mujeres en ropa interior que remiten a una noticia de la farándula mexicana o internacional. Con frases de alusión sexual como titulares, estos cuerpos femeninos erotizados son equiparados a los cuerpos víctimas de los carteles: ambos son material intercambiable en el espacio de las portadas de este periódico sensacionalista.

La concepción del cuerpo como material de consumo por medio del sexo o de la violencia se condice con los cuerpos en la novela de Busqued. El material filmado en el negocio pornográfico de Duarte, particularmente el extracto de la anciana que se deja abusar por el ano para cobrar un sueldo, señala cómo el valor del cuerpo humano se sustenta en el rédito que puede producir. Es la concepción del cuerpo como mercancía: los cuerpos mostrados son espacios a ser intervenidos por medio del sexo o de la violencia y cobran valor como material a ser usado.

La obra pone en evidencia lo rutinario del consumo de este tipo de medios, donde la repetición diaria de imágenes genera una normalización de la violencia. Sin embargo, al no formar parte del archivo de Internet, la circulación de *PM* se restringe al espacio local de Ciudad Juárez. De allí que la recolección periodística de Margolles en esta instalación hace que la visibilización de estas imágenes tenga un fin político claro: mostrar al público estadounidense y europeo, principales consumidores de las drogas detrás de la guerra del narcotráfico en México y América Latina, las consecuencias físicas de la violencia e involucrarlos a través de una apelación a la responsabilidad colectiva. Asimismo en la exhibición de estas imágenes en un contexto específico se extrapola la reflexión sobre la vulnerabilidad de los cuerpos y la indiferencia del estado de México, la militarización de la zona, así como la intervención y presión de Estados Unidos, principal proveedor de armas al conflicto.

La serie presentada en la Bienal de Venecia para el Pabellón de México, *¿De qué otra cosa podríamos estar hablando?* (2011), fue fundamental para poner la discusión de las muertes de México en el mapa primermundista. En ella, los restos materiales de las víctimas fueron el material principal para la confección de las obras: una bandera impregnada de sangre recolectada en sitios de ejecución en México se colgó en el pabellón de Estados Unidos; telas manchadas en el lodo de los lugares donde fueron encontrados los cuerpos de las víctimas del narcotráfico exhibidas en las paredes de la sala y rehidratadas a diario para ser utilizadas como material de limpieza en los pisos del pabellón; una *performance* que otorgaba tarjetas de crédito para picar cocaína con imágenes de las víctimas del narcotráfico.

Para la realización de estas obras, Margolles concretó la carrera de médica forense para poder intervenir en las escenas de crimen como artista. Su labor en la



**Imagen 1** Teresa Margolles , *PM2010* (2012), 313 fotografías color 37,2 x 32,2 cm c/u.

morgue de Ciudad Juárez fue el punto de partida para la concreción de su trabajo en las calles de la ciudad. El movimiento del trabajo de la morgue a la calle (en la recolección de restos de cuerpos o materiales de las víctimas) se condice con el traslado de la violencia del espacio privado e institucional, al ámbito público de la ciudad. Como la propia artista señala a propósito de *PM2010*, la muerte se desplazó al espacio común: su obra se fundamenta en el pasaje que genera que “en el espacio público esté lo privado, que es el cuerpo”<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Entrevista a Teresa Margolles (RTVE, 2014).

En este sentido, la novela y las dos obras visuales analizadas se condicen en centralizar el problema de la mediación entre el cuerpo y el espectador/lector, y en generar una reflexión sobre la contradicción entre la exposición de los cuerpos victimizados y la voluntad de ocultarlos. El desplazamiento de los cuerpos del ámbito de lo privado y singular al público e innominado funciona no como normativización de qué se debe o no mostrar, si no de quiénes pueden o no hacerlo. La contradicción que genera la sobreabundancia de fotografías y de actos de violencia en *Bajo este sol tremendo* narrados en un tono desapegado, genera una risa incrédula que bien apunta a los problemas sociales y políticos contemporáneos. Las obras de Teresa Margolles y de Thomas Hirschhorn utilizan materiales similares (a saber, fotografías de cuerpos víctimas de violencia) no sólo para visibilizar un problema sino para discutir sobre las maneras en que el público se compromete con estas muertes que no pueden ser enterradas ni lamentadas, sino que continúan presentes como espectros.

El movimiento político se condice al señalar que son cuerpos vulnerables, es decir, susceptibles de ser víctimas arbitrarias de violencia, los que pueden ser mostrados en su materialidad. El problema de la mediación, que permite percibir las consecuencias de la violencia desde la distancia física y moral, permite una preocupación humana y política. La visibilidad de los restos de cuerpos de la novela de Busqued, así como los de las obras de Hirschhorn y de Margolles, funcionan en el espacio incómodo de ser muertos-vivos que no pueden ser concebidos como noticia, producto o imagen, sino como restos materiales que retornan para señalar las fronteras de los cuerpos que valen la pena de ser vistos o reconocidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOURRIAUD, NICOLAS (2004): *Post Producción*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BUSQUED, CARLOS (2009): *Bajo este sol tremendo*, Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, JUDITH (2006): *Vidas precarias. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós [trad. de Fermín Rodríguez].
- DAILY MOTION (2012): “Thomas Hirschhorn, insoutenables destructions du corps” [http://www.dailymotion.com/video/xshfl0\\_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xshfl0_thomas-hirschhorn-insoutenables-destructions-du-corps_creation) [consulta: 1 de mayo de 2015]
- FOSTER, HAL (2004): “An Archival Impulse”, *October*, 110, pp. 3-22.
- FREUD, SIGMUND (1919): “Lo siniestro”, en Sigmund Freud, *Obras Completas*, “Freud Total 1.0” [http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.Lo\\_Siniestro.pdf](http://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.Lo_Siniestro.pdf) [consulta: 1 de mayo de 2015]
- GECZY, ADAM (2013): “Touching Reality”, *Contemporary Visual Art + Culture Broadsheet*, 42, n. 3, pp. 193-195.
- GIORGI, GABRIEL (2014): *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- HIRSCHHORN, THOMAS (2012): *Touching Reality*, Extracto de *Palais de Tokyo* [http://www.cacsa.org.au/Wordpress/yoo\\_bigeasy\\_demo\\_package\\_wp/wp-content/uploads/Broadsheet/2013/42\\_3/BS\\_42\\_3\\_Geczy\\_2.pdf](http://www.cacsa.org.au/Wordpress/yoo_bigeasy_demo_package_wp/wp-content/uploads/Broadsheet/2013/42_3/BS_42_3_Geczy_2.pdf) [consulta: 1 de mayo de 2015]
- <http://www.rtve.es/television/20140310/teresa-margolles/893303.shtml> [consulta: 1 de mayo de 2015]
- <https://vimeo.com/55482318> [consulta: 1 de mayo de 2015]
- MARGOLLES, TERESA (2012): *PM 2010* [http://www.ca2m.org/es/documentos/doc\\_download/792-dossier-espanol-teresa-margolles](http://www.ca2m.org/es/documentos/doc_download/792-dossier-espanol-teresa-margolles) [consulta: 1 de mayo de 2015]
- SPERANZA, GRACIELA (2008): *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona: Anagrama.
- SPERANZA, GRACIELA (2009): “Mundo animal”, *Otra Parte*, pp. 40-44.
- ZIZEK, SLAVOJ (2009): *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós.