


El cadáver aséptico: exhumar como práctica artística de sublimación ominosa

The aseptic body: exhume as an artistic practice of ominous sublimation

SERGIO RODRÍGUEZ-BLANCO*

Universidad Iberoamericana
México

*sergio.r.blanco@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7554-4756>

Artículo de investigación

Recepción: 05 de Mayo de 2020

Aprobación: 24 de Junio de 2020

Cómo citar este artículo:

Rodríguez-Blanco, S. (2020). El cadáver aséptico: exhumar como práctica artística de sublimación ominosa. *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 2(2), pp. 09-30. Recuperado a partir de: <http://cipres.sanmateo.edu.co/index.php/designio>

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

Resumen:

La presente investigación efectúa un análisis psicoestético de la exposición individual *Brújula de cuestiones* (exhibida en la Galería OMR en 2007) del artista mexicano Gabriel de la Mora (Colima, 1968) en la que creó un retrato familiar de 17 miembros de su parentela, dos (2) de los cuales estaban muertos. De la Mora exhumó de sus tumbas a su padre y a su hermana, con el fin de utilizar cabello y los moldes de los cráneos de los cadáveres para poder completar las piezas de arte con una estética de contención, alejada de lo abyecto y más cercana a la idea de la muerte como discontinuidad, al luto y la melancolía. A partir de las categorías psicoanalíticas de lo siniestro, tótem y tabú, la sublimación de lo reprimido y lo real, el análisis profundiza en la obra de arte como exploración ritual secularizada de un secreto familiar que, al ser revelado, rompe y restituye a la vez el pacto de la *communitas*, utilizando el material del cadáver entre la perversión, la metafísica y el vacío.

Palabras clave: luto; siniestro; real; goce; sadismo; comunidad.

Abstract:

The present investigation makes a psycho-aesthetic analysis from the individual exposition *Brújula de cuestiones* (in english, compass of questions) (exhibited in Galería OMR in 2007) from the Mexican artist Gabriel de la Mora (Colima, 1968). In the exposition he created a familiar portrait of 17 relatives, two (2) of them were already dead. De la Mora exhumed his father and sister tombs; he wanted to use their hair and skull mold from the corpses to complete the art pieces with a containment esthetic, far away from the abject and closer to death idea as a discontinuity, the mourning and the melancholy. Beginning with the psychoanalytic categories of the sinister, totem and taboo, the sublimation of the repress and the real, the analysis deepens in the work of art as a ritual exploration secularized from a familiar secret. The revelation of the secret breaks and, at the same time, returns the *communitas* pact; it used the corpse's material between the perversion, the metaphysical and the empty.

Keywords: mourning; sinister; real; joy; sadism; community.

Del salón de belleza a la discontinuidad y al luto

En febrero de 2004, el artista mexicano Gabriel de la Mora (1968) realizó la que sería su primera pieza con pelo humano obtenido en un salón de belleza (ciudad de Colima). Durante tres (3) años desarrolló y complejizó en decenas de retratos una técnica cuya “receta primaria” repitió como si se tratara de un proceso alquímico. El pelo debía ser hervido para que perdiera su proteína y pudiera conservarse para la posteridad. Cuando trabajaba cubría con otro papel el área que no utilizaba y sólo destapaba la zona por “dibujar”. Nunca introducía marcas de lápiz ni registros, tan sólo el pelo, que era adherido al soporte de papel de algodón con el auxilio de un pincel y un barniz acrílico transparente. La fibra capilar era resignificada como la línea que es, pero a la vez servía para producir obras de temática iconoclasta donde, por ejemplo, el aura pueril de la infancia se envolvía en un viso de crueldad (Rodríguez, 2011).

En octubre de 2007 presentó la exposición individual *Brújula de cuestiones* en la galería OMR de la Ciudad de México. Aunque visualmente las piezas seguían estando envueltas en un halo aséptico (línea oscura del cabello sobre fondo blanco), un cambio radical atravesó la materialidad de sus obras, que contenía cabello obtenido *post mortem*. En este sentido, puso en juego un elemento procesual y alegórico que no había aparecido anteriormente: el cadáver y su exhumación. El artista no buscaba, sin embargo, apelar al cadáver como grado máximo de abyección, como señala Julia Kristeva (2006), sino que en las piezas que conformaron la muestra se acentuaba la carga autobiográfica y de historia familiar. Este rasgo ya lo había desarrollado en el conjunto de obras previas con pelo sobre papel, mientras que formalmente seguía reinando una estética de pureza y desinfección.

Con la exhumación el cuatro (4) de agosto de 2007 del cadáver de su padre (fallecido exactamente el mismo día de 1993) y los restos sin nombre de su hermana (que nació muerta el 30 de noviembre de 1971); De la Mora obtuvo el material orgánico –huesos y cabello– para completar una imagen familiar poco ortodoxa. Los 17 cráneos, copias realizadas a partir de los originales de su padre y su hermana (fallecidos) y de otros 15 miembros vivos de su parentela de entre tres (3) y 88 años (incluido él mismo, su madre, abuela materna, hermanos, cuñados, sobrinos y su pareja), constituyen la pieza *Retrato de la familia De la Mora Centeno*, también titulada *Memoria I, 24.10.07* (Figuras 1 y 2). Las calaveras, réplicas de los huesos de las personas –vivas y muertas– que representan, son impresiones tridimensionales generadas a través de tomografías computarizadas de los cráneos.

En la misma muestra, usó piezas sobre papel realizadas con pelo de toda su familia –entre ellos los dos (2) miembros exhumados–; así como la documentación de un performance donde destruye su propia escultura. Lo anterior plantea una reinención de su propio trabajo que dota de nuevos significados a sus experimentaciones anteriores con cabello, en el sentido formal y alegórico, pues introducen también una veta metafísica y ritual.

Figura 1. Gabriel de la Mora *Memoria I*, 24.10.07, 2007. Sulfato de calcio con aplicación de cianocrilato, base de resina y soportes/Medidas variables. The Visceral Bodies, Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.



Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOSMONCLOVA.

Figura 2. Gabriel de la Mora *Memoria I*, (G.M.M), 2007. Sulfato de calcio con aplicación de cianocrilato, base de resina y soportes/Medidas variables.



Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOSMONCLOVA.

En Retrato de la familia De la Mora Centeno, también titulada *Memoria III* 24.10.07 (Figuras 3, 4 y 5), el artista realizó un políptico de 57 imágenes sobre papel con el pelo de cada uno de los 19 miembros de la familia (él mismo, más 16 miembros vivos, más los restos de su padre y su hermana); utilizó el cabello para dibujar sus cráneos, firmas y huellas digitales. El artista no realizó un retrato de los rostros vivos (usando la fotografía como modelo, como en sus obras anteriores), en cambio, un retrato de la imagen del cráneo, misma que tuvo que obtener mediante tomografías.

Es decir, está igualando visualmente a todos los miembros. La única diferencia es que el cabello y el cráneo de dos (2) de ellos fueron obtenidos *post mortem*, mediante una exhumación. El hecho de que el propio cabello contenga la información genética de cada modelo (presente en los folículos, que también forman parte de la obra) constituye una reiteración cuádruple de sus retratos (imagen del cráneo, firma, huella dactilar y pelo).

Este retrato habría sido irrealizable cuando su padre vivía, el propio Gabriel de la Mora no era artista todavía, y aún no existían sus sobrinos. Es más, la pequeña hermana del artista nació muerta, y de ella solamente existen unas fotografías tomadas en un hospital horas antes de su sepelio en el Panteón Español de la Ciudad de México. Obedece a una tradición popular mexicana de “inmortalizar” a los niños muertos, como ya aparece en el óleo de Frida Kahlo *El difunto Dimas Rosas*, de 1937. Estas instantáneas, que también registran la imagen de su padre, permanecieron escondidas durante años en un sobre que su padre atesoró, y que Gabriel de la Mora descubrió tras su fallecimiento.¹

En las obras anteriores el arte logró lo que no pudo lograr la vida: poner en diálogo a Eros y Tánatos para generar un retrato completo. Lo artístico y el artista se manifiestan como algo que sobrepasa los límites. Bataille (2005), en el capítulo de “El erotismo” que dedica a la belleza, señala lo siguiente: “Dos cosas son inevitables: no podemos evitar morir, y no podemos evitar tampoco ‘salir de los límites’. Morir y salir de los límites son por lo demás una única cosa” (p. 146).

Para Bataille (2005) las dos (2) experiencias son, en realidad, un esfuerzo por escapar del pavor que la muerte produce. Siguiendo a Bataille (2005), esa acción trasgresora de sobrepasar los límites de la tumba sería una búsqueda para concebir la muerte a través de la “discontinuidad” que esta produce. El artista usa el cabello para armar un rompecabezas que engendra un retrato que, en sí mismo, contiene la discontinuidad entre la vida y la muerte. El cabello –esa parte insignificante del ser humano creada por el Dios que posibilitaría la inmortalidad– une a los vivos y a los muertos en la pieza.

¹ De hecho, el artista, además de coleccionar cabello, también atesora este tipo de fotografías, de las que tiene más de una treintena.

Figura 3. Gabriel de la Mora. *Memoria III*, 24.10.07, 2007. Pelo humano sobre papel / Human hair on paper Políptico de 57 piezas, 28 x 21.5 cm cada una. MFAH, Museum of Fine Arts, Houston Collection Obsequio de Anne y John C. Moriniere en honor a Mary Cullen Fotos



Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOSMONCLOVA.

Figura 4. Gabriel de la Mora. *Memoria III*, 24.10.07, (R.M.C / F), 2007.
Pelo humano sobre papel, 28 x 21.5 cm.



Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOSMONCLOVA.

Figura 5. Gabriel de la Mora. *Memoria III*, 24.10.07, (R.M.C / H.D), 2007.

Pelo humano sobre papel, 28 x 21.5 cm.



Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOSMONCLOVA.

¿De la Mora será un paradigma del melancólico en esta obra? En términos de Benjamin (2003), por melancolía se entiende la intensidad afectiva que no encuentra objeto (porque el mundo se vacía). En estas obras de De la Mora, el mundo que se abre bajo la mirada del melancólico está marcado por el “luto”; es “la mentalidad mediante la cual el sentimiento viene a reavivar, enmascarándolo, el mundo desalojado previamente, para obtener de su contemplación una satisfacción que es sin duda enigmática” (Benjamin, 2003, p. 352). El luto por su padre y su hermana, pero también el luto por el propio cadáver, alegorizado por el cabello (que es a la vez un *memento mori*, un registro de ADN, un retrato del cuerpo, un fragmento de cadáver y una fibra muerta) es una negociación absoluta con la propia materia.

***Communitas* y la muerte del padre**

Aquí se retoma la interpretación que Roberto Esposito (2003) hace del asesinato del padre a manos de la horda de los hermanos, descrito por Freud en *Totem y Tabú*. Según la lectura que Esposito (2003) efectúa del psicoanálisis, toda comunidad nace míticamente de ese primer sacrificio, el más terrible, que es el asesinato del padre. Esposito (2003) señala que Freud, en *El malestar en la cultura*, interpreta que la convivencia humana sólo es posible cuando existe una mayoría más fuerte que los individuos aislados:

El poder de esta comunidad se contrapone, como “derecho” al poder del individuo, que es condenado como “violencia bruta”. El resultado último debe ser un derecho al que todos –al menos todos los capaces de la vida comunitaria– hayan contribuido con el sacrificio de sus pulsiones. (Esposito, 2003, p. 77)

A este delito del sacrificio del padre se remite la sensación de miedo que domina a la comunidad. Pero no un miedo a la muerte, sino al retorno de un cadáver (el padre), al que los hermanos han dado muerte una vez. En palabras del propio Esposito, ¿quién es más familiar que el padre?:

Lo ominoso no es, entonces, la muerte, sino su retorno, según la conocida sentencia ‘el cartero siempre llama dos veces’. El muerto que retorna sólo puede ser aquél al que se dio muerte, en la realidad o en el pensamiento. (Esposito, 2003, p. 78)

El hecho de que los hijos, sustraídos a la castración, se aliaran entre sí para matar y devorar al padre los llevó a unirse finalmente y pactar una especie de contrato social (*einer art von Gesellschaftsvertrag*), un pacto que impuso el miedo. Para Freud, el origen siempre se encuentra más atrás de donde se lo representa, más atrás del miedo al padre (primero al padre vivo y después al padre muerto) y a la ambivalencia emotiva que provoca en sus hijos asesinos que lo odian y admiran a la vez.

Es este elemento admirativo el que explica su reconstitución simbólica en una figura mítico-totémica que sustituyendo al padre, aún provoca miedo, pero un miedo más tolerable. Para Freud así nace el derecho y la moral a partir del acto menos legítimo y más inmoral, pero paradójicamente un acto sagrado. De este modo, el muerto también se vuelve aún más poderoso de lo que fuera en vida. Esta cadena sacrificial entre padres e hijos se repite en toda la mitología clásica desde Cronos dando muerte a su padre Urano, antes de que Zeus lo mate a su vez.

Cuando Gabriel de la Mora desentierra los restos de su padre para realizar una tomografía de su cráneo y, asimismo, obtener cabello con el que ejecutar varios dibujos sobre papel. Está enfrentando el miedo al padre muerto, trasgrediendo la barrera de ultratumba, y utilizando toda la acción para crear varias piezas artísticas que, a través de diferentes técnicas, constituyen un retrato de familia.

Por un lado, están las ya mencionadas composiciones que contienen el pelo de familiares vivos y muertos. Por otro, los 17 cráneos (impresiones tridimensionales) a escala real que constituyen la pieza *Memoria I, 24.10.07* (Figura 1 y 2) colgados de la pared blanca de la galería a la altura que tiene cada miembro retratado. De esta manera, nuevamente, la representación de todas las personas está homogeneizada visualmente a través de la imagen de una calavera hecha con sulfato de calcio. Esta instalación presenta cráneos blancos sobre una pared inmaculada. Las esculturas llenan el vacío espacial, pero también la ausencia de las personas a las que representan.

Las obras podrían entenderse como una materialización del verbo “exhumar”. Si este vocablo significa desenterrar un cadáver, su segunda acepción es sacar a la luz lo olvidado. Precisamente lo que hizo De la Mora a lo largo de la muestra fue escarbar en su biografía y su herencia genética para utilizar esta información a través del lenguaje artístico. Pero “sacar a la luz lo olvidado” no sólo como un retorno de lo siniestro, sino también, lo que en psicoanálisis supone utilizar lo reprimido como material para el arte, o dicho de otro modo, llevar a cabo un mecanismo de sublimación.

Sublimación psicobiográfica

Freud sustenta toda su obra en la polaridad entre dos (2) principios fundamentales: el principio del placer y el principio de realidad. El primero supone una huida del dolor y una búsqueda del placer, mientras que el segundo subordina el placer al deber. Según Freud, la subordinación del principio del placer al principio de realidad. Dicho de otro modo, la transformación de lo reprimido –o lo traumático– en energía útil para la sociedad, que hace posible el progreso cultural; tiene lugar mediante un proceso psíquico denominado “mecanismo de sublimación”.

Por este mecanismo de defensa el yo dirige de forma involuntaria la energía psíquica asociada a una representación o un deseo inadmisibles hacia actividades no reprochables por su conciencia moral. Para Freud, actividades socialmente apreciadas como la ciencia o el arte son el resultado de la sublimación de intereses y

pasiones censurables. Además, en la “teoría de las pulsiones” desarrollada en su obra *El malestar en la cultura*, Freud confiere al hombre una inherente pulsión de muerte, de odiar, destruir y aniquilar, llamada Tánatos, mientras que las pulsiones de vida (designadas como Eros) tienen base sexual y recuperan el mito del amor.

Según la interpretación que Paul Ricoeur (2007) hace del salto freudiano del psicoanálisis clínico, al psicoanálisis llevado a la cultura, la sublimación es el conjunto de aspectos referentes a la constitución de lo sublime, que él entiende como lo superior o supremo del hombre. El artista se aparta de la realidad y traspone al plano del arte sus pulsiones reprimidas, creando “una nueva realidad, la obra de arte, en la que llega a ser efectivamente el héroe, el rey, el creador que deseaba ser” (Ricoeur, 2007, p. 289).

Para leer su obra en pelo sobre papel, como parte de un mecanismo de sublimación –en el sentido psicobiográfico–, habría que rastrear el origen del trauma o la pulsión reprimida. El artista, en la documentación para su pieza performático-objetual *Cobrando 12 años de la muerte de mi Padre: Gabriel de la Mora de la Mora* (efectuado en 2005) narra el momento que –en su propia construcción un tanto vasariana de su giro de la arquitectura al arte– supuso el parteaguas de su vida: el funeral de su padre en 1993.

Nací justo en la segunda edición del primer libro que mi padre escribió: *El Manumiso*. Esta edición se imprimió en 1968. Al ser yo el segundo hijo y el primer varón, por eso llevo su mismo nombre, Gabriel de la Mora Centeno. Siempre creí que ese libro era una novela, pero al morir mi padre el 4 de agosto de 1993, en pleno funeral, impresionante de verdad, la gente me daba el pésame y me platicaba del sacerdocio de mi papá. Ahí fue cuando me enteré que mi padre había sido sacerdote por 13 años y que *El Manumiso* no era una novela sino su autobiografía. Todo lo que siempre creí que fue inventado era realidad. (De la Mora, 2005)²

Psicoanalíticamente, el conflicto de culpa del padre, por haber sido cura y renunciar al sacerdocio, es sublimado por su padre en la ficción literaria del libro *El Manumiso*, publicado poco antes del nacimiento de Gabriel de la Mora. Esa renuncia siempre fue mantenida en secreto con sus hijos, pero hasta el momento de su muerte el artista no supo que lo que él creyó ficción era en realidad la biografía de su padre. La revelación de este secreto reconfiguró su vida a 25 años de haber nacido.

² Narración del propio artista, que se encuentra en la documentación de la pieza de 2005 *Cobrando 12 años de la muerte de mi padre Gabriel de la Mora de la Mora*.

Sin embargo, no es que al descubrir el secreto decidiera hacerse artista –cosa que hizo– sino que, ya siendo artista resignificó el lugar del trauma como potencial creador. Es decir, hay un lugar traumático que está operando, pero a posteriori, esto es, en el plano de volverlo significativo como proceso creador del arte. Pero, si la sublimación de lo reprimido está presente en su obra, también habría un desplazamiento de este mecanismo en la sublimación del cabello como material; va mucho más allá de la relación con su padre y con su familia, y se inscribe en zonas pantanosas de su inconsciente y su yo artístico.

Desde la primera obra en cabello sobre papel, el pelo es utilizado como forma o elemento formal, incluso, transfigurado en línea o dibujo. En este uso del cabello, desprovisto visualmente de su acepción orgánica y estetizado, se advierte ya un proceso de sublimación del material como forma para el arte. El uso del cabello dialoga con las estéticas feministas, abyectas o queer de 1980 y 1990 en Estados Unidos y México – que también usaron este material, pero como un referente sexual o fetichista–, o con aquéllas –mexicanas y extranjeras– que utilizaron el cabello como un referente corporal, político, social o racial.

Sin embargo, Gabriel de la Mora lleva el pelo a un lugar no necesariamente sexual, político, abyecto, ni mucho menos un problema de género. Desde un principio, la discusión que el creador plantea con estas estéticas ha sido fundamentalmente para desmarcarse del uso simbólico del pelo en ellas. De la Mora reinscribe el material (el pelo) a pulsiones más fundamentales, presimbólicas y no a la simbolización de las pulsiones, un matiz estético fundamental.

Su vocación es definitivamente más universal, pero a la vez permite el juego con la experiencia personal (sociocultural e íntima) de cada espectador con el cabello y con las reliquias de sus muertos. Independientemente de la nacionalidad del que mira, un parámetro que permanece invariable en las obras es el uso del pelo como un elemento formal, como línea que construye.

Cuando él empieza a trabajar con cabello, la propia materia le va sugiriendo diversos usos y posibilidades que él mismo va explorando e investigando tanto en un nivel técnico como conceptual y procesual y, a su vez, de representación. El trabajo que De la Mora va urdiendo, sofisticando cada vez más el sentido del ADN como una forma de identidad, de conservación, de huella, de diferencia, de pertenencia, es algo que se va desarrollando paralela y paulatinamente.

Además, su obra en cabello aborda diferentes problemáticas, va y viene entre la utilización del pelo como elemento plástico, como alegoría y como recurso incluso de dibujo. Como ejemplo sirve la mencionada pieza *Cobrando 12 años de la muerte de mi Padre: Gabriel de la Mora*; consistió en una acción en la que el creador firmó un cheque para su progenitor, por el que cobraría 12 pesos recordando el duodécimo aniversario del fallecimiento de su padre.

La caligrafía y la rúbrica fueron realizadas con pelo humano, de derecha a izquierda, en forma de espejo (el artista es zurdo). Cuando fue a cobrarlo, en la oficina del banco le indicaron que no era posible porque estaba realizado con pelo. La obra hace referencia a la imposibilidad de cobrar una muerte (una ausencia); aquí el pelo (que funciona formalmente como línea) alegoriza también esa misma imposibilidad, ese vacío.

Este aspecto había estado latente durante toda su obra y pasa a un primer plano en las piezas que se presentaron en la exposición *Brújula de Cuestiones*: es la idea del pelo como reliquia. Gabriel de la Mora tuvo como tío al mártir Tomás de la Mora, hermano de su padre, quien murió ahorcado a los 16 años el 27 de agosto de 1927 en la ciudad de Colima, en plena guerra cristera. De la Mora recuerda que su abuela paterna llevaba siempre colgado en el cuello un relicario en cuyo interior portaba un hueso del dedo de la mano de su hijo Tomás. En el proceso de la pieza, que implicó extraer de la tumba los restos de su hermana nacida muerta a las 39 semanas de gestación (otro de los temas tabú en su familia) y de su propio padre, el pelo adquiere, entre otras cargas alegóricas, la de reliquia, puesto que es el fragmento de un muerto, un ausente.

Algo fundamental es que el artista pone al cabello a negociar con dos (2) ideas opuestas: la reliquia religiosa y el proceso del arte como un ritual secularizado. Aquí sublima como arte el material de personas muertas que forman parte originaria de su trauma, y que además comparten con él el ADN. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003) insiste en que el concepto de aura en el arte surge en la modernidad por un mecanismo de secularización, de manera que lo sagrado de la religión pasa al arte como lo aurático.

Las piezas de la Mora (que llevan cabello obtenido post mortem) se podrían leer también como relicarios, a través de una sublimación secularizada del cabello como resto. En cambio, los cráneos (obtenidos de tomografías) son el resultado de la sublimación aseptizada de las ideas de huella y de ausencia; el autor no exhibió los cráneos reales de su padre y su hermana, aunque podría haberlo hecho. Además, el pelo es una metonimia, una representación (y una parte) del cuerpo al que perteneció.

La encrucijada de las obras como vehículo de una sublimación parece enredarse y enriquecerse cada vez más con la acción extrema de exhumar al progenitor. El artista enfrenta el miedo al padre muerto (cuyo asesinato mítico es la raíz de la comunidad, según Freud) sobrepasando los límites de lo siniestro (Freud y Esposito) y los límites de la muerte como discontinuidad de la vida (Bataille) para enfrentarse con el cadáver y vivir el luto (Benjamin). Todo el trauma reprimido es convertido en arte a través del mecanismo de sublimación, mientras que el pelo es, a la vez, sublimado como forma, como reliquia, como alegoría y como materia.

No obstante, en las obras con cabello de los cadáveres de su padre y su hermana parece que falta la primera pieza del rompecabezas –y también la última, como se verá más adelante–: la muerte simbólica del padre a la que alude Freud. Nada más lejos de la realidad. La exposición *Brújula de cuestiones* incluyó el video *39-G.M.C.-23.sept.07* que es la turbadora documentación de una acción que realizó el artista durante su cumpleaños 39, el domingo 23 de septiembre de 2007.

De la Mora mandó hacer un molde exacto a sí mismo en cartón lleno de confetti rojo y lo apaleó 36 veces hasta destruirlo en un ciclorama blanco. Después, recogió los restos y los introdujo durante 42 ocasiones en una caja de acrílico transparente, misma que se convirtió en una pieza titulada *Autoretrato a los 39 años, 23.sept.07*; contiene pedazos destruidos de piñata de cartonería, un palo de madera, ojos de plástico y papel. Él no se está destruyendo a sí mismo, sino que vuelve a jugar con la ambigüedad de la relación con su progenitor: recordemos que su padre también se llamaba Gabriel de la Mora. En realidad, y de una forma velada, como sucede en la representación en el arte contemporáneo, el creador está ejecutando un acto ritual (romper la piñata en el cumpleaños) que construye simbólicamente el asesinato de su padre como forma de afianzar la tribu –aquí sí utilizamos el símbolo, más que la alegoría–.

Se podría decir que el trabajo de De la Mora en la exposición *Brújula de cuestiones* va del lugar originario del trauma (el tabú familiar que se destapó durante el funeral paterno “sacado a la luz”, a través del acto tribal de la exhumación de los restos para realizar una búsqueda de las genealogías del ADN con el cabello y los cráneos de vivos y muertos), a la restitución política del pacto mediante la muerte simbólica del padre en este performance que registró en video.

La obra hace emerger un principio perverso que tiene que ver con todas las mediaciones racionales que el artista realiza para estructurarla. Una estrategia cuyos latidos palpitan no sólo en esta pieza, sino en todo el sistema representativo de De la Mora.

Lo Real y lo siniestro

En la misma exposición individual *Brújula de cuestiones*, De la Mora incluyó un díptico que plantea la tensión de dos (2) momentos álgidos (el sacerdocio y el matrimonio de su padre). Los dibujos, basados en fotografías, se titulan *1951-G.M.25-1993* (Figura 6) y *1965-G.M.39-2007* (Figura 7); establecen numéricamente una relación entre su progenitor y él mismo.

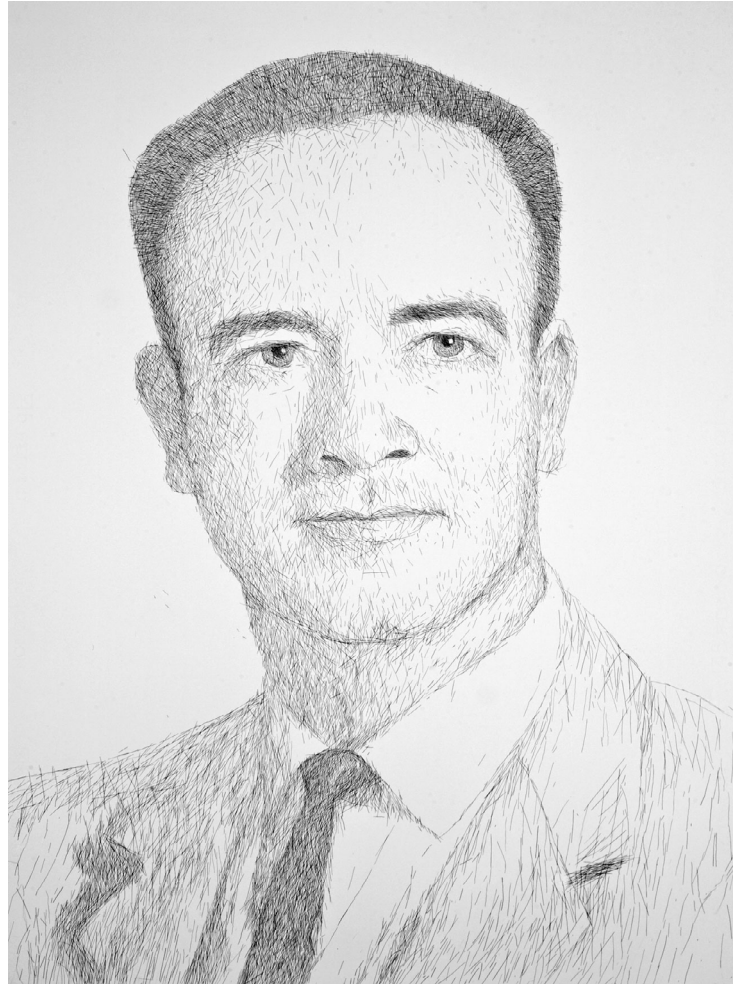
La primera plasma a su padre en 1951 a los 25 años de edad cuando se ordenó sacerdote y cantó su primera misa, mientras que, 42 años después (con el mismo nombre a los 25 años) el artista lo entierra. La segunda, recrea la imagen del padre del creador a los 39 años en 1965 cuando se casó por lo civil con su madre, y 42 años después (a los 39 años en 2007) el artista presenta la exposición. Ambas piezas concentran el cabello del retratado –con pigmentación anaranjada provocada por la descomposición en el interior de la tumba– que el creador tomó del cráneo de su padre tras la exhumación, así como el de su hermana muerta, sus tres (3) hermanos, el propio artista y su madre, estos últimos vivos.



Figura 6. Gabriel de la Mora. *1951-G.M-25-1993, 2007*. Pelo humano sobre papel 100 x 70 cm.

Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOS-MONCLOVA.

Figura 7. Gabriel de la Mora. 1965-G.M.M. 2007 G.M.C., 2007. Pelo humano sobre papel 100 x 70 cm.



Fuente: Cortesía del Artista y PROYECTOSMONCLOVA.

En esta obra –y en todas las de la muestra en las que usa cabello de cadáver– el pelo adquiere un rasgo que no tenía en las anteriores: si la acepción de cabello como reliquia funcionaba como uno más de los usos que se han dado históricamente al pelo (y que permea a la utilización de esta materia para el arte, aunque en realidad en las obras anteriores siempre se trataba de cabello de un vivo). En este caso el filamento actúa fundamentalmente como una reliquia de un ser que falleció, que está ausente.

El cabello aquí es alegoría, entonces, de una ausencia, en un sentido similar al rol que desempeña el cabello en las obras de Doris Salcedo, perteneciente a víctimas de la violencia. Sin embargo, en el trabajo de la artista colombiana esa desaparición hace referencia al sufrimiento social anónimo. En cambio, en De la Mora lo ausente es el cadáver, pero no de los miembros de una sociedad, sino un despojo muerto que está mucho más cercano a él, que es mucho más íntimo y menos político.

Vayamos más allá. El díptico podría haber sido ejecutado con pelo del mismo artista y habría tenido un aspecto prácticamente igual al que finalmente podemos observar. Sin embargo, el proceso para crear la pieza –que incluye la exhumación– forma parte de la propia obra a través del cabello como huella, por un lado. Por otro lado, como ligamento de unión familiar; la pieza contiene pelo (visualmente igual, pero distinto en su ADN) de todos los miembros de la familia, los vivos y los muertos.

El artista introduce en estas piezas una relación directa con el concepto freudiano de lo siniestro (*unheimlich*, *the uncanny*) traducido también como “la inquietante extrañeza” o “lo ominoso” (Freud, 1981, p. 2484). Lo siniestro es definido por Freud como “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (p. 2484), es decir, las cosas familiares bajo ciertas condiciones pueden tornarse siniestras.

Miguel Ángel Hernández-Navarro (2006) aclara que lo siniestro sería algo con resonancias de lo conocido o familiar (*heimlich*) pero que, a la vez, es extraño (*unheimlich*), como una especie de *déjà-vu* que puede llegar a establecer una conexión entre una “no primera-vez” y una “primera-vez” (p. 20). Se trata de un recuerdo presente que vacía el hecho del pasado, de manera que aparece como un falso reconocimiento, es decir, algo que habiendo sido familiar llega a resultar extraño y desapacible. Justamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque nos recuerda aquello que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz. Como explica Freud (1981), lo siniestro no sería realmente nada nuevo, “sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión” (Freud, 1981, p. 2498).

Lo siniestro, en estas obras de De la Mora, afecta tanto al artista como a la percepción de quien observa. El enfrentamiento del creador con lo ominoso, a un nivel psicobiográfico, tiene que ver con el mecanismo de sublimación freudiano, como se verá posteriormente. Pero en quien contempla las piezas, esta aparición de lo perturbador a través de lo siniestro, se podría interpretar como la evidencia de la imposibilidad de lo real.

En su lectura del *Seminario X* de Lacan (2004), Hernández-Navarro (2006) advierte que existe una clara relación entre la dimensión de lo real (Lacan, 1982) –aquello que escapa a la simbolización– y el sentimiento de angustia que se produce en el sujeto ante la contemplación de las formas de lo siniestro. La angustia aparece como un excedente del proceso de entrada en lo simbólico, que provoca un recuerdo constante de lo real. Aquí, el espectador sólo ve el pelo como resto del cadáver, pero también como alegoría del cadáver que está ausente. Sin embargo, al observar la obra no es posible saber qué cabellos son parte de un cadáver, y cuáles son de los miembros vivos de la familia. El cabello se carga de lo siniestro, pero a la vez es un hilo de unión filial.

Toda esta experiencia perturbante agujerea la obra para acceder a esa dimensión faltante, que permite llegar muy cerca del *das Ding*; casi tocando el *punctum* del que habla Barthes (1995), ese que provoca una especie de terremoto en el sujeto. Se trata, de nuevo, del retorno de lo real (Lacan, 1982; Foster, 2001).

Perversión, goce y contención (a modo de conclusión)

Muchas de las obras de De la Mora dejan al espectador suspendido en un doble vacío. Por un lado, el juego visual de la propia contención de esteticismo gélido y aséptico de la obra, que impide la liberación de la pulsión en el observador. Por otro, el vacío que provoca la condensación de todo el proceso de la pieza en unos pocos elementos formales, como si el cabello (o las esculturas de los cráneos) pudieran contener críticamente toda esa información. De este modo, la obra en sí se convierte en un instrumento perverso para administrar el placer de quien contempla, es decir, un utensilio de perversión del artista hacia el observador, pero plácidamente consumible por este último. Un placer que, sin embargo, no llega al goce, como si se tratara de un acto sexual contenido que no llega a culminar en el orgasmo.

En la exposición *Brújula de cuestiones* (analizada desde la tesis de *communitas* que Roberto Esposito toma de Freud) hay un aspecto muy llamativo que, posiblemente, es la última pieza del rompecabezas de la muestra: al efectuar una sublimación del conflicto con su padre, el artista rompe el pacto de la comunidad, lo cual lo vuelve, en cierto modo, un perverso, porque de cara al compromiso de la tribu destruye el silencio que sostiene ese contrato.

Es decir, el sadismo aquí no sería hacia su padre –quien, por su condición de cadáver no podría haber dado su permiso para ser exhumado–, sino hacia la tribu

(la familia), cuyos miembros consintieron que se realizara la acción, donaron su pelo y accedieron a someterse a una tomografía. Pero, por otro lado, esta ruptura de lo que debía permanecer oculto –lo siniestro–, estetizada a lo largo de varias piezas, conduce hacia una restitución política del pacto roto de la comunidad a través de una vuelta de las cosas a su cauce –en una especie de catarsis–, provocada por la revelación pública del mismo secreto.

En última instancia termina con el recelo de la familia a la posibilidad de que el secreto de que su padre nunca dejó de ser sacerdote (y que sus padres nunca estuvieron realmente casados por la Iglesia) se revele, puesto que ya ha sido hecho público; aunque, eso sí, todo ello es guiado por la mano del creador. No obstante, la reliquia del padre contenida en su pelo es utilizada para reconstruir el lazo de la comunidad, una tribu que queda unida, pero también atada. Así lo contempla en observador. De nuevo, es la administración del goce –o sadismo– sublimada freudianamente como arte.

En *Brújula de cuestiones*, todos los elementos parecen llamar a culminar el goce, pero la contención (en gran medida racional) que reside en todo su sistema representativo impide que se este se consume. Si el pelo, como material, está sublimado como forma por el artista, el principio de la obra –siendo esta un todo– es, sin embargo, perverso; el goce de crear arte no se vive en sí, es decir, no permite la pura pulsión. En cambio, el goce del artista –*jouissance* lacaniano– está en saber que se controla el placer del que observa la pieza. La obra –y el artista– en su *sex-appeal* de lo inorgánico “es presa de una excitación que incesantemente se alimenta del pensamiento de darse como una cosa que siente” (Perniola, 1998, p. 131)

¿Por qué dejar al espectador en estas oquedades? El artista decide, contiene y suministra la información que quiere que sepa y que ignore su público. Sus obras son una contención. En un fascinante texto sobre los bodegones de Cezanne, el crítico de arte Meyer Schapiro (1988) analiza el fenómeno de la representación de las manzanas como un caso de contención de una serie de pulsiones que van desde conflictos sexuales de juventud a la reconciliación del orden familiar roto con su padre.

Sin embargo, la concentración en aquella humilde y esquemática fruta serviría a Cezanne como instrumento del logro más alto: conquistar París. Según Schapiro (1988), el pintor “en las pinturas de manzanas podía expresar, por medio de sus colores y argumentos más variados, una gama más amplia de estados de ánimo, desde lo gravemente contemplativo hasta lo sensual y extático” (p. 39). Al igual que el pintor postimpresionista, en el trabajo de De la Mora se sienten las huellas de aquellos elementos que están contenidos, estetizados y sublimados. Al mismo tiempo, esto es lo que proporciona esa carga de tensión tan potente y compleja que subyace en lo que

aparentemente es un motivo muy sencillo y no tan alegórico. Además, es representado mediante un material que, en sí, también genera una cierta tensión y fascinación.

Otras veces la obra de De la Mora no es tan perversa –ya se ha evidenciado–, pero sí está presente el vacío y el esteticismo que contienen ese goce. En ese hechizante encuentro con aquello que resiste a la simbolización se esconde también una recuperación de la lentitud como parte de una técnica que se renueva desde la recurrencia a la sublimación y a lo siniestro freudiano. Se trata de la parsimonia del *menuisier* que en esa manualidad-corporalidad obsesivamente aséptica va ocupando el vacío de forma desmesurada con una fibra infinitamente pequeña; enfrenta y va resolviendo el horror de las exhumaciones, el uso de los cadáveres con su mismo ADN y todo lo que con tremenda “frialdad” genera el artista. Un desapego helado que, implantando cabello como un cirujano y controlando cada milímetro de la obra sin ceder un solo ápice, también se transfiere a su estética y es recibido por el espectador durante su experiencia contemplativa, unido a la seducción de ver un pedazo humano hecho arte.

Si por el lado del autor y la obra se despliega ese halo de perversión (administración del placer), por el lado del espectador se imposibilita la vivencia sublime kantiana –a pesar de que el cabello pueda llegar a ocupar el lugar del objeto sublime del deseo lacaniano (el *das Ding*) el cual en realidad sólo encubre el vacío que está llenando–. Porque la pieza está controlada como un sistema de representación por el creador.

En este sentido, el sádico da “voz” al “otro” (al espectador), se erige en instrumento de lo que se supone faltante en el otro, para su goce. El círculo se cierra, en cierto modo, el placer también perverso del sujeto que observa, quien a veces llega a ser incluso un *voyeur* que interroga con su mirada lo que falta en el otro (en la obra, en el artista); se halla precisamente al constatar que no puede llegar al goce de correr la cortina que encubre lo real en esas alegorías capilares donde el significado ha sido vaciado. La obra es el fantasma de un goce infinito, una promesa sin posibilidad de materializarse.

Referencias

- Barthes, R. (1995). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (2005). *El erotismo*. México: Tusquets.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Esposito, R. (2003). *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (1981). Lo siniestro. En *Obras completas* (pp. 2483-2505). Madrid: Biblioteca Nueva, Tomo III.
- Hernández-Navarro, M. A. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivi-sual y lo siniestro. En *Revista de occidente*, febrero de 2006, núm. 297 W, pp. 7-25.
- Kristeva, J. (2006). *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1982). Le symbolique, l'imaginaire et le reel. *Bulletin de l'Association Freudienne*, (1), pp. 4-13.
- Perniola, M. (1998). *El sex-appeal de lo inorgánico*. Madrid: Trama Editorial.
- Ricoeur, P. (2007). *Freud: una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.
- Rodríguez, S. (2011). *Alegorías capilares*. México: Trilce.
- Schapiro, M. (1988). Las manzanas de Cézanne. Ensayo sobre el significado del bode-gón. En *El arte moderno* (pp. 13-42). Madrid: Alianza.