

Índice

Introducción	9
I. ARCHIVO, MEMORIA Y CORPORALIDAD. LA INSCRIPCIÓN DE LA VIOLENCIA	
Fiebre de archivo: <i>Cuaterros</i> y la viralidad de las imágenes.	21
Jens Anderman	
Cartografía de la violencia política en el documental chileno sobre la dictadura	43
Valeria de los Ríos Escobar	
Amor Severo	67
Javier Guerrero	
Susan Meiselas. Learning to See	91
Eduardo Cadava	
A Postagem messiânica do tempo	115
Raúl Antelo	
II. SENSACIONALISMO, CONSUMO Y CIRCULACIÓN. LA VIOLENCIA EN TRANSITO	
The Logic of Sensationalism: “An Unaccommodating Truth”	137
Sergio Delgado Moya	
El espectáculo de la violencia: Enrique Metinides y la fotografía del dolor.	157
Camilo Hernández Castellanos	

III. EXCURSO

The Abuse of Life. Matrix of the Colonial-Capitalist Unconscious. . . .	179
Suely Rolnik	
Sobre los autores	197

Introducción

Una de las grandes fuerzas de la imagen, afirma Didi-Huberman, es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos) (26). La imagen tiene la doble capacidad de producir tanto el *shock* y descontextualización supuestos en la interrupción, como el registro que posibilita y fundamenta nuestra aprehensión y reflexión sobre los eventos. ¿Qué síntoma entonces debemos buscar en las imágenes que inscriben la violencia? ¿Cómo separar esta inscripción del propio acto, acaso también violento, que ella supone? Y de forma inversa, ¿qué conocimiento se puede encontrar en estas imágenes?, ¿podemos acaso estar encantados, fascinados, podemos ser moralmente educados, emocionalmente elevados y psicológicamente estructurados en virtud de la contemplación de la imagen de un evento de violencia, sufrimiento o dolor? (Sontag, *On Photography* 19-20).

Parte de la dificultad al abordar estas preguntas se debe a que las imágenes que articulan la violencia resisten su simbolización fácil. Estas son imágenes que pensamos como violentas, desde luego, por lo que representan, figuran, indican e invitan a narrar (injusticia, destrucción, ruina, dolor, etc.), pero también, en muchos casos, por la naturaleza misma de la dialéctica visual que posibilitan: por aquella ampliación del campo de visión que lleva a quienes las contemplan a nuevos e inquietantes espacios sensorios. Mediante una estructura que privilegia la articulación visual latinoamericana, este libro se propone reflexionar sobre diferentes modalidades en que lo visual ha abordado la violencia, entendida bajo diversas perspectivas y contextos. Se ocupa del análisis de formas mediante las que este

tipo de registro posibilita la transformación del *evento* (violento) en una *imagen* de él: un proceso mediante el que muta el evento en sí a una versión que solo puede ser racionalizada a través de diversos discursos informados por una semántica propiamente visual. Tal vez con mayor fuerza que otras formas de inscripción, estas imágenes interpelan la dialéctica misma del acto de observación. Implícitamente, ponen en cuestión el ejercicio de quien produce la imagen (fotógrafa, cineasta, documentalista), de forma que mediante ellas es posible estructurar la cuestión planteada por Rancière de saber cuáles imágenes son apropiadas para la representación de acontecimientos monstruosos (96). Y, desde luego, también, por otra parte, la cuestión por nuestra posición de recepción en tanto espectadores: ¿qué miramos?, ¿qué derecho tenemos a entrar en estas escenas de dolor?, ¿de qué extraña fascinación participamos?

A través de instancias y entornos específicos, las ocho aproximaciones que recoge el presente volumen dan cuenta de posibles respuestas a estas preguntas y ofrecen escenarios críticos para acercarnos a diversas enunciaciones y formas de representación que han intentado abordar visualmente la violencia. Son escritos que se ocupan tanto de la pregunta por las condiciones que hacen una imagen intolerable, así como por la pregunta de en qué medida es tolerable hacer y proponer a la vista de otros tales imágenes (Rancière 86).

El libro está dividido en dos amplias secciones que se corresponden con diversas aproximaciones a la relación entre violencia y visualidad y un excurso final. En la primera sección, “Archivo, memoria y corporalidad. La inscripción de la violencia”, se incluyen escritos cuyo énfasis más fuerte está en la reflexión acerca de la propia naturaleza medial de la inscripción y cómo ella determina y estructura diversas aproximaciones a la violencia. En los escritos de esta sección implícitamente se develan manifestaciones de lo violento no necesariamente directas, sino pertenecientes al ámbito de lo simbólico o lo estructural. Actos violentos que tienen su origen en la estructura sistémica en la que se integran. Formas de violencia manifiestas y expresivas que remiten a una estructura implícita que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que, sin embargo, escapan, justamente, a la visibilidad (Byung-Chul Han 117). Violencias, en síntesis, mediadas, encubiertas en dinámicas de normalización y en la estructura misma de los procesos de registro y archivo. Es por ello por lo que los artículos de esta primera sección se ubican en la intersección del acontecimiento, su registro y sus dinámicas de preservación. Se aproximan de diversas formas a la caracterización según la cual la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. En este sentido, esta sección articula la noción derridiana según la cual “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (8). Esta primera sección se ocupa de reflexionar sobre ese afuera y, por

tanto, sobre los límites mismos, por aquello que se excluye fuera de la imagen, y sin embargo determina y da sentido al objeto de registro.

En la segunda sección, “Sensacionalismo, consumo y circulación. La violencia en tránsito”, se incluyen escritos cuyo énfasis central de análisis está dado por las dinámicas de circulación y consumo. Son artículos que, además, se ocupan de las dialécticas que estructuran imágenes en las que han quedado inscritas violencias inmediatas, que interpelan de manera directa al observador en busca de respuestas sensibles del ámbito del gusto, el escándalo, el asco, el miedo y otras formas de reacción afectivas, emocionales, incluso somáticas y aparentemente no mediadas. Son artículos cuya reflexión gira en torno a la violencia espectacularizada y a la propia violencia del espectáculo.

Los escritos de estas dos secciones comparten un interés común por pensar la relación entre cultura visual y violencia en el entramado de las relaciones, medios y contextos (sociales, históricos, culturales) en donde tal relación se materializa. A manera de excursión, en el final del libro se ofrece una posible vía de escape para pensar formas de resistencia frente a las instancias estructurales, muchas veces invisibles y veladas, que la violencia ha adquirido en la contemporaneidad.

ARCHIVO, MEMORIA Y CORPORALIDAD

El artículo que da inicio a la primera sección, “Fiebre de archivo: *Cuaterros* y la vitalidad de la imagen”, propone un análisis de la relación entre archivo, destrucción y registro visual. Mediante la exploración de la cinta de Albertina Carri *Cuaterros* (2016), Jens Andermann rastrea los diversos abismos supuestos entre el evento, el registro que pretende documentarlo y sus formas de archivación.

En su quinto largometraje, Albertina Carri vuelve al género documental que había estrenado con su polémica película *Los rubios* (2003) y que, desde entonces, ha estado alternando con proyectos de ficción en obras como el corto *Restos* (2010) o la miniserie *La bella tarea* (2013). Si en todos estos trabajos, la ‘documentación’ siempre había estado entretejida inexorablemente con la enunciación de una primera persona que solo se constituía a partir de estas imágenes y de su relación con una voz en *off* que desdoblaba en su exterioridad crítica esa problemática relación entre experiencia e imagen, en *Cuaterros* Carri radicaliza vertiginosamente esa propuesta. La obra surge a partir de un proyecto personal, varias veces postergado, de realizar un film sobre Isidro Velásquez, el “último gaucho insurgente”, muerto en 1967 en un tiroteo y asimismo objeto del estudio homónimo de Roberto Carri, el padre de la directora, asesinado por la dictadura militar de Videla, sobre “formas prerrevolucionarias de la violencia”, así como de una película inacabada de Pablo

Szir que empezaba a rodarse clandestinamente a principios de los setenta. De acuerdo a Andermann, esas ausencias que perforan y desencadenan en múltiples niveles el trabajo de la memoria, en *Cuaterros* acaban produciendo un texto fílmico que –como la pantalla que se escinde a menudo entre múltiples secuencias paralelas– desborda el propio género del cine de compilación: un vértigo de temporalidades que va de las primeras hazañas microscópicas del cine mudo a la abstracción digital, pero sin nunca dejar de centrarse en la pregunta sobre experimentación visual y práctica revolucionaria que constituyó el eje principal del Nuevo Cine Latinoamericano.

A través de este análisis, Andermann está interesado, esencialmente, en develar la forma en que la destrucción pertenece al proceso mismo de archivación y el modo en el que el cine incorpora una pulsión destructiva como principio de selección y condición de supervivencia de lo archivado. El propio dispositivo técnico que permite la emergencia de la imagen-movimiento también trabaja desde el primer momento en la destrucción de esta imagen –de cualquier imagen–, de modo que el cine debe considerarse “el arte de destruir imágenes en movimiento” (26). Este proceso de destrucción propia del archivo visual constituye la violencia original del registro. Por ello, Andermann considera que el tiempo del archivo no es, en realidad, el pretérito perfecto (“esto ha sido”), sino el condicional (“esto podría ser”) (47). De allí, paradójicamente, la llamada supuesta en toda imagen de archivo, la invitación abierta a un futuro que se interpela para que se reconozcan los silencios y vacíos del archivo, y se actúe en consecuencia.

En “Cartografía de la violencia política en el documental chileno sobre la dictadura”, Valeria de los Ríos Escobar propone también una indagación sobre la forma en que la imagen fotográfica estructura ciertas operaciones estéticas que constituyen formas de representar la memoria y la temporalidad. A través del estudio de diversos trabajos documentales chilenos, en los que la presencia de la imagen fotográfica es una marca ineludible, De los Ríos se refiere a la forma de representar hechos violentos que ocurrieron en distintos momentos durante los diecisiete años que duró la dictadura militar chilena. En este capítulo, en el que confluyen diversas reflexiones sobre la violencia, así como también sobre las formas para referirla y en algunos casos, representarla, De los Ríos intenta dar cuenta de la relación entre cultura visual y violencia a partir de un aparecer espectral de la imagen fotográfica, que produce una especie de encantamiento sobre el observador. Con ello, De los Ríos remite a la famosa caracterización ofrecida por Susan Sontag según la cual “narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us” (*Regarding the Pain of Others* 89). De acuerdo con De los Ríos, en muchas de las imágenes que estructuran los documentales de los que se ocupa, es posible ver algo que no está inscrito en la fotografía, pero que la narración o el montaje nos

permiten percibir: no ver y sin embargo ver, con claridad, los signos de la violencia y el horror. “En ese sentido, resulta interesante que cronológicamente estos documentales planteen en primera instancia el uso de las fotografías para documentar y evitar el olvido, generando pruebas y certezas, y que luego estas imágenes fotográficas hablen por algo que no está precisamente en las fotografías (por ejemplo, ‘la banalidad del mal’), o sobre la memoria como algo inasible e imposible de fijar” (79). Es por lo anterior que, a pesar de que la vinculación con el pasado estructure estos documentales, es, sin embargo, el compromiso con el presente y con un futuro de justicia posible lo que hace que en ellos el “diálogo con la violencia sea algo más que un mero espectáculo en el contexto global” (80).

En términos paralelos, Javier Guerrero nos propone una indagación por ese aparecer espectral de la imagen, del que nos habla De los Ríos, en este caso en la intersección donde se unen la materialidad del archivo con la corporalidad. De esa intersección parte la reflexión en torno al archivo de Severo Sarduy llevada a cabo por Guerrero. En “Amor Severo” Guerrero propone pensar la continuidad entre la piel, el archivo y el libro para proponer diversas categorías de superficie escenificadas en Sarduy. El objetivo de Guerrero es plantear la relación entre imagen y superficie proponiendo lo que él denomina una “teoría reproductiva” ligada a esta relación. De acuerdo con Guerrero, Severo destituye la visión para disolver las fronteras materiales del cuerpo. El encadenamiento establecido entre –cuerpo, archivo y libro– produce una “continuidad epidérmica” que deriva en la materialidad de la imagen. En este caso, la violencia está dada por la forma en que diversas inscripciones como el trazo fotográfico, la herida física, la tinta (en el papel y en la piel), documentan al tiempo que transforman el cuerpo, entendido como superficie maleable privilegiada de apropiación representacional. En este sentido, por ejemplo, resulta relevante la fotografía, la cual es utilizada en el archivo de Sarduy “como prótesis visual que se acopla al cuerpo, pero que no lo procede, sino que por el contrario lo prosigue [y] constituye un aparato ficcional que le permite inscribir su transformación” (89). Guerrero está interesado en la constelación de relaciones materiales que perpetra el archivo en relación con el cuerpo y su imagen.

El capítulo de Eduardo Cadava, “Susan Meiselas. Learning to See”, explora también el nexo entre la historia, la imagen, y la violencia de un parte, con el ejercicio mismo de observación: la relación entre imagen y corporalidad; archivo y recuerdo; historia y memoria personal. Cadava realiza esta exploración a través de la obra de la fotógrafa norteamericana Susan Meiselas, particularmente a través de su trabajo de registro visual de la violencia política en Nicaragua, El Salvador y Kurdistán. De acuerdo con Cadava, la obra de Meiselas resalta el hecho de que nuestra percepción siempre está mediada por nuestra historia, de forma que nuestros ojos solo pueden ver a través de relaciones y mediaciones específicas. Tal y como cada

imagen fotográfica, la percepción misma está llena de memorias, es un archivo en sí mismo, un archivo ambulante que condiciona y determina nuestro ver.

A partir de lo anterior, Cadava sugiere de manera central (aunque no exclusiva) que solo podemos leer una imagen poniéndola en relación con otras imágenes, rodeándola de otros materiales que, en conjunto, forman parte del pie de foto de la imagen, parte del contexto en el que se puede leer. Solo podemos leer una imagen históricamente, pero sin siquiera imaginar que podemos saturar por completo los contextos sin los cuales nunca podríamos siquiera acercarnos a ella. De acuerdo con esto, la imagen nunca puede ser iluminada por completo por sus diversos contextos porque los transforma simultáneamente.

Para articular lo anterior, Cadava explora los sentidos producidos en la yuxtaposición de diversas fotografías de Maiselas, tomadas en contextos diversos y muchas veces incluso contrastantes. Detrás de las aparentes descontextualizaciones ofrecidas por estas yuxtaposiciones, ellas revelan, de acuerdo con Cadava, algo fundamental sobre la imagen fotográfica: esta no decide nada, no resuelve nada, no determina nada, no fuerza a conclusiones. Las conclusiones, las decisiones, ocurren en un ámbito completamente diferente y dependen de diferentes circunstancias de presentación y de uso. Esta indeterminación del significado de la imagen fotográfica no se sostiene a pesar de la indexicalidad de la imagen, sino a causa de ella: porque hay una huella existe la posibilidad de interpretación, la oportunidad de significado.

Si la imagen de un escenario violento nos recuerda la incapacidad de la fotografía para coincidir con lo fotografiado, al mismo tiempo apunta a la incapacidad de la fotografía para permanecer del lado de la evidencia por sí sola. En ambos casos, el carácter referencial del trazo fotográfico es inestable. Son fotografías que no solo nos dicen algo sobre el momento en que fueron tomadas –y sobre las diversas historias que se sellan en ese momento– sino también sobre la estructura y el carácter de la fotografía en sí, y sobre su capacidad para descontextualizar sus sujetos. De hecho, esta fuerza de descontextualización pertenece a la violencia de todas las imágenes, y quizás particularmente a la violencia de las imágenes de violencia, ya que la violencia siempre se logra en una imagen. En otras palabras, la violencia se registra cuando la producción de sus efectos es indisociable de su manifestación (136).

En “A postagem messiânica do tempo”, Raúl Antelo continúa la indagación por la propia naturaleza violenta de la imagen, pero nos plantea formas de resistencia en la propia imagen. De acuerdo con Antelo, el fotomontaje, en tanto acto que trasciende el mero cortar y pegar, deviene una estructura cognitiva cuyo resultado es la creación de nuevas imágenes producto del ejercicio consiente de la composición, reorganización y superposición. La imagen compuesta resultante del