

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Volumen 3, número 5, diciembre de 2018

Violencias en la historia pasada y presente

Re√LaT

ISSN 2530-4119

Artefacto visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Coordinación y Revisión Editorial: Antonio E. de Pedro y Elena Rosaura

Editores de este número: Laura Ramírez Palacio

Composición de Textos/Maquetación/Diagramación: Elena Rosaura

Diseño de Portada: Laura Ramírez Palacio

Manejo Electrónico: Elena Rosaura y Laura Ramírez Palacio

Este número es financiado por: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

Información y Correspondencia: revista.artefacto.visual@gmail.com

Esta revista publica textos en español, inglés, francés y portugués.

ISSN 2530-4119

Las opiniones expresadas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores.



Esta revista está sujeta a la Licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 España de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/> o envíe una carta a Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Cómo citar este número:

Artefacto visual, Madrid: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos, ed. Laura Ramírez Palacio, vol. 3, núm. 5, diciembre, 2018, ISSN 2530-4119.

Edita: Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT)

Lugar de edición: Madrid, España

EQUIPO EDITORIAL

Dirección: Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)

Secretaría Editorial: Elena Rosauo (UZH, Suiza)

Comité Editorial:

Rosangela de Jesus (UNILA, Brasil)
María Elena Lucero (UNR, Argentina)
Eunice Miranda Tapia (UPO, España)
David Moriente (UAM, España)

Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)
Laura Ramírez Palacio (UAM, España)
Elena Rosauo (UZH, Suiza)
Javier Vilaltella (LMU, Alemania)

Comité Científico:

Esaú Bravo (UAdeC, México)
Ana Bugnone (UNLP, Argentina)
Fernando Camacho Padilla (UAM, España)
Verónica Capasso (UNLP, Argentina)
Claudia Gordillo (UFP, Brasil)
Juan Manuel Hernández (México)
Gisela P. Kaczan (UNMdP, Argentina)
Elizabeth Marín Hernández (ULA, Venezuela)
Alice Fátima Martins (UFRJ, Brasil)

M^a Fátima Morethy (UNICAMP, Brasil)
María Luisa Ortega (UAM, España)
Diana María Perea (UAS, México)
Gabriela Piñero (UNICEN, Argentina)
Fernando Quiles (UPO, España)
Iara Lis Schiavinatto (UNICAMP, Brasil)
Daniela Senn (Uni Köln, Alemania)
Sofía Sienra (UAEMex, México)
M^a Alejandra Torres (UBA, Argentina)

Asesores y Colaboradores en este número:

Dina Comisarenco (IBERO, México)
María Elena Lucero (UNR, Argentina)
Antonio E. de Pedro (UPTC, Colombia)

Elena Rosauo (UZH, Suiza)
Sofía Sienra (UAEMex, México)
Ana Torres Arroyo (IBERO, México)

Contacto de la revista

Secretaría Editorial: Elena Rosauo

Correo electrónico: revista.artefacto.visual@gmail.com

Contenido

Editorial: Violencias en la historia pasada y presente

por Laura Ramírez Palacio, editora invitada 4

Dossier: “Violencias en la historia pasada y presente”

El tratamiento de la violencia de género en la obra de Lorena Wolffer

por Julia Fernández Toledano 7

(Des)fazendo o silêncio: autorrepresentação da resistência dos camponeses de San Carlos

por Ana Luisa Fayet Sallas y Claudia Solanlle Gordillo Aldana 29

Representaciones de la educación represiva: imágenes de violencia de baja intensidad durante la primera década del franquismo (1939-1959)

por David Moriente 55

Tribuna Abierta

Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva

por Alicia Karina Valente 79

La imagen ciega y su vigilancia ante la convulsión sísmica

por Paloma Villalobos 94

La Entrevista

A casi 40 años. Nicaragua revive aquello por lo que luchó

Entrevista al fotoperiodista Pedro Valtierra

por Susana Rodríguez 103

Reseñas

Los doce nacimientos de Miguel Mármol

La vida hecha historia y la historia hecha mito

por Amparo Marroquín Parducci 111

Manifesta 12.

El jardín Planetario. Cultivando la existencia.

por Adriana Domínguez Velasco 115

Lo visto y lo leído

Invisibles Oscilantes

por Luisa Brando 120

Política editorial e instrucciones para autores 122

Editorial: Violencias en la historia pasada y presente

laurarampal@gmail.com

por Laura Ramírez Palacio

editora invitada

doctoranda en la Universidad Autónoma de Madrid (España)

Hace falta imaginación para volver a ver las imágenes
y, por lo tanto, para volver a pensar la historia.
Georges Didi-Huberman¹

Este dossier toma como punto de partida la sección bajo mi coordinación “Violencias en la historia pasada y presente” del V Encuentro Internacional de Estudios Visuales Latinoamericanos (Carmona, Sevilla, 25-27 de octubre de 2017) e incluye algunas de las investigaciones que se presentaron en ese evento. Los artículos incluidos, pese a que hacen referencia a violencias, latitudes y contextos históricos distintos, coinciden al reflexionar sobre las dificultades y oportunidades intrínsecas a la representación de la violencia. Igualmente, los textos destacan y analizan el papel del tiempo (pasado y presente), entendido como un elemento oscilante que presenta reverberaciones al momento de visualizar y con ello definir, narrar, mediar y reparar la violencia.

Del mismo modo, este dossier le da continuidad a problemáticas y reflexiones planteadas en el número inaugural de esta revista, editado por Elena Rosauero bajo el título “Violencia, conflicto y postconflicto: imágenes de América Latina”. En esta medida, recomendamos especialmente la revisión del texto de Rosauero Notas para una constelación teórica en torno a la violencia y su representación, dado que propone reflexiones teóricas sobre la violencia y su visualidad que enriquecen la lectura de los artículos que aquí se recogen.

En primer lugar, el dossier presenta el artículo de Julia Fernández Toledano quien realiza una revisión sobre la obra que la artista mexicana Lorena Wolffer ha desarrollado en las últimas dos décadas. La autora evidencia cómo el paso del tiempo ha generado transformaciones en el ámbito jurídico, social y cultural, que llevan a Wolffer a replantear repetidas veces sus ideas y estrategias artísticas con el ánimo de visualizar, pensar y sanar colectivamente la violencia de género. Además de destacar el trabajo particular de esta artista, Fernández defiende la necesidad de la representación de la violencia y destaca el lenguaje artístico como una vía de transformación.

Por su parte, Ana Luisa Fayet Sallas y Claudia Solanille Gordillo Aldana presentan su investigación en relación a fotografías realizadas y publicadas virtualmente por los campesinos del municipio de San Carlos, sobrevivientes del conflicto armado en

¹ Didi-Huberman, Georges (2015). *Cuando las imágenes toman posición: El ojo de la historia 1*. A. Machado Libros. Ed. Kindle, pos. 3663.

Colombia. Las autoras analizan el papel de la autorepresentación, entendida como un mecanismo de resistencia que dignifica a las víctimas y permite visibilizar el dolor colectivo, su historia y su memoria.

Finalmente, David Moriente denuncia la amnesia histórica que ha sido deliberadamente implantada por el Estado español en relación a la Guerra Civil y las casi cuatro décadas de dictadura que se vivieron en el país. Consciente del inmenso vacío en materia de memoria histórica, Moriente rescata y examina las imágenes que generó el sistema penitenciario franquista durante el periodo de la posguerra (1939-1959). El autor desarrolla un análisis iconográfico a partir del cual revela estrategias visuales ampliamente desarrolladas por el sistema represor del dictador Franco, que a su vez evidencian lo que él denomina como *violencias de baja intensidad*.

La sección "La Entrevista" continua en línea con la temática del dossier y responde a la vertiginosa distancia que se presenta entre lo que fue la Revolución Sandinista y lo que es el actual gobierno de Daniel Ortega en Nicaragua. Para este número, hemos invitado a Susana Rodríguez Aguilar a realizar una entrevista al fotoperiodista mexicano Pedro Valtierra. A través del texto "A casi 40 años. Nicaragua revive aquello por lo que luchó", Rodríguez Aguilar hace un recuento sobre su conversación con Valtierra y reflexiona sobre el valor y el papel del trabajo fotográfico que realizó este autor en la Nicaragua Sandinista a la luz de los eventos de actualidad.

En la sección "Tribuna abierta", dispuesta a textos de cualquier temática, incluimos el trabajo de Alicia Karina Valente en relación a imágenes producidas en centros sociales y culturales autogestionados de la ciudad de La Plata, Argentina. Adicionalmente, se incluye el ensayo de Paloma Villalobos que reflexiona sobre imágenes capturadas por una cámara de seguridad durante el terremoto de 2010 en Chile. En la sección "Reseñas" incluimos el texto de Amparo Marroquín Parducci en relación a la novela gráfica, "Los doce nacimientos de Miguel Mármol" recientemente publicado por el Museo de la Palabra y la Imagen en El Salvador. También se incluye la reseña de Adriana Domínguez Velasco sobre la bienal "Manifesta 12" que se celebró este año en Palermo, Italia. El número concluye con la sección "Lo visto y lo leído", esta vez a cargo de la artista y arquitecta Luisa Brando.

Dossier

"Violencias en la historia pasada y presente"

El tratamiento de la violencia de género en la obra de Lorena Wolffer

julia.ferto@gmail.com

por Julia Fernández Toledano
doctoranda en la Universidad Autónoma de Madrid (España)

Resumen

Lorena Wolffer (Ciudad de México, 1971), a lo largo de más de dos décadas de trayectoria profesional, ha defendido los derechos, la agencia y las voces de las mujeres en México, profundizando en el tema de la violencia de género, que no solo se materializa de forma física sino también en otras muchas situaciones de carácter simbólico. A través de diferentes estrategias, como la performance (especial relevancia presenta la que dedica a los feminicidios de Ciudad Juárez) y el activismo (realizando intervenciones en el espacio público en colaboración con mujeres transeúntes y víctimas de esa violencia), se inserta en los discursos generados por otros colectivos y artistas latinoamericanas contemporáneas. Así, su trabajo se constituye como una atractiva propuesta para entender el compromiso del arte con la sociedad como vía de cambio.

Palabras clave: violencia de género, feminicidio, mujeres artistas, México, América Latina.

The treatment of gender violence in the work of Lorena Wolffer

Abstract.

Lorena Wolffer (Mexico City, 1971) has defended the rights, agency and voices of women in Mexico during more than two decades, elaborating on the topic of gender violence, which not only materializes in physical form but also in many other situations of a symbolic nature. Through different strategies, such as performance (being especially relevant the one dedicated to the femicides in Ciudad Juárez) and activism (intervening in public collaborations with transient women and victims of this violence), she shares discourse with other groups and contemporary Latin American artists. Thus, her work can be read as an attractive proposal to understand art's compromise with society as a way of change.

Keywords: Gender violence, femicide, women artists, Mexico, Latin America.

El tratamiento de la violencia de género en la obra de Lorena Wolffer

Introducción: acercamiento a la obra de Wolffer

Este artículo se centra en el estudio de algunas intervenciones de Lorena Wolffer que tratan la problemática de la violencia de género. Para ello, desarrollaré una breve aproximación a su obra debido a la escasa visibilidad de su figura, y varias referencias contextuales que nos ayuden a comprender las dimensiones del fenómeno abordado en América Latina y, más concretamente, en México. También hago alusión a obras de artistas contemporáneas latinoamericanas que trataron esta temática, lo que nos permite ampliar el campo de visión y las interpretaciones que pueden realizarse.

Mientras dormíamos (el caso Juárez) (2002) es la obra analizada en mayor profundidad ya que, como veremos, se trata del nexo entre sus trabajos anteriores de performance y los posteriores, más en relación con el arte activista. Además, refiero sus proyectos *Expuestas: registros públicos* (2007-2013) y *Estados de excepción* (2013-2016), describiendo algunas de las obras que los conforman, debido a su extensión y dilatación en el tiempo, la importancia concedida por la artista a los mismos y los cambios significativos que se producen en su seno. Esto nos ayuda a comprender la evolución y las reinenciones que la artista va experimentando a lo largo de su trayectoria, pero se trata de un primer acercamiento para poder problematizar más a fondo en investigaciones futuras.

Wolffer nació en Ciudad de México en el año 1971. Desde sus inicios ha tratado con especial insistencia la problemática de la violencia de género en su trabajo, al que entiende como “un sitio permanente para la resistencia y la enunciación en la intersección entre el arte, el activismo y el feminismo” (web de Lorena Wolffer, s.f.: en línea).

Empezó a hacer performance en torno a la década de los noventa, cuando ésta dio un giro relevante en México y comenzó a ser patrocinada, junto con instalaciones y otras manifestaciones efímeras, por el Estado o a través de iniciativas privadas. Además, en 1993 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes abrió X-Teresa: Arte Alternativo del Instituto Nacional de Bellas Artes, que era un espacio oficial para propuestas

alternativas (actualmente se conoce como Ex-Teresa: Arte Actual), del que Wolffer fue cofundadora y directora entre los años 1994 y 1996. Destacan su Concurso de Performance, que dio visibilidad a una generación emergente, y su Festival Internacional de Performance (hoy conocido como Muestra Internacional de Performance), a través del que se pudieron ver performances en directo y contactar con artistas y organizadores de otros contextos (Mayer, 2004: 52-53).

Sus primeras performances, desde las que ya señala que trabajar con su cuerpo necesariamente le llevó a tratar cuestiones de género y por extensión de violencia,¹ están muy estrechamente ligadas a la experimentación de los límites del cuerpo, en una línea deudora de Marina Abramović, y al uso de la sangre. También se caracterizan por un fuerte compromiso político en relación a la situación de México. Entre ellas podemos destacar *Báñate* (1992) o *Looking for the perfect you* (1993), donde utiliza el simbolismo de la novia y el casamiento, en el que también ha insistido Beth Moysés en diferentes ocasiones en obras como *Memória do afeto* (2000) o *Despontando nós* (2003).² Además, al igual que ésta, en algunas intervenciones trabaja en colaboración con víctimas de violencia de género (imagen 1).³

También destacan *Sin título. Terreno peligroso* (1995) o *Territorio mexicano* (1995-1997), anteriores a *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) u otras obras de Regina José Galindo. Ya en la performance *If she is Mexico, who beat her up?* (1997), año marcado por la masacre de indígenas tzotziles en Acteal y la violencia desatada por el narcotráfico, comienza a acercarse de manera más clara a las problemáticas en torno al

¹ Los grandes referentes de Wolffer son las performances de los años sesenta y setenta, cuando empiezan a surgir este tipo de cuestionamientos tanto en EE.UU. como en Europa, aunque también señala a artistas de otras latitudes. Entre otras podemos destacar a Carolee Schneemann, Linda Montano, Yoko Ono, Ana Mendieta, Valie Export o Marina Abramović. Actualmente una de sus referentes principales es Suzanne Lacy y sus trabajos centrados en el ámbito político y público, con comunidades (Entrevista a Wolffer, 2018).

² Este simbolismo ha cautivado a diferentes artistas (John Everett Millais, Otto Dix, George Grosz...) por motivos varios (alusión a la prometida como símbolo de castidad y pureza a punto de perderse, esperanza en una felicidad venidera...). Sin embargo, solo algunas artistas mujeres como las referidas u otras como Hannah Höch en su pintura *Die Braut* (1927) "han sabido desvelar, tras las apariencias azucaradas y las subterráneas connotaciones sexuales, la existencia de asfixiantes relaciones de poder y de dominio del hombre respecto de la mujer que queda relegada sistemáticamente a un plano de sumisión" (Aliaga y Torres, 2014: 24-26).

³ *Looking for the perfect you*, 1993. Fotografía del archivo de la artista. Web de Lorena Wolffer.

cuerpo como constructo cultural⁴ y a tratar las relaciones entre México y Estados Unidos, proponiendo una identificación entre el territorio nacional y corporal (Avendaño, 2015: 7-9) (imagen 2).⁵

Violencia de género en América Latina: México

Después de este acercamiento a sus primeras performances, es importante conocer la definición de violencia de género de la que vamos a partir, que es la acordada en la Conferencia Mundial de la ONU sobre Derechos Humanos en 1993 y confirmada en la Conferencia Mundial sobre la Mujer celebrada en Pekín en 1995. En ella, se define como cualquier acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, lo que incluye amenazas de tales actos, coacción y privación de la libertad, tanto si se da en la vida pública como privada (informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer, 1996: 51-52).

Además, la violencia también actúa en el terreno de lo simbólico (Bourdieu, 2005) y se ejerce sobre los cuerpos incluso de forma inconsciente. Esto nos lleva asimismo al orden de lo representado, en el que la Historia del Arte, entre otras disciplinas, ha mostrado desde tiempos tempranos actos vejatorios contra las mujeres de forma erótica. Sin embargo, el alcance de estas definiciones y sus implicaciones de tipo legal, penal y social comprenden contextos muy diferentes y las manifestaciones de la violencia de género no se producen siguiendo los mismos métodos o procedimientos en diferentes países (Aliaga, 2007: 12-13).

También es importante señalar que existe un gran debate teórico en torno a los conceptos de femicidio y feminicidio, cuyos matices han sido objeto de profundas discusiones y todavía hoy no existe consenso en cuanto al contenido de los mismos. En esta investigación vamos a tomar el segundo, que fue traducido del inglés por la antropóloga y teórica Marcela Lagarde, entonces diputada, para crear conciencia sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y puesto en circulación en el ámbito latinoamericano. Consideraba que el término femicidio en castellano es interpretado solo

⁴ En este sentido ella considera el cuerpo como un territorio de resistencia, no solo en la performance sino también en la vida cotidiana.

⁵ *If she is Mexico, who beat her up?*, 1997. Fotografía realizada por Eugenio Castro. Web de Lorena Wolffer.

como el femenino de homicidio.⁶ Sin embargo, con feminicidio se refiere a la construcción social de estos crímenes y la impunidad que los configura, señalando que son crímenes de Estado, ya que éste no es capaz de garantizar la seguridad y la vida de las mujeres. Una violencia institucional que se caracteriza por el no esclarecimiento de los casos y la falta de acceso a la justicia y a la reparación de los daños (Mandel, 2016: 195-198).⁷

Dicho esto, para tener un panorama general sobre la violencia de género en América Latina, a pesar de la dificultad debido a la diversidad del gran territorio abarcado, la ONU señaló que 14 de los 25 países con las tasas más altas de feminicidio se encontraban en estas latitudes.⁸ Ya desde 2012 la Comisión Interamericana de Mujeres (CIM) (s.f.: en línea) advertía de que estos crímenes alcanzaban niveles cercanos a la pandemia, a pesar de que en 16 países de la región existieran leyes en materia y una amplia normatividad internacional vinculante para los Estados que la ratificaron.⁹ Esto

⁶ El término *femicide* apareció por primera vez en el año 1801 en *A Satirical View of London at the Commencement of the Nineteenth Century* para denominar el “asesinato de una mujer”. En 1827 se publicó la tercera edición de *The confessions of an unexecuted femicide*, cuyo autor William MacNish perpetró un femicidio. Diana Russell utilizó por primera vez el término en el Tribunal Internacional de Crímenes contra Mujeres en Bruselas (1976), pero no dio una definición explícita de este concepto. En 1990 junto a Jane Caputi, lo definieron como “el asesinato de mujeres realizado por hombres motivado por odio, desprecio, placer o un sentido de propiedad de las mujeres”. Dos años más tarde junto con Radford lo explicó simplemente como “el asesinato misógino de mujeres por hombres”. Además se trata de un término que ha ido pasando de mano en mano, de una lengua a otra, alternando descripciones mediáticas, académicas, jurídicas, del activismo... con diferentes connotaciones críticas acumuladas en el camino o también usos y valores abusivos de quienes lo rechazan.

⁷ Además en México otro gran exponente teórico del feminicidio es la socióloga Julia Monárrez, que ha dedicado parte de sus estudios a la violencia de género, principalmente en Ciudad Juárez, brindando nuevas herramientas de análisis y documentación. Distingue varios tipos de feminicidio: íntimo, que a su vez se subdivide en infantil y familiar, feminicidio sexual sistémico (organizado y desorganizado) y feminicidio por ocupaciones estigmatizadas. Para más información se puede consultar Monárrez Fragoso, Julia Estela. “Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, 1993- 2005”, en: Monárrez, Julia; Cervera, Luis y Fuentes, César (coords.). *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*. El Colegio de la Frontera Norte y Miguel Ángel Porrúa: Tijuana, 2010, p. 361-394.

⁸ Obtuvo los datos en el Small Arms Survey, ya que no se dispone de datos comparables a nivel global, y en ellos no se refleja que existe un problema en relación a la investigación adecuada y el reconocimiento de este asunto en muchos de los países, donde parte de los datos que se recogen sobre homicidios no se desglosan por sexo (ONU Mujeres, 2017: en línea).

⁹ Convención para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer de 1979 (CEDAW), Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer de 1994 (Convención de Belém do Pará) o el Modelo de Protocolo Latinoamericano de Investigación de las Muertes Violentas por Razones de Género (femicidio/feminicidio) de 2014.

evidencia la falta de aplicación efectiva de las leyes, una impunidad generalizada y la incompetencia del Estado para dar una respuesta eficaz, causando graves daños a la sociedad. Y es que los asesinatos de mujeres por razones relacionadas con el género suelen ser el último de muchos actos violentos que pasan desapercibidos y no son atendidos, normalizándose la violencia y formando parte de la vida cotidiana de las mujeres.

Centrándonos ya en el contexto mexicano, la ONU lo ubica en el puesto decimosexto mundial de feminicidios, donde un promedio de 7 mujeres son asesinadas al día. Entre 1985 y 2016 se registraron en México 52.210 muertes de mujeres. Para mayor precisión conceptual utilizan la noción de “defunciones femeninas con presunción de homicidio” como la mejor vía disponible para aproximarse al feminicidio debido a la ausencia de información.

La magnitud de este problema, internacional y nacionalmente, dio lugar a una serie de compromisos que hicieron que el gobierno respondiera jurídica y políticamente. Así, los principales instrumentos con los que cuenta actualmente son: la Ley General para la Igualdad entre Mujeres y Hombres (2006), la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia (2007), la armonización de las leyes estatales con ambas, el Sistema Nacional para Prevenir, Atender, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (2007), la Reforma en materia de Derechos Humanos del artículo primero de la Constitución (2011), el Código Penal Federal (2012), que tipifica el feminicidio como delito autónomo, o la sentencia de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (2015), que se constituye como un punto relevante de acceso de las mujeres a la justicia, donde se establecen obligaciones concretas que deben cumplir las autoridades en cada caso de muerte violenta de una mujer (*La violencia feminicida en México*, 2017: 14-20).

El 28 de junio de 2010 fue asesinada Mariana Lima, abogada de 29 años, por su pareja, un policía del Estado de México, que quiso hacer ver que era un suicidio. Sin embargo, su madre, Irene Buendía, convencida de que no era cierto, peleó durante 5 años para que se hiciera justicia por el asesinato, sentando un precedente histórico, ya que fue el primer caso calificado como feminicidio que llegó a la Suprema Corte de Justicia de México.

Así, podríamos seguir enunciado datos desalentadores, que se sitúan por debajo de los índices reales ya que la mayoría de los casos no son denunciados. En este sentido, en el terreno del arte, son muchas las artistas latinoamericanas que han tratado el tema de la violencia de género de manera crítica a partir de diferentes estrategias. Desde el performance, experimentando situaciones extremas en su cuerpo, podemos destacar a Regina José Galindo (Guatemala) con obras como *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999), *El dolor en un pañuelo* (2000), *Golpes* (2005), *Perra* (2007) o *Extensión* (2012) o, sin llegar a la autolesión, a Beth Moysés (Brasil) con obras como las anteriormente mencionadas.¹⁰

En clave activista y militante, siendo la vía pública un espacio privilegiado para sus intervenciones, se enuncia el colectivo Mujeres Creando (Bolivia), con un lenguaje poético y humorístico; el colectivo Laperrera (Perú), cuya iniciativa, que consistió en empapelar las calles de Lima con tres mil carteles de tipo publicitario buscando la provocación y participación, resultó muy potente; o el colectivo Mujeres Públicas (Argentina), con imaginativos recursos visuales. También, a través de otros lenguajes (fotografía, vídeo, ensamblaje de objetos...), destaca la obra de artistas como Priscilla Monge (Costa Rica), con *Lección n1. Lección de maquillaje* (1998), Martha Amorcho (Colombia), que sufrió una violación cuando tenía ocho años y cuya obra califica de catártica, o Rosana Paulino (Brasil) y Tania Bruguera (Cuba).

Probablemente México sea uno de los países de América Latina donde más iniciativas artísticas han surgido en torno a esta problemática. En este sentido es imprescindible aludir a Mónica Mayer, de la que podemos destacar la instalación *El Tendedero* (1978). Además, junto con Maris Bustamante y Herminia Dosal, que abandonó pronto por no compartir sus ideas, formó en 1983 uno de los primeros grupos de arte feminista del país, Polvo de Gallina Negra, tomando el nombre de un remedio contra el

¹⁰ Este año, del 21 de marzo al 21 de abril, la galería Fernando Pradilla de Madrid presentó una exposición de Beth Moysés. Bajo el título *Still thinking of you*, teniendo como punto de partida la obra de Barbara Kruger *Thinking of you* (1999), la artista refuerza la idea del largo camino que aún queda por recorrer en materia de igualdad y derechos de las mujeres, en el arte y en la vida. Reunió fotografías, vídeos, esculturas o animación digital que reflexionan en torno a la violencia de género. Para más información puede consultarse Beth Moysés. *Still Thinking of you*.

mal de ojo para protegerse, ya que consideraban que era complejo ser artista, mujer y feminista.¹¹

Así, también a partir de un posicionamiento crítico con estrategias y planteamientos similares a lo largo de su trayectoria (performance, activismo, utilización del cartel como herramienta subversiva, enunciación en el espacio público, colaboración con mujeres víctimas de violencia de género...), Wolffer se inserta en los discursos contemporáneos abordados por éstas y otras artistas y colectivos latinoamericanos, que se han apropiado de contextos patriarcales convirtiendo lo personal en político y viceversa.

El caso de Ciudad Juárez

Su performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* se centra en el contexto de Ciudad Juárez. Situada al norte del país, en el estado de Chihuahua, en la frontera con Estados Unidos, se erige como un límite real y físico, donde se acentúan las desigualdades, las diferencias entre los países y se registran altos índices de violencia.¹² Un espacio de conflictos y muerte cuya emergencia como pasillo de droga en los años noventa es responsable de gran parte de la violencia que se vive, y donde también desempeñan un papel fundamental las alteraciones arraigadas en sus habitantes en tanto que lugar fronterizo y las alteraciones en torno a las relaciones de género (Nathan, 2005: 292-305).

Y es que esta ciudad se convirtió en un caso paradigmático debido al gran número de asesinatos de mujeres y su brutalidad, la impunidad de las autoridades y la tolerancia social a estos hechos. A ella acuden numerosas mujeres en busca de trabajo en las maquilas, la principal fuente de ingresos del país. Fue en el año 1993 cuando empezó a denunciarse la aparición de cuerpos en basureros o en terrenos en las afueras de la

¹¹ Wolffer presenta a Mayer como “un referente obligado, la madre del performance y del arte feminista en México. Es alguien a quien todas queremos y miramos con admiración y mucho amor” (Entrevista a Wolffer, 2018).

¹² Podemos pensar en Ciudad Juárez como uno de los lugares paradigmáticos del capitalismo gore, la “reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos” refiriéndose “al derramamiento de sangre explícito e injustificado, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la división binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento”. Un capitalismo que se caracteriza por el incremento de la violencia, el consumo y el patriarcado, que se ha afinado en el imaginario mexicano (Valencia, 2010: 15).

ciudad. Se encontraban semidesnudos y mutilados, portando marcas de violencias sexuales y tortura. Casi siempre solían ser mujeres jóvenes, delgadas, de pelo largo y oscuro, y cuando se las podía identificar muchas eran de familias pobres y habían trabajado en las maquilas (González, 2002: 33-37).

Los números de mujeres asesinadas varían según la fuente consultada pero podemos considerar que desde 1993 se han producido, en Ciudad y en el Valle Juárez, más de 1.600 asesinatos. Aún más inciertas son las cifras de mujeres desaparecidas. Esto nos indica las deficiencias con las que se han realizado las investigaciones, la no resolución y la impunidad de muchos de los casos y el desprecio hacia las víctimas y sus familiares, pues más allá de las cifras se trata de vidas arrebatadas y truncadas. El cadáver de una de las primeras víctimas fue el de Alma Chavira Farel, cuya autopsia reveló que había sido estrangulada y violada vaginal y analmente (Ronquillo, 2004: 16).

Las autoridades no comprendían las dimensiones de lo que estaba sucediendo y, lejos de investigar y sancionar a los asesinos, hicieron declaraciones que daban a entender que ellas eran las culpables de su muerte debido a la laxitud moral o porque tenían una doble vida. Así, empezaron a surgir diferentes organizaciones no gubernamentales en defensa de los derechos de las mujeres, formadas por madres de familias cuyas hijas habían desaparecido, como pueden ser *Voces sin Eco* o *Nuestras hijas de regreso a casa*, una de las más conocidas.

El debate llegó al Parlamento Europeo, la Organización de los Estados Americanos, la Organización de las Naciones Unidas o la Corte Interamericana de Derechos Humanos, que en 2009 declaró culpable al Estado de México a través de la Sentencia del Campo Algodonero (2009) por no haber garantizado el derecho de las mujeres a una vida sin violencia y le ordenaba, entre otras cuestiones, reparar el daño. A día de hoy siguen produciéndose asesinatos, un gran número de mujeres continúan desaparecidas, muchos casos siguen sin ser resueltos y el deterioro de las relaciones humanas y de la calidad de vida cada vez son más evidentes.

En un intento de visibilización de esta situación, grupos que defienden los derechos de las mujeres, familiares de las víctimas y otros colectivos realizan pintadas en las paredes o levantan cruces rosas con los nombres de las víctimas por la ciudad,

modificando la escenografía de la misma, anticipando un ambiente favorable para que se dé un giro cultural. En este sentido, diferentes artistas, tanto mexicanas como extranjeras, han prestado atención a estos feminicidios, denunciándolos y visibilizándolos o reinventando la realidad señalando nuevos modelos de convivencia. Así, podemos destacar obras como *Dolores from 10 to 10* (1998) de Coco Fusco, *Performing the border* (1999) de Ursula Biemann o *The Tijuana Projection* (2001) de Krzysztof Wodiczko.

Centrándonos ya en artistas mexicanas, en 2001 Lourdes Portillo realizaba el documental *Señorita extraviada*, que se basaba en los testimonios de los familiares de las víctimas huyendo del sensacionalismo y el morbo. En 2003 Teresa Serrano presentaba *La piñata*. Mayra Martell estuvo trabajando desde 2005 hasta 2010 en su proyecto *Ensayo de la identidad*, retratando objetos de jóvenes desaparecidas a partir de la necesidad de conocer quiénes eran las mujeres de los reportes policiales. Desde 2008 hasta la actualidad Teresa Margolles también ha incidido en el tema a través de diferentes obras (*Sonidos de la muerte, Pesquisas...*). En 2009 Elina Chauvet creó la instalación *Zapatos rojos*, que se ha replicado en diferentes ciudades de Latinoamérica y Europa. Además han tratado el tema artistas como Ambra Polidori o Maya Goded. Podríamos seguir aludiendo a otras obras en formatos y enfoques muy diversos (vídeo, fotografía performance, instalación...), pero uno de los planteamientos más perturbadores fue el ideado por Wolffer en la performance que analizaremos a continuación.

Revisitar esta problemática desde la perspectiva artística genera posturas encontradas. Por un lado, indiferencia o rechazo, pues hay muchas representaciones al respecto, lo que parece que puede llevar a la banalización y estetización del tema, restándole importancia o relegando la crudeza de los hechos.¹³ También se alzan voces que consideran que los artistas se aprovechan de la situación y se lucran a partir de este sistema necropolítico, mostrando una extrema sensiblería y, en ocasiones,

¹³ En este sentido, Wolffer señala que “los procesos de estetización o de normalización a los que pueden estar sujetas una serie de obras porque están hablando sobre violencia a mujeres me parece que no son quizá más que el propio sistema de alguna manera reproduciéndose y encontrando formas de desvalidar eso que nombra. Es decir, en vez de pensar que sigue siendo un tema actual que requiere visibilidad y ser nombrado, nos hace creer que ya se habló demasiado y que lo superamos, cuando en realidad sigue reproduciéndose” (Entrevista a Wolffer, 2018).

indocumentación respecto al tema. En este sentido es relevante ejercer un criterio distintivo que va más allá de la simple denuncia.

Por otro lado, el arte puede desempeñar un importante papel en la crítica de estos hechos y mientras sigan existiendo no queda otra alternativa que ponerlos de relieve para intentar paliarlos. La insistencia en su representación puede contrarrestar el olvido y el desdén de las autoridades, venciendo la realidad frente a la amnesia que puede producir la imagen en un momento en el que la violencia ocupa un lugar central en los discursos mediáticos. Quizá en este instante se esté consumando otro asesinato más. De esta manera, aunque el arte tenga un impacto limitado, tiene mucho que decir al respecto y contribuye a denunciar estos hechos y a la búsqueda de soluciones, sumado a otro tipo de acciones sociales, políticas, culturales... Solo a partir de una mirada informada y documentada y de una perspectiva crítica se puede invitar al espectador a reflexionar en un mundo cada vez más atravesado por la violencia y saturado de imágenes.

Mientras dormíamos (el caso Juárez) (2002)

En su performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*,¹⁴ Wolffer pretendía dar cuenta de estos dramáticos hechos. Fue realizada en diferentes lugares de Europa, México y Estados Unidos entre 2002 y 2004 y en cada ciudad desencadenaba también conversaciones en torno a las violencias que allí se daban.¹⁵

A partir de reportes policiacos encontrados en la red, utilizó su propio cuerpo como mapa simbólico, como superficie en la que documentar y narrar inscribiendo con un rotulador quirúrgico los balazos, los cortes y los golpes que recibieron 50 mujeres de los más de 1.600 casos de asesinatos registrados desde 1993. De esta manera, colectiviza el dolor de unos crímenes que pueden entenderse como corporativos, de segundo

¹⁴ El título puede identificarse como una referencia a "Mientras dormías", una parte del noticiario matutino de Ciudad Juárez en la década de los noventa, en el que se transmitían imágenes de mujeres asesinadas y mutiladas, además de aludir al texto de Charles Bowden "While You Were Sleeping. In Juarez, Mexico, photographers expose the violent realities of free trade" (Carroll, 2015: 23-24).

¹⁵ Así, podemos destacar el Instituto de México (París), *Currency 2004* (Nueva York), *ANTI Festival* (Kuopio), Instituto de Cultura (San Luís Potosí), Museo Universitario del Chopo (Ciudad de México), Museo de la Ciudad de Querétaro (Santiago de Querétaro) y *Experimentica 02* (Cardiff).

estado, de estado paralelo, en los que prevalece la dimensión expresiva de la violencia, cuyo propósito es expresar el control absoluto de la voluntad del otro, donde la muerte representa el drama de la dominación en un régimen de soberanía que marca los cuerpos. Crueldad desmedida que supone el deseo de agenciarse de los cuerpos de las mujeres. Así, en esta performance plantea el espacio-cuerpo de 50 de ellas como territorios expropiados violentamente (Segato, 2013: 20-21, 41-42, 60).

Wolffer aparece tumbada en una plancha de morgue en una sala en penumbra con un foco de luz que la ilumina directamente. Va vestida con el uniforme que las mujeres maquiladoras llevan durante su trabajo y con una redecilla que cubre su pelo. Al mismo tiempo se escuchan en una grabación gemidos de miedo y terror de voces femeninas, que se convierten en una voz en off masculina que narra un reporte policial que hace de guía, cuenta y describe, caso por caso, los detalles de cada mujer y cómo fueron secuestradas, torturadas y finalmente asesinadas. Ya sentada en la mesa, se desviste, se abre de piernas, se pone unos guantes, coge el rotulador y con la precisión de un cirujano empieza a trazar líneas y rayas en distintas partes de su cuerpo como si quisiera incorporar cada una de las heridas de las víctimas asesinadas (imagen 3).¹⁶

El hecho de ubicar la violencia en su cuerpo, sin replicarla visualmente y sin provocar una sensación de victimización, trata de devolver la conversación sobre Juárez a los cuerpos de estas mujeres. Aunque debemos tener en cuenta que la artista asume su cuerpo como distante y produjo la pieza consciente de que su realidad no tenía nada que ver con las mujeres de Juárez. Un cuerpo activo, un espacio de resistencia que no solo se reduce a una serie de significantes sino que es capaz de subvertir los códigos dominantes y generar nuevos significados ("Mírame a los ojos", 2014: en línea).

Centrarse en el caso de 50 mujeres le permite abandonar la generalización del tema y hace que encuentre en lo específico la fuerza de denuncia. Llama a las mujeres por su nombre y apellido sin utilizar términos inexactos, imprecisos o digeribles como "las muertas de Juárez" y nombra la violencia específica que vivieron. Este tipo de denominaciones convertiría a las víctimas en un número más a añadir a una larga lista en

¹⁶ *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, 2002. Fotografía realizada por Martín L. Vargas. Web de Lorena Wolffer.

la que la mujer individual desaparece, pues no se refieren a un sujeto específico sino a la categoría de mujer en genérico, además de que no mueren, sino que las matan (Segato, 2013: 35-36). Esta despersonalización es subvertida en la acción de Wolffer, que propone reconstruir la historia de cada una de las mujeres. Así, las marcas aluden a la tortura sexual, física y psicológica que cada una de ellas sufrió después de ser secuestrada, intentado otorgar a las víctimas su identidad, pues ni siquiera los cadáveres de las mujeres, en ocasiones, presentan una forma por la que pudieran ser identificados, reducidos a lo informe hasta en la muerte (Amorós, 2008: 212).

Respecto a la voz en off masculina, también es muy relevante. Como he señalado anteriormente, era la pauta para ir marcando su cuerpo y con ello pretendía realizar un salto del espacio privado al público. De esta manera, al mismo tiempo que iba pintándose las rayas, trataba de mirar fijamente a una persona del público para establecer contacto y llevarlo de un ámbito a otro. Para convertirle en testigo. El resto del tiempo miraba al suelo. Se trataba de algo frío, repetitivo, como de maquinaria para poner alerta al espectador, y no dejarse llevar por lo que estaba sintiendo. Esta voz leía los reportes policíacos y cuando algunas de las mujeres no habían sido identificadas o nadie había reclamado sus cuerpos se les denominaba como desconocidas. De esta manera estaba intentando poner énfasis y revelar el poder y los efectos del lenguaje al referirse a temas relacionados con la violencia de género.

Al final de la performance su cuerpo está completamente cubierto de marcas y se queda quieto quizá esperando una respuesta al porqué de estos asesinatos. Después de vestirse lentamente y quitarse la red del pelo, la artista empieza a cubrirse el cuerpo y finalmente la cabeza con una tela blanca a modo de sudario y las luces se van apagando. El ritmo pausado, el silencio y la puesta en escena conectan este final con la llegada de la muerte. De modo que la transformación de su cuerpo sano a herido y después a muerto pone de manifiesto la secuencia de secuestro, tortura y asesinato sufrida por estas mujeres. Pero aunque su cuerpo se transforma metafóricamente en cuerpo herido y muerto, al mismo tiempo es una herramienta de poder a través del cual poder narrar y dar voz a estas 50 mujeres, denunciando la naturalización e impunidad de estos crímenes

y problematizando en torno a qué vidas merecen ser lloradas y cuáles no y como unas importan más que otras (Butler, 2010).¹⁷

Expuestas: registros públicos (2007-2013) y Estados de excepción (2013-2016)

A partir de su experiencia en *Mientras dormíamos (el caso Juárez)*, Wolffer sintió que la violencia no estaba tan lejos de ella, en Juárez, sino también en su historia y en su entorno más cercano. Ubicarla a esa distancia era una estrategia de negación y de aceptación que le hacía partícipe de sus procesos de normalización.¹⁸ Así, empezó a hablar en plural de un nosotras, de la violencia que nos afecta y moldea, y a generar plataformas en las que podían expresarse muchas mujeres. Esto le llevó a trabajar principalmente en Ciudad de México, donde reside.

Y es que de acuerdo con los resultados de la ENDIREH-2006, en esta ciudad, el 41,2% de las mujeres de 15 años o más, casadas o unidas, sufrieron algún tipo de agresión por parte de su pareja. La violencia psicológica es la más frecuente, seguida de la violencia de tipo económico, las agresiones físicas y la violencia sexual. Pero no solo en el hogar: en Ciudad de México el 60% de las mujeres encuestadas declaró haber sido agredida e intimidada en el entorno comunitario (calle, cines, polideportivos). Lo más frecuente son frases ofensivas de carácter sexual y tocamientos, que son la punta del iceberg, que afectan directamente al bienestar de las mujeres y que ayudan a conformar el ambiente propicio para otras formas más graves de violencia (*Las mujeres en el Distrito Federal*, 2005: 5).

Además, el hecho de trabajar en esta performance con reportes policiales le hizo caer en la cuenta de que lo que faltaba en sus trabajos eran testimonios más directos y la voz de las mujeres, frente a las estadísticas oficiales. Por este motivo dio un giro en sus proyectos posteriores y empezó a intervenir directamente en la realidad para cambiarla y

¹⁷ Impunidad que Rita Segato describe en relación a la ausencia de acusados convincentes para la opinión pública, la ausencia de líneas de investigación consistentes y el círculo de repetición de estos crímenes. (Segato, 2013: 17-18).

¹⁸ Ella apunta que "comenzar a desnaturalizar la violencia implicó reconocer que como mujer, en este país y en prácticamente cualquier otro, vives una realidad inequitativa de raíz que te obliga a luchar permanentemente por las cosas más básicas y en la que quienes ocupan posiciones de privilegio no suelen reconocer" (Avendaño, 2015: 9-10).

tratar de desarticular el sistema poniendo de manifiesto su estructura. Sin embargo, nunca abandonó del todo la performance creyendo firmemente en sus posibilidades. Podemos enmarcar su cambio, de manera general, en la guerra contra el narcotráfico del expresidente Felipe Calderón (cuando se agrava la violencia generalizada pero también contra las mujeres, que se convierte entonces en doblemente invisible) y con la promulgación de la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia en 2007.¹⁹ Sin embargo, Wolffer recuerda que, a pesar de su implementación, todavía “estamos hablando de una violencia que ni se investiga ni se castiga” (Avendaño, 2015: 11).

Entre otras cuestiones, en la ley se establecía un protocolo de atención para las víctimas en Refugios.²⁰ Wolffer pudo acceder al de la Fundación Diarq lap en el año 2007 a partir de la contracampaña *Soy totalmente de hierro* (2002), una de las más conocidas de la artista y la primera que concibió en su totalidad para el espacio público, que funcionó como carta de presentación.²¹ Así, pudo empezar a desarrollar allí su proyecto *Expuestas: registros públicos* (2007-2013),²² más en relación con el arte activista y con comunidades. Esto, además, le permitió ampliar su espacio de trabajo más allá de las instituciones artísticas, principalmente llegando al espacio público o colaborando con

¹⁹ Como su propio nombre indica, garantiza y protege el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia. Define, en su artículo 14º, la violencia feminicida como “la forma extrema de violencia de género contra las mujeres producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y pueden culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de las mujeres” (Ley General de Acceso, 2007).

²⁰ Son espacios de protección para las mujeres y sus hijos que han sido víctimas de violencia de género, abiertos 24 horas. Su ubicación es confidencial por motivos de seguridad. Pueden permanecer allí un máximo de tres meses y en el caso de México no hay asistencia posterior.

²¹ Un análisis muy completo sobre esta contracampaña puede consultarse en *El cuerpo abierto. Representaciones de la mujer en el arte contemporáneo* de Irene Ballester.

²² Un proyecto formado por diferentes “intervenciones culturales participativas”. Empezó a definir de esta manera sus trabajos porque le parecía relevante deshacerse de la palabra arte, ya que utiliza estrategias del mismo pero en espacios que le son ajenos para “generar una serie de procesos de enunciación, narración y visibilización”. Tampoco le interesa la validación o legitimización que éste trae consigo. De esta manera, utiliza la palabra intervención porque le permite incidir en su interés por intervenir la realidad aunque sea por un periodo específico de tiempo y transformarla, centrándose en el proceso que entrañan los proyectos realizados más allá del resultado final. Son culturales porque su interés radica en producir “otros acuerdos culturales de convivencia respetuosos y celebratorios de las disidencias y diferencias” y participativas porque están pensadas para ser realizadas en colaboración con el público y que se establezcan diálogos (Entrevista a Wolffer, 2018).

instituciones dedicadas a mujeres y a violencia de género (Inmujeres CDMX, el Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM, la Fiscalía Especial para los Delitos de Violencia contra las Mujeres y Trata de Personas o la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres).

En un primer momento, *Expuestas: registros públicos*, estaba enfocado en nombrar y enunciar la violencia contra las mujeres transformándola en un fenómeno visible y público. Una de las preguntas básicas fue cómo nombrar esta violencia, cómo hacerla visible sin reproducir sus consecuencias. Una de las primeras piezas que realizó fue *14 de febrero* (2008), que todavía conserva elementos que la relacionan con sus performances realizadas en la década de los noventa, pero también se empieza a entrever el cambio al que venimos refiriéndonos. Así, en San Valentín, día del amor y la amistad, Wolffer, vestida como escort, regaló chocolates en forma de corazón en los semáforos de Avenida Revolución, en Ciudad de México. Estaban envueltos con los testimonios de Fabiana, una usuaria del Refugio a la que su marido le obligaba a vender dulces a diario en los semáforos junto a sus cuatro hijos. Si regresaban a casa y no los habían vendido, recibían una paliza. Esta pieza está basada en compartir sus palabras y vivencias (imagen 4).²³

En esta línea de visibilización de la violencia a partir de diversas estrategias podemos destacar otras intervenciones como la *Encuesta de violencia a mujeres* (2008), en la que realizaba un cuestionario en la calle a mujeres para que respondieran, de manera anónima, en un módulo que simulaba el empleado en las votaciones secretas, si habían recibido violencia psicológica física o sexual por parte de algún hombre (imagen 5),²⁴ *Muros de réplica* (2008-2010), en la que promovió un espacio de réplica para mujeres receptoras de violencia donde podían escribir o verbalizar aquello que querían decir a sus agresores (imagen 6)²⁵ o *Conversando con la violencia* (2011), en colaboración

²³ *14 de febrero*, 2008, del proyecto *Expuestas: registros públicos*. Fotografía realizada por Federico Gama. Web Lorena Wolffer.

²⁴ *Encuesta de violencia a mujeres*, 2008, del proyecto *Expuestas: registros públicos*. Fotografía realizada por Andrés Ramírez y la artista. Web de Lorena Wolffer.

²⁵ *Muros de réplica*, 2008-2010, del proyecto *Expuestas: registros públicos*. Fotografía realizada por la artista. Web de Lorena Wolffer.

con mujeres sobrevivientes del Refugio donde compartieron experiencias con transeúntes del Parque España (imagen 7).²⁶

Sin embargo, ya en intervenciones más tardías dentro de este mismo proyecto, fue un paso más allá consistiendo la estrategia fundamental en encontrar procesos alternativos y ciudadanos para reparar y sanar dicha violencia. Así, destacan *Antimemorias: enmiendas públicas* (2011), que se trataba de una carpa instalada en el Zócalo a la que el público accedía e iba pasando por distintas etapas en un proceso que se constituía como un intento de sanar, en el cuerpo de Wolffer, la historia de violencia sufrida por una mujer (imagen 8),²⁷ o *Mapa de recuperación* (2008-2013), donde la artista leía diferentes testimonios que doctores no alópatas tenían que sanar también en su cuerpo. Ambas pueden entenderse como una mediación y reflexión sobre la falta de vínculos entre las vivencias y la legislación (imagen 9).²⁸

La suma de experiencias vividas en estas dos propuestas le hizo tomar la decisión de no volver a poner su cuerpo a disposición del público. En el primer caso, podemos pensar que porque se reprodujeron algunas consecuencias de esa violencia que estaba intentando sanar, aunque fuese de manera indirecta y, en el segundo, porque las experiencias vividas con estos curanderos, que se realizaron varios días seguidos, fueron muy fuertes ya que no eran únicamente prácticas medicinales sino también espirituales (Entrevista a Wolffer, 2018). Las dos hacen referencia a la curación y reparación a través de la colaboración y el apoyo, en una línea similar a Beth Moysés.²⁹

Después de desarrollar *Expuestas: registros públicos* durante seis años, cada vez le parecía más relevante dejar de señalar dichas violencias y generar espacios libres de ellas y gozosos para las mujeres. Así empezó a trabajar, partiendo de un concepto legal, en un nuevo proyecto llamado *Estados de excepción* (2013-2016), pensando en espacios con

²⁶ *Conversando la violencia*, 2011, del proyecto *Expuestas: registros públicos*. Fotografía realizada por la artista. Web de Lorena Wolffer.

²⁷ *Antimemorias: enmiendas públicas*, 2011, del proyecto *Expuestas: registros públicos*. Fotografía realizada por Guillermina Navarro. Web de Lorena Wolffer.

²⁸ *Mapa de recuperación*, 2008-2013, del proyecto *Expuestas: registros públicos*. Fotografía realizada por James Tyson. Web de Lorena Wolffer.

²⁹ En estos términos de sanación y reparación, o más bien con mucho de terapéutico o relacional, aunque desde perspectivas diferentes, podemos pensar también en artistas como Lygia Clark o Ana Mendieta.

nuevas posibilidades en vez de mirar a aquellos que están marcados y es imposible transformar completamente.

En un principio la idea era realizar diferentes acciones a lo largo de varios años pero finalmente solo realizó una, que consistió en organizar una gran comida en el espacio público para mujeres transeúntes. En este caso, la artista no operó como anfitriona y el único señalamiento que había sobre el significado que podía tener esta intervención era que en el lugar del menú estaban reproducidas leyes locales y federales que tenían que ver con los derechos de las mujeres y tratados internacionales de la misma índole a los que México está suscrito ([imagen 10](#)).³⁰ Este proyecto fue premiado en el año 2014 con el *Artraker Award for Social Impact* en Londres, donde realizó en Union Street una versión llamada *The Tea Party México-London*.

Conclusiones

Tras realizar este breve recorrido por algunas obras de Lorena Wolffer podemos concluir que, a partir de sus propuestas, señala que la sociedad patriarcal es un sistema eficaz de ejercicio de la violencia de género. Aunque su manifestación más agresiva sean los malos tratos y el asesinato, no siempre se presenta mediante estas vías y hay una gran red de normas de género que sirven para generar y naturalizar la violencia física y psíquica contra las mujeres. Un fenómeno global que afecta a todos los países y culturas, en mayor o menor medida, y que se extiende a muchas situaciones y acontecimientos políticos, económicos, antropológicos, sexuales, étnicos y simbólicos (Aliaga, 2007: 26-27). En México, desde donde se enuncia, Ciudad Juárez es un caso paradigmático debido al gran número de crímenes y su brutalidad, la impunidad y la tolerancia hacia estos hechos, donde se entrelazan otras problemáticas como la trata de personas o el tráfico ilegal en la frontera, agudizándose la desigualdad estructural en la que ellas viven.

El arte no está exento de tal proceso de normalización por lo que es relevante entenderlo como espacio de lucha y resistencia que visibiliza, denuncia, suscita análisis y

³⁰ *Estados de excepción*, 2013-2016. Fotografía realizada por Guillermina Navarro y Dolores Galindo. Web de Lorena Wolffer.

contribuye a que proliferen cambios.³¹ Así, a partir de un posicionamiento crítico con estrategias y planteamientos similares a lo largo de su trayectoria (performance, activismo, utilización del cartel como herramienta subversiva, enunciación en el espacio público o colaboración con mujeres víctimas de violencia de género), Wolffer se inserta en los discursos contemporáneos abordados por otros colectivos o artistas latinoamericanas (La Perrera, Mujeres Creando, Mujeres Públicas, Mónica Mayer, Lorena Méndez, Teresa Serrano, Regina José Galindo, Beth Moysés, Priscilla Monge...).

A través de la performance, critica y registra acciones simbólicas que evidencian esta violencia, huyendo de una representación sensacionalista y devolviendo la conversación a un cuerpo de mujer que es el suyo, pero que representa al de otras muchas. Sin abandonar del todo este registro comenzó a trabajar con las víctimas y sus testimonios, que reflejan que es en plural como se declinan este tipo de conductas. Unas propuestas que corresponden a la voz de muchas mujeres hablando por ellas mismas donde través del encuentro y el intercambio en el espacio público se generan respuestas a situaciones individuales pero con una base común: la hegemonía del varón manifestada a través de la violencia (Carroll, 2015: 24-26).

Su trabajo nos permite apreciar la capacidad de Wolffer para replantear sus propias ideas. Primero, intentando visibilizar la violencia de género, señalarla y sacarla al terreno público, reclamando así también para las mujeres territorios preponderantemente masculinos. Posteriormente, centrándose en buscar procesos alternativos y ciudadanos para reparar y sanar dicha violencia. Finalmente, generando espacios gozosos y libres de ella donde las mujeres puedan ejercer sus derechos. En este sentido, su fuerte compromiso feminista también es destacable en su labor como docente, gestora o curadora de diferentes proyectos en la universidad, la televisión o la radio. Además, ha expuesto en museos o centros de arte en exposiciones individuales y colectivas y ha recibido diversos premios desde 1992 hasta la actualidad, como el Artraker Award for Social Impact (Inglaterra, 2014), Commended Artist por Freedom to Create (Singapur,

³¹ En este sentido es importante señalar que, en general, han sido las mujeres las que han reivindicado y cuestionado la violencia de género también desde el ámbito artístico.

2011) o la Medalla Omecíhuatl otorgada por Inmujeres CDMX (Ciudad de México, 2011).³²

Así, a lo largo de casi dos décadas, ha denunciado la violencia contra las mujeres señalando que debe someterse a debate público y sancionarse legalmente. Además, desde un punto de vista político pero también teórico, estético y vital, invita a la reflexión y a la implicación del espectador, modificando aunque sea momentáneamente la realidad que nos rodea y dando cabida a otras realidades nuevas construidas en la igualdad y el respeto.

Fuente primaria

Entrevista a Lorena Wolffer, artista y activista cultural. Realizada por Skype (Madrid-Ciudad de México), 27 de febrero de 2018.

Bibliografía

"Mírame a los ojos. 7 de mayo de 2014". Programa *Luchadoras* (Rompeviento TV). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HJz-6XrJJIU&t=2162s>. Consultado en línea: 10 de agosto de 2018.

Aliaga, Juan Vicente y García Cortés, José Miguel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en América Latina y España: 1960-2010*. Egales: Barcelona, 2014.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal: Madrid, 2007.

Amorós, Celia. *Mujeres e imaginarios de la globalización. Reflexiones para una agenda global del feminismo*. Homo Sapiens: Buenos Aires, 2008.

Avendaño, Octavio. "Entrevista de Lorena Wolffer por Octavio Avendaño, curador", en: Avendaño, Octavio (com.). *Lorena Wolffer. Expuestas: registros públicos*. Museo de Arte Moderno: Ciudad de México, 2015, p. 7-17.

Ballester Buigues, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Trea: Gijón, 2012.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama: Barcelona, 2005.

³² Su currículum es muy rico y extenso y puede consultarse en su página web.

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Ibérica: Barcelona, 2010.

Carroll, Amy Sara. "El derecho de réplica. Performance –Lorena Wolffer– Performatividad", en: Avendaño, Octavio (com.). *Lorena Wolffer. Expuestas: registros públicos*. Museo de Arte Moderno: Ciudad de México, 2015, pp. 23-27.

Caso González y otras (Campo algodnero) vs. México. Corte Interamericana de Derechos Humanos: Sentencia del 16 de noviembre de 2009.

Comisión Interamericana de Mujeres. Disponible en <http://www.oas.org/es/cim/>
Consultado en línea: 8 de agosto de 2018.

González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama: Barcelona, 2002.

Informe de la Cuarta Conferencia Mundial sobre la Mujer. Beijing, 4 a 15 de septiembre de 1995. Naciones Unidas: Nueva York, 1996.

La violencia feminicida en México, aproximaciones y tendencias 1985-2016. ONU Mujeres: Ciudad México, 2017.

Las mujeres en el Distrito Federal. Estadísticas sobre desigualdad de género y violencia contra las mujeres. Instituto Nacional de Geografía y Estadística: Ciudad de México, 2005.

Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia. Diario Oficial de la Federación: 2007.

Mandel Katz, Claudia. *Estéticas del borde. Prácticas artísticas y violencia contra las mujeres en Latinoamérica*. Universidad de Costa Rica: San José de Costa Rica, 2016.

Mayer, Mónica. *Rosa chillante: mujeres y performance en México*. AVJ ediciones: Ciudad de México, 2004.

Monárrez Fragoso, Julia Estela. "Las diversas representaciones del feminicidio y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, 1993- 2005", en: Monárrez, Julia; Cervera, Luis y Fuentes, César (coords.). *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*. El Colegio de la Frontera Norte y Miguel Ángel Porrúa: Tijuana, 2010, pp. 361-394.

Moysés, Beth. *Still thinking of you*. Disponible en <http://www.galeriafernandopradilla.com/exposiciones/current/instalacion/1401>. Consultado en línea: 8 de agosto de 2018.

Nathan, Debbie. "Trabajo, sexo y peligro en Ciudad Juárez", en: Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (com.). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Madrid, 2005, p. 292-305.

ONU Mujeres. "Combatiendo el femicidio en América Latina", en: *ONU Mujeres. América Latina y el Caribe*, 15 de febrero, 2017. Disponible en <http://lac.unwomen.org/es/noticias-y-eventos/articulos/2017/02/take-five-adriana-quinones-femicide-in-latin-america> Consultado en línea: 30 de agosto de 2018.

Ronquillo, Víctor. *Las muertas de Juárez. Crónica de una larga pesadilla*. Temas de hoy: Madrid, 2004.

Segato, Rita. *La escritura en el cuerpo de las muertas de Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón: Buenos Aires, 2013.

Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Melusina: Madrid, 2010.

(Des)fazendo o silêncio: autorrepresentação da resistência dos camponeses de San Carlos

claudia.gordilloa@gmail.com, analuisa@ufpr.br

por Ana Luisa Fayet Sallas

docente da Universidade Federal do Paraná (Brasil)

y Claudia Solanlle Gordillo Aldana

doutora em Sociologia da Universidade Federal do Paraná (Brasil)

Resumo

Este artigo reflete sobre as representações visuais da comunidade de resistência civil de San Carlos na Colômbia, com foco na análise de suas fotografias documentais. O intuito é questionar a produção de sentidos, conteúdos, sujeitos, objetos, intenções e visualidades nas imagens documentais num contexto de guerra. A publicação dessas fotografias amadoras em blogs implica, necessariamente, a passagem de um âmbito íntimo a um outro espaço de sociabilidade público e global; tornando-se um cenário político de visibilidade da vítima. Seguindo a metodologia da etnografia virtual e a análise da fotografia focado no multidisciplinar, visa-se compreender as formas de representação do sujeito-vítima em e para a resistência civil.

Palavras-chave: fotografia documental, guerra na Colômbia, resistência civil, comunicação virtual.

(Un)doing Silence: Self-representation of Resistance by the Peasants of San Carlos

Abstract

This article reflects about visual representation of civil resistance in the community of San Carlos in Colombia. This analysis focuses in documentary photos made by them. The aim is to inquire about the production of senses, topics, subject, objects, and visualities in documentary images within a war context. The publication of these amateur photos in blogs involves a transit from a personal scope to a public and global sociability space. This is a political space of visibility for the victims. The analysis has been developed through a virtual ethnography and a multidisciplinary methodology of photography with the aim to understand the representation of the subject-victim in and for civil resistance.

Keywords: Documentary Pictures, Colombian War, Civil Resistance, Virtual Communication.

**(Des)fazendo o silêncio:
autorrepresentação da resistência dos camponeses de San Carlos**

“Como fazer falar o silêncio sem que ele fale necessariamente
a linguagem hegemónica que o pretende fazer falar?”
Boaventura de Souza Santos (2002)

Olhar com imagens subalternas

A guerra na Colômbia está mediada, principalmente, por relatos, representações e interpretações que constroem jornalistas e fotojornalistas na mídia. Artigos, entrevistas, reportagens, matérias, fotografias, vídeos e documentários fazem parte de um leque de estratégias informativas que são submetidas às políticas editoriais e aos interesses da mídia que sucumbem, em sua grande maioria, aos benefícios capitalistas e empresariais.

Também, recentemente, a guerra tem sido mediada por pesquisas realizadas pelo Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH),¹ reconhecendo institucionalmente os acontecimentos trágicos e suas vítimas. Essas pesquisas revelam os marcos ideológicos dos pesquisadores e configuram os relatos institucionais do Estado sobre o conflito armado. Assim sendo, a mediação da mídia e do Estado se tornam relevantes, visto que constituem a forma em que os cidadãos se informam sobre a guerra. Isto, porque os enfrentamentos bélicos entre os diversos grupos acontecem predominantemente no campo e na selva, ou seja, longe das cidades e da maioria dos cidadãos.

Tal cena informacional tem privilegiado fontes estatais, como as forças militares, funcionários públicos e políticos que simpatizam com os produtores informacionais, colocando na cena mediática atores que ganham legitimidade mediante a reiteração de sua visibilidade. Ao mesmo tempo, priorizam discursos institucionais e impõem padrões recorrentes que se tornam “leituras preferentes” (Hall, 2003: 365). Ainda assim, mesmo que timidamente, são incluídos testemunhos de vítima e algoz.

¹ O Centro Nacional de Memoria Histórica pertence ao Departamento para la Prosperidad Social (DPS). É uma instituição pública que visa cumprir o Art. 147 da Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Ela cria e implementa projetos com o intuito de configurar a memória do conflito armado e, a sua vez, aprofunda no conhecimento da história social e política do país. Foi criada em 2011, durante o governo de Álvaro Uribe Vélez.

Esta ênfase discursiva está permeada pelos interesses dos governos de turno. Entre 2002 e 2010, durante o governo de Álvaro Uribe Vélez e sua Política de Seguridad Democrática (PSD),² o discurso foi construído por um sentimento de ódio contra o inimigo focalizado nas Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP), chamada de terroristas. O terrorismo é entendido pelos Estados Unidos como “o uso deliberado da violência ou ameaça do seu uso para atingir objetivos de natureza política, religiosa ou ideológica (...) através da intimidação, coerção ou pela implantação do medo” (Chomsky, 2003: 72). Definição que para Chomsky é singular em dois sentidos: a primeira, porque é uma paráfrase perfeita da política oficial do governo, já que “quando é política do governo chama-se conflito de baixa intensidade ou contra-terrorismo” (2003: 73), revelando-se prática universal. A segunda, é que o conceito dá respostas erradas sobre a questão de quem são os terroristas. Essa singularidade coloca a definição como algo vazio e Chomsky propõe defini-la como “o terrorismo que é praticado contra nós, quem quer que sejamos” (2003: 74). Neste sentido, terrorismo é a arma dos mais fracos, embora nos manuais de governo terrorismo é a arma dos mais fortes.³ É neste sentido que o terrorismo é uma retórica dos Estados em conflito, já que seu propósito é deslegitimar política e juridicamente a ação dos grupos armados não legais (Lair, 2003: 89) propiciando polarização.⁴

² A PSD tinha como objetivo vincular o cidadão no sistema de segurança, sob pretexto de não conseguir condições e estatísticas desejadas somente com a força pública. O ex-presidente Uribe animava à população afirmando que: “Éste debe ser un esfuerzo de todo el Estado, de todos los colombianos. Una estructura estatal fuerte, apoyada en la solidaridad ciudadana, garantiza el imperio de la ley y el respeto de los derechos y libertades” (Presidencia, 2003). Para isso, a PSD estabeleceu programas neoliberais como Red de informantes e Soldados campesinos, que em alguns casos pagavam honorários pelas informações apresentadas.

³ O conceito de terrorismo apareceu nos anos oitenta com o aparato de relações públicas de Ronald Reagan, que identificou o “terrorismo internacional, narcotraficantes, árabes enlouquecidos, ou Saddam Hussein, o novo Hitler, pronto para conquistar o mundo” (Chomsky, 2003: 39). O terrorismo foi eixo da política externa americana neste período e condenava o que Reagan chamava de “o flagelo diabólico do terrorismo” (2003: 62). O terrorismo foi considerado uma praga espalhada pelos “depravados opositores da própria ideia de civilização” que queriam “o retorno à barbárie em plena era moderna” (2003: 62). Reagan estava concentrado no terrorismo de Oriente médio em 1985. Neste sentido, a guerra ao terrorismo é declarada por segunda vez a partir do 11.09.2001 sob administração de George W. Bush.

⁴ O fenômeno de polarização durante o governo de Uribe pode ser entendido como uma forma democrática de coesão social baseada em estratégias propagandísticas com ampla manipulação do discurso nacionalista. Esta ocorrência pode ser aprofundada no livro *Seguridad Mediática: la propaganda militarista en la Colombia Contemporánea* (Gordillo, 2014).

Entre 2010 e 2014, durante o governo de Juan Manuel Santos e sua Política Integral de Seguridad y Defensa para la Prosperidad (PISDP),⁵ o discurso foi menos polarizado e messiânico, porém, carregado de esperança. Este discurso fundado no acordo de paz com as FARC foi ocupando espaço linguístico, semântico e visual, sobresignificando palavras como reparação, reconciliação e pós-conflito que colocaram na tribuna institucional, mediática e acadêmica outras representações dos atores do conflito e suas vítimas.⁶

Nos últimos doze anos, a guerra tem-se disputado entre um discurso polarizado e outro de esperança, ambos os casos carregados de um acento propagandístico que representa o extremo: um excessivamente guerreirista e outro idealista. Esta problemática acrescenta a complexa relação entre mídia, Estado, vítimas e suas representações visuais, produzindo, na maioria dos casos, representações hegemônicas que levam a uma aparente naturalidade do “real” da guerra. Explica Stuart Hall que “ser perfeitamente hegemônico e fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida” (2003: 366).

Em vista dessa concentração discursiva e visual que opaca outros olhares, nós nos interessamos por outras imagens, aquelas fotografias que têm erros de enquadramentos, que não têm sequencialidade, que carecem de estética profissional e que, aparentemente, não têm relevância conceitual. Imagens que não são divulgadas nos jornais e tampouco publicadas em livros, porém, que contam histórias da vida cotidiana das comunidades que têm resistido à guerra. Trata-se de fotografias documentais tiradas pelas vítimas que lutam cotidianamente pela sobrevivência, dignificação e memória.

⁵ Esta política pública de governo está baseada em seis objetivos: 1) diminuir a produção de narcóticos; 2) desarticular os grupos armados ilegais e criar condições de segurança para sua consolidação; 3) criar condições de segurança para o convívio dos cidadãos; 4) progredir para um sistema de capacidades dissuasivas civis, integradas e interoperáveis; 5) contribuir com a atenção oportuna de desastres naturais e catástrofes; 6) fortalecer a institucionalidade e bem-estar do setor segurança e defesa nacional. Alguns analistas afirmam que os objetivos relacionados com o narcotráfico são bastante ilusórios. Matéria em: http://www.elcolombiano.com/politica_de_seguridad_de_santos-JFEC_135783. Acesso: 10 jun. 2018.

⁶ Uma das entidades colombianas interessadas nesta mudança foi a Fundación Nuevo Periodismo (FNP), que em 2014 ofereceu mais de nove seminários para jornalistas como: Cobertura das conversações para a terminação do conflito na Colômbia, Memória e conflitos sociais em televisão e em documentários, ¿Cómo cobrir o processo de paz em meio do conflito? A cobertura jornalística das vítimas, ¿Cómo informar sobre casos de desaparecimento? Entre mais outros. Em: <http://www.fnpi.org>. Acesso: 15 jun. 2018.

Estas imagens subalternas sobre subalternos são o espaço para se mostrarem, uma materialidade que encarna o sujeito esquecido como aquele “espaço em branco entre as palavras” (Spivak, 2010: 298) que não está dado pela classe ou pela opressão, nem presume uma identidade e consciência única. Gayatri Spivak (2010), contrariamente, desmitifica a construção monolítica da categoria subalterno que os intelectuais pós-coloniais ainda codificam.

Seguindo este postulado é relevante questionarmo-nos: o que as fotografias das vítimas têm para nos mostrar? Como as vítimas se apresentam e constroem sua identidade? Quais são os relatos, temas, sujeitos e formas como as vítimas de resistência civil autorepresentam sua luta política? Estas fotografias são potenciais para construir um tipo de memória coletiva? Neste sentido, as fotografias documentais das comunidades transformam-se em objetos preciosos para compreender os processos de resistência civil e as tensões políticas, sociais e culturais que produz o conflito em suas dimensões comunitárias.

Esta análise apresenta as fotografias documentais da comunidade de resistência civil de San Carlos,⁷ destacado por ter a maior porcentagem de pessoas deslocadas pela guerra, ser a primeira municipalidade no país livre de minas terrestres,⁸ ter o primeiro programa de retorno massivo⁹ apoiado pela prefeitura de Medellín (Antioquia) e ganhar o Premio Nacional de Paz em 2011.¹⁰ Além de ser local para testes de diversas estratégias do pós-conflito.

⁷ San Carlos fica a 119 quilômetros da cidade de Medellín. É uma área de reserva ecológica e ecossistemas estratégicos para desenvolvimento de economias alternativas e tem um dos maiores projetos hidroelétricos da Colômbia com capacidade para gerar 30 por cento da energia do país.

⁸ Os engenheiros militares do exército, mediante do Batalhão de Des-minado Humanitário, desativaram mais de 83 artefatos explosivos, mais de 1,3 milhões de metros quadrados de terra ficaram livres de minas terrestres. Matéria em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11336462>. Acesso: 8 fev. 2018.

⁹ O programa retorno foi uma estratégia do escritório de Acción Social da Presidência da Colômbia e a Prefeitura de Medellín, que visava re-habitar o território e reativar a economia mediante o retorno dos camponeses para suas chácaras. Essa estratégia converteu-se em “simples regressos” que não garantiam os direitos e condições mínimas de bem-estar. Matéria em: <http://www.verdadabierta.com/victimas-seccion/desplazados/2301-retorno-de-desplazados-en-orient-antioqueno-solo-buenas-intenciones>. Acesso: 25 jul. 2017.

¹⁰ O Premio Nacional de Paz é organizado por um conjunto de instituições privadas e estatais colombianas que desde 1999 incentivam projetos de paz, humanização e igualdade de diversas comunidades na Colômbia. Matéria em: http://www.elcolombiano.com/premio_nacional_de_paz_para_san_carlos-NYEC_159163. Acesso: 27 jul. 2017.

As fotografias analisadas neste artigo estão publicadas em três blogs: o Centro de Acercamiento para la Reconciliación y la Reparación (CARE),¹¹ San Carlos Antioquia¹² e Jordán Te Quiero.¹³ A comunidade tem mais dois blogs com imagens: Fiesta del Arriero e Jordán mi Pueblo Querido que não foram incluídas nesta análise. No total, são 259 fotografias tiradas em 2008 e publicadas em sua grande maioria em 2015, o que envolveu nesta etapa uma etnografia virtual, caracterizada pela busca, classificação e seleção das imagens que destacavam a emergência das vítimas, a visualidade da guerra, a reocupação dos espaços e os gestores da memória. Para os efeitos desta análise, selecionamos aqui nove fotografias que expressam os sentidos e sustentam a argumentação desenvolvida no artigo.

O recurso da etnografia virtual tem se sustentado teoricamente desde os trabalhos pioneiros de Christina Hine (2000) e tem envolvido uma multiplicidade de experimentos de pesquisa no ambiente virtual. Operado com os conceitos de *webnografia*, *netnografia*, etnografia digital, etnografia virtual ou ainda *cibernografia*.¹⁴ No nosso caso, utilizamos a etnografia virtual como recurso de pesquisa com imagens, investigando que outras visualidades estavam se produzindo no contexto de negociações de acordos de Paz e de reocupação dos territórios marcados pela guerra na Colômbia. Seguindo este princípio, acompanhamos as publicações nos blogs, no entanto estabelecer uma interação direta com os autores, dado que naquele momento da pesquisa, nosso interesse fundou-se mais no mapeamento destas formas visuais e na análise de seus sentidos, conforme se pode observar no desenvolvimento do texto.

De acordo com isso, o texto é organizado em quatro partes. A primeira denominada *Produzir o sujeito*, apresenta a configuração de sujeitos politicamente ativos

¹¹ O Centro de Acercamiento para la Reconciliación y la Reparación mostra duas marchas contrárias ao desaparecimento forçado, movimentos sociais e ação política na rua em: <http://caresancarlos.blogspot.com.br> (desatualizado desde 2007). Acesso: 15 dez. 2016.

¹² San Carlos Antioquia, apresenta a beleza natural da vila com foco nas cachoeiras, rios e lagoas e a relação da natureza com a cotidianidade dos moradores. Em: <http://sancarlosantioquia.com>. Acesso: 12 out. 2016.

¹³ Corregimiento del Jordán, mostra o centro da vila e as atividades cotidianas, econômicas e a recuperação dos espaços públicos como igreja, praça central, ruas e equipamentos de lazer da Vila El Jordán. Em: <http://jordantequiero.blogspot.com.br>. Acesso: 15 dez. 2016.

¹⁴ A este respeito ver Fragoso, Recuero e Amaral, 2011; Reguillo, 2012.

que, além das consequências significativas do conflito armado, geram transformações do eu como ator social. A segunda *Rachar o silêncio*, analisa as estratégias da comunidade para evidenciar, denunciar e propagar os nomes e imagens dos desaparecidos a partir de intervenções políticas na rua. A terceira aborda a revitalização do espaço público como estratégia política para re-simbolizar os locais inscritos com o terror da guerra. E enfim, o fechamento *Memórias de dignidade* argumenta que as formas de produzir resistência significam uma forma de empreendimento de memória importante para compreender a guerra.

Contexto da guerra na Colômbia

A história da violência na Colômbia tem mais de 53 anos de guerra ininterrupta, na que participaram grupos ilegais de esquerda: as Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (FAR-EP), o Ejército de Liberación Nacional (ELN) e o Ejército Popular de Liberación (EPL) e grupos paramilitares de extrema direita: as Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), Aguilas Negras, e Bandas Criminales Emergentes (BACRIM), além das forças militares do país, especialmente o exército. A este contexto acrescenta-se a presença dos narcotraficantes, que tentam controlar territórios para produzir e transportar cocaína.

Trata-se de uma guerra que tem foco na apropriação, exploração e domínio da terra, que sobrevive simultaneamente com problemas agrários antigos, como o deslocamento violento de pessoas, a apropriação indevida de terra, a colonização e utilização de títulos falsos (CNMH, 2013: 21) somados a ondas de violência e precarização que geram empresas hidroelétricas e de mineração industrializada acrescentada, especialmente, na última década. Esta economia de guerra é chamada de "polemologia", um fenômeno que reflete a preocupação dos grupos armados ilegais por manter economias estruturadas que visam propiciar crescimento e perenidade (Bouthoul, 1991).

Recursos estes que se relacionam com a prolongação da guerra e a mudança do inimigo, voltando-se fortemente e reconhecida como guerra contra os civis (Lair, 2003), guerra social (Gilhodes, 1985) ou guerra por população interposta (Pecaut, 2001). Em qualquer dos casos, o civil é o centro de gravidade, o alvo da guerra. La Unidad para

Atención y Reparación Integral a las Víctimas¹⁵ reconhece historicamente 8.471.134 vítimas direitas do conflito armado em 2017.¹⁶

No caso de San Carlos os primeiros episódios de violência aconteceram em 1984 com confrontos continuados entre as FARC e o exército. No começo da década dos noventa as FARC administraram com maior força a justiça na comunidade e fizeram limpeza social,¹⁷ acrescentado com confrontos contínuos entre guerrilha e paramilitares. Finalizando a década o território foi controlado por paramilitares; torturaram, assassinaram, sequestraram e mataram polícias e soldados, invadiram casas, comerciantes e camponeses foram extorquidos, mulheres foram incriminadas como objetivo militar por se relacionarem com polícias e soldados, administraram cultivos ilícitos e lícitos, controlaram compra de mercado sob argumento de serem providências para as FARC. O deslocamento forçoso massivo e os assassinatos seletivos converteram as vilas em lugares fantasmagóricos.¹⁸

Apesar do deslocamento massivo e crueldade das condições de vida e risco, alguns sancarlitanos ficaram na vila e criaram estratégias de sobrevivência, tais como: morar amontoados em casas de vizinhos, construir casas provisórias de plástico, armar esconderijos no chão, provisionar escadas para escapar pelo telhado, dormir com sapatos, dormir durante o dia e cozinhar na madrugada. O fato de ficar na vila, expor seus corpos vivos confrontando a ideia normalizada da morte, pensar ações simples para contrariar lógicas violentas, organizar-se nas tarefas cotidianas, modificar seus horários e atividades são estratégias que configuram processos comunitários de resistência civil, que além do perigo mantêm a vida no limite da vida mesma.

¹⁵ A Unidad de Atención y Reparación Integral a las Víctimas foi criada em 2012 mediante a Lei 1448 de Víctimas y Restitución de Tierras, que se ocupa dos projetos de atenção, assistência e reparação integral às vítimas do conflito armado. Ela visa reparar às vítimas mediante indenização e acompanhamento na inversão apropriada de recursos de acordo com os contextos políticos, sociais e culturais das vítimas. A proposta de esta instituição é dar às vítimas as ferramentas certas para que os atores sejam líderes nas comunidades. Lei em: <http://www.unidadvictimas.gov.co/index.php> e <http://www.unidadvictimas.gov.co/normatividad/LEY+DE+VICTIMAS.pdf>. Acesso: 06 nov. 2014.

¹⁶ Estatísticas em: <http://www.unidadvictimas.gov.co>, a data de corte da informação em 30 junho de 2017. Acesso: 14 agos. 2017.

¹⁷ Matéria em: <http://www.verdadabierta.com/masacres-seccion/4419-todas-las-guerras-atacaron-a-san-carlos>. Acesso: 12 jan. 2017.

¹⁸ Matéria em: <http://www.arcoiris.com.co/2014/06/aqui-me-quede-memoria-de-la-resistencia-en-san-carlos-antioquia/>. Acesso: 12 jan. 2017.

Em 2009, a guerra tinha deixado em San Carlos um número indeterminado de mortes: 33 massacres, 156 desaparecidos forçosos, 78 mutilados vitimados pelas minas terrestres e o deslocamento forçado de mais 19.954 pessoas, ou seja, sete de cada dez sancarlitanos ficaram sem casa (CNMH, 2014: 14). Entre 2003 e 2004 a prática do deslocamento massivo representou 45% e 39% do total por ano e as vítimas de assassinados seletivos foram 146 entre 1988 e 2010 (CNMH, 2014: 20).

É importante nomear neste contexto os intentos de acordos de paz em diferentes momentos da história: acordos para cessar-fogo,¹⁹ mesas de diálogo,²⁰ desmobilizações de grupos menores²¹ e zona de distensão.²² Em agosto de 2016, foi assinado o acordo de paz com a guerrilha mais antiga de América Latina toda, as FARC com o governo de Juan Manuel Santos;²³ o governo liderou o processo de acordo de paz com o ELN.

Produzir o sujeito

Durante muitos anos os governos na Colômbia falaram da vítima como um produto residual da guerra, um efeito do poder que durante décadas foi rotulado como “danos colaterais” (CNMH, 2013: 14). Em 2012, a Ley de Víctimas y Restitución de Tierras gerida pela Unidad de Víctimas da Colômbia falou de vítimas e criou estratégias para acessar à

¹⁹ Acordos da Uribe e de Corinto com a FARC-EP e o EPL em 1984, durante o governo do Belisario Betancur (1982-1986).

²⁰ Como a abertura do grupo de aconselhamento pela Reconciliación, Normalización e Rehabilitación durante o governo do Virgilio Barco (1986-1990), as conversações com as FARC-EP, ELN e EP durante o governo de César Gaviria que terminaram pelo sequestro de um ex-ministro que morreu durante cativo.

²¹ Que tem contribuído com a paz do país com desmobilizações durante o governo do Virgilio Barco: M-19 em 1990, PRT em 1991, EPL em 1991, MAQL em 1991; o CRS em 1994 durante o governo de César Gaviria (1990-1994), e as AUC em 2005 com a Lei de Justiça e Paz durante o governo de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010).

²² Durante o governo do Andrés Pastrana (1998-2002) Colômbia despejou cinco municípios em San Vicente del Caguán, sul do país, para criar mesas de diálogo. O acordo terminou em 2002 quando as FARC-EP sequestraram um avião.

²³ As negociações de paz começaram em 18 outubro de 2012, apoiado pela Noruega, a Cuba e acompanhamento de outros países da América Latina, principalmente, a Venezuela e o Chile. Está conformada por quatro fases: aproximações para o diálogo, fixação dos acordos, referendo e implementação. Se discutiram tópicos como política de desenvolvimento agrário, participação política das FARC, políticas de drogas e reparação das vítimas.

verdade, à justiça e à reparação integral.²⁴ A categoria vítima do conflito armado “é aquela pessoa que tem padecido de um dano, como consequência de violações dos Direitos Humanos, ocorridas a partir de 1º de janeiro de 1985 no conflito armado” (Mindefensa, 2011: 19). Esta definição de vítima está inserida em um marco normativo sob intenção de criar estatísticas, oferecer programas de intervenção humanitária e criar projetos para a construção de memória. Certamente, ações importantes para compreender o conflito e ressarcir, de alguma maneira, a inação de décadas dos governos e suas políticas públicas.

A Lei constata legitimamente a existência de um conflito armado interno que outorga aos indivíduos o status de vítima dentro do conflito, reconhecendo que historicamente ele foi despojado de seus direitos. Este fato significou uma ruptura simbólica como estrutura política e a “incorporação, de maneira central, dos anônimos e dos esquecidos” (CNMH, 2013: 14). Para as comunidades de resistência civil isso representou o reconhecimento da luta política e a colocação de histórias individuais dos corpos violentados que os constituiu como cidadãos. Já não eram mais produtos residuais, sim, sujeitos em luta política.

Explica Alain Touraine que a emergência do sujeito se realiza quando o indivíduo reconhece a presença de si, olha-se em relação com seu contexto, valores, políticas, cultura, opressões e expectativas como parte de uma ordem social que “destrua as totalidades culturais e filosóficas que lhe impõem uma identidade” (Touraine, 2009: 192). Porém, isso, somente é possível mediante a consciência de si que “é a capacidade dos seres humanos de falar deles mesmos em termos de direitos” (Touraine, 2009: 142).

Fotografia 1 - Manifestação dos desaparecidos em San Carlos, SF, blog CARE, 9 de novembro de 2007.

²⁴ A Lei 1448 ou Lei de Víctimas y Restitución de Tierras foi assinada em 10 de junho de 2011 pelo presidente Juan Manuel Santos Calderón. A Lei tenta devolver os direitos vulnerados a indivíduos e comunidades dentro de processos judiciais. Além, estabelece um marco para ajuda humanitária, assistência e atenção às vítimas, ao igual, que ajuda especial para pessoas despojadas de suas terras. Também, há mecanismos de reparação a vítimas nas dimensões psicológica, simbólica e económica. Em este, último ponto, a lei estabelece restituição de terras, de moradia, acesso a créditos e formação educativa, indemnização, garantias de não repetição, entre outros. Ver: <https://polcol20142.wordpress.com/2014/11/19/analisis-como-vamos-con-la-ley-de-victimas-y-restitucion-de-tierras/>. Acesso: 13 jan. 2017.

Fotografia 2 - Líder Pastora Mira, SF, blog CARE, 9 de novembro de 2007.

É o caso da Pastora Mira García (foto 2). Ela foi policial nos anos oitenta, hoje é vereadora da municipalidade de San Carlos. É mãe de Sandra Paola e Jorge Aníbal desaparecidos e mortos pelos paramilitares. Sandra fazia 22 anos quando foi raptada para integrar a guerrilha, ao opor-se foi sequestrada e morta em fevereiro de 2002. Seu corpo foi encontrado em julho de 2008, seis anos após. Jorge Aníbal, o filho mais novo da Pastora, desapareceu em 4 de maio de 2005 e duas semanas depois foi encontrado morto.²⁵

Esses dois fatos colocaram a Pastora no que poderíamos chamar o limite da vida mesma, pois, sua condição de mãe tinha sido desmanchada com a morte de seus dois filhos. Acreditamos que este acontecimento dolorido suscitou na Pastora um olhar interior como mulher, camponesa, mãe e, agora, vítima. Ela teve, no processo de encontrar a sua nova condição tirada, consciência de si que implicou, necessariamente, ressignificar o seu olhar, constituir um novo eu em contraposição ao poder opressor da guerra. A Pastora, nesse processo de auto-reconhecimento que se dá aos poucos, voltou-se a um outro cenário de possibilidades: procurar a sua filha morta, que para esse momento fazia seis anos de desaparecida. A consciência de si voltou à Pastora num sujeito²⁶ “criador dele mesmo e, conseqüentemente, [foi] capaz de reivindicar contra todos o seu direito de existir como indivíduo portador de direitos, e não somente, em sua existência prática” (Touraine, 2009: 15).

Foi tão assim que, durante os anos de desaparecimento de sua filha, a Pastora encontrou outras 17 fossas. Nesta tarefa somaram-se outras mães vítimas que compartilhavam a mesma dor de parentes desaparecidos. Elas, mulheres em sua totalidade, armaram-se com facão e ferramentas para cavar o chão onde, possivelmente, ficavam os mortos. Apesar do risco para buscar corpos que evidenciavam a barbárie da

²⁵ Matéria em: <http://www.museocasadelamemoria.org/site/?tabid=325>. Acesso: 15 jan. 2017.

²⁶ O conceito de Sujeito que nos interessa neste artigo é o desenvolvido pelo autor Alain Touraine. Somos cientes que outros autores reconhecidos trabalham o tema desde a sociologia, cada um deles com suas marcas diferenciadas: Sujeito (Touraine 1994, 2006 e 2009), Ator (Crozier e Friedber, 1977; Touraine 1987), Agente (Bourdieu, 2002; Giddens, 2002 e 2003) e Autor (Dubet, 1994; Demazière, 2004; Bertaux, 1997).

guerra, estas mães fundamentavam sua ação na necessidade de fechar ciclos de silêncio reiterados propiciados pela institucionalidade da política pública. A ação de contrapor-se implicava, necessariamente, “dominar tais perigos, [como] um ato de autojustificação e uma demonstração, para o eu e para os outros, de que se pode sair de circunstâncias difíceis. O medo produz a emoção, mas é o medo que é redirecionado em forma de domínio. A emoção do risco cultivado se nutre daquela «coragem de ser»” (Giddens, 2002: 125).

Esta coragem de ser é a condição para criar possibilidades de ação consciente que anima à transformação dos ambientes. Desta forma a Pastora se tornou um *sujeito positivo* (Touraine, 1997) para a coletividade. Um sujeito que teve a possibilidade de transformar seu entorno, de organizar-se e convidar aos outros à luta e à criação de um outro futuro. Este sujeito implica, segundo Alain Touraine, ser reconhecido pelo outro “como em mim mesmo, um Sujeito universal, nem aceitar sua diferença, mas reconhecer que nós fazemos, com materiais e em situações diferentes, o mesmo tipo de esforço para combinar instrumentalidades e identidade” (Touraine, 1997: 81-82).

A atividade da Pastora e as outras mães levaram à criação do Centro de Acercamiento, Reconciliación y Reparación del Municipio de San Carlos (CARE), permitindo transformar a atividade de procura de túmulos em uma estratégia: entregar mais de mil mapas a pessoas que, possivelmente, tinham informação sobre os mortos. Este mecanismo criou a primeira cartografia de violência da vila, encontrando perto de 25 corpos. Poderíamos pensar que este reconhecimento do sujeito cria algumas condições de possibilidade para instaurar movimentos sociais, que têm como objetivo primário transformar indivíduos em um *eu reflexivo* lutador de condições sociais equitativas.

Nas fotografias (fotos 1 e 2) vemos a Pastora liderando uma manifestação na rua contra o desaparecimento. Homens e mulheres vestidos de branco caminham em um dia ensolarado, seguram cartazes que anunciam nomes como Sacramento de Jesús, Carlos Montoya, Edilson Gómez e Francisco; datas e fotografias permitem inferir que se trata dos desaparecidos e que os participantes são vítimas que ainda lutam e procuram os corpos de seus familiares.

As duas imagens testemunham a decadência de um conflito armado silenciado, evidenciam a configuração de um sujeito político que enche o espaço público com o intuito de romper o silêncio, denunciar a ineficácia de uma política e visibilizar aqueles esquecidos.

Esses corpos que lutam se apresentam como corpos em resistência, sobrevivem e saem à rua para manifestar inconformidade. São corpos políticos, sujeitos que romperam a ordem naturalizada da guerra, que nos ajuda lembrar que o conflito está vivo, convive no cotidiano e que foi silenciado durante décadas.

Esses momentos de organização e mobilização social são instrumentos importantes na criação de estruturas horizontais na qual existe reconhecimento da “identidade ou, mais precisamente, da liberdade de cada sujeito de combinar identidade cultural e ação estratégica” (Touraine, 1997: 91). Este tipo de ações coletivas procuram um vínculo comum que representa os interesses de todos os sujeitos, além de serem vítimas o que interessa é agir pela luta de seus direitos.

O coletivo nesses eventos traumáticos é a expectativa de um mundo social diferente “ainda que se saiba que o futuro é intrinsecamente imprevisível, e como ele é cada vez mais segregado do passado, esse futuro se torna um novo terreno – um território de possibilidades contra-factuais” (Giddens, 2002: 106). Pastora e as mulheres que procuraram mortos, abriram os caminhos da ação política para “colonizar o futuro” (Giddens, 2002: 106); o melhor, um tipo de futuro, que mediante rupturas estratégicas mitigavam os efeitos do conflito armado. Ainda, que isso representava risco, sempre constituía uma possibilidade para construir futuro num presente fatal.

Rachar o silêncio

Uma das estratégias de colonização de futuro era criar rupturas do silêncio através de ações como: mapas, cartazes, marchas e manifestações pacíficas, que visibilizaram os horrores do conflito armado. Afirmo Pastora Mira em uma entrevista à fotojornalista Natalia Botero que “independentemente dos acontecimentos nos tribunais de justiça e paz, o que interessa para elas é publicar o acontecido. Nós não queremos o silêncio, em vez o defronte” (Botero, 2010, tradução das autoras). Consideramos que o silêncio é uma

das totalidades mais complexas de extrair da guerra, porque ela “se afirma como sintoma de um bloqueio, de uma potencialidade que não pode ser desenvolvida” (Boaventura, 2002: 30) e pode-se instalar no cotidiano como natural, ocultando relações de dominação que legitimam a violência.

O silêncio é uma estratégia usual nas vítimas porque ela evita a vergonha. Publicar os eventos que aconteceram no corpo próprio, descrever as cenas do horror e perceber as desgraças têm relação profunda com a intimidade, com a identidade e o lugar do corpo na sociedade. Através do silêncio o indivíduo resguarda as narrativas passadas sobre ele mesmo, evade as lembranças que outros têm sobre seu eu. Assim, o silêncio, neste caso, tem a função de preservar as lembranças do passado que, de alguma forma, configuram as narrativas biográficas que sustentam um eu atual, hoje.

A conservação desse passado se sustenta nos eventos cronológicos precedentes que geraram uma ideia social do eu. Por isso, pensamos que o silêncio é uma estratégia necessária para salvar aquilo que ainda fica em nosso corpo. É uma forma para “prevenir da necessidade de manter laços sociais com o entorno e acoplar-se às representações dominantes” (Pollak, 2006: 100). Esta estratégia vinculou os corpos inscritos em estórias do passado e, a sua vez, promoveu um tipo de invisibilidade para proteger-se. Ações como não testemunhar, não aparecer em fotografias ou vídeos e solicitar anonimato, foram solicitações recorrentes dos envolvidos para manter a sobrevivência. Não se tratava somente de dar-se um lugar nos relatos da guerra e do passado, o que estava em jogo era manter o status de sobrevivente que, de fato, é dado por um outro.

Além disso, o que significam os discursos de enunciação na ordem do passado de uma vítima? Em um primeiro momento significa reconhecimento da pessoa como vítima, ou seja, aceitar que sua estória de vida teve uma fratura avassaladora que lhe levou a perda de sua dignidade. Esse passado não se pode compreender como “realidades acabadas” (De Decca, 2004: 43), estórias inermes que se podem ocultar, silenciar, opacar. Ao invés, o passado é essa unidade de vida que configura a identidade do presente e relaciona-se com o futuro, alguns as vezes, projetá-lo. Em um segundo momento, relaciona-se com as construções de passado que os outros –organizações estatais, neste caso– fazem das pessoas.

O anterior pode-se entender, ainda melhor, quando identificamos que o processo de reconhecimento de uma vítima dentro do sistema judicial na Colômbia, promove, implicitamente, lógicas de revitimização. Uma vítima começa seu processo de reconhecimento quando relata oralmente os fatos de violência aos quais foi submetida, deve fazê-lo quantas vezes o processo requerer diante a funcionários de diferentes instituições e quantas vezes o processo exija. Falar sobre os fatos passados, repetir as cenas, enunciar o corpo vulnerado e identificar-se como vítima faz parte das políticas que impôs a Ley de Víctimas y Restitución de Tierras. Não é suficiente uma declaração juramentada e oficial dos fatos somente. O passado deve ser nomeado, sequencial e coerente com as histórias institucionalizadas.

Repetir o relato por motivos institucionais, promove uma versão quase automática dos fatos que diminui detalhes e banaliza os acontecimentos. Nesses relatos, o corpo da vítima é um objeto-guerra, um lugar-evidência, a partir do qual é impossível pensar a proposta de sujeito de Touraine. Aí, o indivíduo não se pode liberar da pressão para voltar seu corpo ao lugar de interação, apropriação e reaproximação com sua subjetividade.

Mas, o silêncio é também uma forma de resistir o excesso de discursos oficiais que, segundo o sociólogo austríaco Michael Pollak, têm uma estrutura a partir da angústia, o medo e maus entendidos no social (2006: 24). Esse tipo de silêncio não se relaciona, necessariamente, com esquecimento; é mais uma forma para conceber a memória a partir das condições de comunicação que, no caso da comunidade de San Carlos, foram limitadas, controladas e estigmatizadas. Condições que, a sua vez, se opuseram à configuração de um passado hegemônico que se pode citar como memorável (Benjamin, 2008: 306). A inserção das histórias dos dominados transformou a ideia do tempo para garantir que nenhum tempo passado foi melhor, pelo menos, no caso da Colômbia.

Fotografias 3 e 4 - Manifestação de mulheres pelos desaparecidos em San Carlos, SF, blog "CARE", 19 de outubro de 2007.

O silêncio que nos interessa neste trabalho é o que está sendo quebrado através da imagem e a palavra. As fotografias nos apresentam estratégias que rompem o silêncio, oferecem uma memória do sofrimento que somente é possível reconstruir a través delas, “invocam o milagre da sobrevivência” (Sontag, 2003: 101, tradução das autoras). E com elas, a *partir* e *mediante* elas é possível as visibilidades dos sobreviventes. Trata-se de imagens amadoras de uma das marchas que aconteceram na Colômbia: sem mortos, sem afetar a economia local, sem desordem público e sem mídia. Elas não comovem, não esfolam o olhar, e também não provocam repugnância. Porém, elas “são um meio que denota de «realidade» (o de «maior realidade») assuntos que os privilegiados ou os meramente indemnes preferem ignorar” (Sontag, 2003: 15, tradução das autoras). Eis aí, a importância de sua visibilidade. A palavra, por sua parte, seja escrita, falada ou desenhada desenvolve estratégias para resistir, sobreviver, lembrar, compreender e configurar uma *identidade*. Os cartazes ([fotos 3 e 4](#)) anunciam a vítima, expressam petições religiosas, ideias sobre a justiça e opiniões sobre o pós-conflito.

O cartaz da fotografia 3 identifica a vítima mediante nome, tipo de vítima, data do acontecimento, breve história e fotografia. Ele serve para visibilizar a vítima e sua condição, colocá-la em um tipo de existência, fixá-la no presente e atribui-lhe uma identidade mediante o uso de sua fotografia. Maryody, Adan de Jesús e as outras pessoas nomeadas nos cartazes deixaram de ser anônimas, efêmeras, abstratas, um número da guerra. Agora elas se tornam presentes a partir da ausência (desaparecido), da dor (você não está morto para nós), a injustiça (que o senhor ilumine a pessoa que sabe onde você fica) e a sentimentalidade (filha, teus pais, irmãos e filhos temos saudades de você).

A identidade das vítimas desaparecidas é construída a partir dos relatos de seus parentes e dos laços que os unem, fato que supõe continuidade no tempo e no espaço. Os outros são os que produzem visibilidade dos indivíduos ausentes.

O cartaz da fotografia 4 pede intermediação de Deus para sensibilizar os informantes, colocando algoz e vítima numa relação horizontal, de compreensão e de justiça. O cartaz diz: “Senhor, nós pedimos que ilumine às pessoas que sabem onde ficam os túmulos de nossos seres queridos e que ao compreender a nossa dor eles consigam

falar, para que desta forma, nós possamos dá-lhes sepultura cristã. Não mais silêncio”. Neste trecho, Deus é invocado como figura universal para mediar na relação de compaixão e união entre vítima e algoz. Esta estratégia discursiva, simbólica e cultural promove um tipo de proximidades das partes em procura da reconciliação. Podemos afirmar que iluminar, compreender e dar informação faz parte de um processo de verdade que deve ser esclarecido a partir do encontro com a divindade de Deus. O propósito final é aceder ao ritual religioso do sepultamento como determina a religião católica para, assim, fechar um ciclo de incerteza.

Esses cartazes simples, feitos artesanalmente, com papel econômico transformam-se em estratégia de visibilidade, de denúncia, de não esquecimento. Eles anunciam eventos vergonhosos ocultos pelo Estado e despercebidos socialmente; também apresentam lembranças quase proibidas, sombras, silêncios e deslocamentos entre a história pública e a história das comunidades. Eles são objetos visuais que se transformaram em memórias afetuosas, em santuários que confrontam os territórios do horror.

Revitalizar o espaço público

A guerra se expandiu no espaço público. Ruas, parques, praças, pontes e ginásio esportivo foram tirados de seu significado comunitário de divertimento, contemplação e congregação para converter-se na marca da violência. A força do terror, do abominável, do trágico se apoderou dos espaços, fazendo deles *não lugares* para o convívio público. Assim, o que era comum aos moradores passou a ser privatizado pela violência dos algozes mediante ações como morte, desaparecimento, massacre, estupro, roubo, ameaça, mutilação, tortura, sequestro. A eles se associavam perpetradores, estratégias contra a vida, horários restringidos, usos e sensações que, usualmente, foram relacionadas com o medo.

O medo é essa uma sensação que rompe, “quebra a segurança dos indivíduos para gerar condições permanentes de ameaça (...). Assim, o corpo codificado pelo medo, cindiu-se e torna-se tendente a que outros decidam por ele” (Gordillo, 2013: 12). Não se trata do corpo físico das pessoas, somente, também da posição desse corpo no espaço e

na relação de transformação desses corpos. Esta é uma relação interativa entre corpo e território em permanente mudança e luta, que tem a característica de permanência no cotidiano e isso expulsa o corpo, transformando o espaço. O medo produz, reproduz e mantém a guerra, mudando os imaginários e as práticas sociais em relação ao uso social do espaço. As lembranças do território em relação ao comunitário já não ficam no bem social, senão, nos espaços marcados, dominados e impostos por e para a guerra.

Fotografia 5 - Praça central e Igreja San Juan Bautista, SF, blog Jordán mi Pueblo querido, setembro 2008.

Fotografia 6 - Rua do comércio Vila EL Jordán, SF, blog Jordán mi Pueblo querido, setembro 2008.

Fotografia 7 - Trilho ecológico Canoas, antigo caminho para os "charcos", SF, blog Jordán mi Pueblo querido, setembro 2008.

Fotografia 8 - Foto: Mono Iván, blog sancarlosantioquia, sem data.

Fotografia 9 - Ginásio esportivo Julián Conrado David, blog Te quiero Jordán, 8 de setembro 2008.

Essa marca do medo produziu deslocamento da cartografia que os sancarlitanos tinham construído historicamente destes lugares: a praça central, a rua principal, os caminhos entre vilas, as pontes e os espaços de lazer, foram dominados por uma nova forma de relacionamento mediado pelo poder totalitário e opressor da guerra: o medo. O parque central (foto 5) virou ponto de observação e controle dos paramilitares, já não era um lugar para encontrar-se e relaxar com os amigos, senão um espaço de trânsito para a comunidade e o lugar de vigilância e poder para os grupos armados. A identidade do parque como espaço público e divertimento foi impactada pela marca da violência que transgrediu suas funções iniciais, tornando-se em um espaço de domínio sobre o povo.

A rua principal de comércio (foto 6) foi um local neurálgico dos paramilitares para controlar a compra de mercado, o tipo de providências e a quantidade dele, argumento seu excesso como providências para as FARC. Do mesmo modo, as lojas fecharam em

virtude de taxas chamadas de vacunas,²⁷ impostos de funcionamento e segurança que os proprietários tinham que pagar aos paramilitares obrigatoriamente. Restaram poucas vendas pela falta de dinheiro na municipalidade e pela proibição de venda de produtos das chácaras nos mercados. Esses fatores reduziram, ainda mais, a economia das famílias sancarlitanas.

Os caminhos entre as vilas (foto 7) eram controlados mediante uma espécie de pedágio humano que limitava o trânsito do povo entre as municipalidades e legitimava o confisco de seus pertences. O controle desses lugares estava governado por uma regra geral: as pessoas somente podiam ficar na rua até as 18 horas. Dita restrição limitou as formas de relacionamento entre as pessoas, tais como os momentos de lazer, atividades culturais e religiosas. Neste sentido, o território e os seus usos tiveram a capacidade de mudar. Afirma o sociólogo francês Henri Lefebvre que, “o espaço tem sido formado e modelado por elementos históricos e naturais; porém, isto tem sido um processo político. O espaço é político e ideológico. É um produto literariamente cheio de ideologias” (Lefebvre, 1976: 31, tradução das autoras). Isto é, o espaço não é somente um território delimitado, é uma pluralidade de significados que se relacionam com o político, os usos, as pessoas e suas identidades. Por isso, o espaço se transforma, modela-se de acordo com as intenções e as necessidades das pessoas, se enche de significados múltiplos e sentimentalidades que produzem lembranças visuais, auditivas e olfativas. Lembranças que configuram a memória coletiva de um povo.

As lembranças que mais impactaram à população foram os acontecimentos de terror acontecidos nos rios, pontes e ginásio esportivo. No ginásio (foto 9) homens e mulheres eram concentrados lá, selecionados e, usualmente, levados a outras partes para serem mortos. Depois, seus corpos apareciam nos rios. As pontes (foto 8) têm a função de conectar, porém, no conflito eles se tornaram lugares da morte, eram pontos de encontro com os criminosos e, a sua vez, espaço para torturar e assassinar: penduravam as pessoas, cortavam suas extremidades e os obrigavam a narrar versões de acontecimentos a favor dos perpetradores.

²⁷ Esta taxa era paga pelos povoadores à guerrilha e os paramilitares para permitirem-lhes transitar entre os povoados.

A marca do terror apoderou-se dos espaços, instaurando uma nova ordem que, somente, foi possível destruir mediante re-territorializações estéticas e de uso que implicaram estratégias pedagógicas. O trilho ecológico (foto 7), a ponte em madeira (foto 8) e o novo ginásio esportivo (foto 9), não somente foram revitalizados, foram preenchidos de um novo sentido além do uso: o estético. A estética em relação com a natureza propiciou integração com outras locações dentro do circuito cultural da população. Neste sentido, podemos inferir que em um primeiro nível os novos locais ampliaram a locomoção das pessoas, outorgando maior qualidade de vida e lazer. Isto é, o deslocamento do domínio da guerra. Trata-se de “re-territorializar a vida: re-habitar o tempo e o espaço afetado pelo terror, resistir ao despojo e ao abandono forçoso de seus territórios e recuperar sua concepção do «Bom-Viver»” (CNMH, 2015: 387, tradução das autoras).

Já em um segundo nível de significação poderíamos pensar que a estetização é uma estratégia de higienização dos elementos que lembram a guerra. Pois, apagar os objetos destruídos, as palavras dos grafites e encher as ausências são ações de uma limpeza visual que pode ser prejudicial para compreender as profundezas da guerra. Diana Taylor afirma que a tragédia em relação com a estética “não somente estrutura os acontecimentos, mas também nos cega para outros modos de pensar sobre eles” (2013: 357-358). Trata-se de uma espécie de extinção que se disputa entre a lembrança e o esquecimento.

Memórias da dignidade

As anteriores formas de produzir resistência (gerar um sujeito político, visibilizar as vítimas, revitalizar os espaços e produzir as suas fotografias) são ações preenchidas de um sentido de dignificação. Os indivíduos vítimas passam a ter um sentido social estrutural quando transformam corpos políticos em ação. Eis, quando sua recomposição simbólica também relaciona-se com produção de memória. Deste modo, a comunidade de San Carlos poderia ser catalogada como “empreendedora de memória”, já que produzem, guardam e apresentam suas próprias representações.

Este conceito desenvolvido por Elizabeth Jelin (2002) é tomado da categoria empreendedores da memória (*entrepreneurs de mémoire*) de Michell Pollak para referir-se aquelas pessoas que “criam referências comuns e guardam-nas. Esses empreendedores da memória estão convencidos que têm uma missão sagrada para cumprir, e inspiram-se numa ética intransigente ao estabelecer uma equivalência entre a memória que defende a verdade” (Jelin, 2006: 26, tradução das autoras).

Como empreendedores de memória, os sancarlitanos tiram fotografias das cenas da luta política, dos cartazes, apresentam os lugares revitalizados que um dia foram pontos estratégicos do conflito armado. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990), estes tipos de articulações sociais podem-se apresentar a partir das chamadas “comunidades afetivas”, que une sujeitos, crenças, afetos, dores e histórias da barbárie ao redor da construção de memória coletiva. Esta memória tem como princípio reforçar a coesão social mediante os afetos; ou seja, as emoções criam vínculos de identificação que buscam suporte na luta social.

Reconhecemos que as fotografias dos blogs desta análise constituem a memória coletiva que os sujeitos da comunidade de San Carlos apresentam ao exterior. Suas imagens são “uma reflexão sobre as práticas sociais em que ela se insere” (Cabello, 2013: 6), mudando o imaginário da vítima como um corpo fraco silenciado. No espaço virtual a comunidade expõe suas histórias visuais de dor e luta, o que significa “a estetização da expressão das próprias experiências efetivadas, visando a imagem que cada pessoa quer apresentar de si mesmo frente ao espectador” (Habermas, 1989: 487, tradução das autoras).

Trata-se sobretudo da universalização de seus dramas mediante a construção de relatos visuais próprios, supondo “autonomia”, o que nos leva pensar em uma política da emancipação. Isso significa, nas palavras de Giddens (2002), que “a vida coletiva é organizada de tal maneira que o indivíduo seja capaz – num ou noutro sentido – de ação livre e independente nos ambientes de sua vida social. Liberdade e responsabilidade permanecem em uma espécie de equilíbrio” (Giddens, 2002: 196). Mais adiante o autor acrescenta que é preciso compreender que a liberdade nunca é absoluta e duradora, ela

supõe “agir responsavelmente em relações aos outros e reconhecer as obrigações coletivas” (Giddens, 2002: 196).

Poderíamos afirmar que, seguindo o postulado anterior, a compreensão da liberdade que a comunidade de San Carlos fez relaciona-se com estratégias que visam ressignificar espaços, silêncio e sujeitos. Nesse sentido, consideramos que os blogs, além de serem instrumentos mediáticos para expor, exteriorizar e mostrar seus próprios relatos, são a configuração de uma nova identidade, ou pelo menos, uma *outra identidade*. Trata-se da constituição de ser uma pessoa, “não é apenas ser um ator reflexivo, mas ter o conceito de uma pessoa (enquanto aplicável ao eu e aos outros)” (Giddens, 2002: 54). Ou seja, a auto-identidade supõe um “*eu compreendido reflexivamente pela pessoa em termos de sua biografia*” (Giddens, 2002: 54, grifo no original). Isto consiste em ter a sensação de continuidade biográfica quando nos relacionamos e enfrentamos com os outros, com o exterior, com a guerra. A despeito da comunidade de San Carlos ser um fio de múltiplas rupturas pela guerra, ela também é reinventada na continuidade de sua luta política. Ações que escrevem palavras e imagens sobre os espaços que ficam em branco.

Referências

- Behar, Ruth (1996). *The Vulnerable Observer: Anthropology that Breaks Your Heart*. Boston: Beacon Press, the Unitarian Universalist Association of Congregations.
- Benjamin, Walter (2008). “Tesis sobre el concepto de historia”, in Benjamin, Walter. *Obras. Libro I y II*. Madrid: Abada Editores.
- Bertaux, D. (1997). *Les récits de vie*. Paris: Nathan.
- Bonilla, Jorge Ivan (2002). “Periodismo, guerra y paz. Campo intelectual periodístico y agendas de la información en Colombia”. En: *Signo y Pensamiento*, vol. XXI, núm. 40, 53-71. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Bonilla, Jorge Ivan; Tamayo, Camilo (2005). “El conflicto armado en pantalla, noticieros, agendas y visibilidades”. En: *Controversia*, no. 185, diciembre. Bogotá, CINEP.
- Bonilla, Jorge Ivan; Tamayo, Camilo (2007). *Las Violencias en los Medios. Los Medios en las Violencias*. Bogotá: Editorial Cinep.
- Bonilla, Jorge Ivan; Tamayo, Camilo (2013). *Periodismo, Medios y Conflicto Armado*. Cartagena: FNPI.

- Bourdieu, Pierre; Chamboredon, Jean-Claude e Passeron, Jean-Claude (2002). *El Oficio del Sociólogo*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Bouthoul, Gaston (1991). *Traité de polémologie: Sociologie des guerres*. París: Payot.
- Crozier, M.; Friedberg, E. (1977). *L'acteur et le système*. Paris: Seuil (Points).
- CNMH (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- CNMH, (2014). *San Carlos: Memorias del éxodo en la guerra*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- CNMH, (2015). *Buenaventura: un puerto sin comunidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Chomsky, Noam (2003). *Controle da Mídia: os espetaculares efeitos da propaganda*. Rio de Janeiro: Graphia.
- De Decca, Edgar Salvadori (2004). *1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução*. São Paulo: Brasiliense.
- Demazière, D., Dubar, C. (2004). *Analyser les entretiens biographiques*. Édition Paris, Nathan/Québec: Press de l'Université Laval.
- Dubet, Françoise (1994). *Sociologie de l'expérience*. Paris: Seuil.
- Fragoso, Suely; Recuero, Raquel; Amaral, Adriana (2011). *Métodos de pesquisa para internet*. Porto Alegre: Sulina.
- Giddens, Anthony (2002). *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.
- Giddens, Anthony (2003). *A Constituição da Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gilhodes, Pierre. "La violencia en Colombia: bandolerismo y guerra social". En: *Once ensayos sobre la violencia*. Bogotá: CEREC & Centro Gaitán, 1985.
- Gordillo, Claudia (2013) "Inmunitas – biopolítica: miedo, poder soberano y libertad. Una aproximación crítica a la propaganda militar en Colombia". En: *Revista Mediaciones*, No 11, 8-19. Bogotá: Universidad Minuto de Dios, em: <<http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/med/article/view/518/488>>, acceso: 10 jun. 2017.
- Gutiérrez Coba, Liliana, Guzmán de Reyes, Adriana; et al. (2010). "La mirada prejuiciosa de la prensa a los reinsertados". En: *Signo y Pensamiento*, No. 56, Documentos de Investigación, vol. XXIX, enero-junio, p. 376-387. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Habermas, Jürgen (1989). "Observaciones sobre el concepto de acción comunicativa". En: *Teoría de la acción comunicativa complementos y estudios previos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Halbwachs, Maurice (1990). *A memória Coletiva*. São Paulo: Vértice.

- Hall, Stuart et al. (2003). "Codificar e decodificar". En: *Da diáspora, identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Hine, Christine (2004). *Etnografia Virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Jelin, Elizabeth (2002). "Introducción. Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión". En: *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lair, Eric (2003) "Reflexiones acerca del terror en los escenarios de guerra interna". En: *Revista de Estudios Sociales*, No 15, Junio, p. 88-108. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Lefebvre, Henri (1976). "Reflections on the Politics of Space". En: *Antipode*, 8 (2), p. 30-37.
- Ministerio de Defensa (2011). *Ley de Víctimas e Restitución de Terras*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Pardo Abril, Nely Graciela (2005). "Representaciones de los actores del conflicto armado en la prensa colombiana". En: *Forma y Función*, No 18, 167-196. Bogotá: Departamento de Lingüística, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Pecaut, Daniel (2001). *Guerra Contra la Sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta.
- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. Argentina: Ediciones al Margen.
- Reguillo, Rossana (2007). "Horizontes fragmentados: una cartografía de los miedos contemporáneos y sus pasiones derivadas". En: *Diálogos de la Comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, No. 75, (septiembre-diciembre), p. 1-10, em: <<http://dialogosfelafacs.net/75/articulos/pdf/75RossanaReguillo.pdf>>, acesso: 12 jan. 2016.
- Reguillo, Rossana (2012). "Navegaciones errantes. De músicas, jóvenes y redes: de Facebook a Youtube y viceversa". En: *Comunicación y Sociedad*, n. 18. p. 135-172. México D.F.
- Rodríguez, Sandra (2012). "Reportaje periodístico de víctimas de la violencia: cobertura de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia". En: *Signo y Pensamiento*, No 60, Documentos de investigación, vol. XXX, enero-junio, p. 186 – 208. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Santos, Boaventura De Souza (2002). *Crítica a Razão Indolente: Contra o desperdício da experiência*, Vol. I, da Coleção para um senso comum: o direito, a ciência e a política na transição paradigmática. São Paulo: Cortes Editora.
- Sontag, Susan (2013). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá, Editorial Alfaguara.

- Spivak, Gayatri (2010). "¿Puede el subalterno hablar?" En: *Crítica de la Razón de Poscolonial*. Madrid: Akal.
- Taylor, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*; tradução Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Touraine, Alain (1997). *Igualdade e Diversidade: o sujeito democrático*. Bauru: São Paulo, EDUSC.
- Touraine, Alain (2002). *Crítica à Modernidade*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Touraine, Alain (2009). *Pensar Outramente*. Rio de Janeiro: Editora Vozes.
- Touraine, Alain (2006). *Um Novo Paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Valencia, Mónica; Barón, Luis Fernando (2001). "Medios, audiencias y conflicto armado. Representaciones sociales en comunidades de interpretación y medios informativos". En: *Controversia*, No. 178 (mayo 2001). Bogotá: CINEP.

Webgrafía

- Centro de Acercamiento para la Reconciliación y la Reparación (CARE), em: <http://caresancarlos.blogspot.com.br>, acesso: 15 dez. 2016).
- Corregimiento del Jordán, em: <http://jordantequero.blogspot.com.br>, acesso: 15 dez. 2016.
- Colorado, Jesús Abad (2005) "El campo santo de San José de Apartadó". *El Tiempo*, 27 de março, em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1640784>, acesso: 27 jan. 2016.
- Cano, Carlos Mario (2012) "San Carlos, Antioquia, el primer Pueblo libre de minas antipersona", em: *El Tiempo*, 13 de março, em: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11336462>, acesso: 27 jan. 2016.
- Fiesta del arriero en Jordán, em: <http://fiestasdelarriero.blogspot.com.br/>, acesso: 15 dez. 2016).
- Fundación Nuevo Periodismo (FNP), em: <http://www.fnpi.org/>, acesso: 03 mar. 2016.
- Gonzales, Rafael, "Premio nacional de Paz" (2011). *El Colombiano*, 21 de novembro 2011, em: http://www.elcolombiano.com/premio_nacional_de_paz_para_san_carlos-NYEC_159163, acesso: 26 jan. 2017.
- Pava, Melissa, (2014) "¿cómo vamos con la ley de víctimas y restitución de tierra?". *Coyuntura política*, em: <https://polcol20142.wordpress.com/2014/11/19/analisis-como-vamos-con-la-ley-de-victimas-y-restitucion-de-tierras/>, acesso: 13 jan. 2017.

Museo Casa de la Memoria, em: <http://www.museocasadelamemoria.org/site/?tabid=325>, acceso: 15 jan. 2017.

Retorno Poblado Dosquebradas, em: <http://retornodosquebradas.blogspot.com.br>, acceso: 15 dez. 2016.

Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas, em: <http://www.unidadvictimas.gov.co/index.php>, acceso: 06 nov. 2017.

Vargas, Velasquez, Pedro Alejo (2011) "Política de Seguridad de Santos". El Colombiano, 11 de maio, em: http://www.elcolombiano.com/historico/politica_de_seguridad_de_santos-JFEC_135783, acceso: 10 jan. 2017.

Verdad Abierta (2013) "Todas las guerras atacaron a San Carlos". Verdad Abierta, 30 janeiro, em: <http://www.verdadabierta.com/masacres-seccion/4419-todas-las-guerras-atacaron-a-san-carlos>, acceso: 12 jan. 2017.

Verdad Abierta (2014) "Aquí me quede; memoria de la resistencia en San Carlos, Antioquia". Verdad Abierta, junho 23, em: <http://www.arcoiris.com.co/2014/06/aqui-me-quede-memoria-de-la-resistencia-en-san-carlos-antioquia/>, acceso: 12 jan. 2017.

Verdad Abierta (2010) "Retorno de desplazados en el oriente antioqueño: solo buenas intenciones". Verdad Abierta, março 17, em: <http://www.verdadabierta.com/victimas-seccion/desplazados/2301-retorno-de-desplazados-en-oriente-antioqueno-solo-buenas-intenciones>, acceso: 25 mar. 2017.

Voces de San Carlos, em: <http://vocessancarlos.es.tl>, acceso: 15 dez. 2016.

Representaciones de la educación represiva: imágenes de violencia de baja intensidad durante las primeras décadas del franquismo (1939-1959)¹

david.moriente@uam.es

por David Moriente
profesor e investigador en la Universidad Autónoma de Madrid (España)

Resumen

El presente texto tiene el objetivo de estudiar la representación de cierto tipo de violencia —que denominaremos de *baja intensidad*— durante el primer franquismo, un lapso de tiempo que abarcaría la primera fase autárquica y de aislamiento internacional desde 1939 hasta finales de la década de los años cincuenta. Esta violencia de baja intensidad buscaba un objetivo correccional de aquellos que el aparato franquista consideraba como delincuentes o inadaptados. Presentaremos algunos ejemplos de esta forma con la que el poder (gubernamental, eclesiástico y formativo) formulaba el cuerpo penitente de los presos —tanto mujeres como hombres— mediante los mecanismos institucionales de represión y de educación política del cuerpo y la mente.

Palabras clave: franquismo, represión, violencia de baja intensidad, cuerpos, España.

Representations of repressive education: images of low intensity violence during the first decades of Francoism (1939-1959)

Abstract

The present text has the objective of studying the representation of a certain type of violence —which we will call of low-intensity— during the first Francoism, a period of time that would cover the first autarchic phase and international isolation from 1939 until the end of the decade of the fifties. This low-intensity violence sought a correctional objective of those that the Francoist apparatus considered as delinquents or misfits. We will present some examples of this form with which the power (governmental, ecclesiastical and formative) formulated the penitent body of prisoners —both women and men— through the institutional mechanisms of repression and political education of body and mind.

Keywords: Francoism, repression, low-intensity violence, bodies, Spain.

¹ Este trabajo se inserta en el marco de un proyecto de investigación financiado por el programa de Becas Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales de la Fundación BBVA, 2017, "Historia cultural de la arquitectura disciplinaria en el siglo XX en España", referencia IN[17]-HMS-HIS-0229. La Fundación BBVA no se responsabiliza de las opiniones, comentarios y contenido visual de este texto, los cuales son total y absoluta responsabilidad de su autor.

Representaciones de la educación represiva: imágenes de violencia de baja intensidad durante las primeras décadas del franquismo (1939-1959)

1. Tres instantes del flujo temporal contemporáneo (A modo de prolegómenos)

Ante el previsible resultado del desenlace de la guerra, el 13 de febrero de 1939 se publicó en el *Boletín Oficial del Estado* la Ley de 9 de febrero de Responsabilidades Políticas con el firme propósito de “liquidar las culpas de este orden contraídas por quienes contribuyeron con actos u omisiones graves a forjar la subversión roja, a mantenerla viva durante más de dos años y a entorpecer el triunfo providencial e históricamente ineludible, del Movimiento Nacional” (BOE, 44: 824).

Firmada por el general Franco y con el marchamo del “tercer año de la victoria”, dicha norma justificaba la actuación del Nuevo Estado en dos dimensiones temporales: una, remontándose hacia el pasado, concretamente hasta el 1 de octubre de 1934 —en relación con las jornadas de huelga general y el posterior independentismo catalán—, con el fin de legitimar el decurso necesario de la confrontación bélica que salvaguardaba la joseantoniana entelequia de España como “unidad de destino en lo universal” (Saz, 2003: 139-140); la otra, hacia el futuro, dado que con una exhaustiva y dilatada casuística se aseguraba la interminable retribución que los antiespañoles (conformados por el heterogéneo conjunto denominado como Frente Popular: básicamente comunistas, socialistas, nacionalistas y masones) deberían recibir por parte de los vencedores de la guerra. La maquinaria jurídica franquista apisonaba el principio de irretroactividad sujeto a derecho, promulgando el castigo de los actos antes de que estos fuesen punibles. De este modo, la ley institucionalizaría la práctica correctiva y depuradora de los elementos indeseables para el régimen en un país que habría de transformarse en una *inmensa prisión* en la conveniente formulación de Carme Molinero y Jaume Sobrequés (2003); y el miedo —en tanto que experiencia emocional colectiva— de los vencidos tras la guerra sería un potente instrumento que facilitaría a los represores su control sobre la sociedad.

El 14 de abril de 2010, el Juzgado Nacional en lo Criminal y Correccional Federal nº 1, Secretaría nº 1 de Buenos Aires, cuya titular era la jueza María Romilda Servini de

Cubría, admitía a trámite la causa 4-591/10 “N.N s/genocidio”. Conocida como “Querella argentina”, dicha denuncia fue presentada por Darío Rivas Cando e Inés García Folgado —respectivamente, hijo y nieta de alcaldes represaliados durante la Guerra Civil— con el apoyo principal de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica y otras organizaciones españolas y argentinas defensoras de los derechos humanos. El objetivo de la denuncia era (y es) perseguir judicialmente la represión franquista de la dictadura con el fin de que sus actos no queden impunes y los delitos derivados se investiguen como genocidio y otros crímenes de lesa humanidad, tal y como se ha procedido en Chile y Argentina (Amorós, 2014). Este hecho sin precedentes obtuvo una repercusión mediática de carácter internacional y expuso las grietas de una sociedad que no ha sabido (o no ha querido) efectuar una contrición colectiva; muy probablemente con el propósito de tranquilizar a los latentes sectores ultraconservadores de la sociedad española, la entonces vicepresidenta del gobierno del socialista José Luis Rodríguez Zapatero, María Teresa Fernández de la Vega, afirmaba tres días después de que la querella fuese admitida que “la Justicia universal se rige por un principio de ‘subsidiariedad’, es decir, sólo es aplicable en caso de que la Justicia del Estado no actúe”, puesto que “España es un sólido Estado de Derecho” y que, por tanto, ni siquiera la demanda había sido aceptada (Sanz, 2010: 23). Palabras confortantes de un Estado que no ha facilitado (y en algunas ocasiones ha obstaculizado, como en el caso de los gobiernos del Partido Popular, 2011-2018) el correcto trámite de las demandas tal y como retratan algunas secciones del documental *La causa contra Franco. ¿El Nuremberg español?* (Lucía Palacios, Dietmar Post, 2018). Casi diez años después, y con el auge de partidos de ultraderecha como Vox (Mateo, 2018), es más necesario que nunca asimilar la responsabilidad de todos los sectores implicados en la guerra, la dictadura y el tránsito a la democracia.

Directamente relacionado con lo anterior, un último salto en el tiempo con el que clausurar esta introducción. El 17 de octubre de 1977 se publicaba en el *Boletín Oficial del Estado* —de nuevo, el portavoz de la administración estatal— la Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía, un instrumento jurídico que debía permitir tras la muerte de Franco el reinicio del sistema operativo una vez que terminara de efectuarse el tránsito de

un modelo dictatorial a otro de índole democrática. Esta ley debía producir el inmediato efecto de cerrar las heridas del enfrentamiento entre españoles, sin embargo, el consenso de la denominada como modélica transición no permitió una justicia transicional (nada que ver con el carácter vengativo de la Ley de Responsabilidades de 1939); es más, en su artículo segundo, la Ley de Amnistía exoneraba de cualquier rendición de cuentas a los aparatos represivos quedando en el mismo nivel que los futuros liberados de esa misma represión, por consiguiente, y de manera paradójica, quedaban fuera de investigación y persecución judicial “los delitos y faltas que pudieran haber cometido las autoridades, funcionarios y agentes del orden público, con motivo u ocasión de la investigación y persecución de los actos incluidos en esta Ley [y] Los delitos cometidos por los funcionarios y agentes del orden público contra el ejercicio de los derechos de las personas” (BOE, 1977: 22766).

2. Concepto, espacio, representación (Introducción)

Estas tres crónicas están enlazadas de tal manera que la cadena de acontecimientos se ha visto forzada por las consecuentes y alternantes lecturas y reescrituras que han ido generando sucesivamente los emisores de los mensajes con el fin de adaptarlos nuevamente a los marcos de su contexto o, si se prefiere, cosmovisión.

El régimen franquista, consciente de su propia ilegalidad, precisaba un relato con el que justificar la infame represión posterior sobre los vencidos: no sólo era castigo, sino también lección. La oposición democrática que, como tumor, se había gestado en el seno del franquismo necesitaba otro medio de legitimación que permitiera alcanzar ese mismo estado de plenitud utópica que representaba la paradisíaca orilla de la democracia. Y después del proceso, el medio se ha transformado en el fin, en una singularidad teleológica y escatológica (en el sentido de *ultimidad de las cosas*) y, por consiguiente, la transición se presenta a sí misma como el mito fundacional de la Constitución de 1978, instrumento jurídico salvífico que no tolera ninguna crítica que cuestione su carácter sagrado. La visión de este panorama, desde la actual perspectiva postransicional, resulta algo desoladora.

No sorprende, por tanto, una paradoja imperante en la España de 2018 donde persisten innumerables pactos de silencio que ocultan los hechos del pasado pero que, al mismo tiempo, hacen patente la dificultad para hablar sobre los mismos: otra vez un síntoma de dolencia colectiva, esta vez de afasia. Lo que en otros contextos —sobre todo en el ámbito de América Latina— se ha denominado como las “políticas del olvido” en relación con las dictaduras del Cono Sur (Bergero, 1997) o, de modo más amplio, “políticas del perdón” (Lefranc, 2002), con la confrontación de víctimas y victimarios, en España, sencillamente, no existe.

La violencia de la guerra, la ferocidad contenida de la represión política y la tortura física y psicológica conviven en la España del franquismo en vecindad con otros instrumentos coercitivos menos atroces, sin duda, pero más insistentes. No nos referimos aquí, por tanto, a la violencia descarnada, feroz y cruel presente en los cientos de campos de internamiento, en los desfiles del aceite de ricino con las rapadas (hijas y mujeres de los vencidos por el bando nacional) o, por supuesto, en el atropellamiento de los incontables juicios sumarísimos —cuyas penas derivaban indefectiblemente en fusilamientos— que se celebraron en los primeros meses de la adviento de la Nueva España del general Franco. En este punto resulta necesario añadir que, para su persistencia y autorreplicación, el franquismo requería de una compleja y omnipresente maquinaria que produjese sin descanso sujetos dóciles, lo cual se traduce en numerosos patrones de ingeniería social (Camprubí, 2017), en muchos casos articulados e implantados gracias a la existencia de un Ministerio de Educación Nacional que, a través de sus múltiples Direcciones Generales, controlaba tanto la cultura como los medios de comunicación de masas.

El presente texto se instala con el objetivo de inspeccionar la representación de cierto tipo de violencia —que denominaremos de *baja intensidad*— durante el primer franquismo, un lapso de tiempo que abarcaría la primera fase autárquica y de aislamiento internacional desde 1939 hasta finales de la década de los años cincuenta; el motivo, que a partir de los pactos con la Santa Sede y el patrocinio de los Estados Unidos por ser España el baluarte anticomunista en Europa, en nuestro país comienzan a cambiar los modelos del imaginario en relación con los reclusos. Las primeras dos décadas del

régimen formaron un período caracterizado, en esencia, por un especial ensañamiento en el proceso de represión sobre el bando de los vencidos, tal y como se ha anunciado anteriormente.

El objetivo aquí es la enunciación panorámica de la representación de esta violencia de baja intensidad, que no por menos cruda o brutal en su carácter físico lo es menos en su insistencia por conseguir el objetivo correccional de aquellos que el aparato franquista consideraba como delincuentes o inadaptados. Queremos presentar algunos ejemplos de esta forma con la que el poder (gubernamental, eclesiástico y formativo) formulaba el cuerpo penitente de los presos —tanto mujeres como hombres— mediante los mecanismos institucionales de represión y de educación política del cuerpo y la mente.

En consecuencia, se trata de reflexionar sobre el relato que de la función correctiva contaban las imágenes de los presos, especialmente durante el período de posguerra; imágenes fotográficas producidas por el propio sistema penitenciario franquista. En términos más precisos, es una aproximación a las narrativas de legitimación del control que esgrimían las imágenes escenificadas por las instituciones penitenciarias —principalmente, el Patronato de Central de Redención de Penas por Trabajo [PCRPT]— para ser distribuidas dentro de sus propios canales oficiales. Imágenes fotográficas de presos represaliados, mujeres y hombres, e incluso sus hijos, que ilustraban con profusión los memorandos oficiales del organigrama del Ministerio de Justicia, la Dirección General de Prisiones y el PCRPT.

Desde la década de 1940 se desplegaron, de un lado, numerosos establecimientos penitenciarios para atender a las necesidades de control de los vencidos por parte del nuevo régimen franquista; de otro, y también como dispositivo de control, se configuraron paulatinamente las representaciones de los prisioneros de guerra, los vencidos, los presos políticos y la delincuencia de las clases bajas. La función correctiva (incluso pedagógica) citada más arriba se detecta, sobre todo, en el obstinado uso de una iconografía de los presos que se orienta a la exposición de las pruebas visuales de los resultados de su docilidad, producto del proceso de reeducación.

La hipótesis de partida que se puede extraer es que su fin último era objetivarlos en tanto que sujetos dóciles a través de una serie de estrategias visuales que reforzarían un relato parcial de la identidad colectiva de los presos y que justificaría, asimismo, las políticas de control del gobierno franquista sobre el conjunto de la sociedad española (a excepción de unas pocas élites de clientelistas, terratenientes, burócratas y religiosos) durante casi cuarenta años con procedimientos próximos a los descritos en el cine de propaganda o los informativos de los Noticiarios y Documentales (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006).

La presente panorámica se inserta en un análisis más profundo sobre los establecimientos disciplinarios en España, su organización a nivel estatal y el estudio de la dimensión simbólica inserta en los canales que comunican el espacio y el poder; y la aproximación interdisciplinar que puede conectar la historia de la arquitectura con el relato social y los significados visuales de la represión en el franquismo es, precisamente, el objetivo de relatar una historia cultural de la cárcel. Desde estos planteamientos, el registro, análisis e interpretación de las arquitecturas penitenciarias resulta apremiante pues, de modo progresivo e ininterrumpido, las construcciones van desapareciendo, con el consecuente y citado proceso amnésico. Por tanto, en el campo —en el sentido que le da Pierre Bourdieu al término— de la historia cultural de la arquitectura penitenciaria convergen objetos de conocimiento que conectan diferentes modos de representar los espacios y las prácticas que allí se ejecutan (como la punitiva), cuya puesta en escena enlaza con la supervisión educativa que ejerció la Iglesia católica en todo el territorio y que facilitaron el movimiento de los engranajes de producción de sujetos dóciles y afines al ideario nacionalcatólico.

Para acometer esta tarea y asimilar los complejos procesos que intervienen hemos acudido a muy diverso utillaje metodológico para examinar la huella de la experiencia colectiva del miedo y el odio en la sociedad española. Así, nos hemos ayudado de la impresión emocional en determinados segmentos de la población (Juliá, 1999; Canal y González-Calleja, 2012) y la represión franquista (Molinero y Sobrequés, 2003; Álvaro, 2006; Gómez-Bravo, 2007; Díaz, 2009; Preston, 2013). Otras aportaciones indudablemente significativas para interpretar el período de la posguerra, la dictadura y

la democracia han utilizado la historia económica y sociológica (Álvarez, 1976; Botti, 1992; Tusell, 2005; Martín Puerta, 2013), los análisis jurídicos (Aguilar, 2008) o las reflexiones teóricas sobre la memoria histórica y la memoria colectiva (Halbwachs, 1968).

La contribución del presente estudio se dividirá en dos partes: en primer lugar, una somera contextualización de la España de posguerra y la consecuente instalación de las políticas represivas y correccionales del régimen nacionalcatólico. En segundo lugar, se presentará el ejemplo de la relación existente entre el término focaultiano de poder pastoral y el uso instrumental de la fotografía para representar a los prisioneros mediante las técnicas de infantilización y cosificación, que denominaré de modo provisional como *iconografía de la redención* con un esquema que he subdividido, asimismo, en tres modelos complementarios de imágenes de *retratos de formaciones geométricas*, *retratos de familia* y *retratos factuales*.

3. La prisión católica como instrumento educativo-correccional

Tras la feroz, cruenta y artificialmente dilatada en el tiempo Guerra Civil en España, emergió, como ya hemos anunciado antes, una desmesurada experiencia colectiva cristalizada en el odio y la venganza (Suárez, 1976: 8). Al final, sus vencedores, habiéndose sublevado *manu militari* contra el legítimo gobierno de la II República, rechazaron la convención de Ginebra de 1929 y transmutaron de modo ilegal a los prisioneros de guerra en delincuentes y trabajadores forzados. Esta maniobra de ejercicio de legitimidad alternativa trajo como consecuencia directa que los prisioneros serían considerados, por una parte, como presos comunes cuya corrección, en términos disciplinarios, era necesaria para ser devueltos a la sociedad regenerados y en perfectas condiciones de funcionamiento, pero, al mismo tiempo, por otra, recaería sobre estos individuos —como ya se ha enunciado en referencia a la Ley de Responsabilidades Políticas— el carácter *nemético* de la retribución de venganza. Por consiguiente, mientras que para una mitad de la población se iniciaba un período de paz, no exento de carencias, miseria y corrupción (tal y como relata el filme *Surcos* de Jose Antonio Nieves Conde en 1951), para otro —el bando de los vencidos— no habría descanso sino castigo y provecho del recluso hasta la extenuación.

Una de las peculiaridades que marcaba el carácter de la ley franquista era que se cimentaba en un pensamiento teórico radical y profundamente antimarxista —los denominados Principios Fundamentales del Movimiento— con el que se obtuvo la legitimidad necesaria para poseer la fuerza de trabajo de los prisioneros con el objetivo último de emplearlos en las penosas labores de reconstrucción del territorio devastado por la guerra fratricida, quedando transformados de facto en esclavos (Lafuente, 2002; Olmeda, 2009). Dicha legalidad se construyó artificialmente gracias al contexto formulado en el párrafo anterior, quedando reforzado gracias a otros dos apoyos jurídicos: en primer lugar, previamente al fin de la guerra se había publicado el 1 de junio de 1937 el Decreto 281 en el *Boletín Oficial del Estado*, el cual determinaba que los prisioneros de guerra pasarían a ser considerados a todos los efectos como delincuentes con el objetivo de quedar tutelados bajo la nueva administración tras el fin de la contienda (BOE, 224: 1698); en segundo lugar, en 1938, con vistas a la ya más que presumible victoria del bando nacional, el gobierno del territorio ocupado por Franco decretó el denominado como Fuero del Trabajo (BOE, 505: 6178-6181) que, entre otras propiedades legislativas, regulaba el derecho de los presos a trabajar.

Por añadidura, a partir de 1939, del Ministerio de Justicia emanaron varios dispositivos que facilitaron la organización, catalogación y estructuración de la enorme masa de prisioneros en virtud de las necesidades económicas del régimen, casi siempre basadas en el argumento de la reconstrucción. Así, el funcionamiento de los establecimientos disciplinarios —principalmente cárceles, pero también campos de concentración, campos de talleres y batallones de trabajo forzado— se articuló a través de diferentes organismos, entre los que destacan la Dirección General de Prisiones, la Dirección General de Regiones Devastadas y el Patronato Central de Redención de Penas por Trabajo [recuérdese, PCPRT], siendo este último vital para comprender los mecanismos de la representación y la lectura que el propio régimen hacía de los principios correctivos y educativos. El PCPRT se fundó en 1938 y estaba controlado directamente por la Iglesia Católica (BOE, 103: 1742-1744), además, en función de los destinos y con el fin de gestionar de modo óptimo la labor forzada de los presos que fuesen requeridos para tal fin (Torres, 2001), la PCPRT conectaba sus recursos junto a los

del Ejército y los de la Dirección General de Prisiones [DGP] (BOE, 241: 4753) pero también a los de la Dirección General de Regiones Devastadas [DGRD] (BOE, 250: 4983) y la Dirección General de Arquitectura [DGA] (BOE, 273: 5427). Asimismo, en 1940 se fundaría la Escuela de Estudios Penitenciarios con el objetivo de rendir cumplidas cuentas al Estado de las incesantes labores de reconstrucción (BOE, 151: 3665-3666), generando una innumerable cantidad de informes a lo largo del período franquista, entre los que destacan los titulados como *Memorias anuales*, utilizados como una de las bases documentales de nuestro análisis ([imagen 1](#)).²

Según la información institucional el número de delincuentes “a redimir” en el segundo semestre de 1939 rondaba en torno a los 200.000 individuos, de los que 67.711 eran aptos para el servicio laboral (*Memorias*, 1939: 39), de ahí que el Patronato supervisara a la DGA y la DGP con el objetivo de distribuir el capital humano: así, para las labores de reconstrucción del territorio, los presos fueron organizados en los Batallones Disciplinarios y las Colonias Militarizadas, ambos dependientes del Ejército y la DGRD; y para la producción de manufacturas y la labor de jornaleros en las colonias agropecuarias se formalizarían los Talleres Penitenciarios, las Prisiones de Partido y las Prisiones Provinciales, controlados por la DGP (Rodrigo, 2003: 127-128).

A través de la función inspectora del PCRPT se extraería con precisión la fuerza laboral de los reclusos pero, dado que este organismo dependía directamente de la Iglesia Católica —que, asimismo, controlaba a nivel nacional la educación de los españoles—, se aprovecharía esta circunstancia para inculcar (aunque también podríamos decir imprimir o implantar) en los presos el pensamiento único nacionalcatólico; no sorprende, por tanto, el hecho de que el primer ideólogo de las directrices del PCRPT fuese el jesuita José Antonio Pérez del Pulgar, quien fue fiel a los principios del régimen franquista en su férrea voluntad de reeducar y evangelizar a los reclusos (BOE, 132: 2310). Un empeño que subsistirá todavía en 1952, más de una década después del armisticio, pues el régimen franquista aún insistirá en demostrar su superioridad sobre los vencidos y su capacidad para someterlos; como evidencia, el informe del PCRPT comenzaba con

² Imagen 1. Portada de las *Memorias* 1941. Reproducción con el permiso de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias. Ministerio del Interior, Madrid, 2013.

una cita del propio dictador: “El propósito que mueve a nuestro sistema penal se basa en devolver a la sociedad cuerpos sanos, inteligencias abiertas y hombres útiles. Hasta ahora hemos cumplido” (*Memorias*, 1952: 1).

4. Para una iconografía de la redención

Si ha habido un pensador que se ha esforzado en interpretar los dispositivos de control que gobiernan el binomio seguridad-libertad y, asimismo, por estudiar los mecanismos de la represión y sus consecuencias, tanto en el cuerpo físico de los reos como en el cuerpo colectivo de la sociedad, ése es sin duda el caso del pensador francés Michel Foucault. Resulta innegable la abrumadora influencia que ha ejercido en trabajos posteriores que han orbitado en torno a la dimensión analítica de las sociedades de control y que conducen, por ejemplo, a figuras de la talla de Gilles Deleuze, Richard Sennett, Zygmunt Bauman o Byung-Chul Han, entre otros y, en el caso español, a Pedro Fraile.

Su estudio *Surveiller et punir: Naissance de la prison* (1975) aun sin ser inédito, produjo una ruptura en la forma de comprender las estructuras de poder como puntos de presión de la función correctiva, lo que Foucault denominaba como “microfísica del poder”, a través de los espacios disciplinarios como las cárceles, pero también de otros de similar funcionamiento con respecto a la restricción de las libertades como los hospitales, las escuelas, los cuarteles y las fábricas. Gracias a su interpretación de la tendencia arquitectónica del panopticismo en tanto que “laboratorio de poder” (Foucault, 1976: 208), apropiada de los proyectos del jurista inglés Jeremy Bentham, su estudio permite vislumbrar buena parte de una serie de prácticas arquitectónicas —formulada en las prisiones— y represivas —el encierro— que se distribuirán finalmente de modo global desde las postrimerías del XVIII hasta la actualidad (1977: 195-297).

No obstante todo lo dicho, para nuestro propósito resulta más operativo manipular otro instrumento analítico de Foucault derivado de un estudio posterior y que, quizá, no posee tanto alcance como el del panopticismo. El pensador francés dedicó a las relaciones subyacentes entre sociedad y disciplina mediante el control demográfico las

conferencias que dictó en el Collège de France en el curso 1977-1978. En *Seguridad, Territorio, Población* definió Foucault el poder pastoral —*pouvoir pastoral*— en tanto que estrategia discursiva que permitiría a la soberanía (real o imperial, y más tarde, estatal) disponer de toda una panoplia de instrumentos y dispositivos con los que observar (vigilar, en última instancia) los cuerpos. Pero, además, esos mismos instrumentos que le permitían a la soberanía controlar a los encerrados, se podían aplicar por extensión al resto de la sociedad, aplicando restricciones no solamente a la libre circulación física de los individuos y las colectividades, sino también a su libertad de pensamiento. Una circunstancia ominipresente en la actualidad en lo que se ha bautizado como sociedades de vigilancia. Para Foucault, el poder pastoral se podía aplicar a los individuos y a la sociedad en su conjunto, con la argumentación de que era

un arte de gobernar a los hombres, y creo que por ahí debemos buscar el origen, el punto de formación y cristalización, el punto embrionario de esa gubernamentalidad cuya aparición en la política marca, a fines del siglo XVI y durante los siglos XVII y XVIII, el umbral del Estado moderno (Foucault, 2009: 163).

Pero retornemos al contexto español. Durante el tiempo que abarcó la dictadura una mitad de la población atenazó y controló despiadadamente a la otra mitad, arrogándose los vencedores el derecho de ser los verdaderos españoles sobre los vencidos. El miedo, el odio o la venganza (Zaragoza, 2013; Rodríguez-López, 2014) se manifestaron de manera colectiva y contaminaron a las formaciones discursivas de muy diferentes canales de comunicación cultural, como la literatura o el cine. Para hacerse una idea aproximada del orgullo con que el gobierno franquista exhibía el poder de su maquinaria correccional, en 1950 se estrenó el primer cortometraje de una serie documental titulada *La obra penitenciaria española (Redención)*, dirigida por el realizador Santos Núñez y con producción de la Compañía Industrial de Film Español, organización afín a la ideología del régimen (Fanés, 1982). El objetivo —se intuye— de dicha serie era exponer internacionalmente (con cierta probabilidad, aunque entra en el terreno de la

especulación, dentro de las embajada argentina o estadounidense) la situación de las cárceles, aunque desgraciadamente resulta muy difícil, por no decir imposible, averiguar cuáles eran los circuitos de circulación de filmes pseudoeducativos como el que estamos citando.

Bajo una retórica de exagerado carácter triunfante se resaltaba la magnificencia de la construcción y los resultados correctivos que se producían en ella:

La obra penitenciaria que en nuestra nación se realiza está inspirada en la idea católica de “redención”. Sobre todo hombre, por el hecho de ser hombre, debe brillar la esperanza. *Y la esperanza brilla como el sol en todas las prisiones españolas, que no son lóbregas ni llenas de mazmorras, sino amplias y bien iluminadas.* (...) Nuestra obra penitenciaria no admite comparación con ninguna del extranjero. Los presos españoles, mientras cumplen su condena se preparan para ser útiles a ellos mismos y a la sociedad (transcripción y énfasis nuestros).

El poder pastoral así instrumentalizado por la Iglesia Católica, en connivencia con los establecimientos penitenciarios, daba como resultado que aquellos que se catalogaban como “bárbaros rojos” se transformaban en dóciles nacionalcatólicos. Formulado en otros términos: el archipiélago de instalaciones correccionales constituían la maquinaria que ejecutaba el protocolo del mensaje redentor de la obra penitenciaria, el de producir sujetos fundamentalmente dóciles. La abundante documentación fotográfica presente en las *Memorias* constituye un valioso testimonio sobre las mismas y un catálogo iconográfico del prisionero —denominado aquí sujeto penitente— construido a partir de la mirada infantilizadora y cosificadora de las instituciones disciplinarias (imagen 2).³

Tras un atento examen de las imágenes publicadas en los memorandos editados por la DGP, sobre todo en lo que concierne al arco cronológico habido entre 1939 y 1959, hemos detectado al menos tres tipologías fotográficas que, como una suerte de

³ Imagen 2. Celebración del día de Nuestra Señora de la Merced en la Prisión de Hombres de Barcelona (Cárcel Modelo), 24 de septiembre de 1950. Reproducción con el permiso de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Madrid, Ministerio del Interior, 2016.

géneros narrativos, construyen un relato del preso absolutamente desligado de las circunstancias del país. Si se entiende el icono en tanto que representación provista de vínculos débiles con la realidad circundante, cercano a la convención simbólica, podemos argumentar que esos programas o relatos iconográficos de la población reclusa lo que hacen es redundar en su objetivación, es decir, eliminando su personalidad y convirtiéndolos en una entidad colectiva, de manera análoga a como actuaban los nazis en los campos de concentración. En innumerables ocasiones, a los presos —insistimos: hombres, mujeres y niños— se les despojaba de significado para explicitar la optimización redentora de los ritos como la misa.

En el arco cronológico arriba mencionado, pues, los tres grandes conjuntos de relatos visuales que se refieren a la naturaleza del preso serían: en primer lugar, los *retratos de formaciones ordenadas*; en segundo lugar, los *retratos de familia*; y, finalmente, los *retratos factuales*. Antes de pasar a explicar esta catalogación, hemos de anotar que las fotografías poseen una interpretación limitada aisladamente y que éstas la adquieren al entrar en contacto unas con otras en el numeroso corpus —en torno a unas 1.500— de las imágenes utilizadas por la institución para hacer inteligible su autoficción utópica y, en consecuencia, la construcción de una realidad alternativa nacionalcatólica.

Las organizaciones geométricas de individuos son connaturales a las estrategias de batalla, por ejemplo, las formaciones en escuadra, en tortuga, en falange, etcétera. Esta pertenencia inherente a lo bélico puede explicar la atracción por estas estructuras de individuos, por ejemplo en la forma de desfiles victoriosos, que tienen los regímenes dictatoriales surgidos de un levantamiento militar, sobre todo porque en última instancia simbolizan la disciplina y el control de la colectividad por parte de un individuo plenipotenciario, identifíquese éste con el Duce, el Führer o, como es el caso español, el Caudillo. Una celebración del orden del nuevo régimen que exhibía su poder en los desfiles castrenses para festejar anualmente la victoria en 1939 tras la sublevación del 18 de julio de 1936, o más tarde en el tiempo, en las apoteosis ofrecidas al general Franco —el Caudillo— en las demostraciones sindicales del Primero de Mayo, organizadas por la Organización Sindical Española, o Sindicato Vertical, que se celebraban desde 1956 con motivo de la transformación del Día del Trabajo en la festividad de San José Artesano (De

la Calle 2003, 99-102) (imagen 3).⁴ Los presos españoles (o, desde la perspectiva del imaginario nacionalcatólico, “antiespañoles”) no se habían sustraído tampoco a la ilusión de ese control de las masas en la estructuración ordenada de unidades simples. Así, se pueden encontrar este tipo de materializaciones que se ostentaban tanto en celebraciones deportivas como para rendir homenaje a la festividad pertinente (por ejemplo, a la advocación mariana de Nuestra Señora de La Merced el 24 de septiembre), tanto para expresar la sumisión de los presos, sobre todo durante la liturgia de la misa, o, más simplemente, como demostración del vigor sanitario del deporte y el ejercicio físico (imagen 4).⁵

Un segundo género representativo, los retratos de familia, está íntimamente relacionado con tres días que, de modo extraordinario, rompían la rutina cotidiana de los reclusos: en el calendario se marca —y en este sentido, el Patronato se encargaba de resaltarlo de manera insistente en todos los informes anuales— como la primordial festividad de la ya citada Nuestra Señora de La Merced, patrona del PCRPT: el día de Navidad (25 de diciembre) y el día de Reyes (6 de enero). Estos días trascendían no solo como descanso del duro trabajo sino porque, excepcionalmente, se permitía a los familiares —en especial a los cónyuges e hijos— la visita a los reclusos. Un régimen como el franquista, imbuido de los valores tradicionales de la Iglesia Católica que, además, participaba en la replicación del sistema, hacía hincapié en la absoluta relevancia del papel de la familia como canal transmisor de los valores tradicionales de la España cristiana. De ahí que en esos días señalados dentro del calendario católico, la lógica del régimen se esfuere en hacer inteligible la forzada conexión familiar de los dos elementos que conforman la comunidad carcelaria —los presos y los guardianes— y de ahí, por tanto, que justamente aparecieran representados en la ficción de que todos forman un

⁴ Imagen 3. Era tal la obstinación de la dictadura por eliminar de la historia oficial el marxismo y el socialismo que se utilizaba la palabra “productor” para evitar el término “obrero”. Fotogramas del noticiario NO-DO, núm. 1166/A, “VIII Día del Trabajo organizado por el Sindicato Vertical”, celebrado en el Estado Santiago Bernabéu de Madrid, 1 de mayo de 1965. Reproducción con el permiso de Televisión Española (RTVE), 2016.

⁵ Imagen 4. Diseño geométrico ejecutado en el ejercicio de los presos varones, formando la forma del yugo y las flechas, símbolo de la Falange Española, Prisión Provincial de Valencia, 1 de abril de 1940. Reproducción con el permiso de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Madrid, Ministerio del Interior, 2016.

gran clan. Opino que esta es la lectura más aproximada con que podemos interpretar desde el presente las innumerables fotografías en las que se insertan los miembros que controlaban el estamento disciplinario de la prisión —generalmente guardianes, pero también capellanes militares u otros religiosos— y donde *posan* junto a los internos de la foto suspendiéndose momentáneamente los efectos de la disciplina sobre los presos. Con criterios idénticos se repiten indefinidamente las imágenes de niños recogiendo regalos de parte de los Reyes Magos (entidades análogas a Santa Claus en el ámbito anglosajón), tras recibir el sacramento de la eucaristía o en actitudes afectivas con sus progenitores (imagen 5).⁶

Por norma general, lo que denominamos como retratos de familia en fotografía son prácticas icónico-discursivas que suelen pertenecer al ámbito privado y que se han desarrollado con mejor o peor fortuna, en función del estatus socioeconómico, prácticamente desde los comienzos de la práctica fotográfica (Solomon-Godeau, 1991); sin embargo, el uso que de la imagen de familia se hace en la representación antropográfica de las *Memorias* es, en primer lugar, público, y, por añadidura, en ellos intervienen o bien otras células familiares, o bien otros componentes ajenos a las mismas, pertenecientes a los estamentos de los poderes ejercidos sobre los presos —como ya hemos apuntado, el punitivo y el pastoral— y que son las figuras de los celadores y/o capellanes, que quedan identificados por la uniformidad de los reclusos.

De esta organización iconográfica se extraen, al menos, dos consecuencias: la primera de ellas, que se introduce sutil e insistentemente el mensaje institucional de la necesidad de la uniformización, tutela y control de estos individuos anónimos, anclando la marca significativa de la infantilización de los mismos, estrategia más evidente aún en el caso de las mujeres; la segunda, que al registro del archivo como documento al servicio del Estado se le añade la noción de relato instrumental. En otras palabras, son narraciones visuales dirigidas a consolidar y reforzar la legitimidad del ejercicio de poder impuesto por los vencedores. Por eso, desde nuestra perspectiva, estos usos de la imagen estarían más conectados a la documentación de proyectos como el de la Farm

⁶ Imagen 5. Tres internas tras haber recibido bautismo en compañía de sus padrinos, instructores y guardianes. Prisión sin identificar, 1944. Reproducción con el permiso de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Madrid, Ministerio del Interior, 2016.

Security Administration (1935-1944, Jack Delano, Walker Evans o Dorothea Lange, entre otros (Tagg, 1988), pero estableciendo contacto al mismo tiempo con la fotografía de identificación criminal de finales de XIX o principios del XX (McHugh, 2010) siendo las imágenes de las *Memorias*, mucho menos realistas y más frías, impersonales, distanciadas y anónimas.

Finalmente, explicaremos la última categoría que hemos decidido catalogar como de *retratos factuales* o *retratos laborales*. En este subgénero, por norma habitual, los presos están ocupados en labores; en términos más cotidianos, están “haciendo cosas”. Son fotografías donde se exhibe de modo manifiesto una estrategia que oscila entre el registro de la realidad o del evento, y la retórica documentalizante que imprime una pátina en la superficie de la imagen, mediante efectos o “regímenes de verdad” (Foucault, 1980: 133; Nichols, 1991: 50-51). De este modo, las descripciones que suelen acompañar a las fotografías anclan su significado al contexto geográfico con el fin de identificar su localización como, por ejemplo, «Colonias Penitenciarias Militarizadas. Obras de excavación del canal bajo del Guadalquivir» (*Memorias*, 1941: 60). En otras muestras, los presos ejercían de séquito de ciertas personalidades (como los ministros Eduardo Aunós o Raimundo Fernández Cuesta, o el director de la DGP Francisco Aylagas) de las instituciones penitenciarias cuando inauguraban instalaciones, o con motivo de la visita en las festividades ya señaladas. En función del rango e importancia del visitante, por ejemplo, el director de la DGP o el arzobispo de una ciudad importante como Madrid o Barcelona, los presos formaban multitudes o pequeños grupos que hacían resaltar aún más las diferencias de estatus entre los sujetos libres y la colectividad de los penitentes. Así, en las numerosas inspecciones efectuadas y registradas en fotos es frecuente encontrar una compleja interacción entre controladores y controlados: militares y religiosos observan con considerable distancia emotiva —e incluso extrañeza— a los reclusos, aproximando su comportamiento al de la mirada etnográfica presente en la cosificación de los zoos humanos —zoos *humaines*— del XIX y XX (Blanchard, 2012): “Los reclusos de la Provincial de Granada abrazan a sus hijos el día de la Merced” (*Memorias*, 1940: 209); “Alumnos de la Escuela de Estudios Penitenciarios observando a los reclusos durante sus horas de clase” (*Memorias*, 1945: 175); incluso en una fecha tan tardía como

es el año 1961 se puede encontrar este comportamiento de alejamiento de la condición humana, como en “Prisión Provincial de Toledo.—Su Eminencia el Cardenal Primado D. Enrique Plá y Deniel probando la comida de la población reclusa” (*Memorias*, 1961: 55) (imagen 6).⁷

En este sentido, la objetivación de los individuos es tal que se puede hablar con toda propiedad de una mirada etno-antropológica que cataloga y convierte en desconocido —es decir, aliena, en el sentido literal del término en latín *alienus*, ‘extraño’— al subalterno con el fin de convertirlo en un Otro radicalmente diferente de la identidad hegemónica, en este caso, los vencedores de la guerra. A fuerza de ubicarlo en una masa, el individuo pierde su significado y se cosifica, precisamente, aventuramos, para recibir tanto el poder punitivo como el pastoral para transformarlo en el ciudadano de la España verdadera (imagen 7).⁸

5. Conclusiones provisionales

Frente a la idea establecida de homologación en masa, así como de invisibilidad de los represaliados para el resto de los españoles, el general Franco fue el único sujeto que se autoatribuyó el derecho a la identidad. Tanto es así que sus últimas palabras manuscritas, tan temblorosas como las de su firma estampada en las últimas penas de muerte del 27 de septiembre de 1975, indicaban con firmeza que rendiría cuentas “ante el Altísimo para comparecer ante su inapelable juicio” (ABC, 1975: 7).

Quizá este comportamiento aleccionador implicaba una razón aplastante para la lógica del pensamiento nacionalcatólico. Y, en cierto modo, permite comprender algunos de los rasgos de un régimen que sufrió múltiples mutaciones a lo largo de sus casi cuatro décadas (junto con el portugués António de Oliveira Salazar, las dictaduras más longevas de Europa): de un inicial Estado totalitario filonazi y filofascista surgido de las cenizas de

⁷ Imagen 6. El pie de foto original describe: “Prisión Provincial de Toledo. Su Eminencia, el Cardenal Primado D. Enrique Plá y Deniel prueba la comida de los presos” Toledo, 1961. Reproducción con el permiso de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Madrid, Ministerio del Interior, 2016.

⁸ Imagen 7. Alumnos de la Escuela de Estudios Penitenciarios observando a los presos mientras estos reciben clase. Establecimiento penitenciario sin identificar, una posibilidad probable es que pertenezca a los Talleres Penitenciarios de Alcalá de Henares, Madrid, 1945. Reproducción con el permiso de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, Madrid, Ministerio del Interior, 2016.

una guerra fratricida en 1939 a una dictadura autoritaria y personalista en la década de los setenta con una virulenta consonancia con la dictadura militar chilena tras el golpe de Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. El Estado católico que conformaba España en la segunda mitad del siglo XX hundía sus raíces en el espíritu de la Contrarreforma de la segunda mitad del XVI; y la suprema individualidad otorgada por Dios a Franco solamente podría ser concebida en términos superlativos: el Generalísimo Francisco Franco (Zenobi, 2011). Así, mientras que la imagen del Caudillo por la gracia de Dios se multiplicaba y diseminaba de modo inexorable en carteles y retratos oficiales (Bonet, 1981), en monedas y sellos (Navarro, 2013), y en noticiarios (Tranche y Sánchez-Biosca, 2006), haciéndose omnipresente durante cuarenta años, el más absoluto anonimato se cierne a día de hoy sobre miles de presos de la dictadura y, más grave aún, el silencio cómplice de una transición hacia la democracia que todavía omite los nombres de las miles de víctimas de la Guerra Civil que hoy —2018— yacen en fosas comunes sin identificar.

La interposición de más y más años entre el fin de la Guerra Civil y el día de hoy (en 2019 se celebrará el ochenta aniversario), y entre el fallecimiento del dictador (20 de noviembre de 1975) y el presente, no implica de manera necesaria que el proceso de asunción de las responsabilidades de una sociedad se haya efectuado; justamente al contrario: en España, a diferencia de otros países —como se anotó en la introducción, en concreto Argentina y Chile—, no se ha producido una justicia transicional (Aguilar, 2008) que facilite la reconciliación de todo el territorio consigo mismo. Justamente, todo lo contrario: lo que está acaeciendo, más bien, es que a pesar de la presión del olvido la potencia de la voluntad de saber está empezando a desbordar todos los cauces del silencio impuesto por la transición democrática, y la verdad —como la vida— intenta abrirse camino. Sin embargo, como indica el manido tópico sobre los pueblos que olvidan su historia y por ello están condenados a repetirla, esto, en el caso de España, de modo paulatino se está manifestando en una ominosa profecía.

Bibliografía

- Aguilar, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política: el caso español en perspectiva comparada*. Madrid: Alianza, 2008.
- Álvaro, Manuel. *Por ministerio de la ley y voluntad del Caudillo. La Jurisdicción Especial de Responsabilidades Políticas (1939-1945)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2006.
- Amorós, Mario. *Argentina contra Franco. El gran desafío a la impunidad de la dictadura*. Akal: Madrid, 2014.
- Bergero, Adriana; Reati, Fernando y Avellaneda, Andrés (eds.). *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Buenos Aires: Viterbo, 1997.
- Bonet, Antonio (ed.). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981.
- Botti, Alfonso. *Cielo y dinero. El nacionalcatolicismo en España (1881-1975)*. Madrid: Alianza, 1992.
- Camprubí, Lino. *Los ingenieros de Franco: Ciencia, catolicismo y Guerra Fría en el Estado franquista*. Barcelona: Crítica, 2017.
- Canal, Jordi y González-Calleja, Eduardo (eds.). *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*. Madrid: Casa de Velázquez, 2012.
- De la Calle, María Dolores. "El Primero de Mayo y su transformación en San José Artesano", en: *Ayer*, 51, 2003, p. 87-113.
- Díaz, Mirta (ed.). *La gran represión. Los años de plomo de la posguerra (1939-1948)*. Barcelona: Flor del Viento, 2009.
- Fanés, Félix. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1982.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- . *Seguridad, territorio, población: curso del Collège de France (1977-1978)*. Madrid: Akal, 2008.
- Gómez-Bravo, Gutmaro. *La redención de penas. La formación del sistema penitenciario franquista (1936-1950)*. Madrid: Catarata, 2007.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- Juliá, Santos (ed.). *Víctimas de la guerra civil*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.
- Lafuente, Isaías. *Esclavos por la patria: la explotación de los presos bajo el franquismo*. Madrid: Temas de Hoy, 2002.
- Lefranc, Sandrine. *Politiques du pardon*. Paris: Presses Universitaires de France, 2002.

- Martín Puerta, Antonio. *El franquismo y los intelectuales: la cultura en el nacionalcatolicismo*. Madrid: Encuentro, 2013.
- McHugh, Eileen. *Auburn Correctional Facility*. Chicago: Arcadia Publishing, 2010.
- Molinero, Carme y Sobrequés, Jaume (eds.). *Una inmensa prisión. Los campos de concentración y las prisiones durante la guerra civil y el franquismo*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Navarro, Guillermo (ed.). *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.
- Nichols, Bill. "Documentary Modes of Representation", en: *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington IN: Indiana University Press, 1991, pp. 32-75.
- Olmeda, Fernando. *El Valle de los Caídos: una memoria de España*. Barcelona: Península, 2009.
- Preston, Paul. *The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain*. London: Harper Press, 2013.
- Rodrigo, Javier. *Los campos de concentración franquistas. Entre la historia y la memoria*. Madrid: Siete Mares, 2003.
- Saz, Ismael. "El primer nacionalismo franquista", en *España contra España: los nacionalismos franquistas*. Marcial Pons: Madrid, 2003, pp. 101-156.
- Solomon-Godeau, Abigail. *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Suárez, Ángel y Colectivo 36. "Reflexión sobre las prisiones", en: *Libro blanco sobre las cárceles franquistas*. Paris: Ruedo Ibérico, 1976, pp. 5-12, 1976.
- Tagg, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Torres, Rafael. *Los esclavos de Franco*. Madrid: Oberón, 2001.
- Tranche, Rafael y Sánchez-Biosca, Vicente. *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Madrid: Cátedra, 1993.
- Zaragoza, Juan Manuel. "Historia de las emociones: una corriente historiográfica en expansión", en: *Asclepio*, 65 (1), 2013, pp. 1-10.
- Zenobi, Laura. *La construcción del mito de Franco: de jefe de la Legión a Caudillo de España*. Madrid: Cátedra, 2011.

Legislación

Boletín Oficial del Estado, núm. 224, "Decreto núm. 281 concediendo el derecho al trabajo a los prisioneros de guerra y presos por delitos no comunes, bajo las condiciones que se establecen", 1 de junio de 1937, p. 1698.

Boletín Oficial del Estado, núm. 505, "Fuero del Trabajo de 9 de marzo de 1938", 10 de marzo de 1938, pp. 6178-6181.

Boletín Oficial del Estado, núm. 103, "Orden ministerial creando el Patronato Central para la redención de las penas por el trabajo", 11 de octubre de 1938, pp. 1742-1744.

Boletín Oficial del Estado, núm. 132, "Orden nombrando Vocal del Patronato Central para la redención de las penas por el trabajo al Reverendo Padre José A. Pérez del Pulgar", 9 de noviembre de 1938, p. 2310.

Boletín Oficial del Estado, núm. 241, "Subsecretaría.- Orden destinando, en comisión, a la Dirección General de Prisiones al Teniente Auditor de primera, de Complemento, don Ildefonso Fernández y Fernández y al Teniente Auditor de segunda don José Luis Albert Rodríguez", 29 de agosto de 1939, p. 4753.

Boletín Oficial del Estado, núm. 250, "Decreto nombrando Director General de Regiones Devastadas y Reparaciones a D. José Moreno Torres", 7 de septiembre de 1939, p. 4983.

Boletín Oficial del Estado, núm. 273, "Ley creando la Dirección General de Arquitectura", 30 de septiembre de 1939, p. 5427.

Boletín Oficial del Estado, núm. 155, "Decreto de 18 de mayo de 1940 por el que se crea la Escuela de Estudios Penitenciarios", 30 de mayo de 1940, pp. 3665-3666.

Informes

Memorias anuales. 1939. Alcalá de Henares: Ministerio de Justicia-Dirección General de Prisiones, 1939.

Memorias anuales. 1940. Alcalá de Henares: Ministerio de Justicia-Dirección General de Prisiones, 1940.

Memorias anuales. 1945. Alcalá de Henares: Ministerio de Justicia-Dirección General de Prisiones, 1945.

Memorias anuales. 1952. Alcalá de Henares: Ministerio de Justicia-Dirección General de Prisiones, 1952.

Memorias anuales. 1954. Alcalá de Henares: Ministerio de Justicia-Dirección General de Prisiones, 1954.

Memorias anuales. 1961. Alcalá de Henares: Ministerio de Justicia-Dirección General de Prisiones, 1961.

Prensa

Editorial. "La incontenible emoción del Presidente", en: *ABC*, viernes, 11 de noviembre de 1975, pp. 6-7.

Mateo, Laura. "Sondeos privados que dan a Vox 7 escaños alteran los cálculos electorales en Andalucía", en *El Español*, 1 de diciembre, 2018. Disponible en: https://www.elespanol.com/espana/20181201/sondeos-privados-vox-escaños-calculos-electorales-andalucia/357215621_0.html. Consultado en línea: 1 de diciembre de 2018.

Sanz, Gabriel. "El Gobierno ve 'difícil' que una juez argentina actúe contra el franquismo", en *ABC*, 17 de abril, Madrid, 2010, p. 23.

Tribuna Abierta

Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva

alikavalente@gmail.com

por Alicia Karina Valente
magister Universidad de La Plata (Argentina)

Resumen

En este trabajo se analizaron las dimensiones poéticas y políticas de un corpus de imágenes visuales producidas en y desde dos centros sociales y culturales autogestionados de la ciudad de La Plata, Argentina. El análisis del corpus se realizó atendiendo a la multiplicidad de medios y dispositivos utilizados, y prestando atención a sus lógicas de producción y circulación. Para ello se trabajó principalmente desde los estudios de la cultura visual, en tanto abordaje interdisciplinar para el campo de las imágenes.

Palabras clave: visualidad, poéticas, políticas, espacios culturales autogestivos, La Plata.

Visual poetics and politics in self-managed cultural spaces

Abstract

This paper analyzes the poetics and political dimensions of a corpus of visual images produced within and from two self-managed social and cultural spaces in the city of La Plata, Argentina. The analysis has taken into account the multiplicity of media and devices that have been used, paying special attention to their production and circulation logics. In this context, visual culture studies were used as an interdisciplinary approach to the field of images.

Keywords: visibility, poetics, politics, self-managed cultural spaces, La Plata.

Poéticas y políticas visuales en espacios de cultura autogestiva

Introducción

Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación titulado “Dimensiones poéticas y políticas de los dispositivos visuales en dos centros sociales y culturales autogestionados de la ciudad de La Plata”. Dentro de los objetivos generales de dicha investigación está realizar un análisis de las diversas formas de articulación de lo político-social con lo artístico-cultural en el contexto post 2001¹ en la ciudad de La Plata (y en relación con el contexto nacional), y estudiar las vinculaciones entre producción visual y disputa de poder simbólico en las estrategias de visibilidad desplegadas en esos años, en el marco de los estudios de la cultura visual. De forma particular, se propuso realizar el relevamiento de las imágenes visuales producidas en (y desde) los centros sociales y culturales para analizarlas en sus dimensiones poéticas y políticas.

En este trabajo, puntualmente, se abordará un corpus de imágenes realizadas entre 2008 y 2012, y producidas en y (desde) el Centro Social y Cultural Olga Vázquez (a partir de ahora CSCOV), y el Centro Social y Cultural el Galpón de Tolosa (a partir de ahora CSCGT),² ambos espacios de la ciudad de La Plata. Las imágenes seleccionadas ponen en juego diferentes repertorios poéticos y exploran desde una diversidad de medios (murales, logos, folletos y afiches de difusión) una temática común, relacionada con la configuración de nuevas identidades culturales y sociales, y la representación de la diversidad de actividades que se realizan de forma colectiva en dichos espacios. En ese sentido, Brea (2003) señala la importancia del imaginario visual circulante como potenciador del *devenir-colectivo*, que está presente en los nuevos dispositivos articuladores de identificación cultural y social.

¹ Crisis política, social, económica e institucional que vivió Argentina derivada de las políticas neoliberales de los noventa, y que desembocó en los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, donde la ciudadanía respondió con movilizaciones masivas que fueron fuertemente reprimidas. Los años de *poscrisis* estuvieron marcados por la aparición de las asambleas barriales, clubes de trueque, fabricas recuperadas y diferentes formas colectivas para sortear la crisis económica.

² El CSCGT está ubicado en calle 3 y 526 (barrio de Tolosa) y el CSCOV en avenida 60 e/10 y 11, ambos en la ciudad de La Plata, Argentina. Si bien estos espacios continúan sus actividades, se refiere a ellos en pasado ya que se estudian aspectos presentes durante el recorte temporal determinado para este trabajo.

Los espacios de cultura autogestiva surgieron con ímpetu en los años de *poscrisis* en Argentina, vinculados a los nuevos movimientos sociales y a las prácticas culturales comunitarias. Donde lo cultural emerge como parte de estrategias mayores para sortear la crisis y reconstruir lazos sociales e identitarios destruidos a lo largo de las últimas décadas, desde la última dictadura militar en los setenta hasta el período neoliberal de los años noventa. Se trata de espacios con desarrollo de prácticas colectivas y comunitarias, con formas solidarias y horizontales de participación y organización, con un sentido social y político preponderante en las formas de trabajo; espacios abiertos, que buscan dialogar e intercambiar posibles otras formas de ser y estar en la ciudad y en la sociedad contemporánea.

Visualidad y esfera pública

El campo de la visualidad fue afectado por transformaciones y desplazamientos en la sociedad contemporánea, atravesada radicalmente por las nuevas tecnologías de producción, reproducción y distribución de imágenes. La modificación en el estatuto de las artes visuales a partir de la reproductibilidad técnica forzó a la Historia del Arte a repensarse y reformularse. La aparición de la *cultura visual* puso en cuestión tanto el programa universalista como el objeto de estudio de esa disciplina (Brea, 2006), cuestionándolo como un objeto recortado y ceñido a lo denominado como artístico.

En el marco de una estetización de la vida cotidiana, el arte pierde el lugar privilegiado como espacio de circulación de imágenes. Boris Groys (2014) señala que el fácil acceso a las tecnologías productoras de imagen va a revertir la relación numérica entre productores y consumidores, lo que va a poner en evidencia la existencia de una diversidad de modos de hacer y usar socialmente el arte. Para Brea se trata de una

[...] producción de significado cultural a través de actos visuales que ya no pueden seguir siendo desdeñados (como irrelevantes o poco productores de sentido o significación social), y que se encuentra extraordinariamente potenciada [en] la generación eficiente de efectos de sociabilidad y subjetivación, mediante la producción y distribución de imaginarios de identificación (Brea, 2006: 12-13).

Guasch (2003) destaca como un factor de importancia de los estudios visuales que, además de ampliar el campo disciplinar de la Historia del Arte, desplazan la problemática sobre qué es el arte hacia otras más amplias sobre cuál es la tarea del arte. Los estudios visuales, como confluencia en un campo multidisciplinar, permiten dar cuenta del desplazamiento que se produce desde el objeto (artístico) hacia los procesos de recepción. Para Mitchell, “el cambio de mayor alcance señalado por un concepto de cultura visual es su énfasis en el campo social de lo visual, en los procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirado. Este complejo campo de reciprocidad visual no es meramente un subproducto de la realidad social, sino un constituyente activo de ella” (2014: 22).

Según Brea, los estudios visuales son aquellos que abordan “la producción de significado cultural a través de la visualidad” (2006: 10) al interior del proceso de construcción de la visualidad “tanto dentro del horizonte cultural de su producción como en el de su percepción” (Guasch, 2003: 12).

Esta nueva configuración en el marco del avance de la industria cultural produjo importantes modificaciones y cuestionamientos al interior del campo del arte, ya sea sobre su pretendida autonomía como en cuanto a la pérdida de su lugar privilegiado de producción de visiones de mundo. En ese sentido, la contemporaneidad “organiza un complejo juego de dislocaciones y relocalaciones, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de de-auratizaciones y re-auratizaciones” (Groys, 2014: 63). La cultura visual, en tanto cruce entre lo artístico, lo popular y lo masivo, se manifiesta a través de la coexistencia de una serie de medios heterogéneos, comunicacionales y estéticos (De Rueda, 2011).

En el contexto de la explosión de una nueva visualidad urbana nacida al calor de los reclamos de 2001 y los años *poscrisis*, se produce un despliegue de las imágenes en el espacio urbano para establecerlo como campo de disputa simbólica. Con ellas irrumpe lo invisible, lo indecible, lo negado, buscando interferir en el reparto de lo sensible (Rancière, 2010). Estas iniciativas se empezaron a gestar en la resistencia al modelo neoliberal, y tuvieron su punto álgido en el período cercano a las jornadas de 2001, donde varias ciudades del país se vieron reconfiguradas por la ocupación de plazas y

calles por parte de asambleas barriales, grupos de trueque, y diferentes expresiones de protesta contra bancos e instituciones (Giunta, 2009). Las jornadas de 2001 van a implicar una recuperación³ del espacio urbano y la esfera pública,⁴ tanto para protestas de todo tipo, como para prácticas de supervivencia económica (clubes de trueque), instancias de visibilización o nuevas formas de socialización. Se generaron así "zonas de retroalimentación [...] los proyectos artísticos, sociales, festivos, colectivos o participativos se multiplican, explorando numerosas potencialidades de la relación con el otro" (Bourriaud, 2008: 73). Surge una proliferación de esténciles (una técnica que permite imprimir una imagen en la pared u otra superficie de forma rápida, y cuyo repertorio visual es, en líneas generales, sintético y de fácil lectura). Junto con los esténciles, también aparecieron las pegatinas, los afiches y el uso del grafiti, además de los murales, que ya venían desarrollando los distintos colectivos de artistas como formas de denuncia y resistencia en un marco de conflictividad social.

Ocupar, habitar, reterritorializar

En Argentina, los centros culturales son espacios de cultura autogestiva creados por la sociedad civil, que comienzan a aparecer a mediados de los noventa, pero que tienen un mayor auge en 2001 y en los momentos posteriores. Para algunos autores son parte de las estrategias de continuidad de algunas formas asociativas (por ejemplo asambleas barriales, clubes de trueque, colectivos de intervención artística, entre otros) pasados los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre. Ese momento estaría marcado, fundamentalmente, por la búsqueda de una forma de reterritorialización (Wortman, 2009).

Entonces, una particularidad a señalar sobre los centros culturales es su instalación en un espacio social específico y, por lo tanto, la creación de nuevas territorialidades

³ No solo la vida individual se circunscribió al ámbito privado durante la década del noventa, sino también muchas instancias de la vida social, como los espacios destinados al ocio y a la recreación, en que el auge de los shopping center, por ejemplo (entre otros modelos de ocio programado), desplazan a clubes, plazas y otras instancias de socialización en público.

⁴ En los primeros meses, el espacio público recuperado por excelencia fue la calle. Aun así, las actividades y propuestas que fueron surgiendo con el transcurso de los meses excedieron la calle para lanzarse a habitar otras formas de lo público. Con esto se propone dar cuenta de una serie de debates que existen alrededor de reducir la concepción de lo público al uso de la calle (espacio público urbano paradigmático).

interviniendo desde lo cultural en procesos socio-espaciales, estableciendo vínculos permanentes con el entorno. Y en la construcción de nuevas identidades culturales y sociales mediante la recomposición del tejido social diezmado por el neoliberalismo de la década del noventa.⁵ En algunos casos, sobre todo los primeros años post 2001, se ocupaban inmuebles abandonados en sintonía con otras experiencias de recuperación de espacios ociosos para el desarrollo de actividades culturales y comunitarias.

Los centros culturales no son una entidad homogénea. Los casos abordados en este trabajo, aunque surgidos en años diferentes, tienen aspectos comunes en cuanto a su conformación, su vinculación con movimientos sociales y políticos, y su concepción de lo cultural desde la militancia política no partidaria. Pero también su apertura a otras expresiones de lo político, lo cultural y lo social. Por ejemplo, ambos espacios apostaron a generar instancias de educación popular mediante talleres (artísticos y de oficio) abiertos a la comunidad y bachilleratos populares –instancias educativas autónomas–, y también cooperativas de trabajo. A su vez, ambos surgen con la ocupación de inmuebles abandonados.

Se trata de espacios que funcionan a modo de *intersticio social*, como “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (Bourriaud, 2008: 16). Esto va en línea con el análisis de Martí Peran sobre las formas de ocupación de los *terrain vague*, como “espacios urbanos disponibles, ajenos a la lógica del sistema productivo, lugares liberados en los que puede acontecer cualquier fenómeno [...] territorios ocasionales de los que podríamos apropiarnos para ensayar procesos de autogestión” (Peran, 2011: en línea).

Peran (2011) también advierte que los espacios vacíos son circunstanciales y que están destinados, más tarde o más temprano, a ser reincorporados a la lógica del sistema productivo. Sin embargo, y a pesar de esa lógica hegemónica, en la proliferación de la informalidad y las formas *otras* de estar en la ciudad radican “las estrategias de la producción de sentido, de resignificación de la vida, del trabajo, de la calle, del ocio, [donde] la mayoría no sólo sobrevive sino recrea y produce la ciudad” (Barbero, 1991: en

⁵ Como se señaló antes, la referencia es al neoliberalismo de los noventa como pasado más inmediato, pero se entiende que el tejido social y solidario del barrio ya había sido quebrado por la política del miedo desplegada durante la dictadura militar desde 1976.

línea). Lefebvre (1974) señala la existencia de diferentes lógicas de apropiación y producción del espacio: prácticas de dominación, donde la finalidad perseguida es la mayor rentabilidad y eficiencia, y prácticas de apropiación, en las cuales se persigue la producción del bien común y los intereses de las comunidades que habitan los espacios. Y De Certeau (2000) va a definir al espacio como un *lugar practicado*, en tanto está animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan, al tiempo que recupera la búsqueda de formas de singularización, de romper con una estructura homogeneizante que suprime modos particulares de habitabilidad de la ciudad (De Certeau, 2008).

Sobre el CSCGT una integrante señala: “en principio la mayoría de los que participaron de la toma y del armado del galpón venían de la militancia universitaria y con relación con movimientos de trabajadores desocupados. Viniendo de esa vertiente, por un lado estaba la necesidad de tener un espacio para hacer un trabajo más territorial y cultural también”.⁶

Así, la dimensión territorial fue un aspecto central en el desarrollo y la conformación del Centro Cultural, donde hicieron hincapié en la recuperación del espacio para actividades culturales para la comunidad: “Lo que decíamos es, nosotros ocupamos este espacio pero no nos pertenece, es un lugar recuperado”.⁷ Por ejemplo, en los procesos de rehabilitación del *barrio* como espacio identitario, es decir, en tanto espacio de reconocimiento y de construcción de un *nosotros*, que excede los lazos familiares y construye una sociabilidad en “un proceso de reterritorialización, de recuperación y resignificación del territorio como espacio vital desde el punto de vista político y cultural” (Barbero, 1991: s/f). Pero que sirvieran también para integrar el histórico barrio ferroviario de Tolosa con larga tradición de luchas obreras, y actualmente barrio de clase media, con un trabajo barrial apuntado a asentamientos más nuevos y precarios, donde viven principalmente cartoneros⁸ y trabajadores del mercado de frutas. El CSCGT era sostenido por artistas y militantes sociales que ocuparon un lugar ocioso para generar actividades

⁶ Entrevista a Florencia Marinetti.

⁷ Ídem.

⁸ Personas que viven de la recolección, y posterior venta, de cartones y otros materiales de desecho reciclables.

culturales y, a través de ellas, resignificar el territorio y restablecer lazos sociales comunitarios.

En cuanto al CSCOV, su ubicación en una zona céntrica de la ciudad y el desarrollo de proyectos inmobiliarios fueron factores determinantes para el espacio, por ejemplo por los intentos de desalojo que se sufrieron durante varios años. El CSCOV se propuso darle un espacio y visibilidad a los barrios periféricos de la ciudad en un inmueble ubicado en un barrio céntrico. Un desafío que enfrentaron fue conseguir una legitimidad social en un barrio de clase media y absorbido por los procesos de gentrificación. Por las características del entorno, la vinculación con el barrio era compleja, ya que además de viviendas individuales existían varios edificios, comercios (está ubicado a una cuadra de uno de los ejes comerciales de la ciudad) y algunas oficinas privadas y estatales. Aún así, realizaban campañas difundiendo los talleres, la cocina de autores colectivos, y la biblioteca, como las instancias que establecían mayor diálogo con el vecindario. Un integrante señala también que “hubo asambleas con vecinos, convocamos a los vecinos, los vecinos vinieron, y logramos acuerdos, pudimos consensuar algo. Estamos hablando de un momento de vecinos con casas, y ahora son edificios, muchos de los vecinos que estuvieron en esa asamblea ya no viven más ahí”.⁹

A su vez, a partir de las amenazas de desalojo se lanzó la campaña “Por la expropiación definitiva”, una campaña que incluyó una serie de jornadas y festivales en el espacio público, entendiéndolo como una extensión del propio espacio del inmueble ocupado. Su estrategia fue darse a conocer, abrirse hacia el barrio, generar la máxima visibilidad posible con la difusión de las actividades.

Políticas y poéticas visuales

Se retoma de Ana Longoni (2010) el concepto de *políticas visuales*,¹⁰ utilizado por la autora para analizar las imágenes al interior del movimiento de Derechos Humanos, pero ampliable a la imágenes de los movimientos sociales y colectivos como los aquí

⁹ Entrevista a Marcelo Landi.

¹⁰ En ese análisis señala dos grandes matrices de representación de la figura del desaparecido en las políticas visuales o performáticas dentro del movimiento de Derechos Humanos: las fotos y las siluetas. E incorpora también, como una tercera matriz, la aparición de los escraches.

analizados. La autora destaca que con este concepto le interesa señalar la capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política –más que la adscripción o no al campo del arte–, aunque eso no signifique negar los desbordamientos de la condición de autonomía del arte que podrían producir las prácticas en articulación con movimientos sociales.

Como se señaló, el CSCGT se instaló ocupando uno de los galpones abandonados del predio ferroviario del barrio de Tolosa. Frente a ese galpón había un galpón de chapa más pequeño, también abandonado. En el invierno del 2009 decidieron pintar un mural: “la idea era ocupar más espacios a través del muralismo. La idea surgió porque el galpón de chapa estaba bastante deteriorado por el abandono y una de las formas de iniciar un recuperación era a través de la intervención del mural”.¹¹ De la realización del mural participaron integrantes y amigos del centro cultural: “Lo interesante fue que, además de ser una construcción colectiva, los participantes tenían una relación con el territorio”.¹² Entre los que impulsaron el mural se encontraban diversos grafiteros que ya tenían conocimiento del lugar porque solían ir a pintar antes de la ocupación. Y algunos eran vecinos del galpón en ese momento, “fueron ellos los que impulsaron el mural y todos participamos colaborando en las manos de pintura y en las ideas que se plasmaron. Fue como una semana de trabajo y la gente se acercaba a ver que estábamos haciendo”.¹³

La imagen del mural tiene una estética pop y psicodélica, donde se observa el dibujo de la fachada del galpón del cual brotan una serie de formas con diversidad de texturas y colores saturados. A la izquierda se puede ver representado el tanque de agua (un antiguo tanque de agua que está al costado de los galpones) y por atrás pasan las vías del ferrocarril (imagen 1). La representación del galpón como un espacio en el cual ocurren una gran cantidad y diversidad de actividades, se manifiesta en la imagen mediante una explosión o desborde de formas, colores y texturas.

El mural en el galpón de chapa retoma los aspectos generales que se pueden observar en la imagen del primer logo del espacio, utilizado desde el surgimiento del CSCGT en febrero de 2008, y hasta mitad de ese mismo año (imagen 2). En ambas

¹¹ Entrevista a Florencia Marinetti.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

imágenes se puede ver el espacio del galpón, del cual salen formas por el techo, así como la aparición de las vías del ferrocarril en el espacio circundante. Estos aspectos están vinculados con el origen del centro cultural, como ex galpón de ferrocarril, pero también con las condiciones en que se encontraba cuando fue ocupado, ya que no solo faltaban aberturas, el entrepiso y las escaleras, sino que además no tenía techo.

El CSCOV se estableció desde 2003 en un inmueble ocupado donde funcionó un emprendimiento educativo privado que fue mandado a quiebra y cerrado por sus dueños. Durante varios años el CSCOV resistió sucesivos intentos de desalojo, y se mantuvo como espacio de creación y reunión colectiva, mientras alrededor se multiplicaban grandes edificios de departamentos y lucrativos emprendimientos inmobiliarios.

Las imágenes seleccionadas para el corpus de este trabajo fueron creadas para difundir y convocar a las actividades realizadas para exigir la expropiación definitiva del inmueble. En ellas se manifiestan de diferentes formas la multiplicidad de actividades que ocurren al interior del espacio, expresadas como una explosión o desborde. En las dos primeras imágenes (imágenes 3 y 4) esa explosión está representada mediante el color y el texto. En la primera, las palabras que brotan describen las actividades que ocurren al interior del espacio (radio, biblioteca, talleres artísticos, espacios de debate, entre otras). En la segunda hay un mayor juego con diferentes tipografías, tamaños y distorsiones, a la vez que las palabras se funden en una gran forma de color rojo, como una nube formada por la sumatoria de todas ellas. A su vez las palabras dan cuenta de las lógicas de trabajo y los posicionamientos políticos del espacio (arte, participación, popular, colectivo, educación, derechos humanos, organización, entre otras). La tercera imagen es igual a la segunda con la diferencia de que lo que brota ahora es una gran cantidad de mariposas de diferentes colores (imagen 5). Ya en la última (imagen 6), se recurre directamente a una imagen que hace parte del nuevo logo del espacio, una llama, un fuego, como síntesis de todo lo que ocurre adentro. Otro aspecto que se observa en estas imágenes es la referencia al espacio circundante. Salvo en el primer caso (imagen 3), en las otras imágenes el espacio que ocupa el CSCOV está rodeado de gran cantidad de edificaciones de altura. El inmueble del CSCOV puede estar representado por una "caja", como una

caja de sorpresas de la cual brotan infinidad de cosas, o como una “casa” (imágenes 4, 5 y 6), entendida como la construcción de un espacio de refugio, sostenido por relaciones regidas por el afecto y no por el lucro. Los integrantes del espacio expresaban que

en los últimos años continúa el crecimiento desproporcionado de los grandes negocios inmobiliarios, beneficiados por el gobierno municipal. Nosotros tenemos la convicción de que los valores colectivos y solidarios son la base para un cambio cultural, social y político, y no queremos que el lugar donde proyectamos nuestro trabajo cotidiano se convierta en un edificio más, expresión de un sistema desigual e individualista.¹⁴

Imágenes y medios

Como se señaló al comienzo de este trabajo, dentro del corpus seleccionado se encuentran imágenes que habitan una diversidad de medios (murales, logos, folletos y afiches de difusión) a partir de una temática común. Pero, a los efectos de este trabajo, se señalarán aspectos coincidentes y formas de interacción e imbricación entre los medios utilizados. Es decir que, más allá de la propia materialidad, en las condiciones de producción, circulación y lectura de dichas imágenes muchas veces se reiteran lógicas semejantes.

De forma general se evidencia una intencionalidad comunicativa, y la elaboración de poéticas que reflejan las lógicas de las prácticas que se desarrollan en los espacios, y a su vez en el tejido social del que participan. Por otro lado, se explicita la dimensión política en tanto, más allá de la temática propuesta en la imagen, la misma acción de realización funciona como parte de herramientas políticas activas. Son imágenes pensadas, realizadas y/o hechas circular de forma colectiva, que pueden ser creadas desde el interior del espacio o propuestas por colectivos de artistas con los que tejen redes y comparten acciones e intervenciones de forma frecuente. La misma producción entonces implica un pensar y un hacer colectivamente, donde se desdibuja la idea de autor, sin firmas ni créditos más que de autoría colectiva. Otro aspecto común que se

¹⁴ En un texto en su página web

puede observar en el corpus analizado tiene que ver con la interacción y migración entre medios, determinada por una exploración de los más adecuados para cada situación. Por ejemplo, se apropian de soportes propios de los medios gráficos como los afiches, para traspasar luego a otros soportes, como las remeras y banderas estampadas mediante la técnica de serigrafía. Se trata de un repertorio visual generado mediante la apropiación de técnicas y recursos propios de las tecnologías de la gráfica y la publicidad, pero alterando sus lógicas comerciales. En principio, se podría pensar que algunos como el estencil y los afiches son más precarios, menos monumentales y más espontáneos y efímeros que otros, como los murales, por ejemplo. Sin embargo, lo efímero del soporte también se deja ver en las producciones de murales urbanos más contemporáneas donde, atendiendo a la diversidad de voces que se manifiestan en el espacio público, se contempla la posibilidad de que el mural sea intervenido, modificado e incluso tapado. En esa línea, un colectivo muralista de la ciudad señalaba: “concebimos la ciudad como un ser vivo que va perdiendo y cambiando la piel. Justamente trabajamos sobre esa piel y en el mismo proceso contemplamos la posibilidad de que la ciudad se exprese”.¹⁵

Conclusiones

En este trabajo se estudió un corpus de imágenes realizadas en y desde dos centros sociales y culturales de la ciudad de La Plata, vinculados a los nuevos movimientos sociales y las prácticas culturales comunitarias. Como se describió, estos espacios son parte de una serie de estrategias colectivas de la sociedad civil (asambleas barriales, clubes de trueque, colectivos artísticos) que surgieron con ímpetu en los años de *poscrisis* en Argentina. Iniciativas donde se revalorizaba lo cultural como instancia de encuentro y sociabilización, y la producción visual participaba de la construcción de nuevos imaginarios colectivos de reconocimiento e identificación.

Sobre los centros sociales y culturales seleccionados, por fundarse ocupando inmuebles abandonados, se analizó su participación en las disputas sobre las formas de habitar la ciudad contemporánea, pues con su inserción en contextos determinados intervienen activamente en los procesos de resignificación del territorio. En tanto formas

¹⁵ Entrevista al Colectivo Sienvolando en la revista La Pulseada.

de apropiación, los espacios fueron abordados a partir de las observaciones de Peran (2011) sobre los *terrain vague*, espacios urbanos disponibles que funcionan como laboratorios de experimentación de formas autogestivas, y su participación en la dinámica urbana fue inscrita en lo que De Certeau (2000) define como formas de practicar la ciudad, de forma tal que dan visibilidad, hacen surgir lo negado, lo invisibilizado por los discursos que hegemonizan el espacio público.

En cuanto a las imágenes, el estudio del corpus fue realizado a partir de los estudios visuales, con un análisis centrado principalmente en el significado cultural de las mismas. En las imágenes estudiadas se pudo observar, a pesar de la diversidad de medios empleados, una serie de factores comunes sobre las lógicas de producción y circulación, donde predomina la intencionalidad comunicativa, el hacer colectivo y la dimensión política, que abarca a la propia práctica más allá de la temática. En ese sentido, el análisis permitió reconocer un repertorio poético en relación con una política visual, relativa a las formas en que es representada la variedad de propuestas políticas y culturales desarrolladas de forma colectiva en cada uno de los espacios. Destaca Bloch que el pensar la historia no es sino una memoria (un montaje “no histórico” del tiempo) y una poética (un montaje “no histórico” del saber) (cit. en Didi-Huberman, 2006: 59). En este sentido, se analizó este corpus de imágenes como poéticas y políticas visuales generadas por (y desde) estos espacios, donde expresan y materializan sus propias construcciones sociales y culturales como manifestación de una memoria colectiva que disputa su lugar de enunciación en el reparto de lo sensible (Rancière, 2009).

Bibliografía

Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC, 2003.

Brea, José Luis. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en: *Revista de Estudios Visuales*, núm. 3, enero, 2006. Disponible en http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/brea_estetica.pdf (Consultado en línea: 15 de julio de 2014).

De Certeau, Michel. *La invención del cotidiano. 1. Arte de Hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000.

De Certeau, Michel. 2008. "Andar la ciudad", en: *Revista Bifurcaciones*, núm. 7, julio, 2008. Disponible en http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf (Consultado en línea: 31 de julio 2013)

De Rueda, María de los Ángeles. "Arte y medios entre la cultura de masas y la cultura de redes: Un tejido evanescente", en: *Actas Octavas Jornadas Nacionales de Investigación de Arte en Argentina*, 2011. Disponible en <http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2011%20%208vas%20Jornadas%20IHA/ponencias/eje4/e4-2.pdf> (Consultado en línea: 15 de julio 2014)

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

Giunta, Andrea. *Poscrisis*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009.

Groys, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra editora, 2014.

Guasch, Anna María. "Estudios visuales. Un estado de la cuestión", en: *Estudios visuales*, núm. 1, noviembre, 2003. Disponible en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> (Consultado en línea: 15 de julio de 2014)

Lefebvre, Henry. "La producción de espacio", en: *Papers. Revista de Sociología*, núm. 3, Universidad Autónoma de Barcelona, 1974. Disponible en <http://papers.uab.cat/article/view/v3-lefebvre> (Consultado en línea: 12 de enero 2017)

Longoni, Ana. "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches", en: *Aletheia*, vol. 1, núm. 1, 2010. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4278/pr.4278.pdf (Consultado en línea: 12 de enero 2017)

Martín Barbero, Jesús. "Dinámicas urbanas de la cultura", en: *Revista Gaceta de Colcultura*, núm. 12, Instituto Colombiano de Cultura, diciembre, 1991. Disponible en: <http://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/080908.pdf> (Consultado en línea: 20 de febrero de 2017)

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos Editorial, Rubí; México: Universidad Autónoma Metropolitana- Azcapotzalco, 2010.

Mitchell, William. 2014. *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México: COCOM© Press. Disponible en: <http://cocompress.com/files/gimgs/>

WJT%20Mitchell_Que%20quieren_realmente_las%20_imagenes[cocompress].pdf

(Consultado en línea: 12 de febrero 2017)

Peran, Martí. *Arte público punto cero. Notas para una urgente recapitulación*. 2011. Disponible en: <http://www.martiperan.net/print.php?id=52&srchrst=1> (Consultado en línea: 5 de febrero de 2017)

Rancière, Jacques. "La división de lo sensible. Estética y política", en: *Centro de Estudios Visuales de Chile: Jacques Rancière / Señas y Reseñas*, julio, 2009. Disponible en <http://www.centroestudiosvisuales.cl> (Consultado en línea: 11 de junio 2015]

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

Wortman, Ana (Comp.). *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.

Entrevistas

Entrevistas a Florencia Marinetti, integrante del CSCGT, 5 de junio de 2013 y 28 de diciembre de 2016.

Entrevista a Nicolás Sambucetti, integrante del CSCGT, 28 de enero de 2017.

Entrevista a Marcelo Landi, integrante del CSCOV, 16 de enero de 2017.

La imagen ciega y su vigilancia ante la convulsión sísmica

palomavi@gmail.com

por Paloma Villalobos

artista y candidata a Doctora en la Universidad Complutense de Madrid (España)

Resumen

Este ensayo reflexiona a partir de imágenes registradas por una cámara de seguridad dentro de una discoteca durante el terremoto de 2010 en Chile. El texto va pensando en torno al presente régimen visual/digital, su dependencia a las pantallas y la condición de permanentemente vigilancia en que vivimos: sometidos a un control social que "disciplina" nuestros movimientos y deseos, incluso ante la catástrofe. Se plantea que el capitalismo cognitivo pacta mayor interés cuando las imágenes operativas como éstas – que observan *ciegamente* con una mirada mecanizada– demuestran ser "útiles" en el quebranto del sujeto, cuando la violencia entre sociedad y naturaleza ocurre, cuando las personas tiemblan y las muchedumbres se desesperan.

Palabras clave: mirada mecanizada, imágenes operativas, sociedad de control, relato sin cuerpo, desastre/terremoto.

The blind image and its surveillance before the seismic convulsion

Abstract

This essay reflects from images recorded by a security camera inside a nightclub during the 2010 earthquake in Chile. The text is thinking around the present visual / digital regime, its dependence on screens and the condition of permanent vigilance in which we live: submitted to a social control that "disciplines" our movements and desires, even in the face of catastrophe. It is proposed that cognitive capitalism pacts more interest when operational images like these –which blindly observe with a mechanized eye– prove to be "useful" in the breakdown of the individual, when violence between society and nature occurs, when people tremble and the crowds despair.

Keywords: mechanized eye, operative images, control society, disembodied story, disaster / earthquake.

La imagen ciega y su vigilancia ante la convulsión sísmica

Si entendemos que la acción de “experimentar” logra plasmarse y transmitirse mediante la elaboración de un relato visual, oral o audible, podríamos intuir que aquella elaboración debiera desprenderse de un cuerpo –en este caso humano– que posee un órgano emisor y receptor sensible: la vista, la voz o el oído. No obstante, ¿qué pasa cuando aquél órgano es un aparato mecánico que también transmite, observa, registra, “relata”, pero al no ser humano carece de la subjetividad de la narración? ¿Qué pasa cuando hay un ojo que observa *sin ojo*, que reconoce *ciegamente*, que experimenta sin cuerpo, que divisa sin sistema nervioso ni sensitivo? ¿Un ojo que se camufla en el hábito de la realidad, que expelle una “imagen operativa” ajena al latir humano? ¿Hay pérdida de sensibilidad, hay imposibilidad de relato?

Observaremos algunos fotogramas ([imagen 1](#)) que registran el momento sísmico real del fuerte terremoto del 27 de febrero de 2010 ocurrido en la zona centro-sur de Chile, que alcanzó 8.8 grados de magnitud. Estas imágenes son parte de [la película documental Mauchos](#) (2011) de Ricardo Larraín y Sebastián Moreno, son registros producidos por las cámaras de seguridad y vigilancia instaladas en una discoteca; en ellas se reproduce un grupo de personas que arrancan despavoridas por la convulsión y el desastre que les acecha.¹ Estas imágenes son el resultado de las videocámaras panorámicas denominadas en el mercado CCTV,² mecanismo óptico compuesto por un sistema enlazado de cámara, monitores y un circuito de transmisión. Este sistema de vigilancia televisiva funciona, a saber, de manera privada, es decir para espectadores limitados que observan los movimientos y las actitudes de los individuos en ambientes íntimos –como hogares–, en ambientes privados y públicos –industrias, edificios, hoteles, aeropuertos ...–, y netamente públicos –plazas, calles, parques ...–.³

¹ Si bien las imágenes con que trabajamos aquí provienen de *Mauchos*, se puede observar el [registro completo aquí](#).

² Closed Circuit Television o Circuito Cerrado de Televisión.

³ Todo esto entendiendo la fragilidad de los límites y la permeabilidad de los términos “público” y “privado”, pues actualmente el concepto de «lo común», entre lo digital y social, se ha expandido, abriendo otras maneras de interacción que resignifican el rígido sentido de propiedad del modelo capitalista.

Dependiendo del sistema, algunos registran en *tiempo real*, otros graban y archivan sus transmisiones, u otros transmiten mediante internet a computadores y aparatos visuales lejanos para que espectadores que no están en el mismo sitio donde ocurre la acción puedan mantenerse observando a distancia. Su estado de alerta es continuo, para ello aportan diversas tecnologías implementadas para la optimización de la captura que incluyen visión nocturna infrarroja, sensor de detección de movimiento, enfoques, teleobjetivos, lentes ojo de pez, controles remoto, mandos a distancia. La anatomía de las cámaras ha sido estudiada científica y minuciosamente, son una especie de ojo de cristal eclipsado totalmente, blindado en su aparataje, un aspecto de bunker contemporáneo. Detrás de la transmisión se esconden los pocos espectadores, el único espectador, o incluso ninguno, teniendo –aquellos que existen– como única misión ver, atender, controlar toda normalidad y anormalidad humana ocurrida, registrada por la transmisión. La ubicación también puede remitir a una noción de bunker pues se instalan en puntos de visión concretos, álgidos, superiores, donde se pueda abarcar el mayor espacio posible de actividad y contexto; si bien no se ocultan de manera subterránea como las fortificaciones bélicas, se camuflan con su escaso tamaño, altura y diseño intentando pasar inadvertidas a la mirada humana, mimetizándose a la urbanidad exterior o al mobiliario interior para ser olvidadas o desapercibidas mientras ellas se mantienen “despiertas” las 24 horas. Una vida actual de mirada robotizada que, como señalara Nicholas Mirzoeff a inicios del milenio, estaría cada vez más filtrada por una experiencia humana más visual y visualizada, determinada por la era de la pantalla, la conectividad global y el registro permanente de cada gesto de los ciudadanos:

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras ubicadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos (2003: 17).

De modo que el resultado de este sistema televisivo es una indescifrable cantidad de filmaciones y –tomando prestadas las palabras de Harun Farocki– de “imágenes operativas” (Farocki, 2013: 29) que dan vuelta por el mundo a modo de *residuos* de toda la realidad que pasa ante ellas, cumpliendo una función de relato desechable cristalizado por la pantalla y el monitor. Reproducciones que más bien aparecen como *espectros de imágenes* sometidas a la necesidad impuesta de control que sospecha de todo y se rige por la inmediatez y fugacidad de estas *imágenes ciegas*, que observan sin percibir, que reconocen sin cuerpo. Relatos de orden corporativo limitados a un régimen capitalista de vigilancia que actúa, como señalara Foucault, como “un operador económico decisivo en la medida en que es, a la vez, una pieza interna en el aparato de producción y un engranaje especificado del poder disciplinario” (Foucault, 2002: 107).

Desapercibidas y vivas en todo momento, sin la necesidad de dormir, estas cámaras arrojan imágenes imparciales y panópticas que han llegado a una alta tecnología visual *a prueba de todo posible enemigo; enemigo* que deambula en una sociedad de control que ha triplicado y perfeccionado sus armas visuales para preservar la lógica del capitalismo cognitivo, su poder, su dominio. En ello, los aparatos ópticos se han visto envueltos en una trama maquinada, se han tornado instrumentos de representación que prescinden de la atención humana, que obtienen como resultado imágenes que no buscan tan sólo reproducir algo, sino ser parte de una controlada operación donde se ejerce la economía de la visibilidad en la intervención del *poder disciplinario*. Un poder que se esconde haciéndose invisible, operando con narrativas ciegas, fugaces, efímeras, desechables, pero que mantienen al individuo consciente de ser detectado, de ser visto, llevándolo a un actuar subordinado por sus gestos y comportamiento, narrativas visuales poseedoras de un *poder disciplinario* implacable sobre ellos. Según Byung-Chul Han, este formato de poder consiste en entornos de encierro y aislamiento donde el individuo cambia de un espacio a otro de reclusión, la escuela, la familia, el hospital, la plaza, la fábrica, el centro comercial, así la sociedad se mueve en un sistema cerrado que es vigilado con cámaras e información *desde dentro* (Han, 2014b). Han advierte que la presente *sociedad de control* que reina en nuestros días es parte inherente a las maneras de comunicación digital; es decir, es una sociedad donde cada individuo observa y vigila

al otro, donde plataformas virtuales, redes sociales, buscadores, aplicaciones, etc. actúan como servicios secretos a los cuáles el sujeto entrega voluntariamente sus datos, movimientos, retratos, preferencias, su vida íntima y cotidiana. Así, las empresas parecen espiar desde dos frentes el actuar de sus empleados, por un lado a través de estos servicios y, por otro, mediante las cámaras de vigilancia situadas en puntos específicos de visión. Han plantea que, en la actual sociedad de control, “sus habitantes se comunican no por coacción externa, sino por necesidad interna, o sea, donde el miedo a tener que renunciar a su esfera privada e íntima cede el paso a la necesidad de exhibirse sin vergüenza” (Han, 2014a: 101).

Y por tanto parecen vivir una “ilusión de libertad” que más bien los mantiene bajo un régimen informativo de 24 horas no sólo trabajando –físicamente, como individuos empleados–, sino siendo espiados, fisgoneados, notificados, etiquetados, fichados, enlazados, *anonimatizados*: conectados a un orden establecido y disciplinario que los hace presos desde el *inconsciente digital*, o lo que Han define como el *inconsciente colectivo*. Aquí, como plantea Daniel Lupión, podríamos vislumbrar también la necesidad de representaciones que al individuo le son vitales como puentes que le permiten la identificación, comprensión y aceptación de su entorno social:

La posibilidad de un sujeto cartesiano problemático, en pugna permanente con el conocimiento de sí mismo y del mundo. Un sujeto que piensa produciendo representaciones provisionales de mundos posibles y que a su vez es sometido a la sujeción social por las representaciones dominantes. Tal sería la complejidad del sujeto de hoy: piensa porque se relaciona conscientemente con el mundo a través de la producción de *representaciones subjetivas* que, a su vez, son fruto de las representaciones sociales dominantes (Lupión, 2014: 137).

Ahora bien, si entendemos los dispositivos tecnológicos de captura visual⁴ como máquinas ópticas que reproducen “la automatización de la percepción visual” (Virilio, 1998: 77) y que robotizan la mirada, pero que aún, de igual manera, mantienen la

⁴ Nos referimos a un nivel general/cotidiano: cámaras, móviles, filmadoras.

atención humana operándolas,⁵ es decir necesitan del sujeto –sus ojos, sus manos– que por el visor o por la pantalla sostiene el objeto y percibe lo que observa –como cuerpo sensible, tembloroso, afectado–, nos preguntamos desde el contraste: ¿qué pasará con todas estas imágenes operativas sin cuerpo que registran cada segundo del pasar del tiempo y que, incluso, tal vez, no serán nunca vistas por nadie, que se almacenan y archivan sin destino? Imágenes mecanizadas de fino iris tecnológico que rastrean cada gestualidad de los individuos, que entran en su encuadre sin la intención de identificarlos nunca: sujetos que son simples siluetas, pelusas, hormigas, manchas movedizas detectadas por el aparato. ¿En cuántas de esas imágenes que deambulan globalmente hemos sido parte, o en un futuro, seremos parte de un ración de masa humana sin nunca saberlo? Posiblemente es lo que ocurre con las imágenes que observamos de las cámaras de vigilancia aparecidas en la película *Mauchos* (imágenes 2 y 3).

Probablemente no identificaremos a aquellas personas que, convulsionadas con los 8.8 grados del terremoto, huyen despavoridas intentando resguardarse en un sitio seguro. Tampoco importa realmente sacarlas del anonimato ni saber exactamente qué lugar es. Conocemos su existencia mediante un registro que, como imagen de canal privado, se transforma en pública cuando captura la histeria colectiva, la falta de aliento, el sobresalto común. Es la dificultad y la violencia del momento en la que se ven envueltas aquellas manchas y formas captadas por los sensores de la cámara llamadas *personas*, lo que nos permite aproximarnos, conocer su estado de crisis terrenal. El conflicto lleva a desvelar la imagen, a destaparla –a entregarla a la prensa, a documentales, a los medios– de su permanente extravío: la imagen trasciende de su invisibilidad e ilegibilidad habitual porque detecta al sujeto fuera de su lugar, en sus límites, sobresaltado, expuesto, debilitado física y emocionalmente, con el mundo que cae ante sí.

Las imágenes pactan interés para esta lógica capitalista de control disciplinario cuando demuestran ser “útiles” en la fractura del mundo, en la fisura entre sociedad y naturaleza, cuando el sujeto se derrumba y las muchedumbres desesperan. Si aquellas

⁵ Situación advertida por Crary como la administración de la atención e imposición de la homogeneidad a través de dispositivos visuales que regulan la actividad y el despliegue de cuerpos individuales (2008: 38).

cámaras ven-en-vez-de-nosotros y nos-ven-a-nosotros tomando una distancia incalculable de la mirada humana, será, probablemente, cada vez que logren retener la herida y el dolor del cuerpo humano en estado de convulsión, cuando tengamos alguna opción de observarnos como seres constantemente retratados mediante monitoreos invisibles, que nunca visualizaremos, que pertenecen a un régimen visual privado que se alimenta de nuestro devenir común y sus latentes quebrantos.

Como última cuestión, resulta relevante referirse aquí a los ensayos fílmicos de doble pantalla *Eye / Machine* (2000-2003) de Harun Farocki que despliegan dichos cuestionamientos a partir de "imágenes operativas" de carácter autónomo y automatizado. Estas inquietudes surgen en Farocki a raíz del uso de la tecnología bélica en la primera guerra del Golfo, cuando por primera vez se emplean dispositivos ópticos como armas de ataque; éstas, denominadas "cámaras suicidas", fueron usadas durante la invasión norteamericana a Irak a principios de los noventa e iban instaladas en los misiles durante su trayectoria hasta localizar el objetivo, impactar y continuar emitiendo aún después de la explosión. El resultado de estas cámaras son imágenes que viajan prescindiendo de los mismos seres humanos, imágenes tan espectrales como criminales, que, advierte Farocki, "desde la perspectiva de una bomba, se podrían interpretar como una *subjetiva fantasma*" (Farocki, 2013: 30). Imágenes que actúan como testigos oculares ciegos, lejanas y desentendidas. Que disponen de una conexión inmediata de reconocimiento (*Aufklärung*) que, similar a las cámaras de vigilancia CCTV, detectan su objetivo en la distancia ocular. Relatos sin cuerpo que se desenvuelven como *imágenes de procesos técnicos, imágenes de resultados, imágenes protésicas, imágenes de datos* que inspeccionan y persiguen todo aquello vivo que se mueva. Piezas internas en un montaje de producción y un aparato especificado del poder disciplinario que terminan, finalmente, documentando los quiebres físicos y los desvelos emocionales de la sociedad capitalista, obsesionada con convertir a los individuos en objetos de observación y en movimientos sospechosos.

Bibliografía

- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac, 2008.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Barcelona: Herder, 2014a.
- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014b.
- Lupión, Daniel. "15M Acontecimiento y Representación". En Fernández Polanco, Aurora (ed.) *Pensar la imagen / Pensar con imágenes*. Madrid: Delirio, 2014.
- Mirzoeff, Nicholas. *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Virilio, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra, 1998.

La Entrevista

A casi 40 años. Nicaragua revive aquello por lo que luchó

Entrevista al fotoperiodista Pedro Valtierra

susanarodriguez@exalumno.unam.mx

por Susana Rodríguez

periodista y doctoranda en historia de la Universidad Nacional Autónoma de México (México)

[...] La historia en rollo tras rollo de película, las fotos que
irán surgiendo a la luz fantasmagórica en las palanganas de
ácido del cuarto oscuro, se convierten en un friso que
librará la hazaña del olvido.
(Sergio Ramírez)

Al corte, y antes de entregar a la Red de Estudios Visuales Latinoamericanos (ReVLaT) la entrevista que el fotoperiodista Pedro Valtierra me diera el pasado 10 de septiembre, la agencia EFE estableció que la crisis que vive Nicaragua desde el pasado 18 de abril, “por las fallidas reformas de la seguridad social”, ha causado cerca de seiscientos muertos y más de doscientos heridos tan sólo en siete meses, ello de acuerdo con el informe preliminar que dio a conocer la Asociación Nicaragüense Pro Derechos Humanos (ANPDH).

La inconformidad popular y las protestas cívicas contra el gobierno encabezado por el matrimonio Ortega–Murillo (Daniel Ortega, presidente, y Rosario Murillo, vicepresidenta) continúan. El modelo familiar (Estado–Partido–Familia), que duró de 1934 a 1979, y al que se puso fin “a un costo de miles de vidas en 1979”, se repite.

El gobierno nicaragüense actual sólo “ha reconocido 199 víctimas mortales”; y el presidente Ortega ha rechazado todas las acusaciones (ejecuciones extrajudiciales, torturas, obstrucción a la atención médica, detenciones arbitrarias, secuestros y violencia sexual, entre otras violaciones a los derechos humanos) tras proclamarse vencedor al intento de “golpe de Estado”. Hoy, establece el escritor Sergio Ramírez, los “nietos de aquella revolución ahora marchita, se han volcado a las calles por miles a reclamar lo que les ha sido confiscado, la esperanza que sus abuelos debieron haberles heredado”.¹

¹ Sergio Ramírez, “El ojo que ve y que siente”, *El País*, España, 31 de octubre 2018.

En cuanto al tema central del encuentro con el fotógrafo de prensa, éste tenía como eje principal una reflexión sobre aquello que cubrió fotográficamente, a finales de la década de los setenta, para el periódico mexicano *unomásuno*: la revolución encabezada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), misma que llevó al derrocamiento de Anastasio Somoza Debayle, el 19 de julio de 1979.

La conversación con Valtierra, inevitablemente, giró sobre los dos escenarios: el pasado y el presente inmediato de y en Nicaragua. Ello debido a que, “[...] No hay compatibilidad posible entre el [nuevo] caudillo que se apropió de una revolución ya muerta, y la sociedad nicaragüense de hoy, que no acepta nada que no sea la democracia plena”.²

Cabe hacer mención que el diario *unomásuno*, que se caracterizó por no tener secciones en su interior, y que explotó al máximo sus seis columnas, en el formato tabloide francés, tuvo como línea editorial cubrir los conflictos centroamericanos a finales de la década de los setenta, y durante los ochenta. Ello para romper la constante de reproducir las imágenes enviadas por las agencias informativas internacionales. Criterio que el diario *Excélsior* también marcó en su momento, tras respaldar y enviar a Nicaragua, y a varios países de Centroamérica, al fotógrafo Antonio Reyes Zurita. Mientras que el diario *La Prensa* envió a Francisco Pico.

En esta cobertura, y en particular en Nicaragua, los primeros que destacaron en el *unomásuno* fueron dos jóvenes fotógrafos: Pedro Valtierra y Marta Zarak, la primer mujer fotógrafa mexicana que cubrió un conflicto armado. En cuanto a los reporteros que también hicieron lo propio, durante este tiempo y en ese tema, sobresalieron entre otros: Jaime Avilés, Marco Aurelio Carballo, Rafael Cardona, Guillermo Mora Tavares, Gonzalo Álvarez del Villar, Víctor Manuel Juárez y Carmen Lira.

Respecto al periodista que nos ocupa, entonces un joven de 23 años, “Un muchacho con una cámara entre miles de muchachos con fusiles”;³ ese fotógrafo descolló por sus materiales testimoniales, que lo mismo registraron a los civiles nicaragüenses haciendo barricadas que participando como parte de las guardias que

² Sergio Ramírez, “Arqueología de Daniel Ortega”, revista *Nexos*, México, 1 de septiembre, 2018.

³ Sergio Ramírez, *Op. cit.*, nota 1.

custodiaron el Cuartel Trinidad tras el combate y bombardeo en Managua y Masaya, en junio de 1979.

Pedro Valtierra cubrió Nicaragua (Estelí, Managua, Masaya, León, El Dorado, San Marcos, Tegucigalpa y Ciudad Sandino). El fotógrafo registró a personajes como Daniel Ortega Saavedra, integrante de la Junta de Reconstrucción Nacional; Tomás Borge, Ministro del interior en Nicaragua; Edén Pastora, el “comandante cero”, fundador del FSLN; Ernesto Cardenal, quien fuese nombrado ministro de Cultura el día de la victoria de la revolución nicaragüense; Violeta Chamorro –esposa de Pedro Joaquín Chamorro Cardenal, dueño y director del periódico nicaragüense *La Prensa*, y opositor al régimen de Somoza–, integrante de la Junta de Reconstrucción Nacional; e incluso, a Anastasio Somoza, expresidente de Nicaragua.

Su primer trabajo en Centroamérica, del cual recibió apoyo de la agencia internacional UPI para transmitir sus fotografías, fue el realizado el 15 de abril de 1979: los soldados de la Guardia Nacional de Nicaragua en espera de la salida de sandinistas; aunque también remitió a la redacción del *unomásuno* otras fotografías y textos, mismos que abordaron distintos aspectos del conflicto en San Marcos, Nicaragua: falta de agua y de vivienda; así como el apoyo al FSLN en calles y albergues del país. Así, Valtierra logró registrar los sucesos ocurridos durante el somocismo, el sandinismo, la guerra, el éxodo y la victoria final. [Fotografías Pedro Valtierra]

Materiales fotográficos que en 1980 obtuvieron una mención en la Primera Bial de Fotografía de México; un año después recibieron mención honorífica, pero en el concurso Casa de las Américas, en La Habana, Cuba; además del Premio Nacional de Periodismo (1983). Así como otra mención honorífica en el segundo concurso de Fotografía Latinoamericana y del Caribe, organizada por la Casa de las Américas (1983); y el premio a la mejor fotografía del año: *El balazo*, que otorgó la empresa Pedro Domecq a través de la Asociación de Reporteros Gráficos de la Ciudad de México (1983). Imagen que ha trascendido al autor e incluso al medio y al espacio en el que fue publicada, la página 8 del diario *unomásuno*.

Años después y para el diario *La Jornada*, Valtierra tomó a sus compañeros en el momento de correr para abordar a toda prisa un helicóptero de la Fuerza Aérea

Sandinista que los llevaría a la frontera de Costa Rica con Nicaragua, tras una agresión de antisandinistas en el Río de San Juan, en La Penea, según información proporcionada por el título y pie de foto asignados, así como por la nota periodística realizada por el propio fotoperiodista; publicada en portada el 23 de junio de 1985.

Al fotorreportero le incomoda el término de corresponsal de guerra y, más aún, ser señalado como fotógrafo militante: “porque yo nunca he sido militante de ninguna organización política ni social. He sido muy cuidadoso en ello: ni militante ni simpatizante. Soy ciudadano mexicano, ejerzo mi voto, puedo ser votado, pero no soy militante. Soy un militante en todo caso del periodismo, de la fotografía”.

Le cuestioné sobre los materiales que generó sólo en Nicaragua, y estableció que cuenta con alrededor de dos mil quinientos negativos que abordan ese tema. El noventa por ciento de los mismos no son conocidos y, aunque no todo es publicable, sí son materiales que documentan los contextos vividos durante esa época. De ahí que corresponderá a los investigadores realizar la selección y el análisis; aunque para él, sólo el veinte por ciento de estos son publicables: “recuerda que yo tomaba pocas fotos. Aquella era una manera distinta de trabajar”.

Todos los materiales que obtuvo en Nicaragua los envió al diario. Incluso, el periodista mexicano Ricardo Rocha le ayudó en su momento para entregarlos al *unomásuno*. “Yo mandé los paquetes, porque recuerda que, en la guerra, en un momento dado te podían allanar el cuarto de hotel. El riesgo de perder los materiales era muy alto. Todo se concentró en México, y cuando vine los reprocesé, debido a que allá los habíamos trabajado con rapidez. Los trabajé para que quedaran bien y se pudieran conservar”.

Los nicaragüenses, como protagonistas de ese tiempo, “eran jóvenes que, según hemos visto, y según yo testifiqué –comenta Valtierra– buscaban un cambio revolucionario, un cambio social en su país. Yo no sé si en su momento estaban radicalizados, pero ellos buscaban un cambio. Hoy vemos, a 39 años, que ese cambio no se logró. No solamente no se logró, sino que empeoró la situación y esos mismos dirigentes que entonces eran jóvenes hoy mantienen posiciones extrañas. Posiciones en

las que te das cuenta, ahora, que están haciendo lo que el dictador a quien combatían realizó en 1979”.

Tras remarcar que su actividad sólo consiste en tomar fotos y no en la de emitir comentarios, en este caso sobre la situación que vive Nicaragua, sólo refirió que “por lo que puedo ver, la terquedad de Daniel Ortega de quedarse en el poder como un hombre necesario utiliza los mismos métodos que utilizó Anastasio Somoza en contra de ellos, hace 39 años. Eso, simplemente, me llama la atención”.

El fotógrafo, que produjo fotografías como aprendiz desde 1972, y quien desde 1975 vive de la fotografía, remarcó que su oficio es ser periodista. “Sí, soy un periodista sensible. Cubrí los temas que me asignaron: toros, fútbol, box, las conferencias de empresarios, las misas de (Ernesto) Corripio Ahumada [a quien, en esa época, el 3 de septiembre de 1980, lo fotografió con motivo de los 450 años de la Arquidiócesis de México; tiempo en el que también registró el 449 aniversario de las apariciones de la Guadalupana en tierra azteca]. Cubrí temas sociales, políticos y culturales; estuve en Oaxaca, Chiapas, etcétera. A donde yo fui, siempre cubrí con la misma emoción, con el mismo entusiasmo. Soy un hombre privilegiado. Fui un joven que fui enviado a cubrir la guerra y como profesional la cubrí”.

Tiempos en los que era distinto tomar, generar y publicar una fotografía. En entrevista anterior (14 de octubre de 2016), refirió algunos elementos sobre la parte técnica: “cuando estuve en 1979 en Nicaragua, revelar una fotografía nos llevaba una hora, dos horas; para después transmitirla. Yo improvisaba el laboratorio, el cuarto oscuro, en el baño del hotel. El revelado y el proceso de impresión me llevaban cuatro o cinco horas. Dos fotos se tardaban 14 minutos en ser transmitidas [...]. ¡14 minutos! Muchos se sorprenden cuando cuento esto. Me dicen que eso es como de la prehistoria”.

Para finales del siglo XX, el artista plástico y fotógrafo Carlos Jurado comentó que Pedro Valtierra “[...] documentó con audacia la Nicaragua combatiente en contra del somocismo. Cuando ha logrado rebasar el encargo urgente de los periódicos, Valtierra concentra su trabajo en la denuncia de agresiones y crueldades [...] Posee sensibilidad para expresar ironía o ternura como reacción ante lo casual o lo inesperado. No exalta lo

tosco y lo amargo, tampoco lo acicala. La suya es una profunda labor de desenmascaramiento”.⁴

En cuanto a sus participaciones en distintos foros –tras seguir la premisa de tomar, difundir y promover las fotos tomadas–, Valtierra estableció que es una forma de comentar su experiencia como fotoperiodista, ya que no le gustaría que sus fotografías y él mismo estuvieran perdidos en las hemerotecas, como lo están otros fotógrafos de quienes los investigadores aún no han dado cuenta: el caso de Javier Vallejo, que cubrió Vietnam, o Carlos Macías, que estuvo en El Líbano; fotógrafos que trabajaron para *El Sol de México*; otros que duermen el sueño de los justos en repositorios hemerográficos son Antonio Reyes Zurita y Marta Zarak. “Hay que revisar la historia, pero con mucho cuidado, porque me parece injusto no incluir a quienes aportaron tanto al periodismo mexicano; aunque también habría que tener cuidado y no confundir generaciones, porque hay quienes revuelven personajes y períodos”.

Hoy, la tarea que le roba horas a su sueño está en el archivo. “Todos han tomado como base mis materiales seleccionados. Lo publicado. Yo creo que habría, y hace falta, alguien que realmente incursione en mi trabajo completo de lo que es el archivo; por ejemplo, sobre el tema Nicaragua, que por sus características me han preguntado y como testigo he dado mi testimonio. Lo pendiente ahora es ver las fotos. Trabajar mucho más los detalles de las fotos. Tengo ganas de hacer ese trabajo. Ahora a mis 63 años tengo muchas ganas de hacer cosas, pero tengo que mesurarme porque tengo un archivo muy grande”.

Por lo pronto, en su incursión en el fotodocumentalismo, el próximo año circulará un libro con fotos inéditas, mismas que darán cuenta sobre la experiencia del zacatecano, durante la revolución sandinista, con prólogo de Sergio Ramírez. El Premio Cervantes de Literatura 2017 ya adelantó su texto al periódico español *El País*, para provocar también la lectura de las fotografías de Pedro Valtierra: “El ojo que ve y que siente”, donde coincide en que Valtierra es un fotógrafo callejero: “[...] el fotógrafo es lo que ve, y él mismo se convierte en los ojos de los demás”. El fotoperiodista, durante su incursión en el conflicto nicaragüense, plasmó lo extraordinario, atrapó la casualidad y convirtió “el

⁴ cit. en Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, México, libros de Proceso, 1989, p. 265.

instante inusual en memoria. La epifanía visual [...]. Todo ocurre no ante sus ojos, sino en sus ojos. Agarrar a la historia por la cola es la tarea más difícil para un cazador de imágenes”.⁵

⁵ Sergio Ramírez, *Op. cit.*, nota 1.

Reseñas

Los doce nacimientos de Miguel Mármol. La vida hecha historia y la historia hecha mito

amarroquin@uca.edu.sv

por Amparo Marroquín Parducci
profesora e investigadora de la Universidad Centroamericana (El Salvador)

Dani FANO. *Los doce nacimientos de Miguel Mármol*. Bilbao: Astiberri. 2018.

Este día nos convoca el nacimiento de un libro, un libro que empezó siendo un sueño pero que antes fue una vida. Para comentar este libro, empezaré compartiendo una historia que para muchos ya es conocida y es la manera como inició el Museo de la Palabra y de la Imagen. Carlos Henríquez Consalvi siempre estuvo interesado en recuperar elementos que nos contaran la historia de la larga guerra que vivimos. Cuando lo conocí, en Morazán, juntaba ya los cuadernos usados como diarios por ex combatientes, mapas, cartas y otros documentos que nos pudieran devolver parte de esas memorias que poco a poco se irían desdibujando. Algún tiempo después consiguió publicar en el periódico un aviso que solicitaba a aquellos que tuvieran algo sobre “la historia de El Salvador” que lo donaran al proyecto del Museo. Claro, en ese aviso olvidó colocar una frase, “algo sobre la historia **de la guerra** en El Salvador”. Ese pequeño olvido sirvió para que muchas personas llegaran con donativos de todo tipo: vasijas precolombinas, cartas que los abuelos habían dejado, cuadros, programas grabados, conversaciones que hacían parte de la larga historia de un país, de un territorio, que lleva mucho tiempo apenas documentando lo que ha vivido.

Eso vuelve a probarnos algo importante en este paisito, El Salvador, y es que muchas personas sienten la urgencia de documentar, de preservar, de vigilar, de cuidar esos gestos, lugares e historias que nos habitan, esas de donde venimos. Ya lo dijo Cassirer: somos seres de simbolismos. No somos *homo sapiens-sapiens*, somos *homo symbolicus*, el lenguaje es parte de esos procesos de construcción de símbolos que son origen y sentido.

El problema es que los salvadoreños tenemos pocos espacios para reconstruir esta historia y para permitirnos simbolizar. Durante muchísimos años nuestras clases dirigentes, nuestros políticos, han pensado que la cultura y la memoria son lujos innecesarios. Y nos hemos olvidado de quiénes somos, de este ámbito. Lo poco que hemos ido construyendo es todavía frágil, son apenas unos gestos.

Quizá el momento en que los salvadoreños nos preguntamos más por nuestra identidad y nuestros orígenes es cuando salimos del país, cuando nos volvemos migrantes. Porque entonces llegan otros. Los mexicanos, los guatemaltecos, los ecuatorianos, y nos dicen: ¿cuál es tu historia? ¿Quiénes son tus héroes? ¿Cuáles son tus gestos que te hacen único y diferente? Y entonces hay como una angustia que se instala y se inicia una búsqueda larga. ¿Cuál es la historia? ¿Qué nos hace diferentes? ¿La música de los Hermanos Flores? ¿Qué es ese algo salvadoreño que es posible mostrar del lado de allá? Aparece entonces esa sensación que no sabemos nombrar, es una certeza de fondo. Nos hemos olvidado de ese universo simbólico. La buena noticia es que Dani Fano nos ha regalado un trocito simbólico de ese El Salvador que somos. Tres cosas son las que quiero destacar de este libro *Los doce nacimientos de Miguel Mármol*. La primera es esto que señalo, la recuperación de lo simbólico.

Este libro es una historia vuelta historieta, y no es solamente la historia de una persona, sino la historia de nuestro país vista desde los ojos de alguien muy salvadoreño: Miguel Mármol. Es la construcción de un héroe que murió y volvió a nacer muchas veces. Y en este país estamos muy faltos de héroes de verdad. Tenemos también a Ernesto Interiano, que nos regaló Santiago en una novela maravillosa, a Prudencia Ayala y a algunos otros más que poco a poco nombramos. Empezamos de a poco a tener otros héroes en los que podemos fijar y que tienen además estas características míticas.

El guión de este libro de Dani Fano tiene ciertos elementos que nos llevan a una alegoría. Y acá viene el segundo elemento que quiero recuperar: el lenguaje. La escritura y la palabra son nuestros principales cómplices en la construcción inicial de los mitos. Cuando el texto nos dice, por ejemplo, “dicen los pipiles que el ser humano nació del maíz” y desde ahí nos comienza a contar cómo nace Miguel Mármol, se está construyendo un héroe que nace como el maíz, que está marcado por los ancestros. O

cuando dice que “no sabemos si fue él quien siempre atrajo los líos o fueron los líos los que le atrajeron siempre a él, eso ya se verá...”. De esta manera, el trabajo nos va preparando para una serie de narrativas y aventuras, doce aventuras. El lenguaje también hace un uso enfático del número doce, un número que desde la Edad Media era particularmente dicente, dicen que incluso aunque la gente no sabía leer, entendía muy bien el concepto de “docena”. Este libro nos dice que son doce nacimientos los de Miguel Mármol. La numerología dice que este es el número de las divisiones espacio-temporales (entre las cuatro estaciones y los tres planos del mundo). Es el universo en su desarrollo cíclico. Los doce meses del año. Las tribus de Israel, los doce los apóstoles. En el Tarot, el doce es la carta del *ahorcado* que llama a mirar las cosas de otra manera, es la carta del sacrificio voluntario porque sin éste no hay transformación posible y no hay nuevos nacimientos. Miguel Mármol nos dice que los salvadoreños somos capaces de nacer doce veces.

Este libro nos regla entonces doce nacimientos, doce transformaciones, doce sacrificios sucesivos que Dani Fano va contando. Y un elemento más. Este libro convoca al estadounidense Joseph Campbell, el estudioso de los mitos y el que sistematizó en su propuesta el viaje del héroe. Campbell señala que, en su camino, todo héroe recorre también doce etapas. Todo mito nos cuenta cómo nuestros héroes transitan del mundo ordinario al extraordinario, y cómo al final vuelven a sus pueblos para entregar el elixir de sabiduría que han conseguido en su largo camino. Miguel Mármol es así. Anunciado por los dioses, nacido del maíz, y Dani Fano, con sus trazos y sus palabras, nos permite ver cómo atraviesa mundos ordinarios y mundos extraordinarios. Mundos habitados por lo mágico.

Todo héroe nace a partir de una historia. Y la magia aquí es que las nuevas generaciones pueden escuchar esa historia que nos permite transitar por hechos que han construido el país. Y entonces esta ya no es solo *una historia*, este es el mito, es el héroe del que nos vamos a apropiar todos los salvadoreños y vamos a poder llevarlo con nosotros, como un trocito de nuestra casa, para mostrarlo en todos los espacios y contar que nosotros también tenemos nuestro héroe. Tenemos también a nuestro Benito Juárez, nuestro patriota. Que se la ha jugado y que nació doce veces.

Este libro es arte y este es el tercer elemento que quiero dejar sentado. Un arte que viene de la cultura popular y que recupera no “los hechos tal y como verdaderamente han sido”, sino “tal y como los recordamos en el instante de peligro”, como nos dijo Walter Benjamin. Esa es la maravilla de la memoria, que no se preocupa por la verdad que cuentan los vencedores, sino por lo que nosotros recordamos. Y acá se nos regala con trazos maravillosos y estética de cómic en blanco y negro. El arte es un lugar de iluminaciones. Nos ilumina la vida cotidiana, nos cuenta. Y aquí nos vamos a encontrar con la estética, con el humor de la caricatura, con la burla, la carcajada como lugar ancestral de resistencia.

Este es un trabajo que duró ocho años, que ha sido engendrado con paciencia y ternura, como cada uno de los doce nacimientos de Mármol. Gracias a Santiago, a Dani, al MUPI, por invitarnos al bautizo del primer nacimiento de este *libro-niño-héroe-mito*, al que le auguro, por lo menos, doce nacimientos más.

Manifesta 12.

El jardín Planetario. Cultivando la existencia

adriana.dominguezvelasco@gmail.com

por **Adriana Domínguez Velasco**
curadora independiente

Del 16 de junio al 4 de noviembre de 2018, Manifesta —la “bienal nómada europea”— tuvo como sede a Palermo, capital de la isla italiana Sicilia. Después de su última edición en Zurich en 2016, en la que el título “Lo que la gente hace por dinero” fue más provocativo que la muestra, la bienal nómada volvió a su idea original de presentarse en ciudades con un contexto geopolítico complejo, alejadas de los centros europeos del arte.

Para su edición número 12, Palermo fue elegida por ser una ciudad en la que dos de las problemáticas más importantes de Europa (y del mundo en general) son muy evidentes: la crisis de los migrantes y el cambio climático. Gracias a su posición geográfica en medio de tres continentes en el mar Mediterráneo la isla ha sido históricamente un crisol de culturas y un territorio en conflicto. En su arquitectura, gastronomía y cultura se observa el legado de los diferentes pobladores que han ocupado ese pedazo de tierra que, desde 1861, forma parte de Italia: griegos, romanos, españoles y árabes.

De cara a la complejidad de la historia pasada y presente de Sicilia, Manifesta decidió, por primera vez en su historia, comisionar un estudio urbano que sirvió a los curadores —o “mediadores creativos” como decidieron llamarse en esta edición— como punto de partida para desarrollar el concepto. El resultado del estudio fue publicado bajo el título *Palermo Atlas* (un libro que podía ser adquirido junto con el catálogo de la bienal y el *Reader*) y fue uno de los grandes aciertos de Manifesta 12, al permitir un verdadero acercamiento a la ciudad y sus necesidades. El título de la bienal, por ejemplo, resultó de una plática que uno de los curadores tuvo con un agrónomo local, en la que analizaron un paisaje de Palermo pintado en 1875 por Francesco Lojacono y se dieron cuenta de que

las plantas representadas no eran típicas del mediterráneo, sino el producto de las continuas migraciones en la isla. De ahí surgió la idea de pensar a Palermo como un jardín y de titular a la muestra “El jardín Planetario. Cultivando la existencia”, haciendo una cita al botánico Gilles Clément que, en 1997, describió al mundo como un “jardín planetario” en el que la humanidad es el jardinero.

Los espacios que alojaron la bienal fueron también elegidos a partir del *Atlas* y fueron, sin lugar a dudas, el gran protagonista. Edificios que normalmente no están abiertos al público (muchos de ellos por su mal estado de conservación) fueron ocupados con arte, y el simple hecho de poder visitarlos hizo que el precio de entrada valiera la pena. Entre ellos destaca el Palazzo Forcella della Seta (en el barrio árabe Kalsa) el Palazzo Butera y el Palazzo Ajutamicristo.

El “Jardín de Flujos” (Garden of Flows), La “Sala fuera de Control” (Out of Control Room) y la “Ciudad en Escena” (City on Stage) fueron los tres grandes capítulos en los que se dividió la muestra. El primero exploraba los jardines como tal, nuestra coexistencia con otras especies y la toxicidad, reflejada en el cambio climático. La sede principal de este capítulo fue el Orto Botánico de Palermo en el que, irónicamente, las obras parecían inconexas unas de otras y no dialogaban de manera contundente con el espacio. En el Palazzo Butera, la otra sede de este capítulo, las obras funcionaban de manera colectiva. “Wishing Trees” (2018), del artista suizo Uriel Orlow, fue una de las más interesantes: una obra de sitio específico que abordaba la historia de tres árboles importantes en Palermo y su relación con el conflicto de la mafia y de la migración.

El segundo capítulo, la “Sala fuera de Control”, investigaba los flujos globales de capital, personas, información y bienes como el subproducto —inmanejable y fuera de control— del capitalismo. Evidentemente, era la parte más política de la muestra, y la sección en la que se concentraban las obras más contundentes y críticas. El video “Liquid Violence” (2018), de Forensic Oceanography (uno de los proyectos de Forensic Architecture, el colectivo recién nominado al Premio Turner), presentaba una investigación espacial y estética de las condiciones que han convertido al mediterráneo en una zona militarizada, llevando a la muerte de grandes números de migrantes y fue, desde mi punto de vista, la obra más impactante de la bienal. Espacialmente, la obra

ocupaba una sala del Palazzo Forcella della Seta, y se encontraba al lado de una ventana desde donde era posible ver el mar, de tal forma que el contenido del video se volvía aún más duro y tangible.

En el Palazzo Ajutamicristo el artista holandés Richard Vijgen se inspiró en las pinturas del cielo que abundan en los palazzos sicilianos para crear *"Connected by Air"* (2018), una "visualización" de la información que atravesaba el cielo de Palermo en tiempo real. En el video, proyectado sobre el techo de la sala, era posible observar los satélites, las señales de internet, el tráfico aéreo y las condiciones del aire. En la misma sede, el colectivo Peng! instaló una cabina telefónica desde la cual era posible llamar a espías del FBI, la CIA y el Servicio Secreto Alemán. Los números habían sido tomados de Wikileaks, y la cabina incluía recomendaciones para hacerse pasar por espía y lograr tener una conversación con los agentes. Otra sala del palazzo incluía un video de Tania Bruguera (una de las pocas artistas latinoamericanas presentes en la bienal), quien acudió y documentó diversas manifestaciones de los habitantes de Sicilia contra MUOS, una estación de comunicación estadounidense desde la que es posible controlar drones militares y cuyas antenas parabólicas gigantes tienen un efecto nocivo para la salud y el medio ambiente.

En la Casa del Mutilato, un edificio de la era de Mussolini que fue construido como memorial a los caídos en la guerra y que hoy en día es la oficina de la Justicia de la Paz, se encontraba la obra de la española Cristina Lucas *"Unending Lightning"* (2015 – en curso), una video-instalación de tres canales en la que aparecen todos los bombardeos aéreos en Europa desde 1911. Al centro, un mapa de Europa mostraba las fechas exactas y los lugares de los bombardeos, mientras que a las orillas se observaban fotografías de las ciudades destruidas y datos del número de muertes en cada impacto. Registrando día tras día, mes tras mes y año tras año, la obra funciona como un archivo inacabable de los conflictos armados en Europa.

El tercer capítulo, la *"Ciudad en Escena"*, se encontraba mucho más disperso que los dos anteriores, ocupando con proyectos individuales iglesias y espacios más pequeños de la ciudad. Uno de los más poéticos y que verdaderamente logró involucrar a los pobladores de Palermo fue el desfile organizado por la artista italiana Marinella

Senatore, "Palermo Procession" (2018): una intervención urbana en la que participaron tanto artistas profesionales como amateurs, bailando en una procesión por la ciudad; una especie de celebración que combinaba la alegría con un sentimiento de emancipación y empoderamiento de los habitantes de la ciudad.

Además de las sedes oficiales, la ciudad estaba ocupada por un sinfín de proyectos paralelos en los que el arte también ocupó espacios como oratorios, capillas, plazas públicas y teatros, respondiendo al objetivo de Manifesta de ser una bienal urbana. Aquí, por supuesto, es necesario puntualizar que hoy en día Manifesta es una institución dentro del mundo del arte, financiada por un gran número de fundaciones e instituciones culturales que no son ajenas ni al mercado del arte ni a los intereses nacionales de los países participantes. No obstante, Manifesta 12 ha sido la bienal más crítica y con el discurso más sólido que he visitado. Obviamente no fue una bienal perfecta, ni estuvo exenta de problemas; por ejemplo, no sé hasta qué punto fue capaz de atraer al turismo local, o qué tanto los habitantes de Palermo pudieron beneficiarse de los eventos culturales, o qué pasará con los palazzos y edificios ahora que la bienal terminó. Pero, en mi opinión, el estudio preliminar que se hizo de la ciudad fue la diferencia entre una bienal que supo integrarse con la ciudad y sus problemáticas, y una bienal que llega como huésped a una ciudad, hace una muestra superficial que poco —o nada— tiene que ver con el contexto, y se va.

Lo visto y lo leído

Invisibles Oscilantes

por Luisa Brando
artista



[VER VÍDEO](#)

Triángulos entrelazados de mármol sostienen en su estructura ondulante el pasar de memorias y estaciones. Entre el agudo contraste de luces y sombras, entran dos perfiles al paisaje interrumpiendo la abstracción de la escala del mismo. Se presentan como espadas, como sombras, o como proas de embarcaciones venecianas. Luego entran pasajeros migrantes, flotan y observan mientras el remo rema continuando las tradiciones locales. El andar oscilante de estas presencias insinúa un espacio invisible, un lugar evidentemente presente entre el muro y el observador. Es este espacio el cual quiero visitar y leer: el espacio invisible y dominante, vulnerable y eterno el cual toma el agua.

Ella, arquitecta de Venecia, ha dispuesto el orden de palafitos y columnas de mármol provenientes de guerras de Constantinopla; su curvatura y amplitud como laguna ha dirigido la dirección y el tamaño de ventanas góticas nunca cambiantes.^{1 2} Ella, conectora de historias, culturas, y cambios biológicos, nombrada en líneas de ríos, o cuerpos de lagos y lagunas, ha sido la razón del emerger de París, Buenos Aires, Mompox y Varanasi. Ha sido testigo de muros e imperios, y ahora es ella misma la que amenaza las estructuras y monumentos de los mismos.

El turismo aparenta ignorar la importancia del agua. Cada año el nivel freático sube y la mirada y el orgullo sigue dirigido hacia lo estático, hacia la arquitectura de épocas gloriosas. El gobierno italiano no es ajeno a las amenazas físicas y económicas que vienen con los cambios del nivel del agua. Las autoridades predicen que, si no hay cambios drásticos, la ciudad va a estar inundada para el 2050.³ Al igual que los contrastes de brillos y sombras de este muro, las opiniones entre políticos y ambientalistas varían y se contradicen. En 2003 Berlusconi comenzó el plan: *Project Moses*, que consiste en aislar a Venecia de su mar a través de una muralla billonaria controlada por el humano.⁴ Ambientalistas han detenido el proyecto e imploran que el agua no es tan solo un líquido sino sistemas que no pueden ser interrumpidos con murallas. ¿Cuál es la posición de las políticas de patrimonio urbano y arquitectónico ante el agua? ¿Cómo el ignorar la co-relación de un lugar con su geografía circundante alimenta un imaginario de lo glorioso en lo estático, poniendo el valor en el objeto y no el proceso?

Esta imagen nos muestra nuestra ilación con el agua. Acá se ve cómo el agua es un elemento central y en continuo movimiento. Bello entre su fragilidad y fuerte en su invisibilidad. Nos muestra cómo ella es quien delimita monumentos e historias milenarias, dirige los turistas hacia sus destinos, y guía economías y costumbres locales. Nos muestra cómo somos vulnerables a ella, y ella vulnerable a nosotros. Excluir la de la narrativa de la historia y cultura de una ciudad es una mirada tan sesgada y limitada como entender esta imagen por lo que vemos, sin entender lo invisible que ha de dirigir sus movimientos.⁵

¹ "Basilica San Marco The Ciborium Columns". 2018.

² Robert McCarter. *Freespace in Place: Four unrealized modern architectural designs for Venice*. Central Pavilion. Venice Biennale 2018. Frank Lloyd Wright. Masieri Memorial Foundation Venice, Italy 1953. El diseño de la Fundación de Frank Lloyd Wright, junto con Carlo Scarpa, insistían en que para que Venecia sobreviviera como ciudad y no se convirtiera en un museo debía evolucionar con edificios modernos siempre y cuando siguieran el tejido urbano. Las declaraciones no fueron aceptadas y el diseño de Wright tampoco. Scarpa mantuvo los diseños con la esperanza que un día se hiciera el edificio. "A pesar de que los diseños de las ventanas no fueran iguales a sus vecinos góticos, nunca olvido que la característica principal de Venecia era y será su agua."

^{3 y 4} Tvedt, Terje, and Richard Daly. 2014. *A Journey In The Future Of Water*. London: I.B. Tauris.

⁵ Mathur, Anuradha, and Dilip da Cunha. 2009. *Soak*. 1st ed. Rupa Publications.

POLÍTICA EDITORIAL E INSTRUCCIONES PARA AUTORES

Temática y alcance

Artefacto Visual tiene por objetivo la divulgación de las investigaciones que, desde una perspectiva interdisciplinar, se enfoquen en el campo de los estudios visuales latinoamericanos en cualquier época. Asimismo, la revista se propone generar un espacio de discusión y debate en el que pueda participar tanto la comunidad investigadora como el público en general. Planteamos *Artefacto Visual* como un espacio abierto y plural que permita a investigadores de diferentes procedencias y disciplinas y a todas aquellas personas interesadas en la cultura visual latinoamericana establecer un fructífero intercambio de las últimas ideas, avances y debates en el ámbito de los estudios visuales latinoamericanos.

Cualquier persona con interés por el mundo de la investigación y la enseñanza de los estudios visuales latinoamericanos, puede enviar originales que no hayan sido enviados a otras revistas, bien sean artículos de investigación, reflexión o revisión, o cualesquiera otros materiales que puedan encajar en sus secciones. El Comité Editorial realizará una primera revisión de los artículos recibidos con el fin de valorar el cumplimiento de mínimos de calidad.

Proceso de evaluación por pares doble ciego

La revista no enviará a evaluación por pares ciegos aquellos artículos que reciba y no cumplan con las normas de edición indicadas a continuación. La revista reenviará a los autores dichos textos, bien para que los ajusten a las normas, si aún hay margen de recepción, bien para que los retiren definitivamente.

La recepción de un original no presupone la aceptación para su publicación. Los originales son, en primer lugar, revisados por el Comité Editorial para comprobar si cumplen tanto los requisitos de las normas de edición, como unos mínimos de contenido científico y de adecuación a las líneas y objetivos editoriales de la revista. En segundo lugar, los artículos serán sometidos al dictamen de dos o más especialistas externos, recurriendo al sistema de pares y "doble ciego", en el que se mantiene el anonimato tanto del autor o autores como de los evaluadores. Los dictámenes podrán recomendar al autor la introducción de determinadas modificaciones. En el caso de que los dos informes recibidos sobre un original sean contradictorios, se acudirá a un tercer revisor externo. Los autores cuyos artículos hayan obtenido un dictamen favorable pero con sugerencia de correcciones lo volverán a enviar a la revista, una vez incorporadas las mejoras, en el plazo de veinte días. En el caso de modificaciones de calado, el artículo será nuevamente evaluado por dos evaluadores externos y un miembro del Comité Científico, antes de su eventual publicación. Si se hiciera necesaria la no aceptación de algún trabajo, la decisión será comunicada a su autor justificando los motivos en que ésta se basa. La revista se compromete a comunicar a los autores la decisión positiva o negativa sobre la publicación de sus originales en el plazo de tres meses desde que se hayan recibido.

La labor de los evaluadores

Los evaluadores tendrán en cuenta los siguientes aspectos en sus informes: 1) Contenido e importancia del texto, su estructura interna y planteamiento así como su redacción clara y adecuada; 2) La delimitación de los objetivos, las hipótesis, la metodología aplicada, las fuentes y la bibliografía; 3) La originalidad de los contenidos y su contribución al conocimiento.

Política de acceso abierto

Artefacto Visual provee acceso libre inmediato a su contenido bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente la investigación al público fomenta un mayor intercambio de conocimiento global.

El contenido de la revista está disponible en Acceso Abierto inmediatamente tras la publicación de cada número.

La revista no cobra tasas por el envío de trabajos ni cuotas por la publicación de sus artículos.

Frecuencia de publicación

Artefacto Visual. Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos publica semestralmente. Es decir, con la regularidad de dos números al año.

Exención de responsabilidad

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de exclusiva responsabilidad de sus autores. *Artefacto Visual* no se hace responsable, en ningún caso, de la credibilidad y autenticidad de los trabajos.

Declaración ética y de buenas prácticas

El equipo editorial de *Artefacto Visual* declara que el objetivo de la revista es el avance y la difusión del conocimiento sobre los estudios visuales latinoamericanos. Los autores de los artículos publicados asumen la responsabilidad de los contenidos de sus escritos, basados siempre en las diversas fuentes y materiales, en la originalidad, el rigor, el respeto a las evidencias históricas y a las opiniones vertidas por los especialistas. La honestidad en el tratamiento de dichas fuentes, tanto primarias como secundarias, y materiales forma parte de la ética científica.

El plagio constituye la apropiación de trabajos de otros autores presentados como propios, y se entiende como un comportamiento no científico ni ético ni adecuado, además de una seria violación de la ética de los investigadores. Cualquier texto en el que se detecte este comportamiento fraudulento será inmediatamente rechazado.

Los resultados de la investigación deben ser originales y estar expresados de forma clara y coherente para permitir el análisis y la revisión. Es obligación de cada autor realizar las sugerencias y correcciones de errores que sugieran los informes de los evaluadores. Los evaluadores, a su vez, se encargarán de hacer propuestas de mejora en los artículos asignados, de modo objetivo, justo y con el enfoque de su conocimiento como especialistas. La información que les llegue con la lectura de los artículos no debe ser divulgada ni utilizada, siendo este un compromiso fundamental cuando aceptan el encargo de revisión. Si los evaluadores detectaran algún conflicto de intereses, deben advertirlo al Comité Editorial de la revista para que éste reasigne otros especialistas.

Esperamos de los autores y colaboradores una comprensión y respeto de las expectativas éticas expresadas en esta declaración, entendiendo que son esenciales en la comunidad científica.

Directrices para los autores/as

Artefacto Visual publica artículos originales sobre aspectos de los estudios visuales latinoamericanos, que no se encuentren en proceso de evaluación en otras revistas. Los temas serán abordados desde una perspectiva de investigación, reflexión o revisión que aporte una visión o construcción teórica propia. Pueden ser redactados tanto en español como en inglés, portugués y francés. Los autores deberán enviar sus textos por email a: revista.artefacto.visual@gmail.com, ajustados a las normas de edición que se muestran a continuación.

Normas de edición:

La revista *Artefacto Visual* se edita únicamente en formato electrónico y, por tanto, se lee mayoritariamente desde dispositivos que ofrecen conexión a internet (computadoras, tabletas, iPad, etc.). Por este motivo, y con el objetivo de sacarle el mayor partido posible a este tipo de edición, animamos a los autores a que incluyan en sus textos enlaces a material de todo tipo disponible online (imágenes, audiovisuales, otros textos, etc.), que permitan al lector ampliar su horizonte con respecto al objeto de estudio propuesto. Esta interactividad será altamente beneficiosa para el lector al tiempo que está más acorde con las posibilidades de investigación y archivo que nos ofrecen las nuevas tecnologías.

a. Normas para los artículos científicos:

- Los textos tendrán una extensión de entre 15 y 22 páginas, incluyendo imágenes y bibliografía. Se enviarán únicamente en formato Word.

- Todos los textos deben estar escritos en Helvética o Times New Roman, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.), ejemplo:

Este estudio presenta un análisis de la obra y la figura de dos de los máximos representantes del llamado Arte Latinoamericano: la mexicana Frida Kahlo y el venezolano Armando Reverón.

Hoy en día, ya lejos de los presupuestos de la modernidad que los cobijó, Kahlo y Reverón siguen proyectando su estela e influencias en artistas del continente y del mundo. En tiempos posmodernos, neoliberales y globalizados, su influencia ha traspasado lo propiamente artístico, y la peculiaridad que caracterizó sus vidas se ha convertido en un referente que traspasa lo artístico.

- Después de cada apartado en que se divide el texto, bien con título o con numeración (siempre en negrita), se debe comenzar de nuevo sin sangrado, ejemplo:

2

Ambos artistas pasaron por Europa, entrando en contacto con los movimientos artísticos del momento. Y ambos supieron incorporar esas influencias en su quehacer artístico; aunque no fueron seguidores disciplinados ni ortodoxos de ninguno de ellos; por el contrario, si bien Reverón y Kahlo son artistas que se pueden incluir en los parámetros de la modernidad occidental del siglo XX, lo son desde su incorporación con un lenguaje propio, cimentado y deudor de los referentes locales y continentales.

- Todos los textos deben contar, por lo menos, con resumen en español y en inglés, sin que superen estos las 6 líneas cada uno. También deben añadirse entre 3 y 5 palabras clave en ambos idiomas. Los resúmenes deben ser estructurados, es decir, deben necesariamente contemplar los siguientes apartados:

1. Objetivos: deben expresar claramente el objetivo general y la hipótesis planteada.
2. Metodología: expondrán claramente la metodología utilizada y los materiales usados para la investigación.
3. Resultados obtenidos: deben destacar fundamentalmente los resultados que sean novedosos.
4. Conclusiones: deben indicar con precisión las conclusiones primarias a las que se ha llegado y sus implicaciones en investigaciones futuras.

Los resúmenes deben estar escritos en pasado.

- Los artículos deben contar, al menos, con los apartados de introducción (metodología), cuerpo o desarrollo del trabajo, conclusiones y bibliografía.
- Los textos deben llevar el título en la lengua original del escrito en tamaño 13 puntos, *en cursiva*, y sólo en mayúsculas la capital (y la primera de un nombre propio). También se debe incluir la traducción del título al inglés o al español (si la lengua original del texto fuera diferente a esta última).
- En el documento de texto del artículo no debe aparecer el nombre del autor ni referencias a su identidad. En un documento de texto aparte se debe indicar el título del artículo, el nombre y apellido(s) del autor, su adscripción académica, un correo de contacto y una breve semblanza académica de no más de 4 líneas.
- Las notas deben ir a pie de página, con numeración corrida y arábica, en el mismo tipo de letra del texto y a tamaño 10 puntos, con espaciado simple. No se deben usar las notas para señalar referencias bibliográficas, sólo en el caso de que se mencione algún aspecto particular del libro citado. Son notas de ampliación de información o de aclaración de conceptos.
- Para señalar la referencia bibliográfica de las citas textuales o las paráfrasis incluidas en el texto se hará a continuación de la cita, de la siguiente manera: (Primer apellido del autor, año: página o páginas); ejemplo: (De Pedro, 2000: 35). En la medida de lo posible, debe darse el número de página o páginas, también si se parafrasea una idea o concepto específico de un autor.

- Las citas largas (a partir de 5 líneas) aparecerán en párrafo separado, con un espacio de separación por arriba y por abajo y con sangría izquierda de 1,5 puntos con respecto al texto. Estas citas tendrán el mismo tipo de letra del texto, el mismo tamaño e interlineado 1,5. No se pondrán las citas en cursiva, entre comillas o entre paréntesis, a no ser que así estén en el original citado o que el autor quiera resaltar alguna palabra o concepto (en ese caso se indicará: *Cursivas o paréntesis mío*). Las citas textuales cortas (de hasta 4 líneas) se pondrán en el cuerpo del texto entrecomilladas.
- En el caso de que el texto citado no tenga paginación y esté disponible en internet deberá explicitarse. Ejemplo: (Apellido, año: en línea).
- En el caso de fuentes de archivo, la referencia será similar a los casos anteriores pero al final se debe establecer: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año: en línea). Si el documento ha sido tomado de un archivo online, se señalará: (Título de documento, lugar, fecha, siglas de archivo, sección, fondo, vol./leg./t., año: en línea).
- En relación con la bibliografía final, ésta debe citarse al final del texto como sigue:
 - Libros (un autor): De Pedro, Antonio. *El diseño científico*. Akal: Madrid, 2000.
 - Libros (dos o tres autores): Rouquié, Alan; Hermet, Guy. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
 - Libros (cuatro autores o más): Rouquié, Alan et al. *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
 - Libros (editor o compilador en lugar de autor): Rouquié, Alan (comp.). *¿Para qué sirven las elecciones?* FCE: México, 1985.
 - Capítulo de libro: Rojas, Manuel. "Las relaciones gobierno-partido en Costa Rica", en: Hernández, Víctor (ed.). *Gobiernos y partidos en América Latina*. FCE: México, 1993, pp. 35-66. En el caso de más de un autor del capítulo se procede como en el caso de los libros de varios autores.
 - Artículo de revista: Zaid, Gabriel. "La fe en el progreso", en: *Historia y MEMORIA*, n° 7, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. En el caso de más de un autor se procede como en el caso de los libros.
 - Artículos de prensa: López, Manuel. "El poder institucional en México", en: *La Nación*, 30 de julio de 2014, México DF, pp. 4-5.
 - Tesis: Ávila, José. "La violencia en Colombia" (Trabajo de tesis para obtener la Maestría en Ciencias Políticas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989), pp. 24-29.
 - Ponencias o presentaciones: Aguirre Rojas, Carlos. "La historia regional en la perspectiva de la corriente francesa de los Annales" (Conferencia, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, octubre de 2014).
 - Fuentes de Archivo: Suarez, Miguel. "Testamento". *Archivo general de Boyacá (AGB)*, Tunja (Boyacá), Colombia. Sección 3ra, Fondo: Colonia, vol. 2/leg. 1/ t.1., 1578.
 - Entrevistas y comunicaciones personales: Mejía, Carlos (Ministro de Educación Nacional de Colombia), entrevista por María Raquel Rato, 5 de febrero de 2005.
 - En el caso de que el texto citado esté disponible en internet deberá también citarse la fuente (URL o DOI) y la fecha de consulta (también en el caso de fuentes de archivo). Ejemplo: Zaid, Gabriel. "La fe en el progreso", en: *Historia y MEMORIA*, julio-diciembre, 2013, pp. 54-70. Disponible en: http://www.letraslibres.com/sites/default/files/pdfs_articulos/pdf_art_9971_7639.pdf (Consultado en línea: 4 de septiembre 2014).

Enlaces a imágenes, material audiovisual y páginas web: interactividad

- En la medida de lo posible, se evitará la integración de imágenes en el texto a la manera tradicional. El autor podrá incluir tantas imágenes como quiera pero en forma de enlace a una página web estable y fiable (que no sea susceptible de desaparecer en cualquier momento), donde el lector podrá ver la imagen referida. Cuando esto no sea posible (por ser una imagen con poca estabilidad

o de muy mala calidad en internet, o por ser una imagen de archivo no digitalizado), se enviará la imagen a los editores del volumen, y se colocará la llamada correspondiente dentro del texto a la imagen y su numeración, ejemplo: (Imagen 1). Estas imágenes serán almacenadas por los editores en un espacio web diseñado para la ocasión desde el que se enlazarán al texto. Las imágenes se deben enviar en archivos aparte, no integradas en el texto, preferiblemente en formato jpeg de alta calidad; cada archivo llevará el nombre correspondiente a la imagen, ejemplo: [imagen1.jpg](#). Se adjuntará también un documento con todos los pies de foto a tamaño 10, ejemplo:

Imagen 1. Diego Rivera. *El hombre controlador del universo*, 1934. Fresco del Palacio de Bellas Artes, México. Detalle donde aparece León Trotski. Imagen tomada de Löwy, 2013: 66.

- Cuando la imagen se vincule al texto a través de un enlace a una página web, se debe señalar la posición de la imagen con numeración arábiga entre paréntesis (Imagen 2); a continuación, entre corchetes y **resaltada en amarillo**, se debe facilitar la dirección web de la imagen (en la versión final del texto, esta dirección tendrá la forma de hipervínculo en el paréntesis que señala el número de la imagen). Es importante que esta dirección web sea lo más estable y fiable posible, para evitar que en el futuro el enlace no funcione, y que la imagen sea de la mayor calidad: es preferible, por ejemplo, enlazar con una imagen de Wikimedia Commons u otro archivo público de imágenes en línea que con una colgada en un blog desconocido o en una página web personal, pues estos últimos son susceptibles de ser cerrados en cualquier momento. Por último, el autor debe elaborar también un pie de imagen similar al del ejemplo anterior; éste se coloca en una nota al pie tras el paréntesis que vincula la imagen. Ejemplo:

Todos recordamos la famosa foto del año 1926 (Imagen 3)³ [http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.

- Si la imagen enlazada se encuentra en un contexto mayor, sin posibilidad de obtener una dirección web que la muestre de forma individual (como ocurre en algunos archivos online) o si la imagen se encuentra dentro de una publicación digitalizada en su totalidad (como ocurre, por ejemplo, con algunos periódicos del siglo XIX), se debe especificar dónde encontrarla dentro del texto, al lado del enlace y entre paréntesis (por ejemplo, con el número de página en el que se encuentra o la referencia dentro del archivo).
- Además de imágenes, animamos a los autores a que añadan todo tipo de enlaces a material audiovisual, sonoro o textual que se encuentre en internet y que se considere necesario y/o adecuado para el lector. El autor puede, así, conformar un universo audiovisual, documental y textual que complemente, complete y ayude a la comprensión de su texto y permita una lectura interactiva con el lector. Este tipo de enlaces, sin embargo, son opcionales y están sujetos a la decisión del autor. En estos casos, la dirección web que se quiere enlazar al texto debe incluirse entre corchetes justo detrás de las palabras que deban funcionar como hipervínculo. Todo, las palabras del texto que serán hipervínculo y la dirección web, se debe **marcar en amarillo**. Ejemplo:

Todos recordamos la famosa foto del año 1926 [http://server2.assets.sigojoven.com/system/user_images/142994-KAHLO._Family_portrait._1926_large.jpg?1324664281] tomada tras su convalecencia hospitalaria de tres meses, en la que Frida, aparentemente ya recuperada del accidente, posa vestida con traje y peinado a lo *garçon* ante la cámara de su padre el fotógrafo Wilhelm Kahlo.

b. Normas para las reseñas bibliográficas:

La sección "Reseñas" de la revista *Artefacto Visual* recoge revisiones críticas de libros publicados durante el año en curso y el año anterior. El objetivo de la sección es la reflexión y el debate crítico y, por lo tanto, serán rechazados todos aquellos textos únicamente destinados a la promoción y presentación de libros y publicaciones.

Las reseñas tendrán una extensión comprendida entre 2 y 3 páginas e irán precedidas por una ficha bibliográfica que consigne los datos que se incluyen en este ejemplo:

Claudio HERNÁNDEZ BURGOS, *Granada azul. La construcción de la "Cultura de la Victoria" en el primer franquismo*, Granada: Comares, 2011, 341 páginas, por Ángel Alcalde Fernández (Instituto Universitario Europeo).

Todos los textos deben estar escritos en Helvética, tamaño 12 puntos, con espaciado 1,5. Se inicia el texto sin sangrado, pero después del primer párrafo se sangra (1,25 cms.). Seguirán, en general, las normas de edición que rigen los artículos científicos.

El contenido de las reseñas deberá abordar los siguientes puntos:

- un resumen que dé cuenta del tema abordado por el autor del libro, señalando sus principales aportaciones y el enfoque adoptado; se recomienda también la referencia a las fuentes utilizadas en la investigación.
 - una contextualización de la obra analizada en un debate más amplio, estableciendo comparaciones con otras investigaciones que hayan abordado temas similares o que hayan adoptado enfoques parecidos.
 - una valoración crítica de la obra que permita establecer las aportaciones del trabajo reseñado pero también sus posibles fallas o las nuevas preguntas que plantea dentro del debate en que se sitúa.
- No se publicará ninguna reseña que haga una presentación sin valoración crítica.

Las reseñas, una vez evaluadas y revisadas, podrán ser devueltas a sus autores para que incorporen las mejoras sugeridas.

La cesión de derechos

- Al enviar su texto a la revista el autor se compromete a ceder los derechos de edición y publicación sobre el texto en favor de *Artefacto visual*.
- Asimismo, el autor declara que tanto las opiniones vertidas en su texto como los permisos de reproducción de las imágenes, si los requiriera, son su responsabilidad.

Envío de artículos

Los artículos se publicarán en dos secciones de la revista: el "Dossier", de acuerdo al tema monográfico propuesto en cada convocatoria, y la "Tribuna Abierta", en la que se recibirán artículos de diversos temas durante todo el año. Además, se acepta el envío de entrevistas a personas relevantes y reseñas de libros o exposiciones.

Lista de comprobación de preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, se les requiere a los autores que indiquen que su envío cumpla con todos los siguientes elementos, y que acepten que envíos que no cumplan con estas indicaciones pueden ser devueltos al autor.

1. El artículo no ha sido enviado al mismo tiempo a otra revista para su evaluación.
2. En documento aparte se envía el nombre y apellidos, centro de trabajo o adscripción profesional, la dirección de correo electrónico y breve semblanza.
3. Se ha comprobado que no aparecen indicios de la autoría a lo largo del texto.
4. La contribución se ajusta a las normas de estilo de la revista.
5. Las imágenes se envían en archivos jpeg separados, no integradas en el texto.

Toda la documentación requerida debe enviarse por email al correo: revista.artefacto.visual@gmail.com

Derechos

Los textos publicados en esta revista están –si no se indica lo contrario– bajo una licencia Reconocimiento-Sin obras derivadas 3.0 España de Creative Commons. Pueden ser copiados, distribuidos y comunicados

públicamente siempre que se cite debidamente su autor y la revista, y que no se haga con ellos obras derivadas. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/3.0/es/deed.es>. Se podrá disponer libremente de los artículos y otros materiales contenidos en la revista solamente en el caso de que se usen con propósito educativo o científico y siempre y cuando sean citados correctamente.

Pertenece a los autores la propiedad intelectual y los derechos de autor de los artículos que en la revista se contienen. Al enviar su trabajo a la redacción de *Artefacto Visual*, el autor cede al editor de manera no exclusiva los derechos de reproducción, publicación, comunicación pública, distribución y transformación con el fin de que pueda ser publicado en la revista en versión electrónica y se pueda consultar desde la web de la revista. Asimismo, los autores autorizan que su artículo sea publicado bajo la citada licencia Creative Commons Reconocimiento-Sin obras derivadas.

Los autores pueden establecer por separado acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de versiones posteriores de la obra publicada en la revista, con un reconocimiento de su publicación inicial en *Artefacto Visual*.

Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su propio sitio web), ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados.

Declaración de privacidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para fines de investigación y de contacto con los autores.