

Editorial

Visualidad y representación en la fotografía de la violencia política en América Latina

Jessica.Stites-Mor@ubc.ca; fernando.camacho@uam.es

por Jessica Stites Mor

University of British Columbia (UBC)

por Fernando Camacho Padilla

Universidad Autónoma de Madrid (UAM)

Las fotografías son un documento histórico único, que narra y da voz al pasado. Una imagen capturada puede iluminar una ausencia, revelar sutiles matices y mejorar las percepciones que de otro modo no estarían disponibles en el registro histórico. En América Latina, la violencia política es frecuentemente capturada por sus propios testigos, sirviendo como testimonio de experiencias de episodios violentos o como memoria de aquellos que no sobreviven a ellas. Si bien los datos estadísticos de incidentes violentos cuentan una historia particular de la capacidad del Estado para gobernar o bien a contabilizar las violaciones de los derechos humanos, las imágenes fotográficas pueden ayudar a procesar la dimensión de los sujetos históricos. Es decir, puede capturar detalles que podrían oscilar entre un momento efímero de resistencia, un rango de emociones, la interrelación producida entre los participantes e, incluso, las propias contradicciones que puedan ocurrir dentro de una narrativa en particular.

Este dossier ofrece un análisis sobre cómo la fotografía en calidad de registro visual puede ahondar en nuestra comprensión del fenómeno de la violencia política en América Latina. En él se hacen varias preguntas sobre cómo la violencia política ha moldeado la visualidad de las experiencias vividas y qué pueden ofrecer materiales visuales al presente teniendo en cuenta el pasado. Académicos de distintas disciplinas interesados en la búsqueda de nuevas herramientas metodológicas de historia visual se reúnen a lo largo de este número, abarcando así miradas realizadas desde los estudios de medios y visuales, la antropología visual, y la historia del arte. Todas ellas contribuyen a la promoción de los ya recurrentes trabajos históricos sobre el tema de violencia en la región. Estos trabajos

también catalizan la violencia a través de la propia fuerza de las imágenes desde su dimensión totalizadora, constatando que se ha tratado de una práctica generalizada, al menos, durante los últimos ciento sesenta años. Sin embargo, cada uno de los autores aborda este fenómeno natural de la violencia a partir de casos de estudios centrados en épocas y lugares distintos.

La fotografía llegó a Latinoamérica en fechas tempranas, generalmente acompañando a fotógrafos, científicos y exploradores europeos. Las élites de los distintos países, al igual que en el resto del mundo, concibieron la fotografía como un soporte artístico para retratarse y permanecer en el recuerdo social y familiar. A través de la fotografía se recogió todo aquello que resultaba exótico y diferente, especialmente por parte de los europeos que llegaban a las Américas, pero cabe destacar también que la propia fuerza y presencia de la iconografía en la región desde la propia llegada del catolicismo a finales del siglo XV, favoreció siglos más tarde el uso y difusión de las fotografías. Los distintos usos y prácticas de la violencia fueron objetos de atención de los fotógrafos desde el primer momento en Latinoamérica. Ejemplos de ello se encuentran en distintas guerras ocurridas en la segunda mitad del siglo XIX, especialmente la Guerra de la Triple Alianza en la que Paraguay se enfrentó a Brasil, Argentina y Uruguay. Otro caso fue la guerra hispano-estadounidense de 1898, la cual también cuenta con numerosos registros visuales de la isla de Cuba tomados por ambas potencias. Sin embargo, no fue la única, pues las guerras anteriores que tuvo España para contener a los rebeldes mambises también fueron retratadas.

La revolución mexicana y la guerra de los cristeros puso de manifiesto una nueva representación fotográfica, pues en ese momento es cuando los propios intereses y objetivos del fotógrafo empezaron a tener más peso sobre las capturas que eran tomadas. Así, elementos como el compromiso político y la conciencia moral del fotógrafo comenzaban a ser determinantes sobre los momentos retratados. Ello adquirió una dimensión aún más evidente con el auge del fotoperiodismo en América Latina a partir de finales de la década de los años treinta y especialmente después de la Segunda Guerra Mundial. El romanticismo de la revolución cubana, así como otras experiencias de lucha

armada se convirtió en una temática recurrente de fotógrafos latinoamericanos, europeos y estadounidenses, aunque con muy distintos fines. La necesidad de denuncia y la solidaridad hizo que la fotografía estuviera igual de presente en países bajo el control de regímenes militares, especialmente en aquellos donde se producían violaciones masivas de derechos humanos. El fin de la Guerra Fría y la restauración de democracias liberales a lo largo de la geografía latinoamericana, redefinió la mirada fotográfica hacia las movilizaciones sociales, la actuación de las fuerzas policiales pero también hacia la violencia ejercida por bandas criminales, como mafias o narcotraficantes, especialmente en México, América Central, Colombia y Brasil. Algunas de estas temáticas son abordadas por las distintas contribuciones que se encuentran en este dossier, que siguiendo un orden cronológico serían las siguientes:

El primer trabajo corresponde a Maria Inez Turazzi, en el cual examina los retratos tomados en Brasil entre los años 1877 y 1878 a modo de relato visual de la violencia estructural de esos años. Ofrece así un marco teórico sobre la forma en que los registros visuales reflejan los hábitos del simbolismo lingüístico para definir, representar y delimitar los signos de la pobreza. Como narrativa temprana de la historia social del campo brasileño, Turazzi señala que los primeros retratos indicaban que se trató de una población "azotada por la sequía". Las imágenes, según la autora, reproducen asimismo categorías raciales, étnicas, de género, entre otras características de la alteridad, como parte del lenguaje visual de la miseria. Ellas hicieron, a su vez, que el público se familiarizara con la evidencia visual del sufrimiento, y promovió el nacimiento de asociaciones que confrontaron, por un lado, y reforzaron, por el otro, los sentimientos sexistas y racistas. La autora saca a discusión la reflexión de si la desigualdad estructural puede entenderse a través de lo visual, y, además, si las fotográficas son capaces de contribuir epistemológicamente a la comprensión de la violencia del pasado.

De manera similar, Cristian López Raventós dirige la metodología histórica para descubrir experiencias de violencia en la reproducción visual a través de medios tecnológicos de última generación. De esta forma, el autor examina los usos culturales de la fotografía como evidencia de actos de violencia entre grupos de autodefensa de

narcoviolenencia en el estado mexicano de Michoacán. Así, explora las muchas formas en que las fotografías, como prueba de actos violentos cometidos, tienen una finalidad más amplia de comunicación, tales como dar testimonio de los detalles de un evento, generar lealtad a través de la intimidación y crear una mayor responsabilidad de grupo. López sostiene que una de las funciones principales de la fotografía es reducir la complejidad de los eventos vividos, lo que permite al fotógrafo decidir qué forma de documentación visual de un evento va a permanecer. Al igual que Turazzi, López utiliza la teoría semiológica, en particular el concepto de plano de contenido y correlación semántica, para agudizar el análisis de datos cualitativos de imágenes de actos violentos. Utilizando un software desarrollado para procesar datos visuales complejos, López proporciona la interpretación de un conjunto de fotografías para revelar patrones y estrategias de mensajería de grupos de autodefensa. Como tal, la fotografía puede concebirse como una herramienta interrogativa, revelando estrategias de comunicación entre las partes, guiando al investigador a comprender mejor las relaciones reforzadas por encuentros visuales.

De la misma manera en que las fotografías favorecen la comunicación, Lilia Guimarães Pougy demuestra que también pueden usarse para ocultar y enturbiar la conexión entre sucesos y espectadores. En su artículo, Pougy examina la cobertura de la Guerra Civil brasileña de 1932 en revistas ilustradas que fueron publicadas en Río de Janeiro. Analiza de este modo, el relato visual de un lugar en particular, el Valle de Paraíba, como territorio en el que se justificaba la legitimidad del uso de la violencia ejercido por el Estado. Destaca la forma en que el fotoperiodismo construyó una identidad espacial para el conflicto con el propósito de caracterizarlo de ser un espacio de insurrección. La autora enfatiza la forma en que las fotografías generaron una visión romántica del campo, como lugar inherentemente pacífico y defendible, presentando una relación con la movilización de apoyo a la acción militar. Los editores de dichas revistas utilizaron imágenes del Valle de Paraíba para narrar el conflicto, pero ocultando la violencia real de la rebelión y de la respectiva represión, ofreciendo de esta forma un relato contrario a los hechos reales. Esta estrategia de yuxtaposición proporcionó un marcado contraste con otros relatos

periodísticos de la guerra, teatralizando una noción diferente del conflicto para los lectores de las revistas, como si se tratara de la defensa del orden natural de las cosas.

Constanza Cattaneo examina la forma en que la evidencia fotográfica establece nuevos tipos de registros espaciales y materiales. Demuestra la reconstrucción de la historia oculta de la actividad militar bajo el Operativo Independencia en Tucumán, en el norte de Argentina, mediante la mediación y decodificación de una colección de imágenes previamente no identificadas que evidenciaron rastros materiales de acciones y actores militares que precedieron al golpe militar de 1976. Cattaneo sostiene que estos rastros permiten aproximarnos y sentirnos más próximos a las realidades que descubren, permitiendo un medio para reflexionar de manera más amplia sobre la forma en que la violencia y el trauma construyen los hechos. Esta reflexión sobre la relación de las prácticas fotográficas y el mantenimiento de registros, la relaciona con otros modos interrogativos de formación de la memoria colectiva. La visibilidad fotográfica, argumenta, permite el establecimiento de evidencia científica para dar fe de la existencia de espacios y eventos. Así, hacer pública esa visibilidad se convierte en parte del reconocimiento colectivo y, en consecuencia, en una estrategia vital para buscar la verdad y la rendición de cuentas. Las implicaciones de la investigación de Cattaneo son de gran alcance para justificar la necesidad de acceder a los archivos de organismos públicos para documentar los delitos cometidos por el Estado argentino.

Al mirar una sola imagen, Agustina Lapenda revela aún más la posibilidad documental de expandir las metodologías de historia visual. Analizando una fotografía publicada en el diario cubano *Revolución*, así como su circulación y las conversaciones generadas a partir de ella en múltiples espacios de diálogo político, Lapenda elabora las múltiples formas en que una imagen puede ser utilizada como medio para focalizar la investigación, particularmente en torno a la formación de valores políticos. La fotografía en cuestión, relacionada con la muerte en combate de un miembro de una milicia local, sirvió como herramienta para que los defensores de la revolución solidificaran una visión de la lucha armada en la isla durante el comienzo de la hostilidad estadounidense durante los primeros años de la revolución. La fotografía, publicada en múltiples ocasiones, creó una

continuidad y un conjunto de puntos de referencia entre diferentes posiciones e iteraciones de la conciencia revolucionaria a lo largo del tiempo. Lapenda examina diversos usos de dicha fotografía en otros espacios, como discursos y reportajes de noticias, revelando cómo la propia imagen permite trasladar un conjunto de ideales simbólicos a través de otros espacios de intervención crítica. La fotografía sirvió para examinar aspectos como la percepción pública sobre el valor de la militancia, la creación de un consenso sobre el significado del sacrificio y la discusión de nuevos desafíos basados en una interpretación compartida de la muerte en combate. De esta manera, Lapenda demuestra la forma en que la fotografía puede expandir la comprensión histórica de la memoria colectiva y la formación de la conciencia política.

La misma atención al papel de la fotografía en la provisión de un espacio de formación de la conciencia se aborda en el trabajo de Erica Toffili. En esta ocasión, la autora examina el trabajo de fotoperiodistas y artistas que trabajaban a principios de la década de los años ochenta del siglo pasado en un centro de refugiados en Miami (Florida). Al descubrir la doble naturaleza de este lugar, que principalmente también sirvió como un sitio de detención a largo plazo para muchos haitianos que buscaban asilo en Estados Unidos, las imágenes produjeron una poderosa narrativa contraria a ofrecida por las autoridades migratorias y los responsables de la política exterior. Las fotografías de refugiados encarcelados permitieron que surgieran reacciones sobre la situación de los derechos humanos de quienes esperaban el dictamen de sus casos. En ellas, se deslumbraban formas de violencia tales como suspensión de derechos, vigilancia constante y maltrato, y a su vez, ilustraban también distintas estrategias de resistencia generadas por los migrantes, tales como los límites de respeto que ellos mismos definían dentro de su condición de apátridas. Estas imágenes que capturaban formas de violencia cotidiana dentro de las instalaciones gubernamentales hicieron cuestionar la noción de Estados Unidos como un destino seguro para los refugiados y expusieron, a su vez, constataron la deshumanización impuesta a las personas que allí estaban reclusas, que hicieron generar reacciones sociales y el surgimiento del activismo en su defensa. Como un trabajo de

historia visual, Toffili demuestra la fuerza innata que tienen las fotografías a partir de su contenido para poder convertirse en vehículos de protesta.

Ivania Valim analiza la importancia de la circulación de imágenes para dar forma a una narrativa particular de violencia. Para ello, Valim examina retratos de un infame criminal llamado Virgulino Ferreira da Silva, también conocido como "Lampião". Con el propósito de trazar la historia del bandidaje social en el norte de Brasil, la autora parte desde las primeras capturas y continúa analizando los efectos de sus diversos recorridos. La popularidad de las imágenes fotográficas reproducidas por la policía y los medios de comunicación sobre las hazañas de Lampião, argumenta Valim, contribuyó a la construcción de una estética de resistencia y un nuevo tipo de visibilidad de la actividad criminal. La autora incluye en su trabajo una reflexión sobre el ambiente de los distintos actos fotográficos y las respectivas experiencias generadas en dichos contextos, donde se incluyen la toma de retratos en estudios, la elaboración de fichas de detenidos en comisarías, o la reproducción de estas fotos en avisos de periódicos. Valim argumenta que las fotografías de fichas policiales o las circulares reproducidas en la prensa, serían plataformas que darían popularidad a las actividades delictivas. Así, de manera espontánea, estas fotografías actuarían como una especie de tribuna con voz propia que publicitarían a estos personajes adquiriendo un éxito aún mayor al que habían logrado de ser promocionadas a través de medios comunicacionales estatales. Valim concluye que interpretar las fotografías como una forma de actividad subversiva, o bien como una interacción dinámica entre quienes desafían y quienes protegen los intereses de las instituciones y organismos brasileños, se presta a reconstruir una visión subalterna del pasado a través del lente de la cámara.

Los dos últimos artículos del dossier guardan relación con el uso de la fotografía experimental como práctica artística, los cuales se insertan a su vez en el trabajo de grupos de activistas que abiertamente buscaban desafiar la institucionalidad del poder de Estados represivos del Cono Sur. De este modo, Luis Felipe Toledo Castro examina una serie de fotografías realizadas por el Colectivo Acciones de Arte (CADA) como formas de expresión crítica a la dictadura de Pinochet en Santiago de Chile a principios de la década de los

años ochenta. Las prácticas transgresoras del colectivo desafiaron a la institucionalidad en diversos espacios, tales como lugares clandestinos, calles e incluso en centros culturales o de arte dramático, con el fin de intentar descubrir a la sociedad civil chilena la violencia de la represión estatal cotidiana. A través de estas actividades, se denunciaban los intentos realizados por la dictadura para intentar regularizar sus prácticas autoritarias mediante la aprobación de leyes que normalizaban la represión, el control social y la censura. Para ello, las acciones de CADA, con el fin de enfrentarse abiertamente con la agenda política de régimen militar, definieron estrategias de resistencia en el ámbito cultural desde el cual también se generaban espacios críticos contra el orden neoliberal emergente. En este sentido, Toledo Castro defiende la importancia que tuvo la fotografía a la hora de construir un lenguaje discursivo de protesta por medios visuales. Por lo tanto, la fotografía, como tal, pudo entenderse en estos años como un nuevo medio de diálogo que se desarrollaba en espacios de "territorios de lucha", en los cuales se forjaban, a su vez, nuevas imágenes y un nuevo público receptor, fenómeno que, además, se ha ido repitiendo hasta la actualidad en el ámbito chileno.

De manera similar, Moira Crisitiá explora el uso de la fotografía documental para establecer un diálogo entre activistas y artistas para desafiar la violencia estatal en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). En Ezeiza, la obra visual *veinte de junio de mil novecientos setenta y tres*, realizada en 1974 por el Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario, y que estaba compuesta de fotografías acompañadas de una representación artística de prácticas interpretativas y disruptivas, propuso un nuevo relato de lo que supuso el regreso de Perón así como a la inmediata violencia estatal puesta en práctica después. El marco de la contrainformación, en el que se ofrecía una versión diferente de la vuelta al país de Perón que se contrastaba con las narrativas oficiales, permitió que las fotografías sirvieran como puntos de contacto entre interpretaciones divergentes de los hechos. La construcción de un relato alternativo de los sucesos ocurridos en dictadura que caracterizó el retorno de la democracia consistió en el uso de la cinematografía como herramienta para denunciar tanto al propio Estado así como la falta de crítica dentro de sectores de la izquierda. Este último artículo de la revista extiende, a

su vez, que la evidencia fotográfica va más allá de los registros del pasado, y permite comprender cómo su utilización e inserción en procesos creativos puede contribuir a mejorar la comprensión de manera crítica el pasado reciente de Argentina.

El dossier concluye con una entrevista realizada al fotógrafo Cristóbal Olivares por Miguel Morales Pérez. El trabajo de Olivares es un testimonio visual sobre historias de violencia ejercida contra mujeres, jóvenes y pueblos indígenas en Chile. Su obra forma una meditación sobre los límites de la mirada y el desafío de pensar sobre estos actos de violencia, particularmente de aquellos que pueden describirse como feminicidio o violencia basada en el odio, y que es perpetrada contra personas identificadas por su condición de género tal como ocurre con las mujeres. Esta entrevista que concluye el dossier hace una importante contribución a la temática gracias a las propias reflexiones de Olivares, un artista que forma parte a su vez del medio fotográfico regional. Como interlocutor, el propio fotógrafo no puede resistirse a cuestionar su propio papel en los momentos que han sido captados por la cámara. Por lo tanto, por el hecho de presenciar el momento retratado también forma parte del aparato creador y, de manera consecuente, esta condición acaba por terminar condicionando el recuerdo, el análisis, la preservación e, incluso, la convivencia posterior con estos sensibles acontecimientos.

En su conjunto, el dossier “Visualidad y representación en la fotografía de la violencia política en América Latina” ofrece una reflexión sobre la aplicación de los emergentes enfoques metodológicos visuales a la hora de analizar las propias características de la violencia a lo largo de la historia de América Latina de los siglos XX y XXI.