

Vicente Sánchez-Biosca

**LA MUERTE EN LOS OJOS
QUÉ PERPETRAN LAS IMÁGENES
DE PERPETRADOR**

Alianza Editorial

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Vicente Sánchez-Biosca, 2021

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2021

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-536-2

Depósito Legal: M. 21.605-2021

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

*Para Elena,
por los mejores años de nuestra vida*

*Para Adriana,
porque los años suspendidos llegarán*

«Al cubrir el rostro de la figura no se trata de evitar al condenado a muerte que vea las bocas de los fusiles, sino de proteger a los miembros del pelotón de la mirada del que va a morir. Los soldados actuaban según este modelo para defenderse de la mirada».
Horst Bredekamp (2017, 176)

«El detalle se manifestaba, pues, como un *écart* o una resistencia en relación con el conjunto del cuadro; parecía tener por función transmitir una información parcial, diferente del mensaje global de la obra —o indiferente a esta».
Daniel Arasse (2008, 9)

«El lugar que una época ocupa en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus discretas manifestaciones superficiales que a partir de los juicios de la época sobre sí misma».
Siegfried Kracauer (1999, 95)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	15
INTRODUCCIÓN. MÁS QUE IMÁGENES	19
Atrocidades y sufrimiento ajeno.....	19
Shock, patetismo y acción.....	22
La cuestión del relato: la atrocidad como atracción	24
Emoción y performatividad	26
Imágenes de perpetrador.....	27
Límites y precauciones: más acá del crimen de masas	29
De la abyección en imágenes	31
Plan del libro	32

PARTE PRIMERA DEL ODIOS EN IMÁGENES. PARA UNA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES DE PERPETRADOR

1. DE LAS IMÁGENES DE ATROCIDADES A LAS IMÁGENES DE PERPETRADORES. ATAVISMOS DE LA MIRADA	37
Un vídeo que conmovió el mundo.....	37

Imágenes de perpetrador: grado cero.....	43
Enunciación de perpetrador en imágenes de atrocidades.....	46
Imágenes de liberadores: metonimias del crimen.....	47
Éxtasis del ojo: las imágenes de testigo.....	51
Imágenes de perpetrador y vínculo comunitario.....	56
Un recuerdo en imágenes.....	60
Zonas de sombra.....	65
Una familia: el vídeo de los Scorpions.....	67
Obscenidad de la visión: migraciones.....	70
2. LA ENUNCIACIÓN VISUAL DE LOS PERPETRADORES. PROPUESTAS METODOLÓGICAS DE ANÁLISIS.....	75
Bajo el signo de la fotografía.....	76
Instantes decisivos: imágenes perifotográficas.....	80
La enunciación visual de perpetrador.....	88
La trama humana y visual de la perpetración.....	90
La escena del crimen y el plató de rodaje.....	97
El tiempo: simultaneidad, dilaciones, suspensión.....	101
Interacciones: variaciones ante un cadáver.....	109
El historiador ante las imágenes de perpetrador.....	113
Imágenes únicas: orígenes oscuros, inestabilidad.....	116
Historicidad de las imágenes, circulación, reapropiación.....	118

PARTE SEGUNDA
TRES ESCENARIOS, TRES CONFLICTOS.
EL SUEÑO DE MATAR DOS VECES

INTRODUCCIÓN.....	125
3. ESPAÑA, JULIO DE 1936. EL MARTIRIO DE LAS COSAS: UNA EXTRAÑA PERPETRACIÓN.....	127
Profanar cuerpos: el sacrilegio.....	127
Un relato gótico de cuño anarquista.....	134
Fotos inquietantes, asesinato de las cosas.....	139
Fuera del campo visual: el marco histórico.....	146
De la Gran Promesa a la consagración.....	150
La escalada de la propaganda: imágenes invertidas.....	152
Psicología de la perpetración: la imagen.....	154
Anticomunismo y migración de imágenes.....	159
Desagravios y ceremoniales: despojar las imágenes.....	164
El camino hacia la usura: esclerotización.....	169

4. PRIMAVERA DE 1942, GUETO DE VARSOVIA, IMÁGENES DE PERPETRADORES PARA UN ARCHIVO DE LA MEMORIA..	174
Una escena fisurada	174
La escena histórica: el rodaje	181
Fragmentos de un archivo inconcluso	186
Compulsión de repetición	190
Un cuadro judío: el cementerio como plató	197
Agitación y angustia en la comunidad.....	205
Estrategias de apropiación: la obra contra su autor.....	213
Lirismo del testimonio, belleza del archivo: <i>Le temps du ghetto</i>	218
Del archivo como ilustración a la era del archivo	222
Efectos de archivo y turismo de historia.....	225
5. PHNOM PENH, 1976-1978. FOTOS DE VIGILANCIA E IMÁGENES DE PERPETRADOR.....	229
Una mujer, una mirada.....	230
El entorno de la foto.....	233
La toma fotográfica: la colisión	236
Imagen y relato: perpetrador y víctima.....	242
La imagen de perpetrador como shock <i>a contrario</i>	248
Encuadrar el objeto fotográfico: mirar el archivo	253
Migraciones sin fronteras.....	255
Bophana: la forja de una iconografía en el cine	258
Espectralidad y custodia del pasado	264
Trauma y postmemoria: retorno a Chan Kim Srun.....	267
Retorno patrimonial al lugar del crimen	270
EPÍLOGO. UNA IMAGEN PARA EL MAL.....	275
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	281
ÍNDICE ONOMÁTICO	295

AGRADECIMIENTOS

El libro que el lector tiene entre sus manos es el resultado de una investigación y unas reflexiones que me han acompañado (más exacto sería decir que me han perseguido) desde hace años. Viajes, escenarios entrañables y sofocantes experiencias pueblan sus bambalinas, tanto como lo hacen confortables estancias de investigación e intervenciones en foros académicos, por lugares muy distintos de la geografía. Es inevitable, siendo así, que sus páginas hayan adquirido deudas de gratitud y amistad, intimidad y compañerismo, nacidos tanto de la palabra como del silencio. ¿Qué sería del sentimiento de compartir sin una dosis de aflicción? Imposible retener todas esas deudas, aunque, a medida que el túnel se estrecha, más deseos siento de mencionar mis compañías. No cederé, *malgré moi*, a tal inclinación por temor al melodrama. Sí me parece verosímil, en cambio, referirme a algunas de las estaciones del trayecto y a sus personajes, porque es una manera de contar la historia misma del libro.

Su origen constatable se remonta a los meses de invierno y primavera de 2013 en que disfruté de la cátedra en estudios hispánicos del King Juan Carlos I Center de la New York University; un privilegio que

me permitió coordinar un simposio. Jo Labanyi, directora a la sazón del Centro, es sin duda la primera —y probablemente sorprendida— responsable de que este libro exista. Laura Turégano, Luis Pérez y Cristina Colmena me asistieron durante todo aquel gélido y extraño tiempo en que circulé sin freno por Washington Square y sus aledaños, disfrutando de las mejores condiciones y recursos que he gozado en toda mi vida académica, un sueño para un investigador formado en el Viejo Mundo. No fue azar si anhelé revivir la experiencia (nunca la felicidad conoce segundo acto) durante los tres meses extraordinarios que viví en 2017 en el mismo escenario de NYU gracias a una beca Salvador de Madariaga Sénior. En cualquier caso, los participantes de aquel simposio de abril de 2013, que se tituló *The Desire to See. The Production and Circulation of Images of Atrocity*, son —así de entrañablemente los recuerdo— los primeros cómplices —de nuevo involuntarios— de lo que hoy toma forma. Por eso, solo cito sus nombres y no sus galas, aunque las tienen y en altísimo grado: Ben Kiernan, Stuart Liebman, Marita Sturken, Daniel Hernández-Salazar y Allan Thompson.

Otro foco de mi formación y trayectoria me aportó modelos y enseñanzas, fuentes y formas de pensamiento de las que soy deudor. A lo largo de un prolongado período, concentrado entre 2011 y 2015, mis tareas docentes e investigadoras en el seno de la Université de Paris 3 (Sorbonne Nouvelle) me permitieron colaborar con amigos y colegas que se convirtieron en amigos, algunos de ellos —pues París llegó a pertenecerme, en mi fuero interno al menos, durante unos años— enseñaban en otras universidades: Jean-Pierre Bertin-Maghit, Raphaëlle Moine, Laurent Véray, Sébastien Layerle, François Jost, Matthias Steinle, Chantal Duchet, Kristian Feigelson, Pierre Sorlin y las animadoras de las fascinantes sesiones de *Théâtres de la mémoire*, Sylvie Lindeperg (cuya huella es especialmente patente en esta investigación), Sylvie Rollet, Christa Blümlinger y la llorada Michèle Lagny.

Tres proyectos de investigación concedidos por instituciones españolas han contribuido a dar un marco a este libro: *Representaciones contemporáneas de perpetradores de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes* (HAR2017-83519-P), *Figuras de perpetradores de Violencias de Masas* (AICO/2018/136) y *De espacios de perpetración a lugares de memoria. Formas de representación* (PROMETEO/2020/059). En este

contexto, una serie de colegas, sobre todo de la Universidad de Valencia, han sido compañeros de viaje a través de esa laguna Estigia. Algunos de ellos tienen un papel muy relevante en lo que aquí toma cuerpo porque han sido interlocutores en el proceso: Anacleto Ferrer, Jaume Peris, Brigitte Jirku, Ana Rosa Calero, Ana Giménez, María Rosón, Violeta Ros y Lurdes Valls.

Por lo demás, cada uno de los estudios de campo que dan origen a los tres escenarios a los que dedico la segunda parte de este libro obliga a gratitudes diferentes respecto a investigadores sin relación alguna entre sí. Las que se refieren a la Guerra Civil española o la inabarcable Shoah se remontan tan atrás que carece de sentido referir aquí más que los nombres principales, sobre todo en la medida en que los irrenunciables ya comparecen por motivos añadidos. El caso de Camboya no es, por contra, homogéneo con los anteriores. Me es imprescindible citar a aquellas personas que sirvieron de guía para que un extraño investigador español pisara Phnom Penh y se encontrase allí como en su casa. Tres instituciones fueron decisivas: Bophana Audiovisual Resource Center, representado por mi querido Rithy Panh y por Sopheap Chea, el Tuol Sleng Genocide Museum, representado en Chhay Visoth y más tarde en Hang Nisay, y el Documentation Center of Cambodia (DC-Cam), en la figura de su director, Youk Chhang. La ayuda providencial y amistad entrañable de Helen Jarvis no tiene parangón en mi camino posterior. Theresa de Langis, con su sonrisa inolvidable, me condujo en una estancia que mi salud decidió, contra mi anhelo, que no se hiciera realidad.

Muchos argumentos que aquí están condensados fueron motivo de artículos, capítulos, conferencias, seminarios y presentaciones en congresos. De ahí que desee enumerar algunos de quienes juzgaron que valía la pena escuchar o leer parte de esta investigación, antes de que tomara cuerpo y se hubiese solidificado. Eduardo Morettín, Patrícia Machado, Thais Blank, Carolina Amaral, Daniel Sánchez-Salas, Lior Zylberman, María Valdez, Clara Kriger, Luciano Grassi, Ismail Xavier, Maria do Carmo Piçarra, Lúcia Nagib, Philippe Mesnard, Luba Jurgenson, Stéphane Michonneau, Rosane Kaminski, Artur Freitas, Arturo Lozano, Susanne Knittel (decidida impulsora de estudios sobre perpetradores), entre otros.

Algunas voces me acompañan desde hace muchos años, de modo que, escriba lo que escriba, forman parte del diálogo, a veces cotidiano, otras casi imperceptible, con ellas. Vicente Benet, Rafael R. Tranche y Nancy Berthier actúan de este modo sobre mí. Anacleto Ferrer se ha unido a ellas desde que, a finales de 2016, emprendimos codo con codo la tarea de dirigir una investigación sobre perpetradores de violencias de masas. Y Jaume Peris, en quien, además del presente, veo el futuro depositado, tuvo la entrañable generosidad de ayudarme a reflexionar en su compañía para una entrevista sobre mi trayectoria, digamos, intelectual —algo en lo que, además de apuro, me resulta difícil concebir—, que fue publicada en la revista *Clepsidra* (Peris, 2020)¹. Es así como el calor humano ayuda a afrontar ciertos temas de investigación. Cada noche, cuando se apagaban los ordenadores y la oscuridad se abatía sobre una ciudad tomada por el virus, solo quedaban alrededor dos personas cuyo apoyo no solo ha dado sentido a este libro —lo que es bien poco—, sino a mi vida. Elena S. Soler, con su lectura aguda y crítica, pero sobre todo con su cercanía, y Adriana Biosca, con su silencio entre voluntario, generacional y forzado, han formado —forman todavía y lo harán hasta el final— el horizonte de este y de todos mis libros.

¹ <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/clepsidra/article/view/PERIS%20BLANES/pdf>

INTRODUCCIÓN

MÁS QUE IMÁGENES

«El divorcio entre ser testigo de una escena y cumplir las tareas de reportero es explícito en el relato de Roman Karmen, quien recuerda cómo él y sus colegas se sobreponían a sus emociones mientras rodaban imágenes de civiles asesinados por los nazis en las proximidades de Moscú en 1941 y 1942 y, sin embargo, lloraban cuando veían las imágenes en la moviola. Igualmente, la fotógrafa americana Margaret Bourke-White, que trabajaba para la revista *Life*, recuerda haber captado las tomas solo cuando vio los positivos, cuando el *velo protector* había sido descornado».

(Hicks, 2012, 9)

Atrocidades y sufrimiento ajeno

En un pasaje de *Pastoral americana* (1997), la novela que abre la trilogía norteamericana de Philip Roth, un consumido narrador que actúa como cronista de aquella generación que vivió las glorias y sufrió las decepciones de la Segunda Guerra Mundial descubre con espanto la desdicha que se abatió sobre aquel compañero de infancia que encarnaba lo más prometedor de sus contemporáneos y parecía destinado al éxito social. Seymour Levov era su nombre, aunque sus colegas lo apodaban *el Sueco*. Tal y como va revelando la narración mediante recursos indirectos, *el Sueco* pasó los últimos años de su existencia hurgando en las razones por las que su futuro halagüeño se despeñó en tan honda sima. El curso de su vida se torció irremisiblemente el día en que su única y venerada hija Merry, una frágil muchachita tar-

tamuda, perpetró un insensato atentado en la oficina de correos local acabando con la vida de un hombre. Desde entonces, la conciencia de ese idealista que había sido Seymour no cesó de atormentarse por la monstruosa metamorfosis y por la sombra de su personal responsabilidad en ella. En uno de esos retornos compulsivos al pasado, cree reconocer la chispa que desencadenó el incendio en una escena sucedida cuando Merry apenas tenía diez años de edad. El escenario fue la hogareña sala de estar; el año, 1962 o 1963, más o menos en el periodo —recuerda *el Sueco*— en que John Kennedy fue asesinado. De pronto, ante los ojos atónitos de sus padres, el cuerpo de la niña quedó petrificado ante los destellos que emitía la pantalla del televisor: en una calle céntrica de la remota ciudad de Saigón ardía un anciano monje budista. Rociado de gasolina por otros compañeros, el hombre se había prendido fuego en señal de protesta contra las medidas del gobierno de Ngo Dinh Diem. Escualido, con la cabeza rapada, la espalda erguida, las piernas cruzadas como si se hallase en acto de meditación y enfundado en una túnica color azafrán que le confería una dignidad sobrehumana, el cuerpo del anciano permanecía imperturbable ante las llamas que lo consumían. A su alrededor, los viandantes asistían al acontecimiento «como si observaran un ritual religioso» (Roth, 2005, 194). Las imágenes que difundía el aparato no podían transmitir el dolor del monje, si es que acaso este lo sentía; tampoco la sorpresa, el estupor, la fascinación o la indignación de quienes lo rodeaban. Y, sin embargo, a miles de kilómetros y en ese granuloso blanco y negro, algo había atravesado el ánimo de aquella niña, algo que le impedía apartar sus ojos de la escena. Desvanecida la imagen, el llanto de Merry se prolongó durante semanas, como si la visión se hubiese incrustado en su interior. Y cuando la niña parecía haberse repuesto del shock, el acontecimiento atroz sucedió de nuevo: otro monje vietnamita se autoinmoló ante una muchedumbre y en presencia de las cámaras de los noticiarios; y luego vino otro y otro. La aflicción de Merry ya no tuvo vuelta atrás: habían zozobrado sus anclajes en el mundo. ¿Qué había sucedido a su resistencia, se torturaba el padre tratando de desentrañar el sentido de ese rito de paso involuntario que hizo añicos la piedad de Merry? ¿Qué había visto la niña a través de aquellas escenas incomprensibles?: «¿Se veía en sus sueños

como uno de los monjes? ¿Miraba porque seguía consternada o ahora lo hacía porque aquello la emocionaba? Lo que empezaba a inquietar a su padre era la sospecha de que Merry sintiera menos horror que curiosidad» (Roth, 2005, 197).

Nadie podría asegurar que esta descarnada exposición al horror, a la par desnudo y mediatizado, se hallaba en el origen de un sufrimiento que, con el vuelco de conciencia que supuso el año 1968 en Estados Unidos, sería galvanizado por el odio. De la vulnerabilidad al desmoronamiento de las defensas, de ahí al resentimiento, con el cual se recomponía la personalidad y, ascendiendo un último peldaño, el paso al acto criminal; entre todo ello podía haber una cadena inexorable. Pero eso, a fin de cuentas, no era más que una presunción, una hipótesis de causalidad; en ningún caso una certeza. Perduraba el misterio insondable del origen y la naturaleza de ese resorte interior tan fatalmente desactivado.

El episodio relatado por Roth es revelador de una grieta entre la visión de atrocidades y el encuentro psíquico —el reconocimiento, si se prefiere— con el sufrimiento ajeno; un divorcio en el que el contenido se refiere menos a la capacidad de comprender que al impacto cuasi traumático de la visión. Solo muchos años más tarde acabó *el Sueco* por abrigar la sospecha de que en este fugaz episodio se operó la metamorfosis que deshumanizó a su hija. Tal vez esta, desarbolada por la intensidad patética a la que fueron sometidos sus sentidos, desalojó sus sentimientos para dejar de mortificarse y escoró (no era en cualquier caso una elección consciente) hacia esa autodeshumanización que precede siempre (y es condición de) la deshumanización del otro. Insensibilizarse ante el dolor ajeno que, por su desmesura, resultaba insoportable acaso la llevó a pasar el Rubicón de destruir la vida de los demás¹.

La irrupción de esas imágenes de atrocidades en el apacible hogar en que nos sumerge Roth, ese hogar americano que se creyó a salvo de cualquier amenaza exterior, recuerda aquellos veinte collages que Martha Rosler compuso entre 1967 y 1972, en los que la imaginería de la

¹ Merry concluirá su vida envuelta en un acto de inconsciente contrición, convertida al jainismo y sin osar siquiera lavarse para preservar toda suerte de vida, incluso la de los parásitos que se alimentan de ella.

guerra de Vietnam sacudía la vida cotidiana norteamericana. *House Beautiful: Bringing the War Home* ofrecía la imagen de la jungla y las masacres asomando con la áspera y sucia textura de los soportes de prensa fotográfica y televisiva y haciendo estallar los impolutos diseños domésticos asociados al bienestar que la publicidad norteamericana exhibía con orgullo. En esos collages, al descorrer una límpida cortina, al asomarse a un acristalado ventanal, al fijar los ojos sobre el cuadro del salón, el escaparate doméstico se desmoronaba y el ojo se veía asaltado por el horror de una guerra inmundada y absurda: mujeres y niños asesinados en la aldea de My Lai, explosiones que descuartizaban los cuerpos, cadáveres al sol y humedad y el irreconocible campo de batalla de una guerra irregular en la selva asiática. Al igual que la frágil muchacha de la novela *Pastoral americana*, quien tropezase con las imágenes de Rosler no podía sino sentir invadido el *sanctasanctorum* familiar por imágenes que rasgaban el velo del confort y la paz interior.

Shock, patetismo y acción

El panorama que presentan las escenas de atrocidades cuando percuten sobre un ojo desnudo, no preparado, pone al descubierto un tipo de imagen dotado de un poder explosivo que desborda ese terreno seguro que denominamos *representación*. En efecto —y el ejemplo de *Pastoral americana* lo expresa admirablemente—, las imágenes de atrocidades ponen en jaque la concepción de la imagen (fotomecánica o digital) como expresión verosímil de una realidad objetiva. No se trata, claro, de que la representación esté ausente de ellas, sino de que la noción resulta insuficiente para apresar lo genuino de este género visual, al menos en tres órdenes: primero, el shock producido por un impacto que aspira a desestabilizar la condición narrativa de la imagen; segundo, el patetismo que busca asimilarse a la estructura de repetición compulsiva propia del trauma; y, tercero, la incitación a provocar en su receptor un deseo de acción sobre el mundo real encaminado a cambiarlo. En estos tres órdenes, nuestros objetos visuales se comportan como imágenes indómitas, agresivas, por su conteni-

do y por su forma, contra el sistema perceptivo y emocional del espectador².

La primera de estas cuestiones implica que, por su naturaleza instantánea e incisiva (su *estructura de flecha*, diríamos), las imágenes de atrocidades cortocircuitan la construcción de un relato lineal en el que se desplieguen causas y efectos, argumentos y conclusiones; imponen, por contra, una sacudida o, por decirlo en términos que hicieron fortuna en la era de las vanguardias, una atracción, es decir, ese momento fuerte que se produce en un espectáculo que «somete al espectador a una acción sensorial o psicológica (...) calculada matemáticamente para producir (...) determinados shocks emocionales...» (Eisenstein, 1974, 117). La segunda cuestión, al invocar acontecimientos atroces cuyo objeto es el padecimiento de un ser humano contemplado por otro ser humano, estimula un *pathos* desbordante que aflige a su vez al espectador en lugar de conformarse con despertar su empatía. La tercera es que su objetivo ideal consiste en promover un *paso al acto* del destinatario, acto destinado a transformar el estado de cosas que la imagen presenta. Dicha acción, nacida de la indignación o del sobrecogimiento, puede oscilar entre el compromiso humanitario dirigido a reparar el sufrimiento y una militancia *justiciera* en busca de venganza. Nada llevó más lejos esta lógica que los vídeos producidos por Dáesh-ISIS destinados a la paradójica misión de sembrar el pánico en Occidente y, a la vez, reclutar adeptos para la yihad.

Estos tres aspectos comportan tensiones dialécticas muy complejas, mas si algo tienen en común es el ansia de sus autores (heredada por sus espectadores) de trascender su condición de representación visual y prolongarse en una actuación. En suma, las imágenes de atrocidades nos sacuden con virulencia, aspiran a traumatizarnos mediante la exposición al horror y reclaman de nosotros una posición activa acorde con su violencia; en suma, aspiran a ser *más que imágenes*³.

² Lilie Chouliaraki (2006) hablará de un tipo de noticias que denomina «extáticas», en las que el uso del directo provoca una conmoción paralizante que induce a la acción. El ejemplo paradigmático lo representa en su opinión los atentados del 11-S de 2001 en el sur de Manhattan.

³ El *sufrimiento a distancia*, como lo formuló Luc Boltanski (2007), plantea de lleno

La cuestión del relato: la atrocidad como atracción

Desde su primer libro dedicado a la fotografía publicado a mediados de los años setenta hasta el postrero *Ante el dolor de los demás*, poco antes de su muerte, Susan Sontag no cesó de indagar en ese potencial agresivo que poseen las fotografías de atrocidades y el menoscabo que, en contrapartida, suponen para el entendimiento humano. Lo describió precozmente remontándose a su propia experiencia de niña, cuando carecía de herramientas para desentrañar su significado:

El primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo es una suerte de revelación, la revelación prototípicamente moderna: una epifanía negativa. Para mí, fueron las fotografías de Bergen-Belsen y Dachau que encontré por casualidad en una librería de Santa Mónica en julio de 1945. Nada de lo que he visto —en fotografías o en la vida real— me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En verdad, creo posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, aunque transcurrió mucho tiempo antes de que comprendiera cabalmente de qué se trataba. ¿Qué se ganaba con verlas? Eran meras fotografías, y de un acontecimiento del que yo apenas tenía noticias y de ninguna manera podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror; me sentí irrevocablemente afligida, herida, pero parte de mis sentimientos empezaron a atiesarse; algo murió; algo llora todavía (1981, 19-20).

Este desnudamiento de la autora es a su vez un dictamen sobre el poder destabilizador para el psiquismo de este tipo de imágenes. El shock, así concebido, inmoviliza, embota los sentidos, suspende la razón. Y la autora insistirá, aunque cada vez con menos radicalidad, en oponer una forma narrativa de comprensión, que asocia al funcionamiento de la razón, al impacto de las imágenes de atrocidades (que ella reconocerá en la fotografía), el cual colapsa el entendimiento. Si tal consumo habitúa o no (y, por tanto, anestesia) será materia de

el problema de la autenticidad en el universo del espectáculo y, por tanto, su forma de expresión desempeña un papel central en el lazo social y político.

debate, pero la oposición entre una lógica dirigida al ojo y otra al relato le parece indiscutible; y ello en beneficio (moral) de esta última: «solamente lo narrativo puede permitirnos comprender» (Sontag, 1981, 33). Por contra, asocia la fotografía a un esquema de cuadros que relaciona con el funcionamiento de la memoria. Hay algo de lamentación en estas palabras: «El problema —escribe— no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que tan solo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo (...). Recordar es, cada vez más, no tanto recordar una historia, sino ser capaz de evocar una imagen» (Sontag, 2003, 103)⁴.

Esta conceptualización de las imágenes de atrocidades como sacudidas no es nueva. Posee una larga historia, uno de cuyos puntos álgidos es la poética vanguardista que deseaba colocar al espectador como receptáculo de la violencia, ya fuera en forma de sorpresa, ya de agresión. Así lo postularon las teorías dadaístas del azar, las surrealistas con sus concepciones de lo onírico y del *objet trouvé* o Bertolt Brecht con efecto de distanciamiento (el famoso *V-Effekt* o *Verfremdung*). Pero si hubo un ámbito en el que el azar se convirtió en agresión calculada fue cuando Serguéi M. Eisenstein lo formuló en los términos citados más arriba. El autor aspiraba a conducir al espectador a fuerza de descargas calculadas (atracciones) que labrarían su conciencia. El modo en que las sacudidas serían combinadas jamás fue resuelto por el autor, pues expresa la contradicción entre el excentrismo vanguardista y la eficacia marxista conducente a una toma de posición ideológica. Pero eso no debilita un ápice su valor.

Sea como fuere, la oposición entre imagen de atrocidad y relato resulta problemática, pues quizá la mayor aspiración de la fotografía consista en ofrecer una narración sintética a través de una *cristalización* visual. ¿Acaso no leemos las imágenes de violencia atendiendo a cuestiones como quiénes son los sujetos activos y pasivos en ellas, qué ha ocurrido antes y cuál será el desenlace de cuanto es mostrado?

⁴ En este libro ya es menos contundente, al afirmar que «[u]na narración parece (...) más eficaz que una imagen» (Sontag, 2003, 141).