

CUERPO, VIOLENCIA Y FEMINISMO





¿Cómo abrir los ojos? Reflexiones sobre las imágenes violentas en escena

Yadira Torres Briseño

al260559@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0001-8003-5067>

Raquel Mercado Salas

raquel.mercado@edu.uaa.mx

<https://orcid.org/0000-0003-2037-2613>

Despertar

*Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo
(el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo,
esa violencia a la que nos negamos a estar condenados).*

*Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea
(la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma
y la inteligencia que sean posibles)*

Didi Huberman, *¿Cómo abrir los ojos?*

En un abrir y cerrar de ojos, en un parpadeo, en una secuencia de imágenes ya han sido introducidas a nuestra existencia un sinnúmero de sensaciones que nos aturden, que nos hacen virar hacia el sentimiento de impotencia, o al deseo, vinculado tan íntimamente en nuestro tiempo a la publicidad y a la propaganda, o a

cierta e ingenua capacidad de ilusión vaporosa que se mueve delante nuestro, para sorprendernos en algún oasis ficcional al que nos aferramos para escapar, por un momento, al mundo material que nos sostiene en vilo. Todas las imágenes, nos dice Didi-Huberman (2013), “(nos) miran, (nos) piensan y (nos) tocan a la vez”, las preguntas que nos invita plantearnos son: ¿cómo nos miran?, ¿cómo nos piensan?, y, por supuesto ¿cómo nos tocan? Y, viceversa, cómo es que nosotras mismas tocamos, pensamos y miramos a quienes entregamos las imágenes que producimos. La imagen fotográfica, la cinematográfica, la acústica, la poética y muchas más tienen su propia singularidad en la mirada que producen, en la forma de su tacto y en la implicación de su pensamiento. En este documento haremos alusión a la imagen que se produce en un cine expandido y a las propuestas escénicas, a partir de dispositivos móviles y a la producción teatral, en relación con una pedagogía implícita que, muchas veces se acerca peligrosamente a la crueldad y en otras ocasiones se aleja de ella, con el objetivo de poder abrir los ojos, y con ello comprender lo que nos entrega a manera de aprendizaje vital.

El análisis que presentamos como reflexión sobre las teorías de la imagen y las herramientas para el arte actual, al ser escrito desde dos experiencias distintas respecto a las mismas y a la posibilidad de abrir los ojos y observar de manera crítica las subjetividades que producen y las resistencias que postulan, ha sido planteado en cuatro apartados: dos relatos en primera persona y dos narrativas que, de la mano de teorías sobre violencia, archivo y memoria, tejen una relación compleja con el fenómeno de la capacidad de comprensión en la visualidad contemporánea.

Primer relato: la guerra a la mano

En el año 2014 asistí a un encuentro llamado *Transversales*, en dicho festival escénico mi participación iba del psicodrama; sin embargo, eso no es importante, al menos por ahora; dentro de los días que estuve en dicho festival pude ver obras de diversos lugares del mundo; mi sorpresa e impacto llegó con el libanés Rabih Mroué, actor y director de cine, quien en su conferencia dialogó sobre los videos que se generan masivamente en la guerra de Siria. Una de las formas de dimensionar esta producción visual del horror se encuentra en *The*

*Pixelated Revolution*¹ (2012), expuesta en el Museo de Arte Moderno de San Francisco en 2018. El contenido es una recopilación de videos que dan testimonio de los conflictos armados del primer año de la guerra en Siria.

Los videos fueron grabados por personas que hicieron de su propia muerte un testimonio para capturar lo que ocurría, y aún ocurre, en esos momentos de ataque masivo; se caracterizan por un suceso constante: en todos los videos se ve al asesino de frente, se captura la identidad de quien, camuflajeado por un uniforme, asesina y se hace partícipe al espectador del momento particular en que el francotirador ve al manifestante y dispara; para Rabíh, el contacto que existe entre quien dispara y observa el video, es equivalente a traspasar este sentir al espectador que se ve interrumpido por la secuencia de imágenes inteligibles y sonidos, que ocurren al caer la cámara, dando la posibilidad al espectador de construir e imaginar la escena en su mente, quedando la muerte fuera de cámara y siendo los espectadores los testigos que sobreviven a esta batalla.

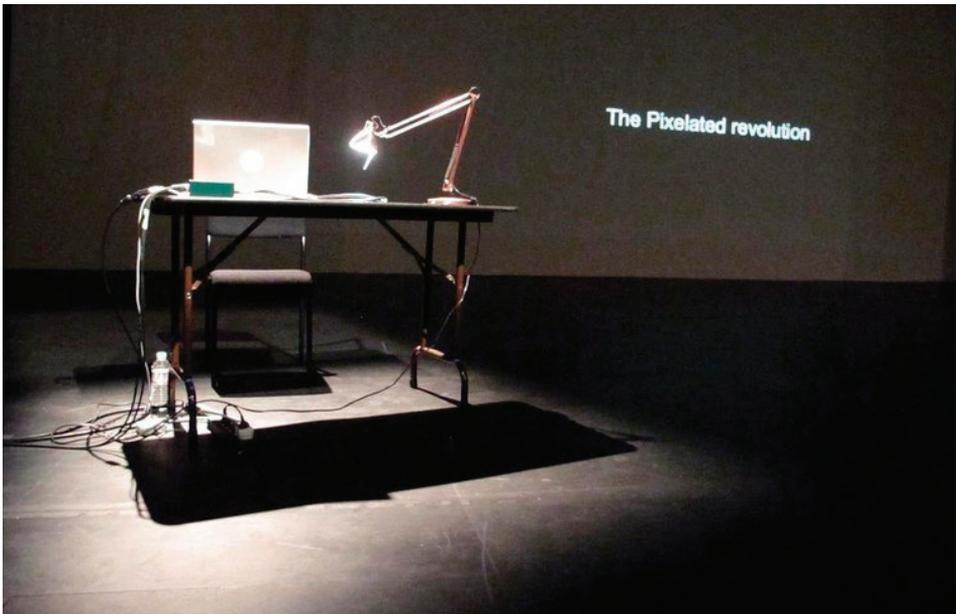


Imagen 1. The pixelated revolution 1

¹ *La revolución pixelada*, en <http://www.alternativateatral.com/obra67764-la-revolucion-pixelada-the-pixelated-revolution>. [Consulta: 15 de agosto de 2021.]

Dentro de esta charla teatral, Rabíh recolecta diversos videos y reflexiona sobre la imagen y su poder transformador, siendo un potenciador comunicativo que acompañan su narración-testimonio. Gracias a estos videos tomados con el móvil en baja calidad nos convertimos en testigos de los últimos momentos de vida de los manifestantes. Durante la captura ellos no piensan en morir –comenta Rabíh– y hace a partir de esta explicación una analogía con el ojo de la cámara y el ojo humano, y cómo a través de la pantalla el observador tiene una falsa sensación de seguridad; para él, es evidente que los manifestantes no están pensando plenamente en su muerte sino que, ésta viene como una consecuencia de los peligros en los que se encuentran inmersos, viviendo, y de esta falsa seguridad que da el ver cualquier ataque por medio de una cámara.

Es aquí donde repito la pregunta de inicio: ¿cómo abrir los ojos cuando aplicarlo implica ser consciente del dolor? Dentro de la pieza *La revolución pixelada*, el testimonio se evidencia a partir de la recopilación de esos videos, reflexiona sobre los que involucra esta identidad poscatástrofe y las implicaciones que trae consigo vivir en un estado constante de violencia, subsistiendo o sobreviviendo en un estado de guerra, volviendo estas imágenes una constante, pero también un medio poderoso para enfrentarse al régimen totalitario, el cual se ha convertido en el hogar amenazante y desde el cual se pueda ir construyendo un discurso político en torno a la importancia de las imágenes para derrocar el mal gobierno a costa de la propia vida.

En esta pieza, el autor hace una reflexión sobre la colectividad, al unir todos estos videos estamos siendo testigos de la lucha por documentar y difundir un estado de guerra, un estado de excepción, como lo analiza Benjamin; nos convertimos en parte de la identidad de un pueblo por conservar la memoria de los hechos que destruyeron su hogar y a la vez estamos haciendo conciencia de nuestro paso por este mundo de una manera activa o pasiva al enfrentarnos con las preguntas ¿dónde estaba yo cuando esto pasaba?, ¿cuál era mi postura? o, peor aún, ¿acaso tenía postura?

Mostrar un hecho violento, un suceso donde el dolor es de una implicación masiva, será tomado y aceptado, quizá, con sensibilidad; como creadores la responsabilidad recae en la selección de estos testimonios, imágenes y hechos que al integrarse su misión transformadora será la de crear un cambio en la perspectiva del espectador y darle un carácter político.

Testimonio post catástrofes y la capacidad de ver el dolor de los demás

La guerra no es un espectáculo. Y la serie de grabados de Goya no es una narración: cada imagen, cuyo pie es una breve frase que lamenta la iniquidad de los invasores y la monstruosidad del sufrimiento infligido, es independiente de las otras. El efecto acumulado es devastador.

Susan Sontag. Ante el dolor de los demás

En *Testimonio como narrativa después de las catástrofes, políticas de la memoria*, de Márcio Seligman-Silva, apunta, precisamente a las dos formas en las que podemos comprender el carácter del testimonio. La primera en un sentido estrictamente jurídico (*testis*) y, la segunda, en un sentido más amplio, de supervivencia (*superstes*). En ambos casos, el testigo es alguien que “ha visto”, pero justamente en la manera de narrar la experiencia es en donde se distinguen. La forma vinculada con el ámbito jurídico estará apegada a lo preexistente en la narrativa del estado de derecho, es decir, a lo que pueda ser sujeto de seguimiento por norma; por ejemplo, si en la ley no existe delito de violación sexual, la acción será desechada por inexistente en el ámbito de la mirada que observa el testimonio; la idea de justicia que acompaña ese carácter jurisprudencial se encontrará delimitado por la capacidad de actuación no solamente de manera fáctica, sino en la reconstrucción de los hechos y en las consecuencias y repetición de los hechos. El segundo sentido de testimonio Seligman-Silva es el de superviviente; así, la restricción o las limitaciones son mucho más amplias en su horizonte de comprensión e interpretación, pero también sumamente complejas ya que implican una mirada colectiva a las prácticas sociales, culturales y, por ende, simbólicas, en las que la resistencia de las organizaciones frente las políticas del olvido promovidas por la ignorancia de la población y la indolencia del Estado son verdaderas luchas generacionales. El ejemplo que propone el teórico se sitúa en el Brasil actual y de posdictadura, de la siguiente manera:

No tenemos el testimonio como *testis*, o sea, el testimonio jurídico, ni el testimonio como *superstes*, el testimonio como el habla de un sobreviviente que no consigue dar forma a su experiencia única. Nuestros testimonios están sofocados por las amarras de una “política del olvido” que no conseguimos hasta

ahora desmontar. De cierta manera, podemos decir que las víctimas y aquellos que luchan por la verdad, la memoria y la justicia quedan relegados por los dueños del poder a una posición melancólica, que es difícil de aceptar y con la que es difícil convivir. Ella destruye. El gran desafío que se plantea hoy, 30 años después de la amnistía, es quebrantar las barreras que hasta ahora impidieron que este trabajo de testimonio se ponga en funcionamiento (Seligman-Silva, 2015: 297).

En el Brasil contemporáneo, ambas formas del testimonio se enfrentan con dificultades, pues por un lado las carpetas se encuentran ocultas e inaccesibles, así como los mecanismos para la escucha de los sobrevivientes. *Superstes* es quien no solamente ha visto, sino que puede hablar y narrar lo ocurrido; para que ello ocurra implica un proceso y una transformación completa de la subjetividad, encontrar las palabras, el acompañamiento, lidiar con el sol negro de la melancolía que se ciñe sobre su cabeza, colocado en gran parte por el Estado al cerrar las puertas de todo acceso a la justicia, por la muerte y por el dolor. Por ello, cuando la producción de arte se centra en el tópico de la violencia, también puede actuar a manera un verdugo, se puede perfectamente hacer que el espectador cierre los ojos, puede generar también un ejercicio de poder sobre los cuerpos de quienes se exponen a las imágenes que observamos.

“¿Cómo abrir los ojos?”, de Didi Huberman, prologa el texto de Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, y en él precisamente hace una invitación a pensar con el ojo, es decir, a ser capaces de generar imágenes críticas que no reproduzcan lo que el mundo ha hecho con nosotros, y a no renegociar una y otra vez la política de las imágenes, a preguntar si las imágenes que producimos y reproducimos son, o no, capaces de contribuir con la muerte, física y sensible, de alguien más. Hay también otro aspecto del *superstes* que es necesario apuntar y tiene que ver con la temporalidad, con la capacidad para que nazcan las palabras precisas, para enunciar lo que ha pasado, además con la relación que tiene una colectividad para observar el dolor que ha punzado en el cuerpo de los demás, con el propio. Para ello me gustaría recurrir a Fabienne Bradu, y el texto titulado *El dolor*, sobre la escritura de Marguerite Duras, publicado en la revista *Litoral* de la escuela lacaniana de psicoanálisis, en donde esta última relata la espera, los hechos y la experiencia a través de un diario que escribió, durante el mes de abril de 1945, en espera de la liberación de su entonces pareja, Robert Antelme, del campo de concentración de Dachau. Este diario

se mantuvo encerrado durante 30 años, y en el que, al volver a leer lo ahí plasmado sintió el horror con el que había sido escrito, incapaz de reescribir o corregir, pues ello implicaba modificar el testimonio de lo ocurrido, alterar los hechos de cierta manera, pero sin comprender cómo había sido capaz de ponerlo en palabras: “cómo he podido escribir esta cosa a la que aún no sé dar nombre y que me asusta cuando la releo. Cómo he podido, asimismo, abandonar este texto durante años en esta casa de campo regularmente inundada en invierno” (Bradú, 2006: 133). Duras publicó el texto sin autocorregirse, para respetar la palabra emitida en su momento, para dejar la dimensión del mensaje. El *superstes* está vinculado a una temporalidad distinta del *testis*, pues su temporalidad no es administrada por el Estado, no depende de la celeridad u olvido de alguna carpeta. Depende, en gran parte, de la reconstrucción de la ruina, del ejercicio de memoria, de la relación y construcción histórica colectiva, de vindicaciones, de la capacidad de hacer resistir una pequeña salud que deje la prueba del tiempo en la mano, a la vista, a la escucha de los otros.

Segundo relato: la violencia en escena

¿Quiénes son el “nosotros” al que se dirigen
esas fotos conmovedoras?
Ese “nosotros” incluiría no únicamente a los simpatizantes
de una nación más bien pequeña
o a un pueblo apátrida que lucha por su vida, sino a quienes están sólo
en apariencia preocupados -un colectivo mucho mayor- por alguna
guerra execrable que tiene lugar en otro país.
Las fotografías son un medio que dota de “realidad”
(o de “mayor realidad”) a asuntos que los privilegiados
o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar.
Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*

A lo largo de mi experiencia, me ha tocado presenciar infinidad de piezas que abordan los testimonios, el archivo y la violencia, debo decir que algunas me han tocado de manera sensible pero no invasiva, que han sido eje de profundas reflexiones, de imágenes que me llevan a cuestionamientos complejos e impensables hasta ese momento por estar fuera de mi vista, por la niebla del

privilegio; sin embargo, algunos y lamentablemente debo decir los más, han sido origen de una franca decepción y puedo señalar que hasta he visto en ellos una apología de la violencia. En este sentido, cabe cuestionar la postura de la que hablaba antes, es de suma importancia que el director, o directora, tenga la sensibilidad ante la representación de exponer los sucesos. La capacidad de entendimiento, la selección y la forma en la que se presentan los archivos y los testimonios, debe de ser desde la proximidad de la identificación del dolor, desde la preocupación que permite ver el enojo, la rabia y la injusticia de lo que se está viendo, de lo que otros atestiguan a través de la obra de arte. Si no se ha cuestionado a profundidad todas las variantes, el resultado será el de una pieza ingenua -en el mejor de los casos, por ser cortés- y de una total impunidad cegadora por el privilegio hacer una representación que abone a un estado de control y miedo.

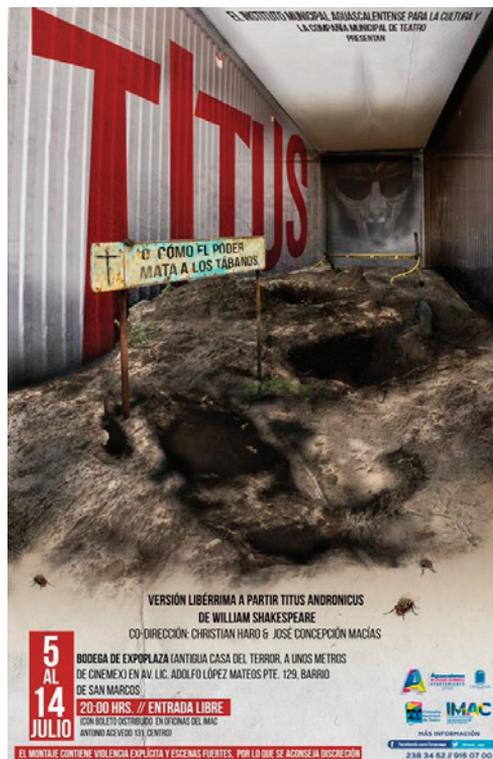


Imagen 2. Cartel Titus 1

En este sentido tomaré a reflexión otra pieza que se presta para señalar lo que es no comprender los alcances y consecuencias de una mala selección y representación de testimonios, desde un ejercicio de violencia estética, que acaba, en un golpe directo contra las personas sobrevivientes de estos sucesos. La pieza a consideración es *Titus o como el poder mata a los tábanos*, montaje de la Compañía Municipal de Teatro de Aguascalientes, dirigida por Christian Haro y Concepción Macías en 2019. La sinopsis, que cito a continuación es del imac (Instituto Municipal Aguascalentense de Cultura):

A la fecha, México se ha convertido en uno de los países más violentos del mundo, pero ¿qué entendemos cómo violencia? Tomando como pretexto *Titus Andronicus* de William Shakespeare (la obra más violenta del autor inglés), surge esta pieza teatral que visibiliza y cuestiona las diferentes aristas de la violencia. En un catálogo de situaciones que tratan temas como el abuso de poder, la violencia de género o la crueldad, surge otra interrogante, ¿qué efecto surge de asesinar una mosca? Y otra aún más urgente, ¿cuántos de nosotros somos Titus?²

Evidentemente, el catálogo de situaciones descrito en la anterior sinopsis fue una selección intencionada para provocar o exponer la crueldad en su máxima expresión; por tanto, a lo largo de poco más de una hora de estar encerrada -ya que no se permitía la salida de la sala- fui testigo del efecto repulsivo, desconcertante en otros, catatónico en mi caso por ver un compendio sacado de la mismísima nota roja, pareciendo un reportaje absurdo y sin empatía de estas “situaciones”, las cuales provocaron que al día siguiente no pudiera levantarme de la cama y permaneciera ahí por un par de días debido al proceso e impacto de las imágenes en mi ser.

En mis reflexiones de fiebre, después del impacto, trataba de entender qué pasaba por la cabeza de los actores y de los involucrados, ¿serán conscientes del daño físico que trae una sobreexposición de imágenes violentas?, ¿acaso no vieron la *Naranja mecánica*? por muy vanguardista la representación, insisto en que debemos cuidar la forma, cuestionarnos el sentido y el poder que estas imágenes traen y reviven en quienes han estado cercanos a la

2 *Titus o cómo el poder mata a los tábanos*, en <https://www.facebook.com/imacags/posts/2182014508514920/> fecha de verificación, 08, de agosto de 2021. Página oficial de Face Book del IMAC.

pérdida por la marca de la violencia o a quienes se ven reflejados en un estado de vulneración, recreando y reviviendo en escena y en su propia mente cómo han sido pisoteados, olvidados, archivados hasta la impunidad en su petición de justicia; ¿no sería más conveniente apropiarse de los casos visibilizando al agresor y no a la víctima? Seguir replicando los noticieros aboga a la pedagogía de la crueldad, de la cual habla Segato, como las prácticas de la violencia instrumental y expresiva en la que el territorio y el mensaje se codifica en los cuerpos femeninos o feminizados, como una enseñanza de deshumanización de unas, sobre el derecho soberano a la violencia por parte de los otros. Redirigir la mirada hará que exploremos nuevas formas de exigencia más allá del dolor y la crueldad que cae en un regodeo de la miseria y no abona a replantearnos una reestructura del tejido social, sino que al contrario, contribuye en aumentar a los espectadores de la sala al sentirse vulnerados y sobrepuestos a una serie de imágenes que nos exponen a una apología de la violencia contribuyendo al estado de pánico y terror en el que vivimos, sin llegar a tejer la colectividad a través de la digna rabia e indignación por el dolor propio ni el de los demás, quedando en la falta de ética visual de una película *Snuff*.³

Dedicarle más palabras a este tipo de piezas genera que persistan en la memoria, por ello haré referencia a otra pieza para señalar cómo se puede tomar la historia de México, hacer una crítica y construir un capital político que ayude al espectador a definir una postura respecto a lo que sucede y ha sucedido en el país. *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán* es la obra que me tocó presenciar en la Muestra Nacional de Teatro 2014, llevada a cabo en Monterrey, Nuevo León, de la compañía Lagartijas Tiradas al Sol, la cual es parte del Proyecto *PRI* que consta de un libro (*La revolución institucional*) y la obra teatral. En su página oficial, las lagartijas dan una explicación del porqué y para qué buscan reconstruir la historia que se nos ha contado, a continuación lo cito pues no tiene desperdicio:

A partir de estos dos soportes intentamos revisar la historia del Partido Oficial, repensarlo, reflexionarlo; entender al organismo político que se convirtió en un instrumento de reconciliación social y a la vez en un medio para controlar la participación política de todo el país. Incluyente y excluyente por

3 Este tipo de documentos visuales archivan actos violentos: muertes, violaciones, etc., de manera directa y sin restricciones.

igual. Buscamos aprovechar esa historia para contemplar el acontecer político, social y personal desde otras perspectivas. Este proyecto nació de cara a la elección presidencial del 2012, ante la incertidumbre del regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al poder presidencial después de doce años de alternancia. Hicimos una revisión histórica (nuestra) de un periodo que no vivimos en su mayoría: los 71 años de gobierno del PRI, de 1929 al 2000.

La fundación del partido oficial en 1929 fue un acto de “imaginación política” que terminó con un periodo en el que se llegaba al poder a partir de las armas. Como uno de los grandes logros del régimen priista, se oficializaron en 1959 los libros de texto gratuitos. A través de ellos los mexicanos aprendemos, entre muchas otras cosas, Historia. Esa es la historia que llega a todas las escuelas públicas del país, esa historia es contada desde cierto lugar y de una cierta manera. Estos libros de texto gratuitos de Historia contienen parte de la llamada historia oficial.

La historia oficial no es otra cosa que una interpretación específica del pasado. Una manera de determinar el presente a partir del pasado, una forma de justificarlo. Promueve un sentimiento de unidad y legitima un régimen. Normalmente se presenta como unívoca y además cuenta con mayores posibilidades de difusión que las de cualquier otro relato.

Por eso quisimos recuperar fragmentos de la historia y contarla, a nuestra manera. Por eso reeditamos el libro *La revolución institucional*, de Natalia Valdez Tejeda.

Para llevar a cabo este proyecto partimos de la idea de que parte de lo que somos es el cuento que nos contamos de lo que somos. A través de esta larga investigación buscamos construir un relato de nuestro país, no mejor ni más completo que los demás, pero sí nuestro.

Este proyecto es un recorrido histórico para inventar un siglo, un pasado y un país; para inventarnos.

Queremos generar una distancia para identificar y explicarnos el México de hoy. Nos parece importante profundizar en una historia que dimos por sentada. También queremos recordar que las conquistas democráticas no han sido una concesión bondadosa o gratuita del régimen, sino un hecho político ganado con la sangre y el sudor de centenares de jóvenes y adultos mexicanos. En tanto valoremos y cuidemos estas conquistas, su sacrificio no habrá sido en

vano. Recordar que nadie, nunca más, debe hacer un llamado a la confianza incondicional.⁴

Para abordar esta historia, toman los recuerdos de la infancia de Luisa, una de las integrantes y directora de la compañía; su madre fue maestra de primaria, pero además era militante por parte de la resistencia armada del pueblo, siempre estaba entre libros y panfletos; nos damos cuenta de cómo se van hilando estas dos realidades y los cambios políticos que están en juego, la insistencia de un partido político por permanecer en el poder nos enumera sus errores y masacres para un pueblo que ha confiado y no le ha cuestionado.



Imagen 3. Derretiré con un cerillo la nieve, LTS 1

Reconocer y ahondar en nuestro camino histórico es de suma importancia para evitar caer en los mismos baches. Considero que hay pocas obras que abordan el tema de la violencia desde la colectividad y en memoria de las luchas o logros, desde una visión esperanzadora, que abone a construir vías de participación y redes que impulsen, visibilicen y sostengan las luchas; nos hemos

4 Proyecto *PRI*, de Lagartijas Tiradas al Sol, en <http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/> [Consulta: 8 de agosto de 2021.]

concentrado en los símbolos que replican el dolor, redundamos en historias que parecen repetirse cual copias, hemos cerrado los ojos ante el mundo violento que nos rodea, encerrados en nuestra falsa seguridad al sentir que el peligro no es del todo cercano. Reconocemos las luchas pero no desde una verdadera conciencia, sino, desde la admiración a alguien que soporta mucho dolor y aun así sigue, como un Quijote incansable contra los molinos: nos llenamos de tristeza y rabia pero eso no cambia nada, sólo se contagia el miedo, la angustia e indignación de que las personas desaparezcan, sean asesinadas, violentadas. Es imperativo redirigir la mirada y analizar la historia, proponer opciones que nos ayuden a la creación de un nuevo imaginario colectivo desde la compañía, desde el amor y el derecho a ser felices a pesar de las circunstancias, como en la pieza de las lagartijas, buscar la memoria y reflexión colectiva que nos ayude a tomar decisiones políticas para cambiar nuestra acción en el mundo, mientras nuestros discursos y obras sigan siendo una copia al carbón de lo que estamos viviendo en el día a día, seguiremos enfermos de dolor.

Una ética de la mirada, para abrir los ojos

Un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo

Didi Huberman, *¿Cómo abrir los ojos?*

En *Fuego inextinguible*, Farocki no carece de ironía: la precariedad de los materiales, del diseño del arte, del humor con el que retrata los diálogos internos del fascismo estadounidense, entre dos burócratas, al generar la carrera armamentista y con ello las bombas de napalm, entre los proveedores y el gobierno, entre el científico-empresario y el solicitante es un recurso del cual se sirve para “hacernos ver” que una “bomba no es, solamente, una bomba”, que la carrera armamentista y sus implicaciones circulan, como las imágenes, apenas parpadeamos y despertamos cada día. ¿Cómo hemos de actuar para que comprendamos, no solamente la necesidad de tomar posición respecto a las imágenes violentas, sino para la creación de una ética respecto a las imágenes que producimos, reproducimos y consumimos?

Farocki, a la manera de los mejores filósofos, nos presenta una *aporía para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la*

imagen. Se dirige a nosotros, mirando directamente hacia la cámara: “¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción?, ¿y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si hubiésemos probado el napalm sobre ustedes, a su costo. Sólo podemos darles una débil demostración de cómo funciona el napalm (Huberman, 2013: 18).

Así como se *Derrite con un cerillo la nieve de un volcán*, del colectivo escénico de las Lagartijas Tiradas al Sol, en *Fuego inextinguible*, Farocki apaga un cigarro en su antebrazo mientras nos recuerda, con *voz en off*, que este arde a *200 grados*, en tanto que el napalm quema a *1 700 grados*. Ambas estrategias de subversión, implican que “la realidad está en otro lado” y que, si la producción artística no nos hace ver más allá del arte, si no revisamos los supuestos de los que partimos, si no se realiza investigación con las herramientas y metodologías que permitan que seamos capaces de ver y hacer ver, pero sobre todo, sin una ética respecto a las imágenes, estaremos, seguramente, reproduciendo los mecanismos de un mundo con las políticas más violentas, sutiles y expansivas de la biopolítica contemporánea. Una ética de las imágenes, en su sentido más profundo del *Ethos*,⁵ no moralizante como un fin del arte, sino como un ejercicio sensible que sitúe la práctica en las contradicciones más radicales que nos atraviesan, en donde seamos capaces de orientarnos en el mundo, en la realidad histórica que vivimos a través del territorio en el que nos desplazamos, en las políticas en las que nos posicionamos, en la construcción, también, de los afectos alegres y en la construcción de las redes de memoria es una de las necesidades más apremiantes de las cartografías contemporáneas, en vista de un “imaginario posible” para todas las vidas.

Cómo abrir los ojos, cómo hacer de esa secuencia de imágenes que ha sido introducida en nuestra existencia una práctica constante de desobediencia, de reconocimiento de los dispositivos de control de nuestra memoria y de

5 Recordemos que *Ethos*, significa “Casa”, “Hogar”, en este sentido se trata de las relaciones que establecemos con las vidas con las que nos relacionamos, no solamente con otras vidas humanas (Bios), sino con todo impulso de la vida de la *Physis* (Zoé). Confróntese con *Homo Sacher*, de Giorgio Agamben.

la acción presente. Esa tarea, desde la investigación en arte ha sido emprendida hace ya décadas en los programas de educación superior, en la práctica situada de los colectivos artísticos y en las políticas de la imagen que, especialmente en América Latina, son parte de las acciones globales de resistencia. Como tal, la resistencia, es decir, la defensa de la vida y no del horror, es la que puede elaborar un pensamiento, la construcción de un tacto y una mirada. Esta tríada implica que las corporalidades tomen un lugar nuclear, que la ontología cambie el modelo de la imagen de un régimen conceptual y desencarnado a la acción y potencia de los cuerpos. Este capítulo, aporta, en este sentido, un ejercicio reflexivo, como preámbulo de la producción artística que nos permita elaborar un pensamiento más comprometido en el ejercicio de su libertad creativa en el vaivén de este caos generalizado y necesario del momento histórico que nos toca atestiguar, para salvar el fuego.

Bibliografía

- Agamben, G. (2010). *Homo Sacher, El poder soberano y la nula vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Benjamin, W. (2010). *Crítica de la violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Bradú, F. (2006). El dolor. *Revista Litoral*. México.
- Huberman, D. (2013). Cómo abrir los ojos. Prólogo. En H. Farochi, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Seligman-Silva, M. (2015). *Testimonio como narrativa después de la catástrofe*. Madrid: Constelaciones (Teoría crítica).
- Sontag, S. (2013). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Punto Flotante.

Referencias digitales

- Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura (2019, 1 de julio). Promoción obra *Titus*. Recuperado de Instituto Municipal Aguascalentense para la Cultura, en <https://www.facebook.com/imacags/posts/2170837292965975>
- Lagartijas Tiradas al Sol (2013). *Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán*. Proyecto PRI. Recuperado de Lagartijas Tiradas al Sol, en

<http://lagartijastiradasalsol.com/obra/derretire-con-un-cerillo-la-nieve-de-un-volcan-proyecto-pri/>

San Francisco Museum of Modern Art (2018, 9 de julio). Rabih Mroué on “the war against the image”. Recuperado de San Francisco Museum of Modern Art, en <https://www.youtube.com/watch?v=zRsNSmRpKmg>