

**The Enigma of Time and History: Images of Death in Revolutions and Armed Conflicts of
the Twentieth Century in Mexico and Central America**

**El Enigma del Tiempo y de la Historia: Imágenes de Muerte en Revoluciones y Conflictos
Armados del siglo XX en México y Centroamérica**
by

Juan Leal Ugalde

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Languages and Literatures: Spanish)
in The University of Michigan
2018

Doctoral Committee:

Professor Kate Jenckes, Chair
Associate Professor Victoria Laland
Professor Sergio Villalobos-Ruminott
Professor Gareth Williams

Juan Leal Ugalde

juanleal@umich.edu

ORCID ID: 0000-0002-1123-182X

© Juan Leal Ugalde, 2018

DEDICACIÓN

A la memoria de mis abuelos.

A mis sobrinos en Chile.

AGRADECIMIENTOS

En una entrevista a Violeta Parra para la televisión suiza en 1964 le preguntan si tuviera que escoger uno de todos los medios de su arte, poesía, música, tejidos o pintura, con cuál se quedaría. Ella responde con las personas que son quienes le motivan a todo lo otro. La escritura de esta tesis ha sido un proceso que solo ha sido posible gracias a las personas que me han acompañado y ayudado a través de estos últimos años. Venir a Michigan y acabar un doctorado ha sido una experiencia indescriptible, no solo por la maduración intelectual que pude desarrollar en un lugar excepcional, sino también por la amistad, solidaridad, consejos, ayudas y afectos que encontré en quienes estuvieron cerca mío. Agradecerles, en pocas palabras, no es más que un pequeño gesto al inconmensurable cariño y apoyo que ha sido una fuerza crucial y una motivación clave para seguir adelante con esta investigación.

En primer lugar, agradezco al comité académico que confió en mi proyecto. A Kate Jenckes, por sus constantes revisiones, recomendaciones, por su paciencia con mis pasos falsos, por las cautelosas lecturas de mis borradores, por el apoyo que me brindó cada vez que nos reunimos, por la confianza que puso en mi proyecto y la seguridad que sembró en mí para acabar con la tesis. A Sergio Villalobos, por su generosidad inigualable, por las conversaciones cotidianas que me han dado un lenguaje que no conocía como tal, por mostrarme que la vida intelectual está en salir de uno mismo y lanzarse a un abismal mundo en el que hay que defender los pensamientos, discutir, compartir y pensar en común. A Gareth Williams, por el crecimiento intelectual que encontré conversando con él, por todas las lecturas que me recomendó, por sus

preguntas e ideas que fueron abriéndose hacia enigmáticos umbrales y espacios que no conocía, lugares que fueron dando vida a mi escritura. A Victoria Langland, por su disposición a ayudarme con los archivos, por su interés en mi tesis, por la motivación que encontré en sus comentarios para llevar mi investigación hacia innovadores materiales históricos. Gracias a ellas y ellos, a su trabajo, profesionalismo y confianza, esta investigación ha podido desplegarse en la forma que ha tomado y, no solo concluir en una defensa y una disertación, sino también abrirse a un proyecto que tendrá por delante varios pasos más.

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo del Departamento de Romance Languages and Literatures y the Graduate Rackham School. Las posibilidades de investigación que he encontrado aquí, sin lugar a dudas, han excedido todas las expectativas que traje hace seis años, permitiendo que mi trabajo contara con diferentes recursos que le han dado materialidad y consistencia a esta tesis. Quisiera agradecer a Cristina Moreiras, quien estuvo a cargo del departamento durante los años en que cursé el doctorado, por su apoyo incondicional a los estudiantes. Gracias a su compromiso y generosidad, en Romance Languages and Literatures, además de un ambiente profesional de condiciones únicas, encontré la posibilidad de desempeñarme con una enorme confianza y familiaridad y de establecer entre compañeros y colegas fuertes lazos de solidaridad.

A Jaime Rodríguez Matos, por lo que aprendí en los primeros años de este doctorado, un aprendizaje que se dio de una manera singularmente horizontal. Por mostrarme que desafiar el nihilismo de la repetición y arriesgarse a pensar sin miedo es uno de los ejercicios más difíciles en nuestra profesión. Gracias a su orientación, encontré un origen en mi trabajo, que excede la preparación de la disertación y es una marca mayor que tiene que ver con la manera de enfrentarse al tiempo de la lectura y el pensamiento. A mi hermano Francisco, porque sin su

ayuda, nunca hubiera comenzado este proceso. Por las grandes favores y socorros que me dio cada vez que necesité de algo, un sustento fundamental en todo momento. Su solidaridad ha sido constante y su experiencia un piso en el que he podido recorrer mi camino con mayor convicción y seguridad.

A mis amigos, especialmente con quienes he compartido en el último tiempo y en quienes actualmente sigo encontrando una tranquilidad que vitaliza mis días. A Alejo Stark, cuyo apoyo y solidaridad ha sido fundamental en diversas dimensiones de la vida y con quien he aprendido a discutir y concordar en múltiples aristas que nos han llevado a construir un singular plano de amistad. A Claudio Salvador y Raisa Luna, que llegaron a Ann Arbor con una familia sencilla, espléndida y admirable, en quienes encontré un trato renovado para acercarme a la experiencia de un hogar, y quiénes compartieron conmigo una energía y empuje que he visto como un entusiasmo a seguir perseverando ante todo desafío. A Michela Russo, con quien he conocido una alegría que solo existe como tal con su compañía. Por su apoyo durante mi defensa. Porque su admirable y fascinante manera de enfrentar la vida, ha enriquecido el tiempo cotidiano. La firmeza que floreció conversando con ella día a día, compartiendo, ha sido un don y una chispa que encendió una consistencia y fuerza decisiva durante la última fase de mi tesis. Les agradezco, simplemente, por la felicidad y soporte diario que me ha dado una sincera amistad.

A quienes me han apoyado de diferentes maneras para ir avanzado en el doctorado y en quienes conocí experiencias e historias que me ayudaron a atravesar los complejos momentos que presenta este recorrido. A Fede, Erika, Matías, Ludmila, Priscila y Shannon. Gracias a ellos y ellas, mi paso por Ann Arbor ha sido potenciado por la calidad de su compañerismo y por su solidaridad. A Travis, Jeff, Pamela, Mauro, Esteban, Eli, Juanita. A los profesores del

departamento, Gustavo Verdesio, Javier Sanjinés y Dan Nemser, porque sus seminarios fueron momentos extraordinarios de aprendizaje, y por las numerosas conversaciones en diferentes ocasiones que me llenaron de conocimiento y optimismo. A Ana Sabau, por los consejos y sugerencias que me dio para investigar México y sus guerras. A Marlene Beiza, por abrir las puertas de su casa, por su simpatía, buen humor y enorme ayuda. A Federico Galende, por su disposición a compartir su trabajo y las buenas conversaciones durante su visita a Ann Arbor. A Mar Freire, por darme las herramientas para mejorar mi enseñanza y confiar en el desarrollo profesional de mis clases. Al staff del departamento, a Desiree Laurencelle, Linda Burger, Carisaa Van Heest, Kara Rumsey, y Chris Gale, por su disposición y gran auxilio en todos los aspectos del programa. A Barbara Álvarez y el personal del sistema de bibliotecas, en quienes encontré una extraordinaria respuesta ante cada una de mis solicitudes. Al staff de Sweetland Center y English Language Institute, por las incansables revisiones de mis propuestas y trabajos en inglés.

A quienes me ayudaron cuando viajé a los archivos, cuando fui a conferencias o cuando estuve escribiendo mi tesis fuera de Ann Arbor. A Margarita Alvarado, que me dio la oportunidad de comenzar un largo camino de profesionalización y con quien comencé a interesarme seriamente en la pregunta por la fotografía. El apoyo, consejo, perseverancia y fortaleza que he recibido de ella, ha sido una condición invaluable para llegar hasta aquí. A Gabriel Castillo y el Instituto de Estética, donde obtuve mi Licenciatura, donde encontré un primer sitio estable para el crecimiento académico y donde he encontrado un espacio y un ambiente de amistad cada vez que vuelto a Chile. A Elizabeth Collingwood, Willy Thayer y Rudy Pradenas, por invitarme a participar en el taller del Pedagógico y en otras actividades en Santiago, que fueron una importante fuente de conversación y lectura que ha quedado plasmada

en los capítulos de esta tesis. Al Colectivo Infrapolítica, gracias a quienes he podido seguir una serie de discusiones que han nutrido la escritura de este trabajo. A Roberto Leni, Cesar Pérez y Débora Fernández, que me dieron una amistosa mano en Los Ángeles cuando fui a investigar las postales. A Valeria Grinberg Pla y Cristián Gómez, por darme las oportunidades de involucrarme seria y profesionalmente en nuestro campo de estudio. A Santiago Consalvi y el staff del Museo de la Palabra y la Imagen de El Salvador, gracias a quienes se preserva la memoria de una historia de devastación y guerra, y cuyos archivos han sido la posibilidad misma de escribir esta tesis. A Carolina Rivera, que me ayudó a conocer a la gente del pequeño país centroamericano. A Isaías Marín, que me acompañó en la difícil ciudad de San Salvador. A los profesores de la UCA, Ricardo Roque Baldovinos y Luis Alvarenga, que accedieron a conversar sobre mis inquietudes respecto a la literatura salvadoreña. A Karla Lara, que me recibió en Nicaragua con una solidaridad extrema, que me mostró los rincones de historia de Managua Antigua y me ayudó sin pedir nada a cambio durante la conferencia de estudios culturales en el IHNCA. A Verónica Guerrero, por invitarme a revisar el Centro de Información, Documentación y Apoyo a la Investigación de la UCA, al staff de The Getty Research Institute, de El Paso Public Library y de Library and Archives Canada, que me ayudaron y orientaron mientras visité sus archivos.

A mi familia en Chile. A mi madre, Ana, a mis hermanas, Magdalena, Carolina, Anita, y mis diez sobrinas y sobrinos, Raimundo, Nacho Elías, Dani, Elisa, Salvador, Laura, Rafaela, Tomás, Josefina y una más que esperamos con el amor indescifrable de la familia. A mi padre, Francisco. A mis amigos en Chile, y a quienes no he alcanzado a nombrar, unos sinceros agradecimientos por ayudarme y apoyarme a terminar un proyecto, que principalmente, se debe a las personas que he conocido y he tenido alrededor.

Tabla de contenidos

Dedicación	ii
Agradecimientos	iii
Lista de figuras	x
Abstract	xii
Introducción	1
Capítulo 1: La fotografía del progreso y el enigmático tiempo de interrupción y suspensión: El archivo Casasola, “salto dialéctico”, interregnum	
1.1. Introducción: Entre la continuidad del progreso y el tiempo del interregnum.....	26
1.2. La herida del progreso como norma histórica y la diferencia con la matriz liberal.....	34
1.3..La crítica al progreso, el archivo Casasola y la imagen como “salto dialéctico”.....	46
1.4. El Interregnum de 1914: El movimiento de interrupción y suspensión.....	65
Capítulo 2: Heterocronismo de las postales de la década de violencia: Fotografía militar y el peligro de la técnica moderna.	
2.1. Introducción: El tiempo heteróclito y el modelo tecnológico.....	86
2.2. Anacronismo: La razón calculante y el conflicto yaqui.....	92
2.3. Entre la sombra y el desvío: el heterocronismo de las postales en la foto mexicana.....	112
2.4. Montaje y fragmento: El ahorcado en <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello	130
Capítulo 3: Fotografía y masacre en El Salvador: Imágenes pese a todo, pena de muerte y testimonio en 1932.	
3.1. Introducción; Sobre las imágenes pese a todo y el horror de la historia	141
3.2 El horror de 1932. El linchamiento del indígena y las potencias mundiales	152
3.3. De otro modo que la búsqueda de la verdad: El pese a todo del testimonio del 32.....	178
3.4. De 1932 a El Mozote: La historia como mónada.....	198
Capítulo 4: El porvenir del archivo: Ruina, sombra y destrucción de la memoria oficial.	
4.1. El archivo del porvenir y la imagen de la historia.....	205
4.2. Sombra, ruina y muerte: La fotografía de los ochentas en Centroamérica.....	210
4.3. El retorno literario del testimonio y del archivo: Destrucción de la gran narrativa.....	236

4.4. Porvenir y tiempo incalculable.....	257
Conclusión.....	260
Obras citadas.....	271

Lista de figuras

Figura 1. “Amputación”. Charles Bett. México. 1848. Carter Museum, Texas.....	2
Figura 2. “The Harvest of Death”. Timothy H O’Sullivan. Gettysburg. 1863. The Paul J. Getty Museum.....	10
Figura 3. “Porfirio Díaz. Francisco Madero. Álvaro Obregón. Miguel Alemán”. Ciudad de México. 1900-1940. Archivo Casasola.....	50
Figura 4. A. “Álvaro Obregón”. B. “Confederación Regional Obrera”. Ciudad de México. 1922. Archivo Casasola.....	58
Figura 5. “Villa en la silla presidencial.” Ciudad de México. 1914. Archivo Casasola.	67
Figura. 6. “Eulalio Gutiérrez y Eufemio Zapata”. Ciudad de México. 1914. Archivo Casasola.....	76
Figura. 7. Walter Horne. Sin Lugar. Ca.1910. El Paso Public Library.....	96
Figura 8. “Fighting Yaquis of Mexico”. Wakter Horne. Ca. 1914-1916. The Getty Research Institute.....	106
Figura. 9. A. “Obrero en Huelga Asesinado”. Manuel Álvarez Bravo. En <i>Manuel Álvarez Bravo</i> . 1934. B. “A victim of the Execution Squad” W. Horne. Ca. 1912. El Paso Public Library. C “Two days after the battle”. W. Horne. Ca. 1912. El Paso Public Library.....	118
Figura 10. A. “Quirino Compian. Zapatista ejecutado”. Autor desconocido. México. 1912. El Paso Public Library. B. “Cables.” Tina Modotti. México. 1925. En <i>Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940</i> . C. Enrique Metinides. México. 1965. En <i>101 Tragedies of Enrique Metinides</i> . D. Enrique Metinides. Toluca. 1958. En <i>101 Tragedies of Enrique Metinides</i>	121
Figura 11. A. “Yaquis Hanged in Sonora”. Autor desconocido. Ca.1900. En <i>México Bárbaro</i> . B. Autor desconocido. Ca. 1900. Estados Unidos. En <i>Without Sanctuary</i> . C. “Execution of 256 men in Mexico.” Walter Horne. Ca. 1910. El Paso Public Library. D. Enrique Metinides. 1977. México. En <i>101 Tragedies of Enrique Metinides</i>	128
Figura 12. A. “Fosa Común”. El Salvador. 1932. Museo de la Palabra y la Imagen. 1932. B. “Muertos en las barracas” Library and Archives Canadá.....	158
Figura 13. “José F. Ama Ejecutado por la acción popular”. Victor Gabriel Bordeur, El Salvador, 1932. Library and Archives Canada.....	170

Figura 14. Susan Meiselas. El Mozote. 1982. Museo de la Palabra y la Imagen.....	200
Figura 15. “A Young Boy”. James Nachtwey. El Salvador. 1984. En <i>Deeds of War</i>	217
Figura 16. James Nachtwey. El Salvador. 1984. En <i>Deeds of War</i>	221
Figura 17. Koen Wessing. El Salvador. 1981. En <i>De Chile a Guatemala</i>	227
Figura 18. Koen Wessing. Nicaragua. 1978. En <i>De Chile a Guatemala</i>	232
Figura 19. “Fotografía de <i>Shadows</i> , obra de Alfredo Jaar”. 2014. En <i>The Brooklyn Rail</i>	234
Figura 20. A. Harold Miller. 1911. México. En <i>Animal Político</i> . B. “Villa entrando a Caballo a Torreón”. 1914. México. Archivo Casasola.....	254
Figura 20. “As above. So below.” Kristen Luce. Río Grande, Texas. 2015. www.kirstenluce.com	266

Abstract

My dissertation, *El enigma del tiempo y de la historia: Imágenes de muerte en revoluciones y conflictos armados del siglo XX en México y Centroamérica*, examines photographic and literary images of crucial events in modern Latin-American political history: the Mexican Revolution (1910-1920), the Salvadorian Revolution of 1932, the Sandinista Insurgency in Nicaragua (1978-1979), and the Salvadorian Civil War (1980-1992). I consider how the photographs of these events tend to be grouped into epic-like tales of victory and placed at the service of nationalistic ideologies, which justify subsequent political orders by representing the violence as foundational, and also as safely contained in the past. State-supported photographic archives, such as the influential Archivo Casasola in Mexico, as well as literary and artistic works that support the perspectives housed by such hegemonic cultural apparatuses, define temporality under the homogenous concepts of progress and historicism. In my work, I criticize such a definition of temporality following the work of Walter Benjamin on photography and history and contemporary thinkers who work in his footsteps such as Eduardo Cadava, Georges Didi-Huberman, and Samuel Weber. I pursue a critique of this dominant interpretation of temporality considering how progress and historicism serve to monumentalize national history by allowing the continuous exercise of violent sovereign power and the forgetting of revolutionary violence when the revolutions are institutionalized in the State, and excluding from the main historical discourse many obscure episodes faced by subaltern or expropriated classes throughout modernity.

Against progress, I argue that photography performs a fragmentary and heterogeneous relation with time capable of disrupting linear understanding of the past, opening the question of history and image to an irreducible and dynamic heterogeneity. I explore concepts such as the “dialectical image”, the “real state of emergency”, “interregnum”, “heterocronism”, among others, that seem to suspend and interrupt the traditional representation of historical time. Referring to these concepts, at the other extreme of official and linear narratives, I use photographic and literary images of death that introduce a radical heterogeneity that complicates and complements testimonial and fictional narratives beyond the nationalistic view of the revolutionary past. I analyze postcards showing gruesome images of the Mexican Revolution on the border between US-Mexico together with the fragmentary novels of Nellie Campobello; photographs of the Pipil-Mayan ethnocide of 1932 and of the El Mozote massacre in 1981 in El Salvador together with the poetry and testimonial narratives of Roque Dalton; and photographs by Koen Wessing and James Nachtwey during the revolutions of the eighties, along with contemporary novels by Horacio Castellanos Moya and Julian Herbert that return and resignify historical materials of the revolutions in Mexico and Central America.

Introducción

“Al fotógrafo, descendiente del augur y del aurúspice, ¿no le compete acaso descubrir en sus imágenes la culpa y señalar al culpable?”

Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*. (45)

“Instantáneo relámpago

Tu aparición.”

Raúl Gómez Jattin. *Amanecer en el valle del Sinú*. (81)

En 1848 un fotógrafo llamado Charles J. Betts capturó la imagen de un sargento mexicano a quien le están amputando una pierna, tras una batalla en un lugar llamado Cerro Gordo, en Veracruz, durante la Guerra México-Estados Unidos (1846-1848). Con esta imagen fotográfica, placa de vidrio archivada hoy en día en Texas, en que el médico y los militares que sostienen al sargento miran el lente de la cámara, posando, el fenómeno fotográfico comienza a precipitarse hacia un amplio y desconocido campo: la fotografía de guerra. Con una imagen de un proceso quirúrgico en el improvisado campo de batalla, frente a los lentos tiempos de exposición de luz y sombra y la limitación del peso de la cámara, una fascinante fotografía sobrevive en una placa de vidrio fragmentada, corroída por el tiempo. Esta imagen, *Amputación*, (fig.1) marca el tiempo en que comienza a despejarse la niebla de una época que documenta su violencia en imágenes fotográficas. Un amplio y heterogéneo género, desde entonces, ha devenido en una constantemente interrogación de la historia y sus guerras. Tan solo dos décadas después de que Niepce hiciera la conocida imagen *Vista desde la ventana en Le Gras* (1826),

menos de diez años tras el anuncio oficial de la invención del daguerrotipo en 1839 en Francia o de la publicación de los primeros procedimientos *skia-gráficos* publicados por Henry Fox Talbot en el Reino Unido (1839), en 1848, el fenómeno fotográfico y la guerra moderna comienzan a sacar chispas en sus choques. La fotografía, introduciría, desde mediados del siglo XIX, un elemento clave en la comprensión y ejecución misma de la guerra técnica. La historia de las guerras, por su parte, dará a los fotógrafos una continua y expandida posibilidad de enfrentarse a oscuros instantes, marcando con ello, un amplio espectro de desarrollo tecnológico, económico, político y social en la historia de la fotografía.



Fig. 1 “Amputación del Sargento Antonio Bustos”. Charles. Bett. Veracruz, México. 1848. Carter Museum, Texas.

No hay historia de la fotografía sin guerras. *Amputación*, lejana imagen fotográfica, marca el comienzo del registro en el campo de batalla: dolor, herida, horror, crueldad, devendrán

en enigmáticos motivos de registro fotográfico. Aquello que pasa ante el lente de la cámara obscura, se convierte, desde su misterioso y violento origen, en una *supervivencia*, un después de la vida, que no es una metafísica trans-temporal de las presencias, ni imágenes que representan orígenes vulgares que nos cuentan historias verdaderas. Por el contrario, son imágenes que interrumpen y cortan la continuidad de la historia en tiempos hetero-crónicos, cuando vienen del pasado al presente, como suspensos, como instantes del peligro para la comprensión dominante de la temporalidad. Fotografías, que separadas de nosotros por décadas, siguen tensionando estructuras de comprensión del tiempo histórico, irrumpiendo la idea del progreso y el pasado monumental, la estructura dominante de temporalidad que sirve para la continuidad de la violencia histórica. ¿Qué preguntas gatillan las fotografías de guerra cada vez que observamos con ellas los cadáveres dejados tras el *continuum* de la historia? ¿Qué nos dice la fotografía cuando choca con los hechos más violentos y en un instante aparece como un corte en el tiempo, un corte que descubre la continuidad de violencia en diferentes tiempos? ¿Qué siguen señalando las imágenes de guerra, los registros de las crisis sociales, económicas, políticas, de los genocidios, de los crímenes cotidianos, que desde los primeros pasos de la historia de la fotografía y hasta nuestros días, siguen desafiándonos a pensar otros modos de lo político que no reproduzcan esta violencia? En tal irrupción de la fotografía en la historia, otros nombres enigmáticos y problemáticos, veremos, transgreden la *norma histórica del progreso*.

Amputación, fotografía mínima en la historia, de un *corpus* menor, de un fotógrafo casi desconocido, es nuestra apertura a las preguntas y desafíos que perseguiremos en esta tesis: una disputa de la comprensión del concepto de historia, una interrogación constante sobre éste, y una operación crítica ante la monumentalización del pasado, ante la comprensión lineal del tiempo, ante los discursos historicistas de la modernidad. *Amputación*, cabe decir, pese a ser una de las

primeras imágenes en la historia de la fotografía de guerra, no la tomamos como un principio original en una línea histórica. Sino, como apertura fragmentaria, incompleta, de otro tiempo, en la que más que línea, hay choques de diferentes momentos de la historia en la superficie de la imagen. Un origen sin estructura, como suspensión o dislocación. Apertura a un tiempo que no se define en síntesis positivas, que no es lineal. Tal vez, como nos sugiere el final de una reciente novela titulada *La Casa del dolor ajeno, Crónica de un pequeño genocidio en La Laguna*, que a través de 260 páginas refiere a la violencia de la revolución mexicana y que acaba con un poema, titulado “Silencio”, que no sintetiza nada, que se abre a otros momentos de la historia. Allí, como el Sargento de la fotografía *Amputación*, un confundido soldado, ha sido mutilado: “¿Cómo perdió usted su pierna? / Y el silencio aturde al viejo soldado”, quien, mientras calla y miente diciendo que se la comió un oso, pasa fugazmente por otras guerras: “Y su mente vuela/ Porque no puede concentrarla en Gettysburg” (265). Con *Amputación*, comenzamos abordar el problema de la historia sin línea, como saltos en el tiempo donde chocan diferentes historias de violencia, diferentes tiempos en una misma imagen. Choques, que son chispas de la historia de la fotografía a través del violento futuro de la guerra tecnológica. En estos choques, nos sumergimos en la enigmática irrupción de imágenes de guerra en el mundo moderno y la transformación de los paradigmas temporales que esto trae: un enigma del tiempo y de la historia, que es heterogéneo en sus nombres y radicalmente diferente a la narrativización homogénea y estructural sobre el pasado.

En esta tesis, nos enfrentaremos a imágenes de muerte, que, en su heterogeneidad, nos dan la posibilidad de seguir disputando la comprensión del pasado y observar la fuerza que éste tiene en nuestros días. A través de éstas, observaremos críticamente las múltiples aristas con que se construye históricamente el aparato fotográfico y su discurso funcional para ciertos lados de la

política hegemónica. Se trata, de suspender un horizonte representacional reproducido por aparatos burocráticos y sistemas de poder, de desplegar una fotografía sin sujeto reconocible en algún lado dominante de la hegemonía política, de hallar una fotografía, tal vez pos-hegemónica, para pensar los trazos entre imagen e historia des-monumentalizado la narrativa dominante de las modernas naciones latinoamericanas. En tal punto, si la *foto-grafía* es escritura de la luz, o tal vez, mejor dicho, *trazos de luz* como fue traducido el importante libro de Eduardo Cadava de finales de los noventa, (*Trazos de luz: Tesis sobre la fotografía de la historia*), -libro que se propone a sí mismo como “una serie de imágenes, de instantáneas en prosa de los trazos de luz de Benjamin, de sus propias tesis.” (190-20)-, la pregunta sobre fotografía e historia, solo puede plantearse mientras escritura e imagen estén conectadas. El poema del final de *La casa del dolor ajeno* y *Amputación* son, en esta conexión, un punto de partida, que desplegaremos en numerosas interrogaciones para pensar en nombres que dicen algo sobre el nudo entre escritura y fotografía. Nombres que se aproximan a este vínculo, pero no lo definen en un campo unificado. Es decir, nudos, que no buscamos presentar en estructuras fijas de comprensión, como marcos conceptuales definidos en los diferentes nombres de lo foto-literario (foto-poema, novela fotográfica, etc.), sino avezar como un potencial vínculo, trazable en aquello que conecta lo literario y lo fotográfico como una potencialidad que sirva para cuestionar los paradigmas representacionales, que política y estéticamente, fijan la comprensión del tiempo y la historia. Perseguiremos, por tanto, la fotografía en relación a la escritura, la escritura sobre fotografía, la escritura con fotografía, la fotografía como escritura, nudos claves cuando se trata de abordar la irrupción del instante fotográfico en la historia y su concepto.

¿Cómo leer las imágenes de la historia y la historia como imágenes? Interrogaremos en las siguientes páginas la legibilidad de la imagen fotográfica a través de diferentes nudos foto-

literarios. Eduardo Cadava, presenta su libro mencionado arriba como un *photogogós*, una resistencia al analfabetismo de la imagen (37). Un proyecto, que nos dice, toma de la sentencia de Lázló Moholy-Nagy - “el conocimiento de la fotografía es tan importante como el del alfabeto”- y del mismo Benjamin, quien, al final de *Breve historia de la fotografía*, toma en cuenta la frase del mismo Moholy-Nagy: “El analfabeto del futuro no será quien desconozca la escritura, sino quien desconozca la fotografía” -(45). Con ello, enigmáticamente, Benjamin refiere a las tensiones históricas y chispas, que en su tiempo, nueve décadas desde la invención del daguerrotipo, la fotografía había traído al mundo. En la interrogación por la legibilidad de la imagen fotográfica, por cómo ésta cambia nuestra comprensión de la historia, hoy, ciento ochenta después del gran discurso de François Arago sobre la invención de Daguerre, el nudo foto-literario sigue jugando un papel crucial para entender la irrupción de la fotografía en la historia y para aproximarnos a una legibilidad de la imagen fotográfica. En esta tesis, entre fotografía y escritura, entre fotografía y literatura, abordaremos en diferentes casos de la historia moderna de México y Centroamérica, y alrededor de cuestiones visuales, testimoniales, históricas y literarias, las claves de estas conexiones para imaginar otra historia que aquella narrada monumentalmente por aparatos culturales que reproducen una determinada visión de la Literatura y la Fotografía anclada en el ideal moderno de Nación.

Contra la visión homogénea que construyen la monumentalidad de los aparatos culturales, proponemos desarticular las acepciones más convencionales que definen la fotografía y la literatura como conceptos estables, basados en nombres propios, que representan la convulsionada historia social y política de América Latina. Un amplio debate histórico, artístico y académico se despliega ante lo foto-literario, como veremos a lo largo de esta tesis. En nuestro campo, tal vez uno de los esfuerzos más claros por dar con el lenguaje que defina este vínculo,

está en la compilación de artículos titulada *Photography and Writing in Latin America, Double Exposure*. Este libro se propone expandir los diálogos verbales y visuales “considering them as an expressive cultural phenomenon with regional and particular particularities” (15). Allí, diferentes académicos dan cuenta de una serie de intersecciones entre escritores y fotógrafos, con el ánimo de seguir interrogando el híbrido género que construyen. O como lo denominan los editores, dan cuenta de un nuevo lenguaje en la arena de la producción cultural que explora dilemas y desafíos considerado “Latin American social conditions, historical memory, and aesthetic experimentation” (16).¹ De todos modos, como veremos a lo largo de esta tesis, este problema cuenta con numerosos puntos y ejemplos controversiales e irreductibles, tanto en sus producciones artísticas, como en su estudio académico. Aquí, queremos dejar plasmado, que abordamos el campo de lo foto-literario despojándolo de una representación cultural e identitaria de los problemas socio-políticos del continente. En cambio, lo observamos en momentos claves para pensar la irrupción de lo fotográfico en la escritura de la historia y poner en tensión el modelo temporal dominante que ha servido a la continuidad de las guerras modernas. Nudos, en este sentido, marcados por la irrupción peligrosa de la fotografía ante la forma épica de la literatura histórica, que nos sirven para pensar en otra historia que la definida por el monumento cultural, para irrumpir, con otros modos de comprensión del tiempo histórico, ante los esquemas simbólicos definidos por el proyecto político-identitario del Estado-nación.

¹ Este libro, ciertamente, responde a un interesante y riguroso estudio que busca dar cuenta desde diferentes perspectivas del vínculo foto-literario. Autores como John Mraz, a quien volveremos por sus importantes estudios sobre la fotografía de la revolución mexicana, Nelly Richard e Idelver Avelar refiriendo a la relación que tomó la fotografía en la *Escena de Avanzada* durante la dictadura de Pinochet en Chile, o Amanda Hopkinson entrevistando al destacado fotógrafo brasileño Sebastiao Salgado, dan cuenta, desde un proyecto multidisciplinario y desde diversos contextos geopolíticos, de la relación de artistas y escritores con la fotografía. Desde nuestra perspectiva, nos interesa plantear, más allá de las proximidades y distancias con los diferentes enfoques de este libro, vínculos implícitos que no necesariamente responden a relaciones de continuidad directa entre fotografía y literatura en una específica “arena cultural”. Es decir, nudos que planteados como enigmas estéticos y políticos de la imagen y la escritura, nos ayudarán a perseguir una heterogeneidad de conexiones y nombres con el objetivo de poner en cuestión los cimientos convencionales de representación fotográfica y literaria.

Ante la solidificación del concepto que define el vínculo entre lo escrito y lo visual, y ante el discurso que permite construir un bloque homogéneo y una estructura estable respecto a un problema, nos posicionamos en cambio, en la irrupción de la fotografía en la historia en instantes que tornan imposible una constitución unificada de su concepto y toma controversiales matices paradójicos. Por ejemplo, si Baudelaire odiaba la fotografía artística del Segundo Imperio en Francia y escribe contra el daguerrotipo en su *Salón de 1859*, como enfatiza Benjamin en *Breve historia*, pero la misma “imagen en Baudelaire puede ser comparada con ‘la imagen en una cámara’” (Cadava 36), entonces, cabe preguntarse, qué complejo y contradictorios espacios se abren con lo foto-literario, más allá de toda referencia explícita, más allá de todo discurso y representación. En las chispas que sacan sus similitud y diferencias, en choques implícitos, la narrativa histórica más convencional queda en peligro. Sin reproducción de una estructura conceptual, aspiramos a fragmentos e instantes en espacios indefinibles, suplementos peligrosos, enigmas estéticos en forma y contenido, que ponen en juego en cada motivo susceptible de ser montado, una imagen fragmentaria de la historia. Exploramos lo foto-literario sin marco. Es decir, nos separamos del reconocimiento subjetivo de la representación fotográfica como estructura de reconocimiento de la historia y de la construcción cultural propias de las literaturas nacionales, de la violencia civilizatoria de la letra. También, de un vínculo fijo y dicotómico entre dos aparatos culturales que potencian sus particularidades cuando se juntan. Distantes de una subjetivación literaria y visual para reconocer en gestos intencionados la verdadera narración de la historia, abordamos, sin embargo, el problema estético y político de vanguardias literarias y fotografías históricas que hacen destellar la fuerza del pasado en singulares instantes. En estos detalles, disputamos el concepto de historia y desafiamos los paradigmas dominantes de temporalidad.

En tal punto, *Amputación*, la primera fotografía de Guerra y “Silencio”, el poema al final de una de las últimas novelas de la revolución mexicana, nos abre a este amplio campo, del cual extraemos la posibilidad de distanciarnos del lenguaje monumental que deja atrás la violencia histórica. Como el soldado de la guerra México-Estados Unidos, el soldado de Gettysburg en “Silencio” pierde su pierna en un campo de batalla. La macabra batalla de 1863 en la Guerra de Civil de Estados Unidos (1861-1865) es el evento que afecta al misterioso soldado que calla. Su silencio, aun en vida, es tal vez el silencio de los muertos. “Y hay el silencio de los muertos/ Si los que estamos en vida no podemos hablar” (267), dice después el poema. Y ante este silencio, es que el mismo poema, presenta un desafío: “Interpretaremos su silencio/ cuando nos acerquemos a ellos” (ibíd.). Cuando nos acerquemos a los muertos, quienes, parafraseando a Walter Benjamin, no están a salvo cuando un enemigo que no ha cesado vencer, vuelve a desfilar con los botines de la historia. Cuando el pasado y la finitud del tiempo son apropiados por discursos presentes y sus poderes dominantes. Allí, la fotografía de guerra es un campo de disputa, que tan solo unas décadas después de la Guerra entre México y Estados Unidos, y con *Amputación*, comenzará a expandirse de manera inconmensurable. Gracias al desarrollo tecnológico de la fotografía como un aparato más sencillo en su producción y exitoso en su circulación, nos veremos enfrentados, cada vez a un número mayor de imágenes de muertos, que nos desafían a acercarnos a ellos, a interrogar la violencia histórica y a aventurarnos a despojar la apropiación de la memoria por el discurso monumental del pasado.



Fig. 2. “The Harvest of Death”. Gettysburg. Timothy H O’Sullivan. 4 de julio de 1863. The Paul J. Getty Museum.

En la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía de guerra explota como producción consistente (fig. 2). Como ha dicho Gisele Freund en su tradicional libro *Photography and Society*, es entre la Guerra de Crimea (1853-1856) y la Guerra Civil de Estados Unidos (1861-1865), que la fotografía documental comienza a consolidar su circulación masiva (105-107). Alexander Garden, Timothy O’ Sullivan o Mathew Brady en Estados Unidos, o Roger Fenton en Crimea, movilizaron sus carretas tiradas a caballos y sus móviles estudios cargados con soluciones químicas, para comenzar a producir y circular imágenes, que tanto entregarían controversiales visiones de la guerra -con o sin violencia- como provocarían un exitoso negocio, si no para los mismos fotógrafos profesionales, al menos para prestamistas y comerciantes alrededor de ellos. Un éxito sostenido en imágenes de cadáveres, en el caso norteamericano, o en la épica bélica representada limpiamente, en el caso de Fenton. Pero en un caso u otro, y en

sucesivas y diferentes guerras, el éxito de la fotografía de guerra se ampliará provocando cada vez mayores controversias: Que el fotógrafo ha movido los cadáveres para conseguir la mejor imagen, que no se ha involucrado lo suficiente con los que sufren la violencia, que está espectacularizando un fenómeno cuyo horror no debería ser espectacularizando, que está comercializando con la muerte de los otros, etc. Numerosas perspectivas tomarán parte para descalificar moral y políticamente la producción de la fotografía de guerra. Sin embargo, también emergen otras posibilidades con estas imágenes. Estas posibilidades son las de una *imagen pese a todo*, podríamos decir, siguiendo el trabajo del pensador Georges Didi-Huberman (*Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*). Posibilidad de la fotografía para una *imaginación histórica*, que es el *montaje* desde imágenes que sobreviven la destrucción y los crímenes de la historia. Más allá de la voluntad ética y política de cada fotógrafo y más acá del límite humanista impuesto a la fotografía de guerra, la *supervivencia* de imágenes, dan al historiador materialista, aquel que caracteriza Benjamin en *Sobre el concepto de historia* como un historiador que no busca conocer el pasado como “verdaderamente ha sido”, sino que se “apodera de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (51), un poder de articular y *montar* el pasado. Un montaje, que en nuestro caso, con crudas imágenes de muertos, descubre la violencia de otros tiempos. *Montaje*, que no es la narrativa monumental, y donde reside aún la posibilidad de decir algo sobre los episodios más oscuros de la historia moderna. En tal lugar nos posicionamos con la fotografía de guerra: una imaginación histórica a través del montaje que apela a pensar contra la violencia constitutiva de la modernidad y su permanente continuidad.

De todos modos, el fenómeno histórico de la fotografía de guerra, como podemos sugerir a partir de un texto de Nicolás Durá, “Guerra, técnica, fotografía y humanidad”, un ensayo

preliminar del volumen que recopila los foto-textos de Jünger (*Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*), comienza, no solo en la Guerra de Crimea y la Guerra de Secesión, sino también con la segunda Guerra del Opio en China (1856-1860), la Guerra franco-prusiana (1870-1871), la Comuna de París (1871), entre otros tantos conflictos del siglo XIX, cuyas imágenes fotográficas han sido escasamente estudiadas. La fotografía, su expansión técnica en la guerra moderna, marca una revolución tecnológica, se vuelve un instrumento fundamental en la resolución de los conflictos armados. Se convierte en un arma de precisión técnica, y a partir de expansión de las potencialidades de circulación y reproducción que hacen posible conocer experiencias de diferentes tiempos y lugares, comienza a transformar los modos de comprensión del mundo moderno y a definir sus guerras. Desde sus primeros pasos en el siglo XIX, este fenómeno, que posteriormente Jünger piensa como la novedad principal de la Primera Guerra Mundial, se vuelve inconmensurable en el siglo XX. Gisele Freund, en el mismo libro mencionado arriba, señala que el gran cambio hacia la masividad de la imagen fotográfica se da con la explosión de la fotografía reproducida en la prensa desde finales del siglo XIX a la década del veinte. Un proceso, que ciertamente, radica en el poder de reproducción técnica, marcando la irrupción definitiva de la tecnología fotográfica como aquella que viene a transformar la historia. Una transformación de una época, que Benjamin, como es sabido, refirió como la época de la reproductibilidad.

En tal punto de la historia, entre 1910 y 1920, la revolución mexicana llega a ser el evento, que sistemática y sintomáticamente, manifiesta el fenómeno de la reproductibilidad técnica. Como sugiere Gareth Williams, con “the convergence between the advent of technological reproducibility and the forcible entry of the masses into the domain of sovereignty”, el espectáculo filmico y fotográfico de la revolución “moved the image out of the

realm of aesthetic distinction into that of social function and ushered in a fundamental shift in collective perception” (41). En estos años, diferentes dimensiones del aparato fotográfico se desarrollan, provocando una irrupción masiva de la fotografía, que, en su potencial alteración de los sistemas de comprensión y percepción del mundo moderno, permite problematizar los cortes, irrupciones o interrupciones que este cambio tiene respecto a las continuidades de narrativas lineales y hegemónicas. La larga década de violencia en México, permitió y potenció el desarrollo de la fotografía en escalas desconocidas hasta ese entonces. Diez años de guerra, controversiales hechos políticos, traiciones, sublevaciones, héroes, invasiones, ruinas, y alrededor de un millón de cadáveres, hicieron que el interés por los eventos revolucionarios se explotara con la reproducción de la imagen fotográfica, que, desde México, circuló por el primer mundo, y se constituyó como un espectáculo de la historia política y un espectáculo de muerte. En esta expansión, tanto vemos la posibilidad de convertir a la fotografía en un útil medio para la hegemonía, como también, nos enfrentamos a un inconmensurable *corpus* que pone en suspenso, a través de misteriosos instantes fotográficos, un concepto dominante de temporalidad. Ante esta paradoja, la fotografía de la revolución mexicana nos lleva a tomar posición frente a la política de las imágenes y su reproducción tecnológica desde el pasado al presente.² En tal punto, una distancia del gran relato que se ha construido culturalmente en torno a este evento, y una proximidad a otras aristas para comprender la historia, pone en juego el choque de la tecnología

² En tal punto, pensamos que la tecnologización de la muerte y su registro por tecnologías de reproducción en México, no solo nos presentan el desafío de disputar una comprensión del pasado revolucionario. Por otro lado, si consideramos menos a la revolución como un paréntesis en la historia y más la modernidad mexicana como un permanente estado de excepción, de lo que se trata es de elaborar una crítica a la violencia histórica, problematizando aquellos nombres que nos permitan minimizar la violencia del progreso desde el pasado hacia presente. Allí, la imagen de muertos de la revolución mexicana nos enfrenta a la historia como catástrofe y ruina, una historia que no soporta representación, pero que nos desafía a pensar la violencia de la norma histórica desde el pasado al presente. Como dice Sergio Villalobos Ruminott en *Heterografías de la violencia*: “Necesitamos pensar el cadáver en la época de su reproductibilidad técnica ilimitada, no como índice de una desnudez esencial, sino como ruina y despojo catastrófico en la historia natural de la destrucción contemporánea” (177).

fotográfica y sus potencialidades destructivas ante el relato historicista, homogéneo y dominante, que había iluminado el discurso histórico antes de la época de la reproductibilidad.³

La compleja palabra que acompaña y define la guerra en México como *revolución*, junto con abrir históricamente las revoluciones del siglo XX latinoamericano y precipitar al mundo moderno en la época de la reproductibilidad, nos sitúa, ante paradojas y problemas al momento de trabajar con los corpus fotográficos y literarios que nos competen. ¿En qué se asimila y en que se separa la fotografía de guerra, producida desde las posibilidades tecnológicas de las potencias mundiales que suelen oponerse a los procesos revolucionarios, de una fotografía revolucionaria comprometida con la representación subjetiva del pueblo? ¿Cuál es la singularidad de la fotografía de la revolución en las diferentes guerras y conflictos armados del siglo? ¿Es la fotografía de la revolución una manera de referir a una producción de imágenes desde un discurso que se edifica sobre la monumentalización del pueblo, desde dispositivos de representación que lo dejan atrapado en la identidad del sujeto nacional? ¿Qué queda más acá de la narración de la revolución como un momento (re) fundacional del Estado y nación modernos? ¿Qué condiciones interrumpe la revolución auténticamente? Si una revolución es reapropiada por un relato historicista, aquel que se construye en base a la monumentalidad del pasado, para construir un “tiempo vacío y homogéneo”, como dice la conocida frase de Benjamin contra el progreso, ¿no se torna necesario distanciarse de las narrativas revolucionarias cuando caen esta representación histórica? Si la fotografía de la revolución se edifica con un archivo que presenta

³ El siglo XIX como un siglo marcado por el historicismo y por una razón fotográfica que veía en este medio la posibilidad de encontrar el verdadero referente para la narración monumental del pasado es uno de los puntos críticos que Elizabeth Collingwood Selby desarrolla en *El filo fotográfico de la historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Dice la autora: “por su naturaleza eminentemente mecánica, por la exactitud de sus procedimientos y resultados, que la fotografía -más que cualquier arte sujeto a los caprichos de la imaginación y a las limitaciones estructurales de los artistas y sus técnicas -encarnará mejor, que ningún otro medio de representación hasta entonces conocido, el ideal de realismo y objetividad de una época para la cual el dato positivo -el hecho- se había transformado en la piedra de toque de la verdad” (107).

una visión blanqueada de la historia, ¿no se convierte allí el archivo revolucionario en una ideología cultural que sirve para reproducir un determinado régimen de jerarquías políticas y culturales? ¿es ese el único archivo posible de la fotografía? ¿Hasta qué punto podemos conciliar con una idea de revolución cuando la historia nos muestra que no hay inversión de los regímenes jerárquicos del pasado, y que el mismo pasado sirve para la ideología que posibilita estos regímenes? Las revoluciones modernas de América Latina, en sus singularidades y diferencias, conllevan complejas paradojas. Desde el tomar en cuenta la rebelión como exceso de lo popular hasta la aprehensión hegemónica de estas fuerzas en la estructura de la política dominante. ¿Qué sitio tiene lo fotográfico en estas contradicciones? El tiempo de la fotografía, como un corte en la historia, tensiona el relato dominante de la revolución cuando éste se constituye como una narrativa representativa del sujeto político. Un corte, que tal vez, rompe con la figura teológica del compromiso y con la significación de los aparatos culturales dominantes, con la monumentalización de la historia revolucionaria. Sobre todo, cuando referimos a la fotografía como imposible representación narrativa del gran relato construido al interior de una subjetividad que confunde nación y revolución.

Tomando como punto de partida histórico la revolución mexicana para los casos que abordaremos en esta tesis, comenzamos asimismo a distanciarnos del sujeto moderno y el imaginario político cultural, que, desde este evento, queda anclado en un amplio rango en el ideal político revolucionario. En cambio, en la sombra del sujeto, como podría decirse con Alberto Moreiras (*Línea de sombra, El no sujeto de lo político*), ante el resto de una subalternidad radical que no soporta ni representación ni procesos de subjetivación, nos acercamos a un no-sujeto, que las estructuras hegemónicas del “pensamiento político del siglo XX desestiman y olvidan”

(193).⁴ Desde esta sombra, la inconmensurable producción fotográfica del siglo XX, que abre el evento mexicano y el constante aparecer de revoluciones en diferentes momentos del siglo y lugares del continente, puede observarse desde otras perspectivas respecto a la lógica sacrificial de la lucha armada y su posterior representación cultural por aparatos hegemónicos y contra-hegemónicos. Desde otra perspectiva que el sujeto dominante de la política, la revolución y la nación, nuestra búsqueda está en ver con el remanente y resto inaprensible para cualquier hegemonía y reconocimiento subjetivo. Perseguiremos, una fotografía sin relato monumental, que busca destruir la violencia representacional e interpeladora que define la subjetividad moderna y la conciencia histórica que apela a un sentido de identificación y pertenencia. En la sombra de estas subjetividades, numerosos problemas se desencadenan con la fotografía de guerra y la fotografía de la revolución. Problemas que traen imágenes de cadáveres, de restos, de muertos, imágenes del horror de la historia, de la catástrofe, de la crueldad de la soberanía, que, desde la revolución mexicana, rápidamente se abren a otros eventos de violencia y otras revoluciones en el siglo XX en América Latina.

⁴ Entre varias estructuras de pensamiento político que olvidan la posibilidad de una política sin sujeto, Alberto Moreiras, discute en *Líneas de sombra*, las propuestas de Slavoj Žižek, de Toni Negro y Michael Hart. Ernesto Laclau, Alain Badiou, entre otros. En cierto modo, lo que busca con la destrucción del sujeto de la política, es pensar de otro modo que los paradigmas de subjetivación propios a los regímenes hegemónicos y contra-hegemónicos, que aparecen como únicas opciones de una política real contra el capitalismo. Ante estas estructuras, Moreiras busca pensar un “resto enigmático” que “ocupa el no lugar de la subalternidad”, un no lugar que “está más allá de la hegemonía” (58). En este sentido, el no-lugar del no-sujeto, o del resto inaprensible, es un lugar post-hegemónico, que se separa de un horizonte tradicional de la política y la representación. En tal punto, cabe mencionar también, que, la post-hegemonía, está necesariamente ligada a la infrapolítica. Esta última, como una operación deconstructiva y destructiva contra el sujeto moderno, cuyo objetivo, entre otros, es “evitar la sacralización de los procedimientos de subjetivación como única opción” (212). Más allá de toda definición de la post-hegemonía y la infrapolítica como conceptos definidos, éstas remiten a otros modos de pensar lo político, que no siguen anclados en el sujeto consciente de la política dominante. Con estos nombres, entre otras características, podría indicarse se apunta a: una sustracción del horizonte teológico de una política militante y una sustracción de la construcción de un aparato estatal contra-hegemónico; a una superación negativa de la lógica sacrificial y representacional de la política más tradicional; a una problematización del hiato entre lo político y la existencia; y una extracción y renuncia ante formas de poder constituido, entre otros. En nuestro camino, tomamos esta problematización del no-sujeto y de la infrapolítica como un “*punctum* invisible”, como el mismo Moreiras refiere al no-sujeto de lo político (85). Este *punctum invisible*, del no-sujeto, más que un marco referencial fijo, nos ayuda a perseguir e imaginar otra comprensión de lo político que se distancia del horizonte cultural construido entre fotografía y revolución.

Con la fotografía de las revoluciones, tomamos posición contra la reproducción de una subjetividad modernizante, que define una temporalidad dominante en el transcurrir histórico. Nos separamos de este sujeto cuando se vuelve una categoría central y homogénea para comprender la historia política y fotográfica de los eventos que trabajaremos. Operaremos, desde la destrucción del sujeto de la revolución y la pos-revolución mexicana y su monumental aparato estatal-cultural, hacia la destrucción de la épica histórica-popular, que, desde Pancho Villa y Emiliano Zapata, se expande en múltiples figuras hegemónicas y míticas, en otras regiones del continente. Allí, buscaremos conectar el caso mexicano con casos centroamericanos, poniendo especial atención a las fotografías de las revoluciones o guerras civiles de El Salvador. En éste, como en México, encontramos uno de los lugares claves para entender la violencia histórica, la continuidad del permanente estado excepción, así como para explorar las contradicciones del sujeto político-revolucionario desde los usos contradictorios de la fotografía para narrar la historia. Veremos, tras la revolución mexicana, la supresión de la rebelión comandada por Farabundo Martí en 1932 en el occidente de El Salvador. Una rebelión, donde la experiencia campesina, indígena o popular de la revolución mexicana aparece como un lenguaje del sujeto revolucionario y una metafísica discursiva que habla de las consecuencias de este sujeto en otras regiones del continente. También, una rebelión donde la política socialista internacional de los gobiernos postrevolucionarios mexicanos de la década del veinte y del treinta y la Unión Soviética, aparece en cambio, como una efectiva estructura política dominante como motor de la historia. Entre México y Centroamérica a principios de siglo XX, entonces, interrogando el sujeto revolucionario y sus dispares maneras de aparecer en narrativas históricas y documentos fotográficos. Luego, tras 1932, profundizaremos en las revoluciones centroamericanas del siglo. Proceso histórico en El Salvador, Nicaragua y Guatemala, que, marcado por la experiencia

cubana de 1959 y diferentes estrategias guerrilleras, así como por la experiencia estadounidense para hacer frente a la guerrilla misma, desde la década del sesenta hasta el noventa, significa para el continente, más allá de toda política involucrada, la ejecución fáctica de algunas de las guerras más crueles de la historia latinoamericana. Allí, interrogaremos, finalmente otro amplio corpus fotográfico, que, en nuestro camino, nos sugiere dar cuenta de sus dimensiones históricas y políticas, interrogando al mismo tiempo las sombras y fisuras del sujeto que busca constituirse desde específicas estrategias de representación en la fotografía de izquierda que caracteriza la producción visual de estos eventos.

Entre las revoluciones de México y Centroamérica, entonces, contextualizamos un estudio de la moderna fotografía de guerra. Una investigación que comienza con el objetivo de estudiar la fotografía de las revoluciones latinoamericanas parece a primera vista un tema marcado por una política de izquierda y de una imagen en favor del oprimido, una fotografía del compromiso con el sujeto político. Sin embargo, en la profundidad de los fenómenos fotográficos, tal investigación debe enfrentarse a una fotografía producida desde las posibilidades militares propias a las tecnologías e intervenciones del primer mundo. Al menos, si quiere dar cuenta de las aristas heterogéneas de la historia de la fotografía. La fotografía de las revoluciones, en tal punto, está ligada, como fenómeno histórico, a una fotografía extremadamente distante de la política revolucionaria. Una fotografía imperialista, reaccionaria, propia del peligro tecnológico de la guerra moderna, de las intervenciones de las potencias en los conflictos armados, que define su posibilidad tecnológica y su despliegue fáctico. Habitar esta paradoja, permite comprender mejor los fenómenos histórico-fotográfico que nos convocan, así como nos sitúa en otra dimensión que el reconocimiento subjetivo de una gran fotografía revolucionaria-nacional. En esta otra dimensión, posicionamos la posibilidad de imaginar la violencia histórica desde el

montaje de fragmentos, que más allá de la política que representan y la intención del productor de la imagen, es la oportunidad de develar en imágenes de horror los problemas históricos, la violencia de las revoluciones modernas. Estos problemas, radican en varios puntos. Van desde la apropiación institucional y hegemónica de rebeliones campesinas, indígenas, subalternas, para construir un discurso historicista y reproducir una ideología del progreso nacional, hacia construir un discurso de la excepción misma del evento para dejar atrás la continuidad de violencia histórica -violencia contrarrevolucionaria o revolucionaria- como problema fundacional del Estado-nación moderno y la norma soberana. Aquí, advirtiendo que las revoluciones con que trabajaremos señalan momentos singulares de la historia, que no homologamos en una comprensión nihilista que diga que con éstas nada cambia en los terrenos de la política, la sociedad, la economía, la propiedad o la cultura, problematizamos su inscripción en la continuidad temporal agenciada por el Estado-nación. Continuidad, que vemos como la tradición del oprimido o el permanente estado de excepción, siguiendo las *Tesis* de Benjamin. Más allá de la política, el permanente estado de excepción como norma histórica reproducido por el ejercicio soberano de la fuerza, nos mantiene alerta de todo romanticismo revolucionario que olvida que la revolución apropiada por aparatos jerárquicos perpetua las violentas diferencias de raza y clase. La fotografía militar que abordaremos en México y Centroamérica, en este sentido, es la imagen que devela la ejecución fáctica de la violencia soberana sin pretensión de representación del sujeto nacional, nos advierte, por tanto, que la fotografía de la revolución es más compleja que una subjetividad histórica que se estructura en la ideología cultural que recae en la imagen monumental y épica del evento histórico.

Entre tales puntos toma lugar esta tesis. En tomar posición distante ante los relatos dominante de la historia, en ver la fuerza del pasado en el presente, considerando la fotografía y

sus choques con lo literario, como choques singulares en los que destella la posibilidad de *imaginar* el pasado. Una imaginación que interrumpe las narrativas lineales, hegemónicas y monumentales. Observando nudos implícitos con literaturas vanguardistas la posibilidad de seguir descendiendo, desde perspectivas disidentes, de la estructura monumental que lo literario-nacional y fotográfico-nacional, construyen para representar la historia. Allí, la escritura sobre la imagen fotográfica advierte que no hay verdadera representación de los hechos a través de la imagen, sino una posibilidad de irrupción de lo *ya sido* en instantes de peligro para la homogeneidad de las estructuras de comprensión de la temporalidad en el presente. Instantes que vienen con fotografías o con literaturas fragmentarias, testimoniales, destructivas. Este instante de peligro, Benjamin sugirió viene a los ojos del historiador materialista como una fuerza del pasado que trae la *imagen dialéctica*: “La imagen dialéctica es una (imagen relampagueante)-. Así como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad, ha de aferrarse firmemente lo sido” (145) Esta imagen, sin descifrar su significado, sabemos al menos, se separa de cualquier estructura representativa del conocimiento racional y de toda historia construida como progreso. Instante de peligro que perseguimos como un pasado haciendo saltar las estructuras del presente, que lo aproximamos hacia una desestabilización de la estructura que construye la gran historia moderna sin tomar en cuenta la violencia constitutiva en este desarrollo. En tal punto, partimos indicando que, pese a que nos enfrentemos a algunas imágenes ante las que el horror de lo registrado torna difusa cualquier oportunidad de decir algo, es este horror el que nos desafía a seguir imaginando la historia sin pasar por alto la violencia que la caracteriza. Una imaginación que no es representacional, sino un desafío del instante que aparece fugazmente, como un tiempo-ahora, que solo puede ser montado o articulado, y sobre todo, que no se inscribe en una síntesis positiva del espíritu de la historia ni una fija estructura conceptual.

Con estos problemas en mente, y con el objetivo de ver en fotografías y literaturas la posibilidad de des-monumentalizar la historia, de ver otra fuerza del pasado en nuestro tiempo, esta tesis se organiza en los capítulos que describimos a continuación.

En el primer capítulo comenzaremos explorando la revolución mexicana abordando la problemática apropiación de este evento a través del uso de la imagen fotográfica por la institucionalidad política que domina el siglo XX mexicano. Para esto, abordaremos críticamente la monumentalidad Archivo Casasola, que guarda en sus imágenes un extenso panorama de la moderna historia política mexicana. Veremos, a contrapelo de la historia de este archivo y la extensa literatura que lo acompaña, una crítica a los discursos del progreso y sus correlatos historicistas. Siguiendo las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, abordamos una crítica al *continuum* histórico y la producción de la fotografía como *documento de cultura* que sirve para construir la monumentalidad del evento histórico como una narrativa funcional para la instauración de una homogeneidad política y social. Esta crítica la veremos tanto abordando la historia de institucionalización del archivo en sucesivos gobiernos del actual Partido Revolucionario Institucional, como su complemento literario. Esto último, considerando en los ensayos de Carlos Monsiváis, uno de los momentos fundamentales de la literatura sobre fotografía en América Latina. Posicionaremos la pregunta sobre si estos ensayo vanguardistas, históricos, políticos y fotográficos, nos permiten pensar en otra comprensión de la historia, o si más bien, implícitamente siguen anclados en una ideología del progreso. Contra esta estructura temporal, veremos que más allá del discurso oficial y del discurso literario que define la idea del archivo Casasola, en algunas fotografías de éste, es aún pertinente abordar otras comprensiones del tiempo y la historia. En tal punto, tomaremos algunos casos en que la fotografía central del archivo, *Villa en la silla*, de 1914 -y su correlato en el episodio “Los zapatistas en el Palacio” de

la novela *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, ha sido problematizadas y discutidas en relación al tiempo de suspensión e interrupción en el *interregnum* de 1914. Con este último, buscaremos ver de qué manera el tiempo de suspensión e interrupción de la imagen fotográfica frente a la linealidad de la narrativa histórica, se asocia el momento de suspensión e interrupción del comando soberano y la norma histórica del progreso.

En el segundo capítulo investigamos otras fotografías que expanden nuestra comprensión de la violencia en la revolución mexicana. Estas fotografías son las postales producidas en el norte de México, que, principalmente toman como motivo el horror del villismo. Fotografías, que ponen en escena diferentes episodios de una cruda violencia que oscurecen la épica narrativa del sujeto revolucionario asociada a la División del Norte. Esto, en la paradójica producción fotográfica de la mirada militar estadounidense, que tal vez, se nos ofrece como un lugar más radical para cuestionar las estructuras simbólicas y discursivas que dominan la comprensión del pasado revolucionario. Partiendo desde una investigación de algunos archivos públicos y privados en Estados Unidos, abordaremos las postales como un *corpus* fotográfico minimizado ante el edificio monumental del archivo Casasola. Tomaremos como eje central las postales de uno de los fotógrafos más conocidos del fenómeno de las postales: Walter Horne. Observando el crudo espectáculo de violencia y muerte problematizaremos diferentes vínculos entre imágenes e historia desde la reiteración del cadáver como motivo fotográfico. Estos vínculos los estudiamos considerando un *heterocronismo* de la imagen, de acuerdo a como Didi-Huberman lee el problema de la historicidad y el tiempo en imágenes que no solo representan una época, sino que exponen en sus superficies choques de tiempos heterogéneos (*Ante el tiempo*). Con estos choques, veremos las postales y sus relaciones con imágenes de la guerra del yaqui en el siglo XIX, del modernismo de los treinta y de la foto negra en la segunda mitad de siglo XX.

Finalmente, buscaremos llevar estos choques a un pasaje de la narrativa de la escritora Nellie Campobello. Una narrativa, que, por ser escrita como fragmentos fotográficos, nos permite distanciarnos de la gran épica villista. Allí, nos enfocaremos en un pasaje, que refiere al linchamiento de un misterioso personaje. Un pasaje que leeremos de acuerdo a una crítica al poder de los medios tecnológicos y la continuidad del desarrollo capitalista entre el porfiriato y la revolución.

En el capítulo tres pasaremos de México a Centroamérica, considerando la revolución, rebelión indígena, o etnocidio de El Salvador en 1932. Este evento, entrega un contrapunto crucial al momento de pensar la historia de la fotografía de guerra en América Latina. A diferencia de la revolución mexicana, el año crucial del siglo salvadoreño, en que la dictadura de Maximiliano Hernández Martínez (1931-1944) llevó a cabo una sistemática matanza de indígenas izalcos y comunistas en el occidente del país centroamericano, solo fue registrado fotográficamente en escalas mínimas. Muy pocas fotografías quedaron de la rebelión comandada por Farabundo Martí y su trágico desenlace. Siguiendo una investigación de archivo en instituciones de San Salvador y Canadá, abordaremos nuevamente una fotografía militar que en nuestros días se nos ofrece como un singular *corpus* para problematizar violencias históricas. Desde la precariedad y el carácter mínimo de este corpus, abordaremos estas imágenes siguiendo lo que Didi-Huberman denomina como una *imagen pese a todo*. Es decir, una imagen que *pese* a la destrucción sistemática y racional de los registros que exponen los crímenes más horribles del pasado, queda como una *supervivencia* que permite seguir *imaginando la historia*. En este seguir *imaginando la historia*, montaremos algunas imágenes que exponen el espectáculo de la pena de muerte del indígena en 1932, buscando con ello problematizar la crueldad del ejercicio soberano y la necesaria exhibición de la pena capital al momento de establecer un sistema teológico-

político fundado en la violencia. Asimismo, considerando el escaso registro fotográfico de la matanza como una singular potencialidad de problematizar este evento, consideremos el testimonio literario como otro tipo de registro que nos ayuda a imaginar el horror de la historia. Un testimonio *pese a todo*, que tampoco se nos ofrece como el verdadero testimonio que da cuenta de la opresión contra las clases desposeídas, sino como material que interroga la acción misma de la testificación. Esto, lo veremos en uno de los textos más controversiales y conocidos respecto a 1932, el testimonio que el poeta vanguardista Roque Dalton escribió a partir de sus entrevistas con el líder del Partido Comunista, Miguel Mármol. Considerando una serie de debates que critican este texto por no reconocer el sujeto indígena afectado en la matanza y por tergiversar literariamente la historia, veremos, sin embargo, la importancia de su producción en su contexto político y literario, posicionándolo como un testimonio que *pese a todo* volvió a instalar la discusión sobre lo acaecido en 1932.

Finalmente, en el cuarto capítulo, abordaremos algunos casos de fotografía histórica y testimonios de México y Centroamérica, que han devenido en proyectos artísticos y en ficciones literarias contemporáneas. Con ello, veremos que los materiales del pasado no son tanto una fuente neutra sin fuerza en el presente. Por el contrario, algunos fragmentos e instantes devienen en proyectos estéticos, que, desde nuestra perspectiva, conducen a instantes de peligro para las significaciones dominantes y los marcos de sujeción del presente. Con ello, nos situamos en un porvenir del archivo, observando en éste un potencial destructivo sobre el gran relato historicista. Comenzando con la producción fotográfica de las revoluciones y guerras civiles centroamericanas de la segunda mitad de siglo, exploraremos brevemente este momento como otro foco clave en la producción y desarrollo del aparato fotográfico en América Latina. Allí, observaremos que numerosos fotógrafos comprometidos con una política de izquierda viajaron a

Nicaragua y El Salvador en los setentas y ochentas, con el objetivo de producir un efecto político y social desde el documentalismo fotográfico. Entre estos, nos enfocaremos en los trabajos del el norteamericano James Nachtwey y el holandés Koen Wessing. Con este último, veremos, asimismo, el devenir del documentalismo fotográfico en una instalación del artista visual Alfredo Jaar, quien toma una conocida imagen de la Insurrección Sandinista en una compleja operación estética de montaje que destruye la dimensión narrable de la fotografía y expone al espectador a otros modos, sombríos, de aproximarse a lo histórico-político de las imágenes. Por último, abordaremos dos novelas contemporáneas que retornan a materiales históricos relacionados a los casos que hemos trabajado. Por un lado, la novela *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, en la que se problematiza la posibilidad de restitución completa de una memoria conmemorativa y se lleva el problema del testimonio a una destrucción literaria. Por otro, y finalmente, veremos la ya mencionada novela de Julian Herbert *La casa del dolor ajeno*, en la que se entremezcla un trabajo de archivo y una literatura de ficción problematizando el horror del villismo. Entre estos casos, terminaremos por plantear el provenir del archivo histórico y su potencialidad al momento de des-monumentalizar la historia en nuestros días.

Capítulo 1

La fotografía del progreso y el enigmático tiempo de interrupción y suspensión: El archivo Casasola, “salto dialéctico”, interregnum.

1.1- Introducción: Entre la continuidad del progreso y el tiempo del interregnum.

El historiador Adolfo Gilly en “El águila y el sol. Genealogía de la rebelión, política de la revolución”, un pequeño texto publicado en *La Jornada* el año 2010, señala que los discursos que celebran una historia oficial del centenario del alzamiento maderista “Son relatos del ‘continuum de la historia’, como diría Walter Benjamin, y no de la discontinuidad histórica encarnada en las revoluciones.” Leyendo la revolución mexicana junto al conocido texto *Sobre el concepto de historia*, posteriormente publicado como *Tesis de la filosofía de la historia* en 1942, Gilly observa que este evento ha sido definido desde una visión oficial y se ha convertido en un discurso de poder que acaba invirtiendo el sentido de la rebelión agraria que supuso interrumpir y suspender los regímenes de explotación del capitalismo porfirista. El historiador observa el problema de la apropiación del pasado cuando: “la conmemoración estatal de las revoluciones se convierte en un discurso del poder y de sus instituciones. Como si la tarea y la misión de las rebeliones hubiera sido la de fundar ese poder y no la de destruir los poderes antes dominantes.” En esta conmemoración podemos señalar que la fotografía ha sido uno de los elementos más ventajosos para los vencedores de la historia y ha sido institucionalizada junto a un discurso historicista que avala el progreso de las políticas del presente. La historia de la fotografía nos muestra que la revolución mexicana es uno de los eventos más fotografiados de la

modernidad y uno de los casos en que las tecnologías de producción y reproducción de la imagen fueron llevadas al extremo de su aceleración y velocidad. Los ejemplos de ello son numerosos. Su *corpus*, es uno de los mayores monumentos fotográficos en la cultura occidental y uno de los casos en que se manifiesta eficazmente una clausura nacionalista que convierte a los materiales fotográficos en una peligrosa representación objetiva y autorizada de la verdad del pasado, la verdad de la política.⁵

Contra esta clausura, en este capítulo exploraré críticamente el tiempo del progreso y su relación con la fotografía oficial de México. Exploraré una fotografía que atada a la esfera cultural del Estado en el archivo Casasola, reduce la imagen del pasado a un discurso fabricado por la política y sus íconos, a un discurso de poder que deja de lado las dimensiones más violentas de la revolución y que define este evento como un monumento historicista desde una concepción patrimonial de la fotografía. Una fotografía del progreso, que deja en el olvido el dolor, el horror y la muerte que aparece en la imagen fotográfica del inconmensurable corpus visual producido en la así-llamada *década de violencia* (1910-1920). Ante la fotografía del progreso, nos enfocaremos en la destrucción benjaminiana sobre este paradigma temporal dominante de la política del pasado y del presente. Cabe indicar, que esta perspectiva pone en

⁵ Los ejemplos que indican la amplitud de este corpus son numerosos: fotografías en periódicos o semanarios porfiristas como *El Mundo Ilustrado* (1894-1914), *El Imparcial* (1888-presente), *La Ilustración Semanal* (1913-1915); o maderistas como *La Nueva Era* (1911-1913); foto-periodismo internacional en compañías como *American Press* o *News Heralds*; comercialización de tarjetas postales de guerra; o millonarios contratos de Hollywood para filmar batallas en directo, entre varios otros lugares. Asimismo la fotografía de la revolución mexicana es uno de los corpus fotográficos de Latinoamérica del que más se ha escrito y publicado. Desde numerosos libros de gran formato que apelan a una monumentalidad de la fotografía u otros registros visuales (*México: Fotografía y revolución* de Claudia Canales; *Mexican Suite* de Oliver Debrousse; *Mexico: A Revolution in Art* de Adrian Locke) a investigaciones históricas (*National Camera* de Roberto Tejada, *Seeing Mexico Photographed* de Leornad Folgrait; *Photographing the Mexican Revolution* de Jhon Mraz; *Photography and Memory* de Andrea Noble, a ensayos literarios (principalmente en Monsiváis como referiré posteriormente); o a compilaciones de fotografía latinoamericana y mundial que otorgan un lugar primordial a la revolución mexicana (*Photography and Writing in Latin-America; The Itinerant Language of Photography*), Retornaré a varios de estos textos a lo largo de este y el siguiente capítulo, pero aquí quiero dejar plasmada la monumentalidad de un corpus publicado, visibilizado y criticado en varias ocasiones, y del cual al mismo tiempo aún quedan innumerables imágenes desconocidas en diferentes archivos fotográficos.

juego no tanto adscribir una crítica tomando el pensamiento de Benjamin como marco, sino también arriesgarse a pensar sin marco y extraer tras el progreso el problema de la fotografía como enigma del tiempo. Problema este último que abordaremos desde el *interregnum* de la revolución mexicana en 1914 y una de las fotografías más estudiada de este archivo, *Villa en la silla presidencial*.

Considerando el *interregnum* como un tiempo en que se suspende el comando soberano, siempre en riesgo de que tras esta suspensión los poderes vuelvan a fundar otro régimen jerárquico de la política, problematizaremos su posible relación con el tiempo de la fotografía como aquel instante que irrumpe en la escritura lineal de la historia. Es decir, en el *interregnum* observamos un tiempo de interrupción y suspensión del comando soberano, diferente al del progreso, que nos interesa plantear en relación al movimiento de interrupción y suspensión del tiempo de la fotografía para la historia, de la *imagen dialéctica*. Aquella imagen que como dice Benjamin en el “Convulto N “del *Arcades Project*: “has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words: image is dialectical at a standstill” (463).

Observaremos una imagen que destella contra la posesión del conocimiento objetivo y solicita llevar las interpretaciones homogéneas del tiempo y la historia hacia el lugar donde se devela la fragilidad de sus esquemas. Buscaremos conectar cómo la *imagen dialéctica* se vincula con lecturas que en nuestro campo de estudio observan el *interregnum* y la negación zapatista de hacerse con el poder soberano como un problema vinculado al doble filo de la subalternidad y la deconstrucción. En este camino, se trata de llevar la destrucción benjaminiana del historicismo y el problema de la imagen dialéctica como el tiempo del relámpago, del aquí-ahora o, como traduce Pablo Oyarzún, en la *La dialéctica en suspenso*, del tiempo-ahora (*Jetztzeit*), hacia la destrucción de la subjetividad moderna y una pregunta por la historicidad que en su

planteamiento de-construye la metafísica que rige una comprensión normativa de la modernidad mexicana y en un marco más amplio, de la política latinoamericana.

Interrogamos, por tanto, un doble espectro que no reducimos a una oposición binaria, sino que pensamos como diferentes caminos que multiplican sus problemas una vez abiertos. La fotografía de la revolución mexicana como un corpus que alimenta el *continuum* de la historia, y por otro lado, un tiempo donde *una* imagen fotográfica despliega trazos histórico-políticos con los que podremos aproximar la destrucción benjaminiana vista desde la imagen dialéctica al *interregnum* y la deconstrucción actual en el campo de estudios. Con esto último, se trata de explorar la diferencia de la imagen dialéctica como relámpago que hasta nuestro presente ha venido siendo señalado por su carácter enigmático e indefinible, pero del que sabemos tiene en su contra una imagen representacional del pasado. Si la imagen dialéctica solo fugazmente alumbra un *instante de peligro*, la destrucción benjaminiana tiene a uno de sus enemigos en la imagen que se torna funcional para la reproducción de la monumentalidad del pasado en las grandes narrativas progresistas del presente. Buscaremos explorar la irrupción de la fotografía en la escritura de la historia considerando las diferencias entre un modelo progresista-historicista que emplea la fotografía para narrar los grandes hechos del pasado, normativizando una temporalidad dominante de la política del presente. Contra éste, exploraremos, asimismo, una pregunta sin modelo en que la fotografía destella como una irrupción lejana a la posesión definida de algún orden soberano, una fotografía que habita en la pregunta por el *interregnum* y que destella como *imagen dialéctica*.

En este camino, la pregunta refiere al lugar donde se entrelazan fotografía, escritura e historia. La crisis del concepto fotográfico que está constantemente modificado por la relación de su disciplina con la industria, la ciencia, la publicidad, el periodismo, la comunicación, el arte, la vida cotidiana, etc. (Fontcuberta 10), y una potencial destrucción de los modelos del historicismo desde

la irrupción de la fotografía en el tiempo histórico, dotan a estos vínculos de profundos problemas e impiden reducirlos a definiciones homogéneas de su sentido. En 2002 Fontcuberta resume los puntos que presentan un volumen producido a raíz de las presentaciones y discusiones de numerosos académicos que debatieron la situación actual de la historia de la fotografía, *Photography. Crisis of History*, indicando con un tono interrogativo: “Does history make photography or it is photography that produces history? Walter Benjamin wrote of the need to rethink photography and history together, because what made an event historicizable was its technical reproducibility (its fixing in a photograph)” (16). Su pregunta introduce el difícil camino que encontramos cuando la incerteza del concepto de fotografía irrumpe en los modelos historiográficos convencionales y cuando esta incerteza aumenta debido a los cambios tecnológicos de cada época: “The vertiginous technological changes all around us, together with political and economic context that underpins these, has transformed the genesis and nature of the photographic image to such an extent as to legitimate every uncertainty as to its current status” (9). Estos vertiginosos cambios tecnológicos de cada época y la transformación que trae la fotografía como el “primer medio de reproducción de veras revolucionario” (Benjamin 6), hace a la irrupción de la fotografía en la historia un amplio problema que si en nuestros días recoge la crisis en tiempos de la era digital, es un problema que se arrastra desde las potencialidades reproductivas de la imagen y el cambio que trae la fotografía en la época de la reproductibilidad técnica desde comienzos de siglo. El primer medio revolucionario, en este sentido, más que un medio revolucionario que se oponga políticamente contra el fascismo y contra las vanguardias que estetizan la política, es la revolución de un medio que transforma el concepto de historia cuando lo fotográfico enciende una

peligrosa aproximación al tiempo: un instante en que el pasado capturado es un instante de peligro que desestructura las estructuras de sentido de la actualidad.⁶

Ante estos problemas, la singularidad del inconmensurable corpus que nos convoca se nos ofrece en el marco de investigación de aquellas crisis de la historia moderna que llegamos a denominar como revoluciones, en el marco de un estudio de la fotografía y la escritura del siglo XX latinoamericano, como un potente lugar para despertar la interrogación por el tiempo histórico y el tiempo de la fotografía. La modernidad mexicana en este campo ha configurado fuertemente una ingente cultura visual y ha construido un gran monumento fotográfico del que sugerimos que un primer paso para abordarlo es alejarnos del progreso que lo define. Esto, en tanto el progreso es el lugar donde emergen los relatos del *continuum* de la historia y esta continuidad no es otra que una *norma histórica* expresada en la violencia de un “permanente estado de excepción”. Allí posicionaremos, brevemente la pregunta por la diferencia de la norma histórica con la matriz liberal en el caso mexicano y el problema de la herida del progreso como ejecución del comando soberano. Tras estas consideraciones observaré por qué textos literarios que asociaremos a la política del progreso son problemáticos y cómo esta política puede estar oculta incluso en el lugar de la crítica socio-política. Enfrentamos en este punto la escritura de Carlos Monsiváis, donde el peso de la crítica al progreso está en desmontar las figuras que implícitamente sostienen la norma histórica. Para nuestra pregunta, observando la “imagen como salto” con que Monsiváis define al archivo Casasola en un controversial fragmento que pone en juego la pregunta por la “síntesis”

⁶ Este instante de peligro es lo que veremos junto a la imagen dialéctica, que de acuerdo a Samuel Weber aparece en un “now of knowability”, un nombre que en Benjamin’s abilities leemos acompaña implícitamente a la destrucción benjaminiana desde *El origen del drama barroco alemán* a las *Tesis*. Si el concepto de fotografía no puede ser descrito por ninguna de las ramas a las que se relaciona y cuando se relaciona con la historia irrumpe en su escritura y concepto, en gran parte es porque el tiempo de la imagen fotográfica es el de una imagen dialéctica que ya no puede ser por visto por la estructura de una disciplina del conocimiento o por la manera en que la racionalidad occidental moderna observa de un modo empírico o científico sus objetos.

¿Es el fragmento de Monsiváis una interrogación por el salto de la historicidad y su extrema diferencia con la “síntesis” progresista de la historia, o bien sigue anclado en el modelo que destruye el concepto de historia de Benjamin? Exploraremos, si la literatura de Monsiváis rompe con la estructura temporal dominante, o si bien, si revela una problemática imagen progresista de la historia que requeriremos desmontar.

Tras esto, finalmente, llegaremos a *Villa en la silla*, ya que, si ésta es una fotografía que ofrece la oportunidad de deconstruir la narrativa dominante del evento histórico, esta oportunidad está en el tiempo del *interregnum* que escapa del paradigma del progreso. A nuestra vista seguiremos esta imagen como una huella del registro fotográfico que captura la extracción y negación de Zapata ante el poder soberano en el momento en que de acuerdo a Adolfo Gilly (*La revolución interrumpida*) y Gareth Williams (*The Mexican Exception*) la revolución alcanza el momento más alto de su curva socio-histórica: cuando la División del Norte y el Ejército Libertador del Sur toman Ciudad de México y suspenden la organización del aparato burocrático del Estado derrocando al dictador Victoriano Huerta, quien había tomado el poder tras el asesinato de Madero y Pino Suárez durante la *decena trágica*. Desde las lecturas de esta imagen -y la imaginación literaria que la acompaña, el fragmento “Los zapatistas en el Palacio” de *El águila y la serpiente*, novela auto-biográfica de Guzmán que se ha convertido en el centro de un difuso género narrativo, la Novela de la Revolución - problematizamos un tiempo en que el comando soberano queda suspendido y la negación zapatista pone en jaque la soberanía convencional.⁷ Nos abrimos allí a otra imaginación de lo político, en constante tensión con la

⁷ El centro en cuestión hace referencia a un sistema de producción literaria que ha quedado agrupado en la categoría Novela de la Revolución desde su inscripción por Antonio Castro Leal en los cuatro volúmenes que reunieron este *corpus* en la década del 60’, un proyecto “ultracanónico” en palabras de Horacio Legrás y que resalta la superioridad nacional, política y estética del aparato literario mexicano. Aun cuando el intento por definir el *corpus* histórico que entra en su categoría en una linealidad progresiva que podría observarse desde *Los de abajo* de Mariano Azuela, consolidada en *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, y finiquitada o llevada a otro terreno por Juan Rulfo

política que rechaza, con un orden soberano siempre acechante de re-introducir su regla y de re-apropiarse con nuevas formas de las fuerzas que han motivado una rebelión. Como dice Gareth Williams:

Everything appears to be at stake and up for grabs within the temporal frame of the interregnum. But sovereign power appears to be almost preordained in its ability to structure and define the grounds of political action. As such, the interregnum signals a retreat of sovereignty that allows momentarily for the tracing anew of the very stakes of the political in its relation to sovereign power.” (49)

En *Villa en la silla*, y desde la incerteza del concepto de fotografía, observamos que el momento capturado del *interregnum* indica una suspensión de la ley administrativa producto de la revolución agraria, que no acaba por abolir el comando soberano, sino que da pie a una relación paradójica entre cerrar o salir de la temporalidad dominante que desafía. Una imagen fotográfica que ante la renuncia y extracción subalterna se diferencia de la configuración hegemónica del *nomos* del Estado, pero que no puede quedar dispuesto como alternativa resolutive al orden dominante, sino como una problematización de un complejo juego de fuerzas, en necesaria relación con la misma estructura temporal que suspende. El tiempo del *interregnum* en este camino, implica la dificultad de pensar o referir a un lugar sin fundamento, no domesticado, con el ánimo de no reintroducirlo en la estructura desde la que emana su suspensión. Sugiere pensar en otro modo no sea en la reintroducción de una definición de este

en *Pedro Páramo*, cabe indicar, que sus límites son ambiguos y poco claros. Incluso novelas contemporáneas como *La casa del dolor ajeno* de Julian Herbert podrían entrar en esta categoría. En el marco de esta investigación, me concentraré en dos de los nombres más importantes de este género, nombres contradictorios en sus formas literarias y en sus maneras de concebir la revolución: Martín Luis Guzmán hacia el final de este capítulo; y la escritora Nellie Campobello, cuya literatura feminista, fragmentaria y atravesada en su contenido por la muerte acaecida durante el horror del villismo, nos llevará a explorar otros terrenos diferentes al canon literario en el segundo capítulo.

como una categoría que define la suspensión total del orden soberano y la solución de los conflictos sociales en el terreno de la política. Es un tiempo que señala un problema teórico e histórico relacionado con la posibilidad de rechazar horizontes o estructuras ya significadas, reconociendo una necesaria relación de tensiones y diferencias con éstas. De lo que se trata en la singularidad de este caso, es de entender una nueva relación con lo político desde la interrogación de un pasado que se ofrece a discusiones presentes del conocido momento en que Zapata bromea con prender fuego a la silla presidencial. Un caso que hasta discusiones de nuestro tiempo nos mantiene alerta de no resignificar la rebelión en la misma narrativa metafísica y hegemónica que volvió a reintroducir el alzamiento indígena y campesino de la revuelta agraria en el marco de significación dominante que esta fuerza social busco interrumpir. Un marco del que nos distanciamos, ya que ahí están las conmemoraciones que son el relato del *continuum* de la historia.

1.2 La herida del progreso como norma histórica y la diferencia con la matriz liberal.

El primer problema que queremos plantear radica en la vigencia del progresismo y su relación con una determinada visión de la fotografía que reproduce una norma histórica y sostiene la facticidad de la violencia moderna ejecutada por el comando soberano. Hoy, es posible indicar que la vigencia de esta estructura temporal aparece en el horizonte dominante de la política, ya sea de izquierda o derecha, hegemónica o contra-hegemónica, y su problema está en la violencia que afecta a quienes no conocen su beneficio. Como dice Bernard Stiegler, el progreso “para la mayoría de la población mundial, occidental u oriental, no conduce a ninguna parte (cuando no es una pesadilla)” (8). En nuestro camino, visto desde la destrucción benjaminiana, encontramos que la crítica al progreso tiene que ver con una norma histórica cuyo

problema está en la herida perpetrada por la constitución soberana del poder. Como Willy Thayer indica “El ‘estado de excepción como regla’, equivale para Benjamin, ‘al progreso como norma histórica’. El ensamble sintético entre excepción y progreso, la dialéctica entre violencia y progreso, violencia y fundación, violencia y representación, constituye para Benjamin la ‘tempestad’ de la soberanía moderna” (152). Ante esta tempestad del progreso y de la violencia soberana, que en nuestro caso aterrizamos en la modernidad mexicana del siglo XX, la norma histórica no tiene tanto que ver con una crítica abstracta y metafórica del tiempo, sino con problematizar la violencia política y las consecuencias sociales del comando soberano como *heridas* perpetradas por el Estado moderno.

En México, la modernidad política ha definido esta temporalidad como eje dominante de su discurso político, donde el problema radica en los mayores perjuicios de la norma histórica sobre las constantes promesas del desarrollismo y progresismo que el aparato burocrático sostiene. La modernidad mexicana como la tempestad de una norma histórica, a diferencia de una democracia auténtica, se ejecuta en el *continuum* de violencia. Ivonne del Valle y Estelle Tarica en el artículo “Radical Politics and/or the Rule of Law”, siguiendo una lectura de *The Mexican Exception*, indican que en cada nueva decisión soberana, se confirma una norma arrastrada desde hace largo tiempo por la política moderna de México: “It might be said that the state’s disastrous decision, following Felipe Calderón’s disputed win in 2006, to militarize its campaign against drug traffickers merely confirms what we already knew: that sovereign exceptionality is not an aberration but rather integral to Mexico’s history, as Gareth Williams argues” (4). Esta continuidad de la excepción soberana y la facticidad de la violencia del Estado, continuidad del permanente estado de excepción como sostén del violento fundamento de la soberanía moderna, son la herida del progreso que se reproduce tanto en el pasado como hasta

nuestros días. Los casos son diversos, adaptados a cada régimen político de su tiempo. Nos muestran que la supresión de derechos civiles y sociales son una práctica constitutiva del comando soberano, y no una excepción.

Un pequeño mosaico de algunos casos así lo demuestra. Desde el porfiriato y un régimen de explotación que a principios de siglo llevó a fuertes protestas, huelgas e incesantes represiones, como las conocidas protestas de Cananea en 1906 y Río Blanco en 1907, al problema del nacionalismo en la revolución como una guerra que al día de hoy ha venido siendo descubierta como macabros episodios que van del etnocidio yaqui a la xenofobia contra la población china; a la instauración del asesinato político como práctica establecida en la disputa del aparato burocrático, como nos dice Claudio Lomnitz, “between 1910 and 1929, a good number of presidents were assassinated rather than shot in battle or before a firing squad” (388); a la represión del cardenismo, que no solo contuvo a la masa desbordada en la pos-revolución debido a la expropiación del petróleo y el uso de sus recursos para responder a la demanda por tierra, sino también contuvo con la mano dura y el derramamiento de sangre; al paso hacia el civilismo presidencialista en aquella noche que entre fraude electoral, protesta y con un centenar de muertos, el representante del entonces Partido de la Revolución Mexicana, Ávila Camacho toma el poder; al terrorismo de estado de Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría en los 60’ y 70’, ejecutantes de la masacre de Tlatelolco; a la guerra contra el EZLN y contra el ELN en los 90’; a la guerra contra el narcotráfico de Vicente Fox y Felipe Calderón; a la violenta represión de la comuna de Oaxaca el 2006 y el resurgimiento del conflicto de los magisterios en 2015; a los desaparecidos de Ayotzinapa; a las recientes desapariciones de líderes indígenas que hacen frente al neo-extractivismo en Chihuahua y Sonora; o los últimos asesinatos de periodistas que enfrentan la narco-violencia, entre otros numerosos casos. La historia de violencia de la

modernidad mexicana es la continuidad de un permanente estado de excepción. La suspensión de derechos y libertades civiles más que paréntesis o excepciones en la historia, es una regla que se manifiesta como continuidad y que no sana la herida de esta norma.

La crítica al progreso y la norma histórica está lejos de ser un fundamento metafísico para oponerse a la política dominante, la “democracia” pos-revolucionaria, “democracia” basada en un principio de detención de derechos y leyes y velada en el *presidencialismo*, en un presidencialismo autoritario. Como dice Gareth Williams: “Mexican modernity was predicated, not only on the principle of self-limitation of government, nor on the quest for the biopolitical regularization of society, but on the consolidation of a police state understood as the direct governability of the sovereign qua sovereign” (12).⁸ La consolidación de este modelo político-policial como ejecución del comando soberano, si queremos observarlo desmontando el progreso, radica en enfrentarse a una violencia fundacional de la soberanía moderna que no se reduce a una definir un modelo crítico sobre el campo simbólico del orden dominante. En este punto, cuando nos referimos al progreso como norma histórica y lo pensamos desde la “tempestad soberana” que caracteriza la violencia moderna de México, el problema no es tanto una concepción estructural que opera desde la adhesión de significantes maestros en las esferas de la política dominante, como Ignacio Sánchez Prado ha definido la “matriz liberal”: “the sum total of master signifiers that articulate the symbolic order of Mexican politics, independent of

⁸ En *The Mexican Exception*, Williams diferencia la aplicación de la bio-política como una auto-limitación del gobierno y un control imaginario de la vida del individuo y el fortalecimiento y consolidación del Estado Mexicano desde una lógica policial que se instala en función de la continuidad de la soberanía moderna. Observa que el poder del Estado moderno en México no es tanto una consecuencia de una regularización auto-limitante del individuo en la sociedad si ésta se entiende como una lectura de “the originary and infinite state of exception eroding the political foundations of social life since its inception”(13), sino que es en la finitud y facticidad del ejercicio de poder que se establece como un régimen policial no disociado de la política, que aparece en el mandato o comando soberano regulando las relaciones sociales. “Mexican modernity, at least up until the economic crisis of 1982 and the emergence of technocratic neoliberalism at the heart of the PRI state apparatus, is predominantly (though not exclusively) a police project, understood as a permanent coup d’etat” (10).

the ideological veneer assumed by its practitioners” (1). Este modelo, visto desde la herida provocada por el Estado, podría considerarse insuficientemente radical si sigue sujeto a una concepción simbólica del tiempo, como veremos a continuación.

Para Sánchez Prado el problema del liberalismo, un ambiguo concepto que puede aplicarse desde Benito Juárez a Flores Magón, como indica John Ackerman, es que se ha construido como una matriz dominante que define toda práctica política siempre bajo el contexto de un *estado de derecho* y de una soberanía que desde las Leyes de Reforma de 1857 a la Constitución de 1917, se define como un régimen constitucional “popular”. Bajo esta concepción, sin embargo, se homogenizan las diferencias sociales de México. De acuerdo a Sánchez Prado, la matriz liberal “becomes a restoration of a foundational yet lost moment of pure politics and also a manifestation of the inescapability of liberalism as the creator of the symbolic order of national life” (5). Un orden simbólico que pese al arraigo popular de la Constitución se presenta como un orden jerárquico y de profundas diferencias sociales: “a form of politics that, rather than putting emphasis on the country’s deep sociocultural antagonisms, reifies the idea of popular sovereignty into a model of infinite demand that reduces politics to the mere expansion of the concepts and values of the liberal-constitutional process” (3). Pese a lo concreto de esta crítica y lo certero que es afirmar la homogeneidad de una política dominante bajo las diferentes dimensiones del liberalismo en México, cabe interrogar hasta qué punto la “matriz liberal” vista como una configuración de un orden simbólico se convierte en un modelo crítico que vuelve a reproducir una subjetividad política, que aún en la crítica a la articulación simbólica de los principios de dominación y propuesto como un sujeto radical de la democracia, sigue anclada en una estructura hegemónica que no acabara por minimizar la herida del comando soberano. Pese a que el mismo autor proponga que esta “matriz” ha impedido que un sujeto

radical exista y escape de la política convencional en el México moderno (tal vez hasta los zapatistas en los noventas), y la identifica como el primer paso a estudiar para producir este nuevo sujeto radical, este modelo puede seguir atrapado en una metafísica que aspira a presentar la verdad de la política y tras ella proponer un contra-sentido constituyente de la resistencia a la hegemonía del estado. Una verdad, que como tal, puede seguir inscrita en una estructura de representación de la que nos alejaremos paulatinamente, ya que consideramos que la producción del sujeto radical sigue inscrita en el marco de la política convencional, y que en este marco, la norma histórica, desde la estrategia socialista de la izquierda o desde el autoritarismo oficial de la política priista, volverá a reproducirse.

Este modelo crítico al liberalismo conductor de la modernidad mexicana, pensamos, no da cuenta suficiente del problema que buscamos plantear en relación a la norma que tanto convierte a la fotografía en *documento de cultura* como avala el *permanente estado de excepción* en la modernidad mexicana. La producción de un sujeto radical como visibilización de los antagonismos sociales, sigue sujeto a un juego de antagonismos dicotómicos ante el que buscamos sustraernos de los modelos contra-hegemónicos, que, a su vez, se han convertido en una nueva política dominante. En nuestro camino más que considerar una matriz liberal como un orden simbólico, y aun reconociendo la innegable importancia del liberalismo en la modernidad mexicana, pensamos que hablar de norma histórica entendida como el permanente golpe de estado refleja de manera más eficaz la herida del progreso, más allá de la ambigüedad del liberalismo, así como con este nombre nos distanciarnos de una regulación simbólica-metafórica del poder, que nos permite dar cuenta del *horror* que no alcanza a explicarse con un determinado modelo crítico.

La matriz liberal como modelo contra-hegemónico, en este sentido, está distante de la norma histórica que en nuestro camino buscamos observar desde la proximidad de la destrucción benjaminiana a la deconstrucción en el campo de estudio. Tal vez como una crítica que, a diferencia del sujeto radical de la democracia, podría pensarse en relación a una pos-hegemonía que rechaza todo proceso de subjetivación. La democracia radical a la que apunta la superación de la matriz liberal y la pos-hegemonía a la que apunta la destrucción de la norma histórica para minimizar la violencia del comando soberano, se nos presentan en sus distancias, como dos maneras diferentes de llevar a cabo una crítica a la violencia y el progreso de la modernidad mexicana. La primera, como crítica que se articula como paradigma crítico de la suma de significantes que la política dominante construye en tanto estructura; pero que en esta misma suma sigue anclada al modelo estructurante en el que se reproduce la continuidad de la historia, en tanto sigue siendo pensado *como una estructura*. La segunda como una crítica que desde una mirada post-estructuralista se nos presenta como otra cosa, un *hétero-tí* respecto a la estructura de significantes,⁹ y donde la estructura misma, hegemónica o contra-hegemónica, ya no es un modelo suficiente para dar cuenta de una crítica de la violencia del comando soberano.

La dificultad gravita en suplementar la matriz liberal como modelo dominante de la crítica política y apuntar en cambio a otra fuerza que interrumpa la violencia fundacional del comando soberano desde la difícil posición de no re-introducir esta fuerza en la soberanía que rechaza. El *interregnum* es el lugar en que se nos presenta como el enigma clave de este

⁹ Tal es el nombre con que Willy Thayer en *Tecnologías de la crítica* refiere a otra cosa respecto a la estructura, cerca del aura desde el antiguo pensamiento de Aristóteles como ‘aquella lejanía inalcanzable por más cercana que pueda estar’, y que tiene que ver con la radicalidad de pensar en *otra cosa* respecto a la estructura y la suma de partes. Dice Thayer: “Pero ¿de dónde sale ese algo más que trasciende la simple suma de partes, y posibilita que el sorós (agregado) se unifique como totalidad orgánica, tensa, viva? Ese algo más, la unidad que reúne del organismo, ha de ser otra cosa (héteros tí) que una mera parte, o que la combinación o la suma de partes. De lo contrario, la estructura no se constituiría, porque su unidad sería un añadido más en el agregátum. Para Aristóteles, ese algo más, esa otra cosa, tiene que ser excepcionalmente otra cosa”(25).

cometido, como veremos hacia el final del capítulo. Antes, cabe decir que la norma histórica en el caso mexicano tiene la singularidad de establecerse como una compleja mutación del problema de la tierra en diferentes momentos del progreso, donde cabe interrogar si la revolución es una supuesta inversión de los regímenes de propiedad o si acaba sin llevar a cabo auténticamente este objetivo. Es decir, el progreso como norma histórica tiene que ver con la herida de la violencia del comando soberano. No solo, ni principalmente, con una metafísica simbólica que regulariza el régimen político. La herida del progreso, nos presenta tras la cara de la soberanía popular, el problema de la tierra, ante el que nos separamos de las versiones que eficazmente han sostenido el engaño del historicismo cuando se observa positivamente el triunfo de la revolución.

El problema de la tierra, el régimen de propiedad, aquel que se mantendrá intacto tras despliegue tecnológico de la guerra, como nos dice Benjamin al final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, es el umbral por el que pasa la continuidad de la violencia moderna. En la modernidad mexicana, el problema aparece en las reformas y revoluciones cuya primera imagen señala una redistribución del régimen de propiedad, pero que en su fundamento se establecen como diferentes metamorfosis de los regímenes jerárquicos de posesión de tierra. Las reformas seculares del liberalismo anterior al porfiriato, que restablecieron el poder y las tierras perdidas por la iglesia entre las clases bajas, pero que devino en la especulación de los latifundistas y un régimen de propiedad en las haciendas, nos muestra cómo desde muy atrás el poder logra reapropiarse de las promesas revolucionarias. Como Arnaldo Córdova señaló en *La ideología de la revolución mexicana*, respecto a las Leyes de Reforma, “en las antiguas comunidades indígenas, los comuneros aun no acaban de recibir las tierras en propiedad individual, cuando ya aquellos mismos especuladores las estaban adquiriendo a bajísimo costo,

frustrando los propósitos originales de la reforma, que eran los de movilizar la riqueza y formar una amplia clase de pequeños propietarios” (44). El fracaso de las reformas, en este sentido, es un fracaso que se convertiría en fundamento de un desarrollo que basado en un régimen de propiedad latifundista, que se consolidaría en el régimen de explotación de las haciendas, llevaría a las condiciones de explotación del porfiriato, y tras éstas a la rebelión agraria, si pensamos como Adolfo Gilly que ésta buscaba más interrumpir las condiciones de dominación del pasado inmediato que imaginar otro sistema político hacia el futuro.¹⁰

El fracaso de la distribución de tierras tras las Leyes de Reforma sabemos deviene en la modernidad porfiriana donde el régimen jerárquico de propiedad sostiene uno de los regímenes más oscuros de la modernidad mexicana. Este régimen, cabe indicar en nuestra crítica a la norma histórica y la temporalidad que la define, encontró su sostén ideológico en el positivismo como ideal de “Orden y Progreso.” Un ideal, que no sería sino la justificación del racismo nacionalista sostenido por una clase intelectual que debatía internamente sobre los principios de educación de la masa, pero que en general promulgaba, como nos dice Katz: “la inferioridad de los indígenas, la inferioridad de las clases bajas” (37). En México, sabemos, se impuso como idea de civilización y cultura en el trabajo de intelectuales como Justo Sierra, quien sostuvo una idea de la política que logra superar el caos gubernamental que reinó en México desde la Independencia hasta la década de 1870, el período de la así llamada “anarquía”. Una corriente que fomentó la propiedad privada y la promesa de futuro nacional, consolidando un fuerte poder en la oligarquía mexicana. En este caso, en los “Científicos”, grupo de consejeros y asesores de Díaz, quienes

¹⁰ Esta diferencia entre la rebelión como interrupción de las condiciones de explotación del pasado y la revolución como plan político para el futuro es resaltada en “El águila y el sol”. Dice Gilly: La revuelta es un corte en el tiempo homogéneo de la historia, dice Walter Benjamin. Ella se nutre de la imagen de los antepasados oprimidos, no de la visión de los descendientes liberados. Los programas políticos proponen un futuro que será inaugurado por el devenir de la revolución. Pero la fuerza de la revuelta sin la cual ninguna revolución existe, proviene del cúmulo de despojos, agravios y humillaciones acumulados por las sucesivas generaciones” (par.31).

amparados en el positivismo promovieron el desarrollo de la nación sembrando los principios racistas de educación como promesa de igualdad y sosteniendo un orden burgués en el control de la propiedad.

En nuestro recorrido el positivismo aparece como una corriente intelectual que es un lugar fundamental para la crítica al progreso, como uno de los lugares donde más claramente se opone la destrucción benjaminiana, como algunas lecturas contemporáneas lo señalan. Ya sea Eduardo Cadava en *Trazos de Luz* o Federico Galende en *Walter Benjamin y la destrucción*. Para ambos la recuperación del pensador francés August Blanqui (*La eternidad por los astros*), intelectual de la Comuna de París muerto en la cárcel Fort du Taureau en 1881, que Benjamin lleva a cabo con el descubrimiento de sus documentos en la Biblioteca de París en 1937 es crucial para entender la crítica al positivismo, y con ésta al progreso. Para Cadava, ya que allí hay una anticipación del eterno retorno de Nietzsche que Benjamin toma como una “cosmología fotográfica para pensar la reproductibilidad y separase de la fantasmagoría e ideología de la imagen: “Su discusión sobre la reproductibilidad está completamente formulada en un lenguaje fotográfico que focaliza las cuestiones de repetición, reproducción, imágenes, negativos, originales, copias, traducción, muerte y duelo” (82). Para Galende, como un intelectual en el que Benjamin encuentra el rechazo a “a la relación que Comte formulará entre ‘orden científico’ y ‘progreso histórico’”, y que en cambio “reflexiona la revolución a una distancia definitiva de toda promesa salvífica por parte del curso histórico” (161). Para ambos, Blanqui corresponde a uno de los proyectos intelectuales de Benjamin en que se manifiesta su extrema diferencia con el positivismo científico y con las corrientes del siglo XIX que seguían augurando la felicidad de la masa obrera en una promesa de mejor futuro. Para nuestro caso, el progreso del positivismo porfirista lo observamos como uno de los fundamentos del *continuum* de la historia en la

modernidad mexicana. Basado en la constitución del régimen de propiedad, que, entre el poder de los hacendados, el desarrollo del capitalismo industrializado en las últimas décadas del siglo XIX, y un Estado organizado en torno a una dictadura, configura un fuerte sistema de dominación, este régimen para 1910, estallará en el complejo caos revolucionario. La promesa de progreso, en este momento histórico, encuentra el fiel reflejo que la convierte en un sistema de dominación. La pregunta que nos interesa es hasta qué punto la promesa revolucionaria de 1910 logra romper con este sistema, si logra invertir un sistema de propiedad fundamentado en jerarquías de raza y clase, o si bien, la explosión de la revuelta agraria solo pasará como otro evento en el que pese a la exacerbación de la violencia que lo caracteriza, no lograra interrumpir la norma histórica de la política moderna, la tempestad soberana del progreso.

Ante esta pregunta, podemos indicar que el problema de la tierra y el progreso no acaban en la *década de violencia*. Como nos indica Gilly al final de *La revolución interrumpida*, aun tomando en cuenta la promesa constitucional del carrancismo que con el artículo 27 reestablece la tenencia de tierra en el *patrimonio del Estado*, si pensamos desde las consecuencias en el régimen de propiedad tras la década del 40' esta promesa estuvo lejos de concretarse. Gilly, abordando la compleja realidad de los años veinte y los amplios *baños de sangre* con que se solucionaban las disputas entre caciques, hacendados, ladinos y políticos respecto a la incertidumbre de quién es la tierra, nos indica que aún pese a la Constitución del 17 que estipulaba el retorno de la tenencia de tierra al patrimonio del Estado, el problema *de hecho* no estuvo resuelto por largos años sino después de un proceso de larga duración que acaba con la contención cardenista. Sin embargo, las infinitas disputas y asesinatos por los títulos de tierra y las amplios derramamientos de sangre que motivaron el problema de la tierra, en cierto modo, no fueron suficiente para transformar un régimen de propiedad, para quitarle la tierra a una clase de

terratenientes que logró sostener los fundamentos jerárquicos de la propiedad que, de acuerdo a Gilly, vienen desde La Corona y que tras la revolución se fundamenta en un nuevo tipo de clase dominante abierta al liberalismo económico que acaba por hacer de la renta y sub renta del suelo un sistema jurídico que define la apertura de México a otros sistemas de intercambio económico. En este sentido, las conocidas reformas de *ejidos* que se han presentado como una de las principales victorias de la revolución, fueron también la apertura hacia la práctica de sub-renta del suelo y marcaron el retroceso del Estado para dejar el mercado de las tierras abierto a un liberalismo económico, que fue complementado con la separación de la mano de obra campesina hacia el trabajo industrializado que derivó en la tecnocracia del PRI. “Se trata de "liberar" del ejido a la fuerza de trabajo campesina y de *separar* nación, tierra y campesinos para *unir* capital, tierra y trabajo asalariado (y desempleado, para mantener bajos salarios) bajo la egida indisputada del capital, tanto en los hechos como en la ley” (366). Una estrategia que será sostenidamente usada para eliminar la promesa de la revolución y que será reproducida por un régimen económico-social que desde la década del 40’ se apoyó en la sustitución de importaciones y en la consolidación autoritaria del presidencialismo. Y que, tras ése, dio paso a la tecnocracia del neoliberalismo en México. Todos, momentos históricos en que la norma histórica conserva el régimen jerárquico de propiedad y hace caer en un pozo la promesa de las reformas agrarias. En otras palabras, una mutación del problema social que será reducido al orden de violencia que se constituirá como el orden jerárquico de la política del PRI.

Tanto en 1857 como en 1917, ya sea en las reformas liberales o en las reformas de los ejidos, y aun en los cambios sociales que efectivamente tuvieron éstas, es posible indicar que ambas políticas reformistas siguen atrapadas en la norma histórica propia del progreso histórico de la nación. Pese a sus promesas conservan las jerarquías en el régimen de propiedad. La norma

histórica y el progreso como estructura temporal que posibilita el golpe de estado permanente, la violencia del comando soberano y la tempestad de la violencia fundacional de la soberanía, conserva un régimen jerárquico de propiedad incluso pese a una imagen popular que rescata el triunfo de la revolución. En la herida que se ejerce en esta norma, es que la fotografía del progreso, que veremos como *documento de cultura*, pierde su inocencia. Más que sugerir que ésta es un instrumento que alimenta ideológicamente una matriz liberal o es uno de los significantes maestros que reproduce una determinada imagen ideológica de la política dominante, la fotografía es el poder del historicismo y define una homogeneidad del pasado que en la política del presente se torna peligrosa en tanto borra el *baño de sangre*. Borra la devastación provocada durante la *década de violencia* y la violencia que antecede y continúa a este evento. Una devastación que lejos de transformar el régimen de propiedad, lo conservó en otros modelos de jerarquía, paulinamente incorporando a la economía a un desarrollo industrial y, luego al neoliberalismo. Con estas consideraciones, el problema de la concepción de la fotografía de la revolución mexicana desde el archivo Casasola, es el poder de la fotografía que erróneamente se constituye como elemento verosímil de representación histórica que olvida el permanente estado de excepción y oculta la norma histórica.

1.3 La crítica al progreso, el archivo Casasola y la imagen como “salto dialéctico.”

Nuestro desafío es descender del edificio simbólico que la monumentalidad de la revolución mexicana ha construido en torno al botín fotográfico que dejaron los años de conflicto, donde la fotografía se ha sido convertida en una de las armas más fuertes del progreso. En tanto el progreso es la temporalidad de una *norma histórica* que como “permanente estado de excepción”, ha sido reproducida violentamente por el Estado porfirista y la política

presidencialista de la pos-revolución, cuestionamos en primera instancia el lugar que la fotografía ocupa en esta estructura. Si en su contexto Benjamin nos aseguró que el progreso era el camino equivocado que estaba ofreciendo la socialdemocracia alemana al futuro de la clase obrera y que el progreso iba de la mano con las corrientes intelectuales que reproducían el historicismo, en nuestros días este problema lejos de agotarse, sigue siendo un paradigma en la política reformista. Un paradigma que en el caso mexicano nos presenta la singularidad de una historia homogénea conducida por un partido a cargo del aparato burocrático y un autoritarismo constitucional que se instala como hilo conductor a lo largo del siglo. Para esta política, la revolución mexicana y su épica narrativa ocultan que más que una excepción de diez años, la revolución es un momento en que se intensifica la violencia y el Estado muta a nuevos modelos de organización conservando jerarquías en las relaciones sociales. Nos mantenemos alerta, por tanto, para abordar la revolución y el progreso, como indica Villalobos-Ruminott en *Soberanía en suspenso* de la facticidad de las hipótesis de liberación reformista y las lecturas oficiales del Estado sobre su pasado, alertas ante las tradiciones del historicismo como una “lógica del relato que alimenta tanto a las ingenierías neoliberales como a las ‘izquierdas progresistas’” (24). Problematicamos en cambio la revolución como otro paso en las *metamorfosis* de la soberanía del Estado moderno en el marco de una continuidad de la flexible historia del capital, como podría pensarse con *Soberanías en suspenso*. Continuidad que nos desafía a una constante interrogación por imaginar en la actualidad otras formas de lo político que no sean las tradicionales hipótesis de liberación que han acompañado al Estado Latinoamericano desde los procesos de Independencia hasta la promesa revolucionaria propia de un latino-americanismo contemporáneo. Ante este desafío, buscamos des-ocultar las imágenes de una izquierda progresista, que en este caso veremos anclada problemáticamente en una vanguardia literaria que

representa el compromiso político nacional del medio fotográfico y que en este compromiso sigue retroalimentando el relato de aquella ingeniería (neo)liberal que el PRI ha sostenido a lo largo del siglo XX.¹¹

En este camino, el nombre más adecuado para señalar la fotografía del progreso es como un “*documento de cultura*”. Nombre que, con *Sobre el concepto de historia*, permite pensar, junto a Benjamin, en cómo estos documentos fueron creados en tiempos de horror y por qué quiénes los exhiben y ostentan en el desfiladero del triunfo, tras algún conflicto armado, buscan hacernos olvidar la barbarie de la guerra que celebran. Visto desde nuestro tiempo, el progreso se ha convertido en la imagen de aquella “exitosa empresa democrática” de setentas años que Lorenzo Meyer identifica para la política autoritaria de la pos-revolución, y ha servido para sostener una memoria oficial cuya imagen positiva del pasado oscurece la trama de corrupciones y asesinatos que caracteriza la institucionalización de la política moderna en México. Si “ni los muertos estarán a salvo del enemigo si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer”, como nos dice Benjamin en el fragmento VI, los muertos de la revolución mexicana tampoco han descansado en paz, ya que los así llamados vencedores de la historia se han apropiado en innumerables ocasiones de los íconos históricos de la revuelta agraria para sus intereses, o

¹¹ Siguiendo a Lorenzo Meyer podemos indicar que esta larga etapa de la historia de México que se constituye como un autoritarismo institucionalizado por la homogeneidad de un partido de gobierno en el control del aparato burocrático del Estado se puede sub-periodificar de acuerdo a diferentes características de los gobiernos del PRI. La pos-revolución, que comienza de acuerdo a cierto consenso de la historiografía con el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), en tanto en éste se re-organiza cierta estabilidad y gobernabilidad gracias al populismo impulsado desde una reforma agraria, la explotación del petróleo y la institucionalización del Partido de la Revolución Mexicana, posteriormente el PRI. Para Lorenzo Meyer, tras Lázaro Cárdenas la pos-revolución puede dividirse en cuatro etapas: (a) 1940-1952, desde el gobierno de Ávila Camacho a Miguel Alemán, como etapa en el que comienza a formarse el presidencialismo; (b) 1952-1968, desde el gobierno de Ruiz Cortines a Díaz Ordaz, como el “Período clásico” de la pos-revolución, donde se consolida efectivamente el autoritarismo como forma del presidencialismo; (c) el “período pos-clásico” de 1968 a mediados de los 80, desde finales del gobierno de Díaz Ordaz, hasta principios de Miguel de la Madrid, pasando por Luis Echeverría y López Portillo, como un período marcado por el agotamiento del régimen de Sustitución de Importaciones y por el terrorismo de Estado; (d) finalmente, “la crisis final del autoritarismo”, cuya centralidad es indicada en la neolibertización del gobierno de Salinas (1988-1994) y el surgimiento del neopanismo, movimiento que tras el gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000) acabará por llevar al triunfo del PAN en las elecciones en la conocida victoria de Vicente Fox.

inversamente han seleccionado la memoria en grandes hechos que olvidan los muertos que deja el paso de la tempestad de la violencia moderna. Estrategias que le permiten al modelo político que rige al poder administrativo provocar más muertes en el curso de la historia.¹² Ante estas muertes, es que posicionamos la crítica al progreso y la herida que este provoca.

La revolución mexicana y su fotografía, vistas desde una perspectiva que no reproduzca su discurso oficial, fuera de todo excepcionalismo nacionalista y a diferencia de una imagen fundacional de la nación moderna, es en cambio un evento donde podemos observar la continuidad de violencia que viene con el porfiriato y continua en la pos-revolución, una continuidad que se apropia del pasado, de los muertos del pasado, para los discursos de la política. En esta continuidad donde la fotografía es el documento de cultura, “El botín” que “es arrastrado en medio del desfile del triunfo”, su formación como tal “deben su existencia no solo a la fatiga de los grandes genios que los han creado, sino también, sin duda, a la servidumbre anónima de sus contemporáneos” (42). Desde nuestro caso corresponde a la conversión de la fotografía desde una operación que tanto llevan a cabo los contemporáneos de la pos-revolución como el genio que lo produjo en el pasado. El archivo Casasola nos muestra que del porfiriato donde A.V. Casasola comenzó su carrera, al oficialismo revolucionario y a los sucesivos presidentes del siglo XX que acabaron por celebrar su obra, la fotografía oficial de la historia

¹² La obra de teatro *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, publicada en 1938 y censurada hasta 1947, tal vez nos muestra la fuerza de esta frase Benjamin en relación a la política del PRI. En esta obra, el protagonista César Rubio, usurpa el nombre e identidad de quien fue un popular general asesinado en la revolución para construir una carrera política. Haciendo creer a un académico norteamericano que el general en realidad nunca fue asesinado y que es él mismo, Rubio logra engañar a la gente hasta convertirse en Gobernador. Sin embargo, una vez que ya es un político de alcurnia es asesinado por uno de sus rivales, Navarro, quien había descubierto el fraude y veía a Rubio como una amenaza para su propia carrera política. Lo interesante respecto a esta frase de Benjamin no solo está en la usurpación de la identidad de un muerto para objetivos políticos, sino también en que el mismo asesino de Rubio, una vez cometido su crimen, no deja que la verdad de la usurpación de la identidad salga a la luz ni que la familia de Rubio se lleve el cadáver para velarlo como quien realmente fue, un padre de familia desocupado. Esto, ya que Navarro buscaba usar la fuerza del mártir y condecorar la muerte de Rubio para ganar adeptos y sostener su ideología política.

mexicana ha sido adaptada a la política de su momento siguiendo un patrón de continuidad (fig.3). El genio de Casasola que acaba por constituirse como monumento histórico en la década de los sesentas, históricamente viene concebido desde el pasado de la revolución junto a la fotografía oficial de Porfirio Díaz, donde el fotógrafo trabajó reproduciendo una imagen que no registró las injusticias sociales y políticas de la dictadura (Mraz 53), y de éste pasó a la fundación de una agencia fotográfica comprometida con el maderismo y con informar los hechos históricos de la revolución nacional. Su fotografía, pasa del desarrollo tecnológico propio de la gran transformación capitalista de la década de 1880 – donde en el caso de la fotografía este desarrollo tecnológico radica en la importación de maquinaria alemana para ilustrar el periódico oficial *El Mundo Ilustrado*-, hacia una Agencia Fotográfica Mexicana que comienza a fundar un compromiso del medio fotográfico con la sociedad y la política.



Fig. 3. “Porfirio Díaz. Francisco Madero. Álvaro Obregón. Miguel Alemán”. Ciudad de México. 1900-1940. Archivo Casasola.

Este archivo, que contiene de acuerdo a su descripción oficial un corpus fotográfico de la historia de México desde finales del siglo XIX hasta la década de 1970 (1895-1972) fue consagrado en la pos-revolución. Tras la muerte de V.A. Casasola en 1938 fue consolidándose de diferentes maneras por sus hijos, principalmente Gustavo, Ismael y Piedad. El material fotográfico que lo constituye, alrededor de cuatrocientos mil negativos, fue comprado por el Estado a través del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) durante el gobierno de Luis Echeverría en 1976 para crear el Sistema Nacional de Fototecas. Hoy asentado en Pachuca, Hidalgo, en éste se reúnen los signos de la historia de México y se conservan aquellas imágenes que fueron publicadas en numerosos facsímiles, reportajes ilustrados y libros de historia diseminados a lo largo del siglo XX.¹³ En sus diferentes momentos históricos este archivo ha devenido en el lugar oficial de la fotografía histórica-política mexicana y actualmente es la fuente primaria de la fotografía de la revolución. Su caso, el de la historia de la fotografía oficial de la nación mexicana que refleja el *continuum* de la historia desde el positivísimo científico del porfiriato a la política autoritaria de la pos-revolución. Con este contexto, es pertinente leer el ensayo de Monsiváis que refiere al archivo Casasola interrogando si en éste se reproduce la imagen del progreso y qué lugares definen a la prosa que constituye un discurso literario nacional sobre esta tradición fotográfica.

¹³ Cabe decir que muchas veces nos referimos al archivo Casasola desde los facsímiles publicados como *La Historia Gráfica de la Revolución mexicana* en la década del sesenta. Esta denominación considero reconoce el éxito de la obra Casasola, pero olvida el fallido proyecto de A.V. Casasola durante gobierno de Obregón, cuando en 1921 este gobierno financió el *Álbum Histórico Gráfico*, un proyecto de reportajes ilustrados con supuestas fotografías de A.V. Casasola y textos de Luis Gonzáles Obregón, en un momento histórico que de acuerdo a Debrousse el gobierno fomentaba el crecimiento de la prensa para olvidar la violencia, reduciéndose la publicación de estos facsímiles al alzamiento maderista y al constitucionalismo de Carranza (186). Este proyecto no tuvo la masividad que conocemos de *La Historia Gráfica*. El *Álbum*, más que la monumentalidad de la historia mexicana, es un ejemplo de cómo el Estado ha buscado borrar la violencia del conflicto armado y se ha servido de la fotografía en su cometido, así como es también un síntoma del caos pos-revolucionario que reinaba en la sociedad, un caos que no permitió el éxito masivo de la fotografía.

El ensayo de Monsiváis sobre la fotografía nacional mexicana es uno de los puntos donde se intensifica el poder de las letras latinoamericanas que se aproximan a la fotografía y en esta proximidad el archivo Casasola se constituye como referente central. Su literatura, podríamos indicar, está próxima a una larga tradición literaria en que el fenómeno fotográfico se representa de manera grandiosa para la historia y cultura. Sus ensayos sobre fotografía pueden, pese a sus singularidades y diferencias, quedar inscritos en una larga línea en que las letras reproducen una monumentalidad de la imagen fotográfica que se extiende en la literatura de occidente desde el siglo XIX y que entre sus diferentes tendencias sitúa en sus discursos una elegía nacionalista de la tecnología fotográfica cuando ésta es llamada a transformar la política y la sociedad en nombre del progreso. Una línea que comienza con el discurso de François Arago sobre Daguerre en 1839 presentando el novedoso invento a la Cámara de Diputados y la Sociedad Científica francesa junto a una noción progresista que enfatiza en el poder político de la fotografía, consolidando la inscripción de la imagen fotográfica en esferas de poder propias a la política dominante a partir de un discurso literario que resalta el poder del invento y desarrollo de la fotografía en función de la utilidad de este noble medio en la historia moderna de las naciones. Arago fue “one of the intellectuals most imbued with his party’s platform of encouraging anything that might lead to progress (...) who most forcefully urged the Chamber to purchase this new process for the State”, dice Gisele Freund (23). Su discurso abre un vínculo entre escritura e imagen que se nos presenta en una estructura de poder determinante en la historia de la fotografía y su uso. Esta tradición literaria, también acompaña a la fotografía moderna latinoamericana, y una de las expresiones mejor logradas en este controversial cometido literario radica en la fotografía oficial de la

revolución mexicana, que hasta nuestros días ha venido siendo fuertemente descrita literariamente por su valor político y cultural.¹⁴

Considerando este contexto, el lugar en que se constituye el archivo Casasola no solo está en la institucionalidad del Estado y el discurso oficial que conmemora la revolución, sino también que se construye en las letras. En este caso, se nos torna más complejo cuando una crónica de izquierda reproduce de modo indirecto la temporalidad de la que nos buscamos alejar. En la crónica de Monsiváis observamos una imagen del progreso que se dispone desde la monumentalidad de la fotografía vista por el discurso literario: “el Archivo Casasola (esos volúmenes que cubren gráficamente los sucesos sobresalientes de México, de Porfirio Díaz a

¹⁴ Este vínculo, entre imagen y escritura es un amplio campo donde se marcan diferentes tendencias tanto en el siglo XIX como en el siglo XX. El mismo discurso de Arago tiene, por ejemplo, un caso que defiere de su monumentalidad: *The Pencil of Nature* de Henry Fox Talbot, que más allá de la disputa nacionalista entre Francia o Inglaterra por el invento de la fotografía, ha sido también problematizado por la diferencia de una escritura de la sombra, los caleidotipos, la skia-graphía que el académico Von Ameluxen asocia con las *Memorias de un ciego* en una entrevista con Jacques Derrida (*Copy, archive, signature*). Desde este ejemplo paradigmático de los primeros textos que hablan de la fotografía, al día de hoy es posible afirmar que este vínculo entre fotografía y escritura ha venido siendo particularizado en ediciones y compilaciones que van desde la recuperación monumental de la fotografía al enigma de la literatura que en forma y contenido se aproxima al fenómeno fotográfico. Desde las ediciones monumentales como aquellas de Jane M. Rabb tituladas *Literature and Photography: Interactions 1840-1990* y *Short Story and Photography*; a libros de estudio como *Photography and Literature* de Francois Brunet o *Phototextualities: Interactions of Photography and Narrative* editado por Alex Hughes y Andrea Noble, este vínculo ha venido siendo constituido en la particularidad de su interrogación. En los estudios latinoamericanos *Photography and Writing in Latinaamerican: Double Exposure* editado por Marcy Schwartz y Tierney-Tello es uno de los trabajos recientes y más explícitos en elaborar este vínculo, como hemos indicado en la introducción, abordando el problema desde la revolución mexicana a las neo-vanguardias chilenas tras la dictadura de Pinochet. Respecto a la literatura que asociamos a la fotografía, encontramos un amplio campo cuyas diferencias lo tornan indefinible. Novelas como *Farabeuf: Crónica de un instante* de Salvador Elizondo marcada por la fascinación en torno a la sádica imagen de Long’T Chen o escritores fotógrafos como Juan Rulfo, cuyo archivo de registro ha sido editado recientemente en *100 fotografías de Juan Rulfo*; cuentos vanguardistas como “Las babas del diablo” de Julio Cortázar, o foto-poemas, como hace Octavio Paz, con los títulos de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo en *Instante y revelación*, por nombrar algunos, nos indican la multiplicidad de formas que este vínculo puede tomar. En esta investigación, considero que este vínculo debe carecer de nombre propio. Foto-poemas, foto-ensayos, novela fotográfica, ensayo fotográfico, foto-texto, son todos nombres que responden, a fin de cuentas, a un definición y apropiación de un nudo que sigue siendo un abismo y un enigma. Cabe indicar en nuestro contexto, que la Novela de la Revolución Mexicana es también una narrativa cercana al género fotográfico. Si esta categoría en su vertiente más canónica ha sido descrita por Antonio Castro Leal, como una “serie de cuadros o episodios”, comparables -tanto para Martín Luis Guzmán e como para *Los de Abajo* de Mariano Azuela- a “una serie de fotografías instantáneas (snapshots) tomadas con la clásica Kodak” (xxviii), en nuestra proximidad a este vínculo como enigma, la literatura de Nellie Campobello y las postales de la revolución mexicana se nos ofrecen como interesantes materiales que interrogaremos en el el segundo capítulo.

Miguel Alemán) se constituye – y en ello reside su admirable valor- en la progresión... (329).¹⁵

El conflicto de su literatura socio-política comprometida y de vanguardia está cuando se encuentra con imagen del progreso y garantiza la norma histórica. Como Samuel Steinberg señala en el reciente libro, *Photopoetics at Tlatelolco. Afterimages of Mexico*, la escritura de Monsiváis en *Días de Guardar* – libro en el que Steinberg observa que Monsiváis encuentra en el archivo Casasola un espejo de la fotografía de la masacre del 68’ - indica una voluntad de situar un contra-archivo opuesto a la institucionalidad de la fotografía mexicana, pero que sin embargo podría seguir garantizando la lógica soberana del Estado moderno. Podría pese a la voluntad de Monsiváis de operar con la ruptura de la significación del texto sobre la imagen y de operar con una fotografía social no domesticada (Héctor García) por la política dominante, no ser la auténtica ruptura que su escritura promueve: “Here, instead, this kind of opening disassembly of narrative homologizes a symbolic interruption of Mexican sovereign power to impose such captions to organize not only the cultural field, but also society as a whole.” (61). El problema está en observar, pese a Monsiváis, cómo su crónica se inscribe como garantía de una norma histórica y en nuestro caso, cómo esta garantía está propuesta en la monumentalidad de las letras que asignan un lugar seguro al corpus fotográfico de la revolución, un lugar signado por el poder del archivo cuando éste se presta al dominio de un comando soberano regulado por una

¹⁵ El lente de Casasola podemos indicar ha sido central en la construcción de la clase dirigente, que en el caso mexicano al mismo tiempo tienen que con Una imagen del presidente que vale tanto para la época de la sustitución de importaciones entre 1940 a 1982, como para el centralismo que tuvo la persona del presidente en el régimen de Porfirio Díaz. En la revolución, tal vez es posible indicar que, ante el caos del aparato burocrático y la ausencia de una persona consolidada en el poder Ejecutivo, es el caudillo, independientemente el portador de la imagen de cohesión nacional. Monsiváis nos ofrece una detallada enumeración de este fenómeno: “Falta de persistencia ante la cámara: con rapidez desfilan, atropellándose cuando es menester, Francisco León la Barra, Francisco I. Madero, Victoriano Huerta, Francisco Carbajal, el Ejército Constituyente, la División del Norte, la División del Sur, Eulalio Gutiérrez, Roque Gonzales Garza, Francisco Lagos Chazaro, Venustiano Carranza, Adolfo de la Huerta, Álvaro Obregón, Gonzalo Escobar, Francisco Serrano, Arnulfo Gómez, Saturnino Cedillo, Felipe Ángeles, José Vasconcelos, Plutarco Elías Calles, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio, Abelardo Rodríguez. A partir del general Lázaro Cárdenas la cámara cesa en su veleidad y repasa morosamente sus placas. Ha adquirido confianza (332).

determinada clase dirigente, el dominio de los arcontes, el poder del *arché*. ¿Cómo Monsiváis reproduce la monumentalidad del archivo Casasola para este orden soberano y qué nos dicen los detalles de las imágenes literarias que nos cuentan la historia de este poderoso archivo de una manera poco convencional?

La crónica de Monsiváis en numerosas -y a veces contradictorias- ocasiones construye en múltiples referencias el monumento fotográfico atribuido a A.V. Casasola. Comenzando por su ensayo más conocido, “Continuidad de las imágenes. (Notas a partir del Archivo Casasola)” publicado al menos en tres ocasiones, en 1970 en *Días de Guardar*, en la edición conmemorativa *Agustín Víctor Casasola: el hombre que retrató una época: 1900-1938* de 1988 y en el catálogo de una exposición itinerante en Estados Unidos entre 1984 y 1987 titulado *El mundo de Agustín Víctor Casasola*; y en otras referencias menos debatidas, tales como “Los reporteros gráficos”, publicado en *El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografía de prensa del porfiriato a la época actual de 1985*; “Notas sobre la fotografía” publicado en el libro póstumo que terminó de preparar antes de su muerte en 2010, *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*; en “Prólogo a manera de foto fija” y “El fotoperiodismo” ensayos ligeramente transformados de las “Notas”, publicados en 2012 en la recopilación de Monsiváis sobre fotografía mexicana titulado *Maravillas que son, sombras que fueron*; en el ensayo conmemorativo de los cien años del alzamiento maderista titulado “La revolufia al borde del centenario”, en la edición *La revolución mexicana en la literatura y el cine* de 2008, entre probablemente más lugares. La multiplicidad de referencias nos permite sugerir que la crónica de Carlos Monsiváis constituye el vínculo fotografía-literatura entregando un marco discursivo por el que este archivo se convierte en un lugar fundamental en la cultura visual mexicana y su campo de estudio. Un marco que pese a la crítica del mismo ensayista sobre la institución de la fotografía nacional y el consenso que

ronda sobre la significación oficial de la fotografía de la revolución, asegura un paradigmático caso en que las letras referentes al fenómeno fotográfico se consolida como una de las esferas culturales más poderosas de la modernidad latinoamericana, y en el cual, explícita e implícitamente, encontramos controversiales aristas que la concepción literaria del archivo Casasola oculta como una determinada visión de la historia y la temporalidad.

Uno de los lugares más claros donde Monsiváis expresa su admiración por el archivo Casasola es en “Los reportes gráficos”. Allí, nos habla de una “inmejorable tarea política y social.” Aborda la obra del fotógrafo resaltando cómo ésta se desprende de la imagen ideológica del neoliberalismo. En este ensayo, A. V Casasola es un fotógrafo que no puede quedar inscrito en los sistemas convencionales de representación que construye la ideología anestesiante que reproduce la fotografía como espectáculo ideológico para la masa. A.V. Casasola es un fotógrafo que no puede, por ejemplo, quedar sujeto a la crítica que Monsiváis cita de *Sobre Fotografía* de Susan Sontag, cuando la escritora norteamericana indica “que el capitalismo necesita ‘grandes cantidades de entretenimiento para incitar a la compra y anestesiar las injurias de clase, raza y sexo’” (58). Para Monsiváis, A.V. Casasola es portador de otra fotografía que “se resiste a su vulgarización y a su expropiación ideológica, que apresa lo irreductible de la lucha de clases, de los efectos de la guerra, el sexismo o la miseria” (59). Es creador de una imagen que ni siquiera sería aprehensible en los regímenes de tolerabilidad del capitalismo y que escapa de toda formación ideológica. Pero, ¿no es esta caracterización de A.V. Casasola contradictoria si pensamos en la historia del fotógrafo y en la historia del archivo? Aquella historia, que como he indicado, el historiador John Mraz nos dice que comienza con un fotógrafo que no registró fotografías sociales en el porfiriato sino que se preocupó de reproducir una imagen funcional para la dictadura; del que sabemos que tras el triunfo del alzamiento maderista estuvo más

preocupado de registrar la huida del dictador a Francia en mayo de 1911 que del proceso socio-histórico (Debroisse 184), un dato que nos indica su inclinación al presidencialismo, a la imagen del presidente, a la cohesión nacional; de quien sabemos su obra en la revolución ha sido descubierta como un empresa que siguiendo un modelo comercial del fotógrafo de guerra propio de la compañía de Mathew Brady que en la Guerra Civil norteamericana falseó la autoría de numerosas imágenes (Mraz 64); si observamos que inmediatamente acabada la *década de violencia* el fotógrafo se embarca en el proyecto ideológico de Obregón para borrar la violencia del conflicto armado; y si pensamos que el archivo que hereda llega a ser el monumento fotográfico por excelencia de la política autoritaria de la pos-revolución. Con estas descripciones, es posible alejarnos de la caracterización positiva que define este ensayo de Monsiváis. En nuestra perspectiva, la obra Casasola homologa la fotografía a un discurso político-nacional y en la reducción de las diferencias que esta homologación provoca, responde atributivamente a la temporalidad del progreso, una temporalidad que se presta a la alienación de la masa con el sistema dominante, que se presenta como portador de la imagen del futuro. Esta fotografía, construye una fotografía socio-política en una estructura dominante de poder: la política, y más que resistir a la ideología, es la imagen que apela a una versión historicista que la clase dirigente sostiene. Ante la historia de Casasola, no podemos menos que distanciarnos críticamente de esta “inmejorable tarea social” de la que nos habla Monsiváis y en cambio preguntamos si ésta no es más bien el *documento de cultura* que fabrica una memoria histórica y le asigna un sitio al pasado en la grandiosidad de la política del presente. Una memoria que olvida el conflicto social y lo vuelve equivalente al conflicto de las grandes esferas políticas. Las siguientes fotografías (fig. 4) nos indican visualmente este problema, donde observamos que en la temporalidad del progreso la cuestión social es homologable a la esfera política, y que en esta estrategia propia de

Casasola se funda el compromiso del medio fotográfico nacional que deja atado un compromiso fotográfico a una óptica de clase, una óptica que ha sostenido una versión jerárquica en la organización de la sociedad, que se ha apropiado de las revueltas para incluirlos en los parámetros de permisibilidad de una institución moderna, que se presenta con la fuerza de una forma homogénea para la norma histórica.



Fig. 4. “Álvaro Obregón (arriba). Confederación Regional Obrera (abajo)”. Ciudad de México. 1921, 1922. Archivo Casasola.

Estas imágenes fueron así publicadas en *El mundo de Agustín Víctor Casasola*, como una propuesta editorial (probablemente también curatorial) que aquí nos hace pensar cómo el compromiso de Casasola homologa fotográficamente diferentes conflictos en una visión determinada por la política del PRI. En este caso, homologa el aparato burocrático de Obregón y la Confederación Regional Obrera Mexicana como dos encuadres similares. Si Monsiváis define a Casasola como el padre estilístico de la tradición fotográfica mexicana (Legras 10), aquí interrogamos como este estilo supedita el plano del conflicto social a la homogeneidad del PRI. Un problema, que en cierto modo también tiene que ver con el proyecto político del modernismo fotográfico del 30' y que abordaremos en el segundo capítulo, observando como la política socialista de la fotografía social de Álvarez Bravo y Tina Modotti está fuertemente impactada por la fotografía de la revolución, mas no exclusivamente por el compromiso de Casasola, sino también por las postales norteamericanas. Ahora, es importante indicar que cuando nos alejamos de la crítica de Monsiváis, el problema es más complejo que tomar distancia crítica del antiguo y poco conocido texto “Los reporteros”, ya que en líneas más amplias su crónica está lejos de ser una escritura conservadora, y es tal vez en sus pasajes más rupturistas donde se torna más sombrío el problema del progreso.

Las fotografías de arriba fueron publicadas en el catálogo de la exhibición que fue acompañado por un ensayo de Monsiváis que se ha vuelto el lugar paradigmático de su escritura sobre este archivo: “Continuidad de las imágenes”. En éste, Monsiváis escribe fragmentariamente y nos señala diferentes dimensiones del archivo Casasola, construye una manera no convencional de narrar la historia de este poderoso archivo, desde la imagen de Díaz frente al calendario Azteca en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, a los

innumerables caudillos que desfilaron frente al lente de Casasola, a la imagen de la nación pos-revolucionaria donde se constituye el admirable valor de la progresión que es la continuidad de las imágenes en la historia moderna de México. Entre estos fragmentos, una de las expresiones más problemáticas está en la definición de la imagen fotográfica como “salto dialéctico.” Tal es el título de uno de los fragmentos con que el ensayista recorre con un tono rupturista la historia del archivo Casasola. El ambivalente nombre de este fragmento nos interesa, ya que una primera lectura nos aproxima al concepto de historia visto desde la imagen dialéctica como relámpago donde el salto y la dialéctica, sumados al estilo fragmentario de Monsiváis, podría referirnos a la destrucción benjaminiana y al concepto de historia que estamos abordando contra el historicismo. El “salto dialéctico” y la forma del ensayo, en una primera lectura, se ofrecen para el lector como un vanguardismo literario-fotográfico que en cierto modo podríamos pensar tiene que ver con la destrucción de los sistemas de representación convencionales de la historia y con la ruptura de una linealidad narrativa homogénea. Sin embargo, pese a su título y pese a la forma literaria fragmentaria, este pasaje podría indicarnos lo contrario, podría en cierto modo aproximarnos a una idea progresista de la historia en que el archivo es redimido junto a la política y en la que se desconoce la homogeneidad cultural que carga el proyecto de institucionalización de la imagen fotográfica. Dice parte de este controversial fragmento:

El Archivo Casasola es la síntesis. Enunciación del *dramatis personae* de la Revolución Mexicana. Al estudiarlo reestablecemos los sitios específicos de la liberación y la tragedia. Antes estas fotos no consumamos la catarsis ni reconstruimos los impulsos primordiales que obligaron a la Bola. Porque el Archivo Casasola, más que una lección histórica es (obviamente) una lección visual, no una clase de política nacional. Su

propósito es mostrar la variedad, monotonía, la riqueza, la uniformidad de rostros y actitudes mexicanos. (333)

Si bien, la historia del archivo Casasola nos enseña que éste responde al uso de la fotografía por aquella clase política que se constituye como continuidad de una clase dirigencial, a través de la modernidad mexicana, desde al porfiriato hasta el PRI, nos muestra que el contenido histórico de las imágenes es el de una continuidad política obtenida desde la fotografía más cercana al aparato burocrático y la figura del presidente, nos muestra la imagen oficial de México, Monsiváis indica que esta imagen no es una lección de política nacional, sino que es un imagen que en tanto *salto dialéctico* es una lección visual que se alejaría de la gran narrativa política, en otras palabras, del historicismo. ¿Es el archivo Casasola como salto dialéctico la imagen de peligro que queremos asociar al relámpago de la imagen dialéctica o es la síntesis histórica en que una dialéctica positiva se manifiesta como progreso? En este pasaje la “síntesis” es una clave que nos sigue cuestionar hasta qué punto la imagen como salto dialéctico opera junto a un concepto destructivo de la temporalidad dominante, y hasta qué punto en cambio, opera en un horizonte no muy lejano al progreso de la historia como síntesis positiva. Esta última como aquel modo de comprensión filosófico que Benjamin -como Heidegger- destruyeron como paradigma dominante del pensamiento moderno.¹⁶

¹⁶El salto en Heidegger como aquel nombre que Arturo Leyte traduce de *Ursprung*, tiene que ver en *El origen de la obra de arte* con rechazar la pregunta temporal por el origen desde una visión primitivista y se relaciona en cambio con un salto original del Dasein que no puede quedar inscrito en una línea historicista. “El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador. La palabra origen [Ur-sprung] significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador” (28) ¿Cómo podemos conectar este problema con el *Origen del drama barroco* de Benjamin, donde el título original contiene la misma palabra, *Ursprung*? El peso de este, ciertamente es significativo, como indica George Steiner en la introducción de la edición norteamericana: “For Benjamin, as for every German thinker after Herder, the word *Ursprung* is resonant. It signifies not only ‘source’, ‘fount’, ‘origin’, but also that primal leap (*Sprung*) into being which at once reveals and determines the unfolding structure, the central dynamics of form in an organic or spiritual phenomenon” (16). La conexión entre dos modos de interrogar la historicidad, nos indica que el *salto* es un nombre cuya resonancia debe ser indagada con la cautela de pensar en la obra de arte (visual o literaria)

El problema radica en la diferencia entre la “síntesis” como una manera positiva de comprender la evolución de la historia y la imagen dialéctica que en tanto salto aspira a la destrucción de esta comprensión. La imagen dialéctica, en este sentido, aún en el ambiguo nombre que indica la dialéctica, no puede ser observada desde la síntesis de tesis y antítesis que acaba por avanzar hacia una nueva etapa histórica. Más bien solo es rasguñable en un instante en que en tanto salto del tiempo ya no puede reflejar las formas históricas como aprehensibles en una estructura de conocimiento estructural. Samuel Weber en *Benjamin-abilities* se refirió al problema de la imagen y la historia en Benjamin, indicándonos que una de las tareas del pensador alemán desde el “Prefacio Epistemo-Crítico” del *Origen del Drama Barroco Alemán* de 1925 a las *Tesis* de la década del 40’ es indicar lo erróneo de las estructuras de cognoscibilidad que definen verdades esenciales del tiempo, y que más bien el proyecto de Benjamin consiste en explorar caminos en que la escritura cuestiona críticamente la noción de conocimiento en sí misma (120). En este cuestionamiento, Weber nos señala un concepto explícito del tiempo, en un fragmento nunca publicado entre los fragmentos de las *Tesis*, pero que resume el tiempo de la imagen dialéctica, como un “now of knowability”, nombre que refiere a una dislocación de la auto-percepción del presente como aquello unificado y auto-identico, podría decirse en otras palabras a una metafísica propia de la filosofía de la presencia. “Now of knowability”, en cambio postula una imagen de una temporalidad singular, que desaparece tan solo esta puede ser rasguñada por el materialista histórico. Dice Weber: “what Benjamin calls the ‘image,’ therefore is not simply the stable representation of the self-identical content but an allegorical figure that explodes the semblance of the teleological progression by bringing its movement to a standstill while simultaneously moving in a different, less linear

como una clave para interrogar el tiempo histórico como un salto fundador que es un origen no historicista interrogable junto a la esencia de la obra de arte.

manner: as signification and repetition” (121). Esta imagen, que no es la del tiempo lineal del historicismo, cuya representación nunca será estable y sólo podrá ser aproximable a partir de una teoría de la alegoría, es para Weber el instante de una imagen dialéctica. En este instante, un “now of knowability”, uno de los puntos que señala la difícil conceptualización de esta imagen, imagen de la historia, de otro tiempo histórico, es como nos indica Weber de manera suspicaz una diferencia extrema con una visión sintética de la historia:

If Benjamin designates this image (-Nimmerwiedersehen: ‘never to see again’) as ‘dialectical,’ the reference is less to Hegel than to his own earlier demand, in the ‘Program,’ that the ‘coming philosophy’ introduce ‘a certain non-synthesis’ into the Kantian triad, one that, however, would ‘hardly lead to a quartet [Viertheit] of relational categories’ (GS1, 166; SW1, 106). Benjamin’s ‘dialectical image’ thus heightens precisely what dialectics seek to over-come: “the disjunctive relation” of the “synthesis”. The dialectical image does this by arresting the forward flow of time, but it can only do so by interrupting its ‘own’ intentionality qua representation and representation. In short, the ‘dialectical image’ disrupts the horizon of expectation to which it ostensibly responds and thereby makes way for something else (121) .

La imagen dialéctica es una imagen que en tanto interrupción de la síntesis solo queda como instante de un *arresto* del tiempo, de un *despertar* que la destrucción benjaminiana propone para comprender el concepto de historia. Desde el punto de vista que buscamos sostener, la imagen del archivo Casasola está más cerca de una dialéctica que presenta a la fotografía histórica como posibilidad de aprehensión del conocimiento y como progreso positivo y síntesis, que de la diferencia que se problematiza como un *arresto* en un fluido del tiempo. El archivo Casasola como “síntesis” constituye una representación de la historia política reducida a

la unidad de un archivo dominante y se reproduce en un discurso literario que avala el progreso nacional. En otras palabras, en la síntesis de Monsiváis, no encontramos tanto la *imagen dialéctica*, sino una reducción a una idea discursiva y un proyecto institucional que hasta el día de hoy domina el marco por el que comprendemos la fotografía de la historia mexicana y por el que, gracias al progreso de la nación, la valoramos como *documento cultural* del pasado. Un documento que omite la violencia del conflicto armado en la constitución de la imagen de la clase política, borradura que nos permite sugerir una lectura de este caso que conecta fotografía y escritura, como más que una inversión y ruptura de la estructura dominante, más que denuncia de las diferencias de clase o interrupción efectiva de los patrones de dominación, como la configuración de nuevas formas progresistas que restituyen una narrativa en el límite de la crítica socio-política. Una narrativa que restituye el poder de la letra sobre la imagen en una determinada organización social y fundamento de un orden jerárquico. La persona dramática de la revolución mexicana, en este sentido, no está tan lejos del sujeto nacional, y el sujeto nacional no sería otra cosa que la voluntad representacional que progresa en la historia homologando un patrón de comunidad que reduce toda diferencia de etnia y clase a un sentido identitario-representacional. En este sentido, la identidad representada, la monumentalidad y el progreso son los lugares donde la catástrofe de la historia convierte al archivo fotográfico en un documento cultural, aquel que al mismo tiempo y paradójicamente es la ‘aculturación’ del estado moderno en un proceso que confirma su homogeneidad política. Una aculturación que radica en olvidar que como documento cultura, es también un documento marcado por el horror y la barbarie.

Hasta aquí, he buscado remarcar que el problema del progreso es una temporalidad que puede estar oculta en la crítica socio-política y que al mismo tiempo con su homogeneidad es un tiempo que sostiene la norma histórica. Sin embargo, el progreso, pese a ser un tiempo vacío y

homogéneo, es un tiempo fracturado y susceptible de ser interrumpido. No define la totalidad del sentido. Lo que buscamos con desmontar la crítica al progreso no es solo evidenciar que esta estructura temporal poco ayudará a destruir las relaciones sociales de dominación, que más allá de la política de su tiempo se establecen como una continuidad de la violencia en el fundamento principal del comando soberano asociado a la modernidad capitalista. Sino también, ir tras esta crítica hacia una manera no-subjetiva de abordar el tiempo, en tanto en el mismo sujeto que se reconoce e identifica autoconscientemente con un determinado patrón que configura políticamente el fundamento de una experiencia social, encontramos atada y subordinada la posibilidad de imaginar lo político a una determinada interpretación simbólica-jerárquica de la historia. En vez de estas interpretaciones, perseguimos una manera de imaginar lo político que tenga que ver con la imposible captura de la totalidad del pasado y con la destrucción de un sistema subjetivo de representación en el instante del relámpago, destrucción que oponemos a la re-apropiación en la política del Estado-nación del movimiento de interrupción y suspensión asociados a las rebeliones populares. Perseguimos una concepción del pasado que no quede inscrita en un horizonte del sujeto nacional y del sujeto identitario que le adjudica un valor patrimonial a la fotografía histórica, ya que, en este horizonte, el sujeto de la historia representa los grandes hechos narrados desde perspectivas historicistas y construye el progreso. Perspectivas cuyo problema está en la reproducción de la norma histórica como comando soberano, como herida del Estado sobre la población civil y como conservación del régimen de propiedad.

1.4 El Interregnum de 1914: El movimiento de interrupción y suspensión de la historia.

El primer peligro a superar para no caer en una concepción errónea del tiempo de la imagen fotográfica y su vínculo con la historia es considerar esta crítica al progreso y la conversión de la fotografía a un documento de cultura. Tras éste, observamos la suspensión e interrupción del *interregnum* como otra concepción del tiempo, que en este caso veremos desde la interrupción de un fragmento fotográfico como fuerza del pasado que desestabiliza las estructuras significativas que definen las interpretaciones dominantes de nuestros materiales históricos. La búsqueda de otros conceptos que no sean los del historicismo de la política dominante como patrón de continuidad, fuera de un discurso conmemorativo y una interpretación oficial y monumental de la historia y la revolución, interrogaremos cómo la fotografía puede irrumpir en las nociones convencionales de la política del presente. Para esto, la fotografía central del archivo Casasola, *Villa en la silla presidencial* (fig. 5), nos sirve como un trazo cuyas lecturas han señalado un movimiento de interrupción o suspensión que aquí señalamos contrarresta los discursos de poder del *continuum* de la historia. Esta fotografía abre una serie de preguntas histórico-políticas que enfocamos en un terreno de conflicto en nuestro campo de estudio, observando las lecturas que se distancian de una metafísica de su interpretación y que siguen interrogando el peso de lo político desde el *interregnum* histórico de 1914. Así, finalmente apuntamos a una fotografía que, vista desde la difícil posición de la *imagen dialéctica*, como rechazo a la representación de la historia, nos sugiere interrogar donde la destrucción benjaminiana se encuentra o choca con la destrucción de la metafísica y la deconstrucción de la subjetividad moderna, de los paradigmas de una política hegemónica de emancipación.



Fig. 5. “Villa en la silla presidencial.” Ciudad de México. 1914. Archivo Casasola.

Villa en la silla presidencial es una imagen fotográfica que asociada al *interregnum* que registra nos abre a un tiempo que en la suspensión del comando soberano se diferencia del estado de excepción como *norma histórica*. En nuestro caso, el *interregnum* de 1914 es un momento en que el *estado de excepción* como una continuidad que hemos visto entre una nación positivista y una revolucionaria, entre una revolucionaria y una democracia autoritaria, se encuentra suspendido. Su diferencia, no es la de una oposición binaria al progreso, sino la de un *enigmático tiempo* en el que la suspensión del comando soberano se encuentra con un latente peligro de que la fuerza que rechaza la soberanía convencional sea reapropiada y reintroducida en los marcos de la política dominante. ¿Qué nombres nos quedan para mantenernos alertas de esta reapropiación? ¿Cómo aproximarnos a este enigmático tiempo?

En el fragmento VIII de *Las Tesis*, una vez que Benjamin ha indicado la continuidad del estado de excepción como regla y la tradición de los oprimidos, nos señala que a lo que aspira el

concepto de historia es a la provocación del *verdadero estado de excepción*. La definición de este último nombre aún se nos presenta como misteriosa, pero reconocemos ciertas condiciones que impiden dejarlo inscrito en la misma lógica redentora de la política de la social-democracia y del progreso, y que en cambio ofrece una débil fuerza mesiánica que aspira a aproximar un concepto no ortodoxo de revolución. Para Willy Thayer este *verdadero estado de excepción* es por ejemplo el límite del verosímil de la soberanía, un límite que se entiende en la tensión que lo diferencia de una (re) fundación de la regla, de una conservación o excepción en que nuevas normas vuelven a constituirse soberanamente (54). El *verdadero estado de excepción*, a diferencia del orden soberano, “no conserva ni funda reglas, derecho, marcos de contención” (ibíd.). Es un nombre que para Benjamin tiene que ver con una de las tareas más altas de su pensamiento crítico y donde explícitamente nos señala la distancia con la norma histórica del progreso, una distancia que siguiendo la lectura de Thayer sobre la destrucción benjaminiana tendría que ver con rechazar cualquier tipo de re-fundación de la soberanía convencional y que en cambio operaría como una suspensión en que la dificultad estaría en pensar *sin marco*. Esta dificultad, podemos observar, sin caer en un principio de equivalencia que homologue diferentes conceptos bajo un mismo sentido, no está lejos de la *imagen dialéctica* si ésta es el relámpago que rechaza la posesión representacional del conocimiento. Ambos nombres nos sugieren una dificultad que acá buscamos traer a la vista interrogando hasta qué punto podemos asociar este *verdadero estado de excepción* a una fotografía que como relámpago nos abre al mismo tiempo a la pregunta por el *interregnum*.

El *interregnum* sabemos designa aquel momento donde la suspensión de la decisión soberana pone en juego un tiempo sin regla. Su problema es que tras esta suspensión viene una lógica de poder que suele instalar los principios fundacionales del comando soberano. Como su nombre lo indica, *interregnum* es un tiempo *entre dos reinados* o *príncipes*. Lo que pone en

juego entonces tiene que ver también con la potencialidad de contrapesar la violencia fundacional de la soberanía y habitar en una abismal temporalidad en la que los contextos de significación de la política dominante se encuentran interrumpidos y suspendidos. Una tarea que, en cierto modo aparece en la dificultad de sostener el *verdadero estado de excepción*, que a diferencia del excepcionalísimo y de la norma histórica es otro tiempo que el del progreso, otro tiempo que hay que pensar sin llevarlo a una estructura de representación. En este sin marco es que buscamos conectar fotografía e historia, diferenciando el uso de la imagen fotográfica en narrativas del pasado como comprobación verosímil de los hechos, y aproximando en cambio la interrupción de un instante de peligro donde todo marco representacional del tiempo y la política quedan suspendidos. Uno de los problemas que observamos entonces, tiene que ver con estas proximidades, entre la dificultad de la tarea destructiva de encontrar un *verdadero estado de excepción*, en la dificultad de poner en juego un tiempo que no vuelva a ser reapropiado en el principio decisionista del soberano, y en la dificultad de pensar la fotografía irrumpiendo en un concepto de historia de manera tal que como relámpago interrumpa la representación del historicismo como posesión del conocimiento. En los umbrales que señalan estas cercanías, más que una solución a nuestros problemas, nos aproximamos a un abismo y una dificultad del lenguaje. Una dificultad del lenguaje que es buscar aquellos lugares no narrativizables en una lógica lineal, que podría indicarse, es precisamente el lugar que explora Benjamin en *Las Tesis*, cuyos fragmentos han sido observados como una prosa escrita como fotografías. Eduardo Cadava en el prefacio de *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* nos indica cómo Benjamin busca una escritura, que, en tanto exploración del movimiento de suspensión e interrupción de la fotografía y la historia, busca el fragmento para destruir la narrativa lineal de la historia.

Si Benjamin sugiere que no hay historia sin la capacidad de contrarrestar el movimiento histórico, también necesita una escritura que pueda ser fiel a este movimiento de interrupción o suspensión. Como la mirada de la cámara, que momentáneamente fija la historia en una imagen, la tesis condensa una red de relaciones en un marco cuyos bordes permanecen permeables. La tesis, una fotografía, nombra la fuerza de esta suspensión.

(21)

Si tomamos como cierta la posibilidad de que la fotografía escape de los marcos representativos de la historia y que en esta fuga se ponga en juego otro concepto de historia y la destrucción del historicismo, en nuestro caso, *Villa en la silla* vista desde el problema del *interregnum* nos permite sugerir que ésta es una fotografía que puede ser fiel al movimiento de suspensión e interrupción al que nos aproximamos. Una fotografía que pueda acercarnos a la fuerza de otro concepto de tiempo, que en tanto *interregnum*, desde las lecturas de Alberto Moreiras y Gareth Williams se conecta con una negación subalterna y un fuera de lugar del zapatismo respecto a la hegemonía. Esta imagen, sin embargo, no está exenta de dificultades en sus posibles interpretaciones y solo ha llegado a ser observada en relación a otro tiempo tras un exiguo trabajo deconstructivo sobre la definición de su significado. *Villa en la silla*, fácilmente puede ser considerada como una de las fotografías más debatidas de la modernidad latinoamericana y desde su carácter icónico se ha prestado para diferentes lecturas que en gran parte observan una cultura nacional que rescata positivamente el legado de los caudillos rebeldes como épica revolucionaria y contra-hegemonía de los subalternos, como podría leerse de la deconstrucción de G. Williams sobre la interpretación de Andrea Noble. También, es una imagen que ha sido señalada por estar presente en la imaginación narrativa del *El Águila y la Serpiente*, lo cual nos indica que no solo es una imagen central para la monumentalidad fotográfica, sino

también una imagen central para la monumentalidad literaria que caracteriza a la revolución mexicana. Esto último nos ofrece un nudo más complejo del vínculo fotografía-escritura, en tanto ya no depende de la referencia de las letras al fenómeno fotográfico, sino que se inscribe en una imaginación posterior en donde su conexión sugiere desmontar la estructura definida de este vínculo y observarlo desde rincones implícitos. Fotografía y literatura, en este caso permite observar la coincidencia de un monumento, un ambiguo género literario denominado como Novela de la Revolución y la imagen ícono del monumento que hemos visto en el archivo Casasola, para destruir los cimientos metafísicos que la política de la hegemonía construye junto a estos monumentos desde el pasado al presente. La información que nos entrega esta imagen es amplia y problemática, no es reducible a un significado homogéneo que podamos asignarle, sino que requiere observar con cautela el camino de sus lecturas para no adjudicarles un valor patrimonial en la cultura ni observarla como fundamento metafísico del legado de la revolución.

En sus respectivos contextos, *Villa en la Silla* y *El águila y la serpiente* son representativos de los grandes *corpus* que tanto la literatura como la fotografía construyen como poderosas instituciones culturales. Si el problema del archivo Casasola es el progreso que anula la imagen de las diferencias del pasado homologando la rebelión en la temporalidad oficial de la historia nacional, borrando en parte la violencia y muerte de esta historia, blanqueando diferencias de raza y clase, la literatura de Guzmán ha sido problematizada respecto a la metafísica de su literatura, su función en la hegemonía popular del villismo y la representación subjetiva de éste. Progreso y metafísica en este punto, conforman una estructura de lo uno y lo mismo en base a la identidad cultural que recae sobre la revolución, reproducen una verdad que es simbolizada por figuras que alimentan una misma concepción para conmemorar oficialmente el pasado. En ésta, el proyecto literario de Martín Luis Guzmán sostiene el fundamento

metafísico de la representación de la historia que actúa al mismo tiempo como organización burguesa y burocrática del aparato literario nacional desde la década del 20' en adelante. Su literatura es un proyecto que responde a la homogeneidad y violencia de esta política literaria. Héctor Aguilar Camín, por ejemplo, encuentra en *El Águila y la Serpiente* una respuesta representativa de la “experiencia revolucionaria” que se diferencia, como parte de un macro aparato literario cuyos casos van de Mariano Azuela a José Vasconcelos, de la rebelión popular, frecuentemente caracterizada como salvaje, desorganizada e incompatible con la organización administrativa de la nación. Esta novela, podemos indicar es uno de los casos más discutidos en que *la bola* aparece como “una degradación, una bestialización colectiva de la que ellos (los escritores) se libraron por vía de la indignación y la condena” (202). *El águila y la serpiente* pese al genio literario que podemos adjudicarle y pese a las luchas políticas contra el conservadurismo de los años 20 de parte del escritor (como lo demuestra su exilio en 1925, en el gobierno de Elías Calles), representa un vasto proyecto literario que no puede ocultar “la óptica de clase” de Guzmán, una óptica que asimilamos también a la del archivo Casasola. Desde esta óptica el aparato literario y su función reguladora con el Estado deja en claro la diferencia entre la rebelión popular y los patrones progresistas de civilización y cultura: “hay la gana de decir que los buenos, los limpios, los idealistas, los civilizados, eran el narrador y sus amigos mientras que la canalla eran los otros, era la Revolución. (Aguilar Camín 203).

Considerando este contexto, la novela *El Águila y la Serpiente*, como centro metafísico de la literatura que construye la épica revolucionaria, el fragmento “Los Zapatistas en el Palacio”, y el espejo que éste encuentra en *Villa en la silla* pueden quedar atados como parte de un vínculo que pese a su definición dominante, es aún un campo de disputa para desmontar las interpretaciones imperantes sobre el pasado que sirve a la política del presente. Contra la

conmemoración oficial, este es un implícito vínculo foto-literario que ha servido para problematizar el movimiento de suspensión e interrupción (y su re-apropiación) que observamos junto a un concepto destructivo de historia y fotografía. Lo que acaece en el Palacio de Gobierno de México en noviembre de 1914 y el registro del evento pone en juego la potencialidad de la fotografía para pensar en la historia como aquel movimiento relampagueante en el que se suspenden las nociones dominantes del tiempo y el historicismo. Así como las lecturas de la imaginación literaria del evento suspenden la metafísica del gran proyecto literario de Guzmán. Esto en tanto más allá de su significación e interpretación dominante, cada imagen y fragmento literario es susceptible de ser visto como una fuerza del pasado que llega a poner en tensión una estructura homogénea del presente, en estos casos, una estructura sostenida en el horizonte de la hegemonía de la política moderna mexicana. Como he indicado, *The Exhaustion of Difference* y *The Mexican Exception* nos señalan a partir de este *interregnum* una oportunidad de problematizar la extracción del poder soberano de los zapatistas. Extracción que no solo tiene que ver con el derrocamiento popular del soberano, el presidente o el dictador -en la derrota del dictador Victoriano Huerta-, sino que también es suplementado por la negación histórico-política del zapatismo respecto al aparato burocrático una vez alcanzada la posibilidad de tomar el poder, su no-lugar en la revolución y el no-lugar del campesino-indígena en la política dominante y la soberanía convencional. Esto es, la decisión de Zapata de no volver fundar la regla que la revuelta agraria había destruido, y que tiene que ver con la destrucción alegórica del poder soberano con la conocida respuesta, “deberíamos quemarla” con que el rebelde de la Comuna de Morelos responde a Villa una vez que éste le invita a fotografiarse sentado en la silla presidencial.

En la singularidad de este *interregnum* nos enfrentamos a una diferencia crucial de la revolución: entre la rebelión zapatista como extracción de la política dominante, que desde el

Plan de Ayala siguió un camino relativamente autónomo al de la facción sonoreense, al maderismo y al carrancismo, y la rebelión minera y campesina del villismo que marca una figura de consenso con la política oficial, que es un sujeto que domina el imaginario popular desde numerosos usos de la imagen y la literatura del período y que supo transar con el poder oficial para aspirar a sus objetivos a corto plazo. En el *interregnum* de 1914 estas diferencias alcanzan su momento más alto dejando al zapatismo como lugar de una pregunta por una extracción, suspensión y renuncia de la soberanía. Este se nos ofrece en el difícil lugar de pensar en otro tiempo al paradigma del progreso y otro nombre de lo político que no sea el de la soberanía convencional.¹⁷

El año 2001 Alberto Moreiras en *The Exhaustion of Difference* leyó el popular episodio “Los zapatistas en el Palacio” resaltando la duda sobre la compatibilidad del campesino zapatista con el poder histórico-político en las diferentes caracterizaciones y acciones de los personajes contruidos por la novela de Guzmán. Para Moreiras, la visita al Palacio de gobierno -controlado por los zapatistas- de Eulalio Gutiérrez, quien estuvo cargo de la administración del gobierno mexicano entre el 6 de noviembre de 1914 al 16 de enero de 1915 tras ser electo en la Convención de Aguascalientes, junto al mismo Guzmán, deja en claro las profundas diferencias

¹⁷ En tal límite el villismo y el zapatismo presentan sus maneras diferentes respecto a cómo interrumpir o suspender el tiempo dominante y dos maneras diferente de comprender e imaginar la política en escalas locales y nacionales, son dos caminos por los que se complejiza sus mismas distancias con el aparato burocrático que defiende la óptica de clase de la narrativa de Guzmán. De acuerdo a G. Williams, mientras el villismo se asocia a un aparato tecnológico militar que supo asociar su posición geo-político con la frontera con Estados Unidos y la tradición de organización campesina en el norte de México, en parte mantenido intacto el sistema de haciendas y enfocándose en la rápida re-distribución de la riqueza; el zapatismo se mantuvo relativamente alejado de la tecnología propia a la máquina de guerra y puso su énfasis en las mismas tierras que cultivaron por siglos, solventaron un principio telúrico y un programa con el que buscaron un plan de re-distribución o reforma agraria que lograra reconstruir a largo plazo la sociedad a escala nacional (157-158). Este fundamento de la revolución zapatistas es el que para Gareth Williams presenta su mayor relevancia en el legado de la revolución mexicana, esto es, en “the radical provisions at the heart of Article 34 of the 1917 Constitution” (158), aquel artículo por el que toma lugar “the telluric drive of the revolution insituted land and wealth redistribution as national policiy and historical debt” (159).

que se han indicado entre una clase culta y civilizada y la caracterización de los rebeldes (fig. 6). Diferencia, que en este caso aproxima al villismo al aparato burocrático, a un poder popular-hegemónico, y deja al zapatismo en la distancia subalterna con este poder. En el caso de la novela, donde el villismo es representado por una comisión burocrática más próxima a un aparato estatal que a la rebeldía del bandolero; y donde el zapatista, representado en Eufemio Zapata, hermano de Emiliano Zapata, responde a una representación salvaje de su figura. Moreiras presta atención a cómo Guzmán describe la incompatibilidad del zapato de Eufemio con la alfombra del Palacio, de su mano con la baranda de la escalera, mientras éste guía a Eulalio y Guzmán por diferentes salones, de acuerdo al narrador, descritos por Zapata como una opinión “a menudo elemental y primitiva” (Guzmán 283). Mientras se da un dispar diálogo entre zapatistas y villistas al recorrer el Palacio, el episodio alcanza su clímax cuando la comisión llega a la silla presidencial. En tal momento es que Eulalio Gutiérrez bromea con Eufemio Zapata diciéndole que solo llegaran a la presidencia cuando esta silla sea la montura de los caballos, broma ante la que Eufemio muestra su disconformidad y deja de reír. Un momento que refiere indirectamente a la ya indicada respuesta de Zapata cuando Villa lo invita a fotografiarse en la silla. Moreiras encuentra aquí el elemento crucial del episodio: “The crucial moment of hegemonic interpellation happens when Eulalio makes his joke – ‘yes, my friends, you guys will have power the day horses are saddled with presidential chair’. But the Zapatistas already know it: hence their withdrawal and renunciation” (125).



Fig. 6. “Eulalio Gutiérrez y Eufemio Zapata”. 1914. Ciudad de México. Archivo Casasola.

Desde la extracción y negación subalterna en el *interregnum* Moreiras señala que los zapatistas son “atópicos”, es decir, que no tienen lugar dentro de la estructura hegemónica que representa el poder constituido en el centro del aparato burocrático. Este no-lugar de quien no se reconoce como agente re-fundador de la soberanía, sino que queda en la sombra de lo que la hegemonía del poder soberano no puede aprehender, en una sombra que es la sombra del no-sujeto, es desde donde los zapatistas atópicos dejan observar un doble filo: la subalternidad y la deconstrucción como suplementos que apuntan a otros modos de pensar lo político en el campo de estudios.¹⁸ Ya que si, como nos indica Moreiras, “The zapatista’s abandonment or suspension

¹⁸ Deconstrucción y la subalternidad se suplementan, una de las tesis que leemos en *Línea de sombra*. “Deconstrucción, pues, y subalternidad —su relación sólo puede concebirse en términos de suplemento: la deconstrucción opera como suplemento de la subalternidad, y la subalternidad opera como suplemento de la deconstrucción en la medida en que no puede decirse “deconstrucción o subalternidad.” (148) Deconstrucción y subalternidad son mutuamente irreducibles, y arrojan así un resto. A grandes rasgos este suplemento es también el

of the political is in any case a contingent historical fact- but one that subaltern negation makes possible” (125), esta negación subalterna hace posible desplegar una potencial interrogación de lo político que ya no es la articulación hegemónica del Estado y que ya no se reduce a oposiciones binarias entre dominados/dominadores. Este otro modo en el suplemento de la subalternidad y la deconstrucción es el *resto*, próximo a la dificultad de pensar en el sin marco, y que, en la atopía de los zapatistas, en la renuncia y extracción del poder soberano que toma lugar en el movimiento de suspensión e interrupción del *interregnum*, es un quiebre de la clausura que define la política del Estado como única posibilidad de organizar relaciones sociales. La negación de volver a fundar los principios de la soberanía del Estado y la extracción del poder dominante que vista desde la deconstrucción del discurso académico no nos queda como sujeto definido (ni como sujeto excluido, sujeto sin voz, sujeto de una promesa revolucionaria), sino como un resto que no es apropiable en los ejes de la representación del subalterno, pero que paradójicamente es posible de observar en el momento en que la negación subalterna existe. Más bien es un enigma de la indefinición de su lugar en la historia y una desarticulación de los sistemas de interpretación que resguardan el poder del soberano.

Cabe preguntarse entonces hasta qué punto este *resto* visto desde el doble filo de la negación subalterna en la atopía de los zapatistas y en la deconstrucción del discurso universitario como diferencia de los principios de articulación hegemónicos, es un *resto* que en tanto inaprensible para la posesión de un discurso epistemológico e indefinible en una estructura que define la política del latinoamericanismo, es también un *resto* que aproxima este doble filo de subalternidad y deconstrucción al relámpago de la historia. En tanto como *resto*, el no-sujeto,

de lo político y el trabajo en la universidad, ya que para Moreiras lo subalterno es a lo político lo que la deconstrucción es al discurso universitario.

el zapatista atópico, despliega una interrogación de lo político que no puede volver a inscribirse en la reproducción de una metafísica representacional, y en tanto la imagen dialéctica es la destrucción de la representación definida del pasado, consideramos que ambos lugares se aproximan. El resto atópico del zapatista visto desde relámpago que es una imagen del *interregnum* nos indica que la extracción de la política soberana es aquel lugar donde lo político y su enigma se despliega con mayor profundidad: la suspensión e interrupción de los regímenes dominantes. En este punto, *Villa en la Silla* es esta imagen del *interregnum* que nos sugiere enfrentarnos a otras condiciones que no son la representación histórica del sujeto revolucionario. Una interrogación que retorna con otros matices en *The Mexican Exception*, donde la negación subalterna vista en torno a los eventos de 1914 es también problematizada por fuera de este marco representacional dominante,

En su lectura, G. Williams sitúa la extracción de la política soberana considerando el punto fundamental de Moreiras de los zapatistas como atópicos y observando a su vez una lectura de la fotografía que se opone a la inscripción metafísica de la interpretación de Andrea Noble sobre *Villa en la silla*. Entre las escenas de encuentros que el libro de G. Williams recorre sobre la modernidad política mexicana, el encuentro entre villistas y zapatistas en el Palacio es crucial. Desde éste, observa tanto la metafísica de la novela de Guzmán y una hegemonía en el campo de conciencia política que entrelaza historia y ficción para construir una verdad civilizatoria, una producción de identidad y sujeto desde el aparato literario y su función con el poder del Estado, como una hegemonía que define el significado de una de las fotografías más importantes de la cultura mexicana. *Villa en la Silla* atravesando la literatura de Guzmán, en *The Mexican Exception* no refiere a un aspecto formal entre dos géneros, sino que desde el desplazamiento de la fotografía a la literatura queda como un nudo que nos lleva a interrogar los

órdenes soberanos y a contrastar las interpretaciones hegemónicas de dos monumentos culturales. El intercambio fotografía-literatura, en este caso, más allá de la formalidad, visto desde una interrogación del despliegue de lo político como pregunta por la extracción del subalterno y desde una fuerza deconstructiva que muestra el problemático poder de las interpretaciones hegemónicas, por fuera de la ideología y óptica de clase que caracteriza a la novela de Guzmán y del archivo Casasola, permite posicionar una pregunta por la extracción del modelo soberano y pensar en el *interregnum* desde la diferencia a aquella imaginación histórica-narrativa que buscar cerrar en la ley nómica del Estado y la política como los únicos lugares imaginables de lo político. Esta diferencia es la que aún permite pensar en la fotografía y la literatura como potenciales riesgos a las estructuras dominantes de interpretación. Dice G.

Williams:

This is the decision for the nomic production of life exclusively from within the horizons of sovereign will. It is also the essential imperialism of metaphysical ontology already seen in Guzmán and Noble's interpretations of the encounter between the peasantry and the seat of sovereign power. In his 1920s account of his encounter with Eufemio Zapata in *El águila y la serpiente*, Martín Luis Guzmán obviously chose a priori the suppression of revolutionary time at all costs. His was the decision for the confining idea of the law, for sovereign regulation and for the bourgeois distribution and management of powers as the only possible definition of the political (56)

La supresión de otro tiempo de lo político a toda costa es una estrategia de la novela y la fotografía de la revolución que tiene como objetivo re-territorializar la rebelión, construyendo una temporalidad homogénea y una definición de la historia política en una norma histórica

como único camino para imaginar la política.¹⁹ Aquí, junto con seguir aquella pista que ante la clausura de la significación histórica despliega otra interrogación de lo político en el campo de estudio, observamos un tiempo que puede ser visto desde la fotografía cuando la fotografía se despliega como potencial des-estabilizador de las regulaciones políticas-culturales, cuando no es reducible ni a la hegemonía ni al progreso. Visto desde la fotografía, el movimiento de suspensión e interrupción del *interregnum*, que en este caso tiene en el zapatismo histórico no tanto una práctica política alternativa sino a la apertura a la pregunta por la substracción y abandono del poder soberano, es un tiempo que buscamos trazar con la irrupción de la imagen fotográfica trastocando el concepto de historia. Ni la re-territorialización de Guzmán ni la fuerza hegemónica que define un sujeto revolucionario pueden en cambio aproximarse a esta irrupción. Esto, en tanto la mirada destructiva de los paradigmas temporales que guía al historicismo es tal vez una operación en que tanto el sin-marco de la fotografía como *imagen dialéctica* y el sin-marco del *interregnum* frente al comando soberano, permiten al pensamiento apuntar a la destrucción de la violencia moderna, distanciándose de la hegemonía nómica del Estado y su clausura para imaginar la política.

El problema aquí, radica entonces en la difícil tarea de aproximarnos a este tiempo de la imagen fotográfica y del *interregnum* como movimientos de suspensión e interrupción. Un movimiento que asociamos a la suspensión de la *norma histórica* y a la interrupción del *permanente estado de excepción*. Por fuera de la representación del progreso, nos enfrentarnos

¹⁹ Se trata de la diferencia que hemos venido observando entre la definición de la revolución desde una clase dirigente, en este caso, apoyada por una clase letrada, y la revuelta campesina. EN este caso, como una diferencia que re-territorializa la revuelta en los principios soberanos. Dice Williams: “Guzmán’s account, however, calculatingly reterritorializes the agrarian revolt around the return to a normal police administration and distribution of sovereign powers, predicated once again on the silence and humbled subjugation of the peasantry, on the intelligent wit and rhetorical superiority of the “lettered” classes, and on the reinsertion of the poor into the nomic, administrative realm of the sovereign ban” (50).

entonces a un tiempo en que el comando soberano se convierte en nada, un tiempo que no puede sino ser planteado como definición de una solución a los problemas sociales desde la política sino como una interrogación de un enigmático cometido. ¿Qué hacer para que el comando soberano no re-introduzca su regla? ¿Cómo pensar en un tiempo que no sea el de la política, un tiempo en el que estemos resguardados de la tempestad, de la norma, del estado de excepción? ¿Cómo habitar este tiempo? En este punto, tal vez podemos preguntar junto a Jean Luc Nancy por aquello que queda fuera de una lógica definida sobre las relaciones políticas y sociales basadas en la soberanía convencional, un peligro que indicó en *Ser Singular Plural*, en la conferencia “Guerra, Soberanía, Tejné”, dada a pedido debido a la gran pregunta por la tecnología y la guerra que elevó la Guerra del Golfo en su tiempo. En esta conferencia, Nancy indica los trazos que conducen hacia la aporía de la pregunta por la nada de la soberanía, presentando en el nombre *ecotecnia* una de las pistas para pensar en la sustitución de la “lógica del modelo soberano”, el abandono de la lógica del Estado-nación como agente en que se desarrolla el curso histórico de la guerra, la tecnología y la política. Sin ánimo de dar una respuesta fija o adscribir un concepto como una respuesta definitiva a nuestros problemas, la *ecotecnia* nos ayuda a pensar en un *espaciamento*, que es otro tiempo y otra relación con el espacio en un tiempo porvenir que es necesario interrogar tras vaciar la lógica soberana. Un *espaciamento* ya no es de la revolución como condición histórica- nacional de los “pueblos”, sino que abordado como una “intersección singular”. Un modo de entender lo político que ya no es el de la metafísica ni el del progreso, ni del nacionalismo, ni el de la monumentalidad de la Historia. Tampoco se trata de un destino o de una promesa salvífica, sino de pensar en las “intersecciones singulares” para ir hasta “el extremo sin ejemplo de la ‘nada’ de la soberanía”,

de ir al umbral y apertura de una interrogación constante “...¿Cómo pensar, cómo actuar, cómo hacer sin modelo?”. Dice Nancy:

Porque este mundo es el del espaciamento, no el del acabado; porque es el de la intersección de las singularidades, no de la identificación de las figuras (de individuos o de masas); porque es el mundo en el que la soberanía se agota en suma en sí misma (y, de golpe, resiste golpes terribles o irrisorios) – por todas estas razones, y en el seno mismo de la potencia apropiadora del capital (el mismo que ha comprendido el declive de la soberanía), la ecotecnia indica obscuramente la *tejne* de un mundo en el que la soberanía no es NADA. Un mundo en el que el espaciamento no podría confundirse ni con la presentación, ni con el desgarrar: sino solamente con “la intersección” (153).

“Un mundo en el que la soberanía no es NADA”, la propuesta de Nancy nos señala el difícil de camino de pensar en aquel lugar que ya no se rija por los marcos de la política, camino que ha conducido al peligroso juego armado de los estados soberanos que despliegan la plenitud de sus recursos tecnológicos para sostenerse como *potencias*. Nos señala un espacio y un tiempo, un espaciamento, donde la representación histórica del Estado-nación y el poder del comando soberano como regimiento de la política no son necesariamente el único camino para imaginar otras relaciones sociales. En nuestro caso, observando qué la revolución mexicana y su representación cultural ha sido fuertemente re-apropiada por los discursos conmemorativos del Estado, cabe preguntarnos entonces qué nombres podemos interrogar para no seguir reproduciendo esta clausura de la política: la destrucción del historicismo y el pensar de otro modo que la política tradicional, el suspender la norma histórica, la tempestad del progreso y el comando soberano, o imaginar un espaciamento donde la soberanía no es nada, tal vez nos acerca a la difícil pregunta de pensar sin marco que buscamos plantear.

Para concluir este capítulo, con el ánimo de dejar interrogaciones abiertas una vez que nos hemos distanciado del paradigma del progreso y nos acercamos a un sin-marco, a la nada de la soberanía, a un abismo, un pequeño poema publicado en *La Patria Insomne* de la escritora Carmen Boullosa nos entrega en clave enigmática la dificultad de pensar lo político en México sin sus símbolos representacionales habituales. En este poemario en el que la Patria y sus historias de guerra son la historia de una violencia cruda, encontramos una escritura que permite desplazar la crítica que se ha venido planteado sobre la metafísica de la gran Novela de la revolución, y en general de las grandes narrativas históricas, hacia el poema y su errancia como no-pertenencia al marco de representación identitario. Versos como “tu pujante industria el secuestro/ las sonoras ráfagas en los pechos de los niños” en el poema Los Patriotas o “las balas que vuelan no tienen convicciones, / son paga de federal, de estatal, o de este capo o el otro/ etcétera...” en el poema ¿Quo Vadis?, en alusión hacia dónde va la patria, señala la vigencia con que el lenguaje poético busca extraerse de la narración histórica oficial, descendiendo de los cimientos simbólicos que han posibilitado una idea de nación de moderna y en cuyo camino aparecen los restos por los que la historia de la patria ha sido posible, la historia del *continuum* de violencia. Entre estos versos, el poema “Señores del Insomnio”, en la violencia que puede inferirse del tiempo histórico que Boullosa poetiza, referente tanto de las guerras de independencia como de la revolución, o los capos del narco, convoca al progreso en tanto pesadilla de la continuidad de la nación y destruye el símbolo dominante de México, el símbolo la literatura de la revolución: El águila y la serpiente. “Unos señores cortaban dedos para marcar personas / Luego cortaban cabezas”, leemos en poema de Boullusa, antes de entrar en la pesadilla que es la historia del progreso:

La Patria se escondía de sus vigiales, se hacía guaje

Les tenía miedo.

Creí que le iban a mochar el águila o,

Peor todavía, la serpiente.

¿Qué iba a hacer no más con su nopal vacío?

Finalmente, cabe preguntarnos junto a Boullusa ¿Qué hacer sin el águila y la serpiente, la imagen precolombina de la fundación de Tenochtitlan apoderada y apropiada permanentemente por la nación moderna, con el título de Guzmán, con el símbolo de la nación moderna? ¿Qué hacer si éstos están amputadas, mutiladas o mochadas por los mismos señores que identificamos como los forjadores de la nación moderna? ¿Qué hacer con el nopal vacío, un nopal donde ya no descansa ni el águila ni la serpiente, un nopal sin símbolo? La interrogación de este poema ciertamente nos sitúa en la cuestión crucial que hemos buscado plantear, aquella interrogación que tiene que ver con cómo hacer que el movimiento de suspensión e interrupción no sea reapropiado, cómo provocar un *verdadero estado de excepción* que sea otra cosa que la temporalidad histórica de la nación moderna y cómo aspirar a que la fuerza de la rebelión popular no sea reintroducida en los discursos del *continuum* de la historia. En la crítica a la violencia de la soberanía, el observar el símbolo de la nación y el símbolo de la Novela de la Revolución como *algo vacío*, tal vez como una soberanía convertida en nada, nos desafía a imaginar de otro modo lo político que no sea bajo la tradicional estructura de la norma histórica. Allí, el presentar una solución fija y adscribirnos a un marco, erraría nuestro camino. Sin embargo, allí también es que la fuerza interrogativa de una deconstrucción de las imágenes de la historia nos lleva hacia el umbral de otro tiempo ya no definible ni en la metafísica ni en el progreso. Atrevernos a entrar en este umbral, es tal vez el desafío de rechazar el miedo que trae

la violencia del progreso y pensar en la historia como aquella fuerza del pasado que en nuestro tiempo nos sugiera arrebatarse las interpretaciones de la política dominante para disputar el problema de la revolución mexicana por fuera de uso conmemorativo por el poder del Estado-nación.

Capítulo 2

Heterocronismo de las postales de la década de violencia. Fotografía militar y el peligro de la técnica moderna.

2.1 . Introducción: El tiempo heteróclito y el modelo tecnológico.

Alejándonos de la revolución mexicana como un evento excepcional e inscribiéndolo en una continuidad de violencia desde el porfiriato al autoritarismo de la pos-revolución, en el primer capítulo observamos críticamente la temporalidad del progreso desde la imagen fotográfica y el discurso literario que representan el excepcionalismo y la monumentalidad del evento. Tras esta crítica, busqué conectar el movimiento de suspensión e interrupción de la fotografía en el concepto de historia, como *imagen dialéctica* y destrucción del historicismo, con el *interregnum* en tanto movimiento de suspensión e interrupción del permanente estado de excepción, que vimos junto a la ejecución fáctica de la violencia por el comando soberano del Estado mexicano. Esta última conexión, un caso en que la fotografía del *interregnum* puede ser vista como *imagen dialéctica*, radica en aproximar una comprensión del tiempo que no represente ni defina el relámpago de la historia. La *imagen dialéctica*, en su imposible reducción al empirismo y conocimiento objetivo, se abre en cambio a una enigmática pregunta por el tiempo de la fotografía irrumpiendo en el concepto de historia como constelación de fragmentos que permiten articular el pasado en instantes de peligro para las estructuras homogéneas del presente. En este capítulo, exploraré esta constelación abordando *las postales de la década de violencia*. Con éstas, exploraremos un tiempo accesible en tanto montaje, un *tiempo heteróclito*, que perseguiremos como choques visuales de imágenes anacrónicas, de las *postales* con otras imágenes de la modernidad mexicana. Un tiempo,

que de acuerdo a Didi-Huberman cambia el punto de vista del modelo secular del progreso y del positivismo y muestra en cambio que no hay línea sino “series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan con lo que Benjamin llama su ‘historia anterior’ y su ‘historia ulterior’” (154). Un tiempo que en nuestro recorrido consiste en seguir cambiando la perspectiva del progreso que observamos con el archivo Casasola y la literatura que lo acompaña, para explorar otras entradas en qué imagen e historia dejan de ser comprensibles en una línea organizada estructuralmente, y se diseminan, en un tiempo que articularemos en múltiples momentos, en diferentes tiempos, entre la revolución, el pasado de ésta y la pos-revolución.

Entre estos choques nos concentraremos en la imagen del cadáver, una imagen ampliamente reproducida por las postales de la década de violencia. Con esta imagen que se repite en su diferencia en distintos momentos de la historia buscamos acercarnos a imágenes de “tiempos heterogéneos que forman anacronismos” (Didi-Huberman 39). A diferencia de un concepto estructural y una concepción lineal del tiempo, los abordaremos como un montaje de fragmentos fotográficos, como discontinuidades de una cronología organizada y autorizada de los hechos del pasado, persiguiendo un pensamiento de la imagen y el tiempo que deje de “ser la búsqueda de la concordancia eucrónica” (36). Es decir, imágenes que observamos desde la apertura de su significado contextual hacia cruces con diferentes contextos, que buscamos ver menos cómo la posibilidad de enunciar un discurso representacional de su contenido que de postular en cambio la pregunta por la fotografía irrumpiendo heteróclitamente en el concepto de historia, en la pregunta por la historicidad. En estos cruces, tomamos importantes fotógrafos del siglo XX como nuestro hilo conductor: Walter Horne, Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti y Enrique Metinides. Entre estos, el campo de la fotografía como obra de arte, de la fotografía socio-documental, de la

fotografía de guerra y de la fotografía comercial, están conectados de manera tal que vuelven indecible un concepto unificado de fotografía. Complejizan en cambio la relación entre imagen, arte y tiempo, en el punto donde la fotografía documental hace del cadáver una imagen estética, muchas veces separándose de una política representacional de lo nacional y pensando en cambio la *imagen del cadáver* en relación al *peligro de la técnica moderna*, el peligro de la razón calculante. En este capítulo, con estos choques, el anacronismo y heterocronismo de la imagen del cadáver que tomamos desde las postales hacia el modernismo y la foto negra, se trata de observar cómo estas imágenes develan una cuestión central no tanto para la militancia política que recupera la revolución en la cultura de la pos-revolución, sino para vislumbrar la continuidad del modelo de desarrollo tecnológico, de un *sistema* que se establece como dominante desde el capitalismo industrializado del porfiriato al uso de medios tecnológicos para dar muerte en la década de violencia y a la tecnocracia política y neoliberalismo del PRI.

En tal planteamiento, a lo largo del siglo, estas fotografías exponen los peligros de la tecnología cuando el aparato fotográfico registra numerosos cadáveres que dejan entrever el *horror* de este modelo tecno-político en diferentes fases. Para organizar este complejo recorrido, tomamos las postales como un síntoma de la época de la reproductibilidad técnica y como un origen no historicista en la larga tradición fotográfica mexicana, parafraseando a Benjamin y Didi-Huberman como “un torbellino en el río del devenir”, un río que devendrá en tres choques heterocrónicos y anacrónicos. El primero, en el anacronismo que tiene el fenómeno histórico de las postales de la frontera norte respecto al violento conflicto socio-étnico en México, que aterrizaremos en el conflicto con los indígenas yaquis. Un anacronismo entre las tecnologías de las potencias mundiales involucradas en el conflicto y una larga historia de violencia muchas veces no vista por los poderes de representación del mundo y su historia. Con el fenómeno de las postales,

observaremos cómo la fotografía del período puede comprenderse mejor si la entendemos como una de las tecnologías que llegan a México cuando la revolución se convierte en un evento mundial, en el peligroso equilibrio de intereses económicos y sociales de otros Estados, que junto con la defensa de sus propiedades, dispone del dominio del medio tecnológico para consolidar un modelo que impera sobre las diferencias políticas internas de la revolución y de la pos-revolución. Abordamos las postales en relación a la pregunta por el despliegue del desarrollo tecnológico que las potencias mundiales llevaron a cabo durante el conflicto armado y que se continúa como modelo pos-revolucionario, un modelo desarrollista que se instala subrepticamente con la promesa política de la reforma agraria, inadecuada al concepto de *tierra* de los yaquis, controversialmente uno de los grupos más beneficiados respecto a la concesión de territorios en el sexenio cardenista y uno de los que ha pagado más caro el peso del progreso desde el porfiriato a la actualidad.

Tras este primer choque anacrónico, buscaremos observar el choque de las postales con fotografías de otros tiempos. Si el tiempo heteróclito es el lugar que exploramos para pensar en la historia a *contrapelo*, la historia del historiador que arruga el papel donde está escrita oficialmente y la tira al tacho de basura para después sacarla de ahí y volver a escribirla con otra comprensión del tiempo, una comprensión dialéctica, entonces nos interesa observar hasta qué punto las postales de la década de violencia son una memoria en movimiento que también des-estructuran la gran historia de la fotografía de la tradición mexicana en el siglo XX, la monumentalidad del modernismo fotográfico y de la cultura de la pos-revolución. Para explorar este choque, remitiremos conceptualmente a las postales como una potencial instancia de *desvío* del sentido oficial de la cultura y las situaremos en la *sombra* de la tradición fotográfica mexicana. Considerando un doble sentido de las postales, que en la década de violencia le rinden tributo al

capitalismo global, y que teóricamente son potencialidad de desvío e interrupción de circuitos dominantes, en nuestro caso las abordaremos considerando sus desvíos hacia otras fotografías, de otros tiempos, buscando un montaje y una imaginación de la historia en vistas de interrumpir la concepción identitaria y patrimonial de la tradición mexicana. Desde el horror de la imagen de la imagen del cadáver y desde el heterocronismo de ésta, conectaremos las postales de Walter Horne con el modernismo fotográfico de Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti en la década del 30'. El primero como un montaje que reafirma la hipótesis de la continuidad de la violencia soberana en la pos-revolución y que des-estructura el poder referencial del ícono fotográfico al relacionarlo con una fotografía postal poco verosímil al discurso nacionalista. El segundo como una extrapolación del peligro de la tecnología, que asimismo veremos montando las diferencias entre las postales, el estridentismo de la fotógrafa italiana y la foto negra de Enrique Metinides. Entre una problemática estética de la tecnología y el desarrollo y fotografías que traen a la vista las peligrosas consecuencias del desarrollismo desde los medios importados por el capitalismo porfirista a la apertura al neoliberalismo. Ahí ponemos en juego el imaginar la historia como *montaje*. Con éste, exploramos el misterioso camino que dejan la imagen de los cadáveres corroídos por las moscas, los fusilados sin registro étnico ni nombre propio, los baños de sangres que captura Bravo o los tantos accidentes, suicidios o crímenes que componen el trabajo de Metinides. Un horror que aproximamos desde la *sombra* que define la monumentalidad cultural de la historia y la fotografía, y que observamos, desde el desvío de las postales y en distintos fragmentos que traen imágenes de muerte a nuestra vista.

Entre estas muertes, acabaremos por focalizarnos en la imagen del colgado. Con ésta, el tercer y último choque que veremos es entre el tiempo de la fotografía y el tiempo del lenguaje literario. Nos situamos en el choque de *un fragmento* de la novela *Cartucho: Relatos de Lucha en*

el norte de México de Nellie Campobello con la imagen del colgado, para vislumbrar el misterioso problema del despliegue tecnológico en la revolución, como un lugar que muestra la falla de la promesa política propia de la reforma agraria. Un misterio que se despliega en el pasaje “El ahorcado” de tal novela. Así, al final de este capítulo nos dedicaremos a ver cuándo las postales iteran con el fragmento literario, donde Campobello nos ofrece la doble ventaja de escribir sobre las postales de la revolución y de ser considerada como una escritora del fragmento, próxima al tiempo de la fotografía. Una escritura que en *Cartucho* es “la “fragmentación de la historia, la diseminación azarosa de imágenes que se conectan internamente, a través de canales profundos pero indistinguibles del tejido de las palabras” (Aguilar Mora 11). Con el fragmento, apuntaremos al heterocronismo foto-literario, manteniéndonos alertas de que este nombre clave es más que una categoría positiva para entender la forma literaria que separa a Campobello de la gran prosa épica de Martín Luis Guzmán. En el montaje heterocrónico de las postales y *Cartucho*, cuando la imagen del cadáver se repite sin ser lo mismo, veremos entonces una narrativa fragmentaria que, en este misterioso pasaje, en la imagen del colgado, permite plantear una pregunta central respecto al desarrollo tecnológico que durante la revolución corresponde a un sistema que subordina la reforma agraria, la promesa política, a la maquinización del trabajo en el campo. Un proceso manejado desde diferentes gobiernos y que veremos con Campobello deja sin aire al campesino o al indígena.

Entre estos tres montajes, ingresaremos en un camino nada de sencillo, plagado de cadáveres. Estos, nos llevarán a considerar el sistema tecnológico como un modelo de continuidad a través de la modernidad mexicana, develado problemáticamente en montajes, que no son vínculos estables construidos por el aislamiento de hechos en cadenas causales y teleológicas, no se corresponden con una historia homogénea. Sino, un tiempo heteróclito que es dialéctico cuando la imagen dialéctica no es la síntesis convencional, y cuando las intersecciones o choques de

imágenes entre diferentes tiempos históricos nos develan la continuidad del modelo tecnocapitalista. Ahí tomamos la fotografía de muerte como trazos, como enigmáticas claves que interrogan el peligro de la tecnología y vislumbran un destello en el oscuro espacio-tiempo que no es el poder de la *representación* del sujeto monumental de la historia. Ahí, volvemos a invertir el camino del progreso y observamos los umbrales para comprender la fotografía irrumpiendo en el tiempo histórico, marcando las diferencias de un camino unidireccional.

2.2 Anacronismo: la razón calculante y el conflicto con el yaqui.

En un manifiesto de 1914 de Doctor Atl, “The Mexican Revolution and the Nationalization of Land. The Foreign Interest and Reaction”, publicado tras la invasión norteamericana en el Puerto de Veracruz -ocupación que tenía entre otros objetivos impedir la llegada de armas al dictador Victoriano Huerta, como una de las consecuencias del cambio de postura del Gobierno de Estados Unidos cuando el Presidente Woodrow Wilson decidió apoyar a los carrancistas-,²⁰ el escritor, oponiéndose a una invasión europea en México, sentenció: “The Mexican Revolution is one of the keenest manifestation of the world’s conflict.”(10). En este conflicto mundial, un complejo entramado de relaciones políticas, económicas, culturales y tecnológicas, que Lorenzo Meyer, por ejemplo, describe en siete etapas desde que las potencias mundiales reaccionaron al violento cambio del *status quo* del porfiriato,²¹ la imagen producida y circulada en los lugares que

²⁰ La Invasión de Veracruz es uno de estos momentos, donde Estados Unidos invierte el rol que había tenido en el derrocamiento de Madero con el conocido como Pacto de la Embajada. Con Woodrow Wilson invierte el apoyo a Huerta e interviene en el conflicto impidiendo que las supuestas armas que Gran Bretaña y Francia estaban enviando para apoyar al dictador llegasen a destino.

²¹ En resumen, estas etapas pueden describirse así: (1) la sorpresa ante el derrocamiento de Díaz. (2) La espera para saber cómo reaccionaría el gobierno de Madero, entre 1911 y principios de 1913 (3) La intervención directa de las potencias mundiales en el conflicto entre 1913 y 1914. (4) Las diferencias entre las potencias sobre cómo lidiar con el conflicto, sobre todo con la presidencia de Wilson en Estados Unidos. (5) La búsqueda de contención del ala

conectaron a México con el mundo fueron una arista fundamental. Para Doctor Atl, escritor que representa una conciencia revolucionaria carrancista, de hecho, la propaganda que circula globalmente en 1914, es tan poderosa como aquel “shameful tutelage”, nombre con el que denomina la mano negra de la diplomacia de Gran Bretaña para defender los intereses petroleros del principal inversionista de la industria, Lord Cowrday.²² Para el escritor, el poder político de la prensa -en una época donde la impresión y reproducción de la imagen comienza a cambiar el modo de comunicación - es un problema que urge al constitucionalismo a pensar en estrategias que contrarresten el debilitamiento de la propaganda de su movimiento en Estados Unidos, Londres o París, que se contraponga una imagen reaccionaria que Dr. Atl adjudica a Villa y al Coronel villista Felipe Ángeles. (10). Entre las diferentes alianzas entre las fuerzas políticas al interior de México con los apoyos que conseguían en el exterior, la imagen de propaganda, llega a ser uno de los factores más relevantes para el destino ideológico del conflicto. Se convierte, en la medida en que da a conocer al planeta la política de la revolución, en un medio tan relevante como la intervención fáctica en defensa de intereses económicos y de conservación del régimen de propiedad de Estados Unidos y Europa.

Si pensamos en la revolución, en los bordes de la política nacional, como “the keeneest manifestation of world conflict” cabe preguntarse qué dimensiones devela la fotografía que llega a México como una de las tecnologías de las potencias mundiales. Tal vez, como aquella tecnología que irrumpe en la comprensión de la historia. Dimensiones, que adelantamos, poco

radical y nacionalista de la revolución y la intensificación de las diferencias de éstas potencias (6) Presión diplomática para que México respete los principios de propiedad extranjeras. (7) Acuerdo entre México y las potencias, sobre todo entre el gobierno de Calles y Estados Unidos en la década del veinte.

²² Una intervención política que se denuncia como anti-constitucionalista, como central en el derrocamiento de Madero, quien había cesado los contratos de explotación del petróleo en Veracruz y Tamaulipas que habían sido concedidos durante el porfiriato a compañías británicas, y como central en la imposición de Victoria Huerta dictador que restituyó aún mayores privilegios a Lord Cowrday y que fue reconocido por la Cámara de Representes de Londres cuatro meses después de la decena trágica (Dr. Atl. 9).

tienen que ver con el sueño revolucionario que el mismo Doctor Atl expresa en otro momento, en “La importancia mundial de la revolución mexicana”. Un sueño que tiene que ver con que México sea el ejemplo de un socialismo internacional en Europa y América.²³ Dimensiones que tienen que ver, por el contrario, con una fotografía que refleja un modelo tecnológico, en el que se acelera la producción fotográfica en la medida en que el conflicto se mundializa, tanto haciendo circular la imagen de México globalmente como desarrollando el aparato fotográfico al interior de la nación. Ante este modelo, la imagen deja el rastro de un dominio implícito de las potencias, que más allá su poder y de sus intervenciones en términos económicos, militares o en la explicitud legal de la tenencia de tierra, de las propiedades extraccioncitas que se vieron en peligro desde 1910, es la imposición del modelo tecnológico como eje dominador del poder de la razón occidental.

Si la propaganda como dice Doctor Atl. definió parte relevante del conflicto en su tiempo, y si como sabemos esta propaganda fue fuertemente amparada por la prensa ilustrada, por la fotografía e incluso el cine; hoy estas imágenes abren una posibilidad que no se agota en la ideología de la política carrancista o villista. Nos sirven para pensar históricamente en diferentes esferas del evento. Como la propaganda, las postales también configuraron un sistema global de circulación de la imagen, al tiempo que son un corpus en el que hallamos la singularidad del horror del evento, en la distancia del lenguaje épico y de la política nacionalista que inscribe el evento y su fotografía en marcos monumentales. Las postales, producidas como un negocio del primer mundo ofrecen, singularmente una imagen, que, sin ser reaccionaria o revolucionaria, es el resultado de una mirada cruda de la intervención militar norteamericana sobre la violencia en

²³ Corresponde a una conferencia dicha en el marco de la Confederación Revolucionaria en Ciudad de México en 1915. Allí, repitiendo algunos postulados del manifiesto tras la Invasión a Veracruz, señala que las reformas implantadas en México si alcanzan su verdadera demanda colectiva podrán ser secundadas por el mundo entero. (70- 75).

México. Las postales, en gran medida son una fotografía que registra la miseria y el horror de la guerra, así como vistas desde el problema tecnológico que acaece en la década de la violencia, son tanto un arma propia de la guerra moderna, como un registro del pasado que años después puede ser visto como una constante interrogación de la violencia del período. En los años que sucede la revolución mexicana, la fotografía ya venía siendo considerada como un *medio* que distancia las nuevas guerras del siglo XX de las anteriores, y será un tipo de registro, que visto en retrospectiva, deviene en una responsabilidad del intelecto de pensar las nuevas condiciones que la particularidad de la guerra moderna, la guerra técnica, implica. Ernst Jünger, doce años después de que terminó la Primera Guerra Mundial, diferenció este conflicto armado de otras guerras anteriores por la “gran precisión técnica” que lo caracterizó. Para Jünger, la fotografía es una de las armas que define un nuevo poder de esta precisión, y es también la posibilidad de producir una colección de “documentos ópticos” que tanto es fundamental para una nueva mirada en el campo de batalla como para los historiadores que buscarán conocer el mundo que no vivieron: “Junto a las bocas de los fusiles y cañones estaban las lentes ópticas dirigidas día tras día al campo de batalla; en tanto instrumentos de la conciencia técnica, ellas conservaron la imagen de esos paisajes devastados, de las cuales ya hace tiempo el mundo de la paz volvió a apoderarse” (123). La fotografía en la revolución mexicana, más allá de un análisis comparativo con el despliegue tecnológico de la Primera Guerra Mundial, o de un análisis cuantitativo de dos de los *corpus* principales de la fotografía documental de principios de siglo, es también un medio que consolida un poder técnico fundamental para las diferentes partes involucradas en el conflicto. Un poder, que nos importa para pensar en la relación entre fotografía e historia desde un *corpus* visual, las postales, que conserva la devastación, la miseria, ocurrida en la revolución.

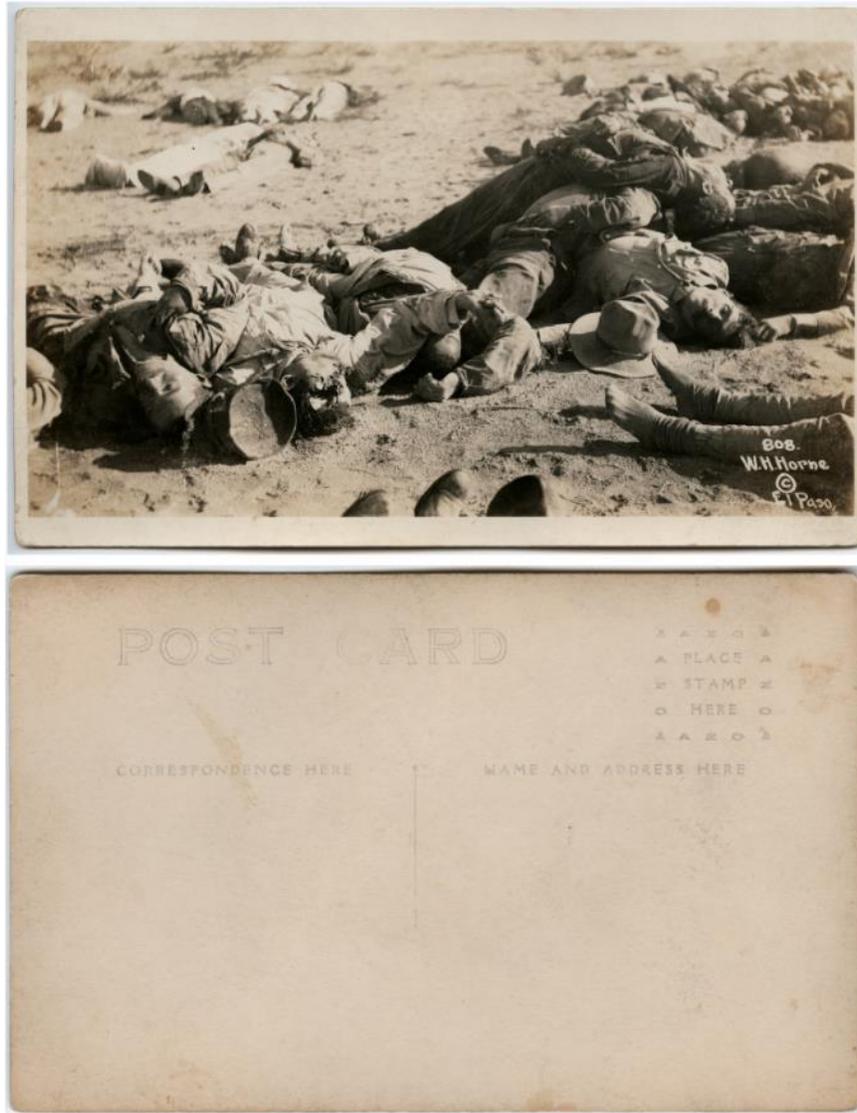


Fig. 7. Walter Horne. Sin fecha. Sin Lugar. El Paso Public Library.

Las postales, son un tipo de fotografía que disponen las potenciales mundiales como un poder del medio tecnológico en el conflicto (fig. 7). Más allá de cualquier imagen del caudillo o de la fotografía comprometida políticamente, es la fotografía como arma desarrollada en parte gracias a la intervención norteamericana en México. En Veracruz o en El Paso, las compañías se multiplican. En esta disposición del aparato fotográfico, las postales configuran un sistema de circulación que lleva una imagen de violencia, un espectáculo de muerte, a diferentes grandes

ciudades del primer mundo. Se reproduce en un sistema planetario de miles de envíos a San Francisco, Nueva York, Berlín, Londres, etc... en postales cuyos contenidos están marcados por trazos de horror, por los numerosos cadáveres que dejó la revolución. En éstas, encontramos un tiempo anacrónico entre las tecnologías de las potencias y la violencia que ha sacudido a México. Un anacronismo que tanto nos pone ante el poder tecnológico de la reproducción y circulación de la imagen como espectáculo de muerte que busca confirmar soberanamente la jerarquía entre dos naciones bajo el idealismo de la civilización y la barbarie, como también ante un largo conflicto socio-étnico, donde la miseria y el horror que las postales registran nos lleva a reevaluar el estatuto monumental del evento y de la producción visual que lo caracteriza. Como las imágenes de la Primera Guerra Mundial para Jünger, podemos indicar que las postales deben ser observadas con cautela para des-mitificar la épica revolucionaria: “Las fotografías que rememoran la miseria de la guerra tienen un valor especial, ya que la vida tiende a olvidar relativamente pronto las dificultades superadas” (124). Las postales rememoran la miseria de la década de violencia, y por tanto, no las abordaremos desde la perspectiva del progreso que es el olvido de las dificultades de la revolución. La fotografía de las postales, que veremos con detalle en el norte de México, se nos muestra como uno de los síntomas de la época de la imagen técnica y el poder de la tecnología que hace ver la parte más cruda de la revolución, una parte que asimismo se expande en tiempos que le anteceden y siguen, en el *continuum* de la violencia moderna, en el horror de una *razón calculante* que se dispone como agente dominador de medios tecnológicos y usa éstos para matar. Medios tecnológicos, que como nos dice Claudio Lomnitz, en la década de violencia, transforman la idea de muerte en México, cuando la máquina aumenta excesivamente las potencialidades de matar (360). La tecnología fotográfica tiene que ver con la disposición de un oscuro poder de la razón moderna llevada a México por las potencias. Estas fotos, están tan cerca de la muerte como las

nuevas máquinas que exacerbaban las oscuras dimensiones de la tecnología. Las postales reflejan un poder del aparato tecnológico, bajo dominio de una razón -revolucionaria o reaccionaria- que en este caso nos sirve para no olvidar la desventura del sujeto dominante de la política de la historia, aquel que federal, constitucional o rebelde, dispuso de los nuevos medios, advenidos desde el capitalismo porfirista para matar indígenas, campesinos o rebeldes.

¿En qué radica esta oscura dimensión de la técnica? En el reciente libro de Carlos Casanova *Estética y Producción en Karl Marx*, el autor nos menciona que la sentencia deconstructiva de Marx como el primer pensador de la técnica, esconde al menos dos concepciones diferentes de la técnica moderna: la *tecnicidad originaria* que “reflexiona sobre las propias condiciones técnicas de producción y sobre la historicidad constitutiva de la vida de los hombres”, y, desde una perspectiva heideggeriana “una voluntad de dominio planetario, de una razón convertida en poder inmanente sobre la naturaleza, por tanto de una completa instrumentalización de la realidad devenido en objeto de medición y cálculo” (80). La diferencia, indica por un lado, que la *tecnicidad originaria* se piensa deconstructivamente como una unidad *co-constituyente*, entre naturaleza e historia o auto-hetero-noma, “entre lo hombre y lo otro que hombre”, un sentido de co-pertenencia entre *physis* y *techné*, que suprime la separación dicotómica entre historia y naturaleza, y que tras la crítica instrumental de la tecnología y la destrucción del mundo, puede ser observada de un modo eco-técnico, como una destrucción de la noción de la técnica como *medio* y una recuperación de la *techné* para pensar en otros tiempos diferentes del poder de la *ratio*. Mientras, por otro, la voluntad de dominio planetario piensa en la técnica como devenir económico y social del poder calculante que se instala con la *ratio* moderna, y que con el conocimiento objetivo constituye una morada del sujeto que se autodefine como dominador de las tecnologías y del conocimiento. Una razón

calculante que viene desde la destrucción heideggeriana a asumirse como una severa crítica del sujeto dominador de las tecnologías modernas y que observa en cambio la técnica dominando al hombre. Ésta, a diferencia de la *tecnicidad*, es una dimensión oscura de la técnica moderna, cuando se despliega como la razón calculante del sujeto moderno, del *subjectum*, que repite el poder de la *ratio cartesiana* desde Descartes en adelante, como leemos en la *Época de la imagen del mundo*²⁴. Un poder de la razón que se presenta como un peligro ante el mundo, cuando un poder de representación de los objetos asume la técnica moderna como un medio y bajo esta concepción llega a ser un riesgoso daño del ser. Como dice Bernard Stiegler: “La técnica moderna es violencia hecha a la *physis* y ya no es una modalidad del hacer salir de lo oculto según el crecer como *physis*: la técnica se hace moderna cuando la metafísica se expresa y se realiza como proyecto de razón calculante con vistas al dominio y posesión de la naturaleza, que ya no es ella misma comprendida como *physis* (25). Un daño hecho a la *physis*, cuando la cuestión técnica en Heidegger no se reduce a un pensamiento eco-crítico que aborde la *physis* como naturaleza mundana y observa en cambio que el daño radica en plantear el dominio de la técnica como una concepción que separa naturaleza e historia para definir el poder del sujeto moderno. Un daño, que podría pensarse, si observamos que no podemos separar dicotómicamente *techné* y *physis*, sino pensarlas como desencadenamientos, tiene que ver con el

²⁴ En la *Época de la imagen del mundo*, texto de 1938 en que Heidegger aborda la cuestión de la imagen técnica como aquella que viene a cambiar el modo representacional del mundo en tanto imagen, a cambiar el modo de la comunicación, se pone en cuestión esta estructura de representación. Una estructura que se presenta como la esencia de las cosas que reúne metafísicamente todo sobre sí, que Heidegger señala como la problemática traducción del *hypokeimenon* griego hacia el *subjectum* latino, como un momento donde el hombre o el Yo se instala como centro de referencia y como fundamento de verdad. Indica la voluntad de una razón calculante que afecta, controla y domina los modos de comunicación en el mundo, que aceleran peligrosamente las reducciones de los tiempos y las distancias. En este texto, la pregunta por la razón calculante como condición de la técnica, como su dimensión oscura, su dimensión de dominio, voluntad de representación, entra a una larga interrogación de los peligros del Ser en una época en que la tecnología instala un mecanismo de representación que domina la experiencia y la comunicación, un mecanismo que radica en la estructura de representación (*Gestell*).

daño de una estructura de representación que separa objetos y sujetos dicotómicamente, más que con una crítica ecológica en el sentido mundano.

Como señalé más arriba, la revolución mexicana, lejos de cerrarse en los bordes internos de la política nacional, lleva a México hacia un peligroso juego armado vinculado con los intereses de los Estados potencias a principios del siglo XX, un juego de poderes donde la técnica moderna es central y donde el desarrollo tecnológico permite el desarrollo de las postales. El lugar donde la tecnología como voluntad y poder del sujeto occidental construye un modelo dominante es el lugar donde se desarrolla este aparato fotográfico. Esta dimensión mundial del conflicto como reflejo de una razón calculante deriva al mismo tiempo en un modelo tecno-político que establece su regla de continuidad en la modernidad mexicana, un modelo que viene ya antecedido por el capitalismo del porfiriato y que sigue en la política de industrialización y en la apertura al neoliberalismo en la pos-revolución. El anacronismo de las postales con el conflicto socio-étnico de larga duración, enigmáticamente, acabará por mostrarnos que sobre las expropiaciones nacionales de los recursos naturales y las reformas sociales que afectaron al régimen de propiedad, es decir, por sobre el cumplimiento de la promesa política de la revolución, en la modernidad mexicana se conserva el modelo dominante: el poder calculante de la razón del capitalismo y el dominio de la tecnología ¿Dónde vemos la singularidad de este anacronismo? ¿Por qué las postales de la frontera norte muestran, explícita o implícitamente, este choque anacrónico entre tecnología de las potencias, entre la razón calculante, y el conflicto étnico-social?

Los fotógrafos productores de postales, comerciante, cuyos principales clientes fueron los soldados norteamericanos (Vanderwood 45), mantenían sus propios intereses y estaban distantes de los problemas sociales que desembocaron en el alzamiento contra Díaz. Como “The mexican

Revolution took place in the middle of the international postcard boom, and it was extensively covered by photographers who sold their images through this médium” (Mraz 64), los fotógrafos que se aventuraron hacia la violencia del conflicto experimentaron el éxito de un negocio que se había disparado en el primer mundo antes de 1910. Un fenómeno que puso en la historia de la revolución un foco en la reproducción de la imagen técnica alimentado por el deseo de conocer la violencia y la política del acontecimiento. Si para 1910 la fotografía ya era un fenómeno popular y presentaba sus límites abiertos gracias a la facilidad de captura e impresión que la tecnología fotográfica tenía en su línea de desarrollo capitalista, en otra revolución que comienza con la mini-brownie, con el film de 127 mm. con el “usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto”, con la masividad de la imagen que permite la profesionalización y popularidad de las postales; la revolución en México es el evento ante el que el incipiente desarrollo fotográfico de occidente llegará a explotar las tecnologías de producción, reproducción y circulación en amplias escalas. La intervención directa de Estados Unidos en el conflicto, un hecho que facilitará este despliegue. El interés internacional por los sucesos políticos y por la violencia de México, el desarrollo internacional de la fotografía a través de Kodak, y el poder tecnológico-militar de las potencias involucradas en el conflicto, configuraron un lugar idóneo para la extensión y desarrollo del aparato fotográfico, para el aparecer inconmensurable de este corpus fotográfico, las postales.

Walter Horne, fotógrafo norteamericano que se había radicado en la pequeña localidad fronteriza de El Paso en 1900, tomó ventaja de su posición geopolítica y siguió desde 1910 los eventos de la guerra, registrando la escena de muerte que apareció ante su lente en amplias zonas urbanas y rurales de la frontera norte, desde Agua Prieta, a Chihuahua o Sonora. Este fotógrafo es uno de los exploradores del lugar ideal para la fotografía que acontece con la revolución. Su

caso, no es tanto la ilustración de los medios periodísticos que apostaban por una u otra facción política, sino una fotografía postal que obtenía cada vez mayores ventajas económicas y sociales con la violencia. “I am in hopes there will more troubles across the river” escribió el fotógrafo, al otro lado de Río Grande -donde se reunía el mayor número de tropas norteamericanas desde la Guerra Civil- a sus padres en marzo de 1910. Sus expectativas, sabemos, se cumplirán con creces y tras el triunfo del anti-reeleccionismo en Ciudad Juárez en mayo de 1911, Horne no encontrará sino un escenario cada vez más complejo para ser fotografiado. La compañía que Horne, junto a su desconocido compañero H.E. Cottman, fundaron con la revolución, Photo War Mexican Postcard, para 1914 ya hacía circular las postales a nivel mundial. “Business has been tip top with me. Have put out over 30.000 postcards”; “Everything is fine with me. Feeling tip top, and am 16.000 cards behind with orders right now. Shipped 7800 cards to New York City today.” Su fotografía será cada vez más popular con el conflicto, y el mismo Horne saltará finalmente a la fama, sobre todo tras la conocida y misteriosa invasión de Villa a Estados Unidos en la pequeña localidad fronteriza de Columbus en 1916 (Locke 34). Su nombre, devendrá en el fotógrafo referente de las postales hasta nuestros días, un negocio cuya producción ya en los veinte en México, se estima alcanzaba a ser de un millón de imágenes por año. Horne exportó miles a lo largo del conflicto. Las postales, llamadas en su entonces como *photo real postcard*, en el pequeño tamaño y la amplia posibilidad reproductiva que ofrecía, en su caso y en otros tantos ajenos a nuestro conocimiento histórico, se desplegaron tecnológica, económica y socialmente a gran escala en el pleno el curso de la guerra.²⁵

²⁵ Cabe decir que las postales como fenómeno histórico solo ha sido estudiado parcialmente. Exceptuando Walter Horne y principalmente, las postales de Hugo Brehme, la literatura que refiere al período es escasa, sobre todo si lo comparamos con la monumentalidad bibliográfica que recorre el archivo Casasola. *Border Fury* de Paul Vanderwood en 1987 es aún uno de los libros que mayor detalle entrega sobre el fenómeno. Por su lado, el libro de Carlos Monsiváis *Mexican Postcards*, no refiere históricamente a las postales de la revolución que nos convoca. Hoy aún hay numerosas compañías y fotógrafos por ser investigados, que están en el anonimato de fotógrafos desconocidos guardados en los archivos. Cal Osbon, cuyas imágenes son tan crudas como las de Horne y Grant J.

En este despliegue la producción de las postales se intensifica en la frontera norte, y entre otros espacios y tiempos, se intensifica durante los años marcados por el horror del villismo. Esto, podría aventurarse que sucede debido al complejo escenario de una tecnificación militar que vimos en el primer capítulo, con *The Mexican Exception*, diferencia al villismo del norte del principio telúrico de los zapatistas en el sur. La tecnificación militar que caracterizó a la frontera norte y la ventaja de este territorio para utilizar novedosos medios gracias a la conexión con el tráfico mundial de mercancías que ofrecía el paso a Estados Unidos, fue un punto de entrada –no solo para el contrabando de armas- sino también para que Horne pudiera aproximarse junto a la vigilancia y patrullaje del U.S Army a la escena de muerte del rebelde, a la escena de muerte del yaqui, a la escena de muerte del bandido, al cadáver anónimo, etc.. En su fotografía, la imagen del maderismo o la imagen del mítico bandolero Villa, aquel que supo atraer a Hollywood y los corresponsales de guerra,²⁶ se desvanece y el compromiso de la fotografía con la historia política es dejado atrás para enfocarse en el registro de la violencia más cruda del período, el espectáculo de muerte que vemos en fosas comunes, ahorcados, fusilamientos, etc... Con estas imágenes, hoy en día observamos la miseria de la guerra y posicionamos el desafío de estudiar la fotografía de la revolución deconstruyendo el lenguaje épico que ronda al sujeto revolucionario y el corpus visual que lo representa. Un desafío que focalizamos en el anacronismo de las tecnologías de las potencias y el violento conflicto socio-étnico de la frontera norte, en el lugar que ocupa el yaqui, grupo etnográfico al que el tiempo de la revolución nacional está vacío de sentido, que demuestra que la violencia soberana no es una excepción, y que antes y después de la revolución ha estado

Bobier, algunos ejemplos. The Getty Research Institute, en los Angeles, que tiene una amplia colección de postales, catalogo para un proyecto del año 2000 “A Nation Emerges: 65 Years of Photography in Mexico”, varios de estos desconocidos nombres.

²⁶ Tal como indica Margarita Orellana en *La mirada circular*. En su estudio nos indica los privilegios que crónistas como John Reed tenían en las filas de Villa y la paulatina atracción del caudillo para el cine norteamericano, como demuestra, por ejemplo, que en 1914 Villa firmase un contrato de exclusividad con la *Mutual Film Corporation* para que filmase sus batallas (73-74).

de diferentes maneras en conflicto con el modelo tecnológico y político que domina el desarrollo del Estado moderno, desde el porfiriato a la pos-revolución.

En Sonora, el estado clave de la revolución, el historiador Juan Manuel Romero Gil, dice que para la década de 1910-1920, el poder del estado norteño no era otra cosa que una política “cargadas de ficciones diplomáticas”, y que esta diplomacia –con la siempre acechante amenaza de invasión - era el lugar donde se ponía en juego el salvaguardar los capitales y propiedades extranjeros invertidos para la modernización del mercado y de las tecnologías que había tomado lugar en la última década del porfiriato (216-217). Las propiedades del norte de México, petroleras, mineras, industriales, agrícolas, etc., ciertamente fueron afectadas por estas expropiaciones, sobre todo cuando el cardenismo se consolida como una derrota más dura para los extranjeros respecto a la mano blanda de Carranza en 1917. Las expropiaciones de Cárdenas de las propiedades extranjeras, sobre todo del petróleo, que tomaron efecto para contener el desborde pos-revolucionario, y que pudieron efectuarse cuando, entre numerosos factores, las potencias mundiales vieron paulatinamente disminuidas su oportunidad de invasión con la Segunda Guerra Mundial, son el símbolo de la reforma nacional que alcanza la promesa revolucionaria. Sin embargo, desde el despliegue tecnológico interrogamos el límite de esta promesa cuando pensamos que viene junto al ideal de progreso. Como estipulamos en el primer capítulo con la frase de Benjamin al final de *La Obra de arte*, la reforma y las expropiaciones mantienen intacta las jerarquías sociales y la revolución instala un poder tecnológico en el pleno despliegue de estos recursos en la guerra ocurrida en la década de violencia. La tecnología en la reforma agraria, son los fantasmas del capital que traen una destrucción de la promesa de reformismo social, como veremos al final con los fantasmas que atraen las máquinas para el campesino que retrata Nellie Campobello. Es la separación del trabajo asalariado y la

maquinación del agrarismo que acaba por sostener un complejo equilibrio entre proletarios y campesinos en el que se sostiene la voluntad popular del Partido dominante, el partido que institucionaliza la revolución.²⁷ Un poder del medio tecnológico que permea diferentes esferas sociales, y que se constituye como *patrón de desarrollo*, un problema temporal y político que nos indica de manera no-representacional las postales, cuando con el anacronismo de éstas, lleguemos al problema socio-étnico que no se soluciona tras la promesa constitucional o tras la reforma agraria: el caso del yaqui.

Pues en Sonora, estado clave de la clase política que comandó la revolución, de la modernización del porfiriato, de las compañías extranjeras que involucraban a las potencias en el conflicto, la cuestión socio-étnica es de larga duración. Ante este problema, la fotografía choca con el violento conflicto que acechó antes y después de la revolución al indígena yaqui, con otros eventos que no fueron registrados tal como fue la historia tras 1910 en el inconmensurable corpus fotográfico de la década de la violencia. Un anacronismo que muestra a la fotografía y el conflicto étnico y social como un misterioso (des)encuentro. Un choque de la tecnología fotográfica, aquella por estos años llega a ser aquella arma que Ernst Jünger señaló con la aviación y el tanque como un medio transformador de la historia bélica moderna, a uno de los grupos étnicos que, en el gobierno de Obregón, y en el nombre del progreso y el desarrollo, recibiera numerosas operaciones de bombardeo en el valle y río del Yaqui. Un grupo etnográfico que ha sido señalado junto una mitología de resistencia de cuatro siglos, que fuera fuertemente atacado por el “orden y progreso” del porfiriato, que en un bando otro de la revolución terminase derrotado, y que hoy sigue siendo un grupo conflictivo para las prácticas de neo-extractivismo y

²⁷ Hacia el final de la *Revolución interrumpida*, Adolfo Gilly refiere a este equilibrio en el que se sostiene el poder del PRI por los largos años de gobierno en el siglo XX.

los megaproyectos tecnológicos que se desarrollan en los ríos del norte de México. En las postales, que, en su llegada anacrónica a la lejana realidad de violencia del norte de México, nos muestran en la escritura sobre la imagen el problema socio-étnico de la revolución: “Fighting yaquis of Mexico.”



The Getty Research Institute, Los Angeles. ID no. gri_mexico 89 r 46 b16 26. Digital images and files are provided for study purposes only. Copyright restrictions may apply to some images. For copyright information or higher resolution images visit: <http://hdl.handle.net/10020/repro perm>.

Fig. 8. “Fighting Yaquis of Mexico. Walter Horne”. Ca, 1911-1916. The Getty Research Institute.

Las postales sólo llegaron a fijarse en los yaquis cuando se unieron a algún bando para combatir por algún ideal revolucionario, o tal vez, cuando los observaron como cadáveres (fig. 8). Como en esta postal, de la cual no sabemos el año ni si fue tomada cuando defendieron los comandos de General Maytorena, al Ejército del Noreste de Álvaro Obregón o a la División del Norte de Pancho Villa. Probablemente, los fotógrafos y muchos de sus receptores en el primer mundo sabían tan poco de los indígenas como sabía la clase dominante de las potencias

extranjeras en el conflicto.²⁸ El fotógrafo, no sentía empatía por el conflicto socio-étnico y busca, en cambio, principalmente el crecimiento económico y social de su compañía a través de la fotografía que apunta al interés provocado por el evento histórico. En “Fighting Yaquis of Mexico”, la violencia no aparece de modo directo sobre la imagen, la imagen del cadáver que caracteriza principalmente al *corpus* de las postales. Sin embargo, en el retrato del escuadrón de los yaquis armados, la violencia implícita nos permite imaginar un largo problema histórico, el conflicto étnico-social, que no es el conflicto político, sino el saldo en la frontera en la revolución. Un anacronismo que en el norte de México tiene que ver con el despliegue tecnológico, con la precisión técnica que exacerba la muerte, y con un grupo etnográfico que se verá afectado, tanto por la moderna técnica de la guerra, como por el modelo tecnológico que no es sino la continuidad del modelo dominante de la violencia moderna, que veremos acabará por sobreponerse al beneficio político que los mismos yaquis recibieron tras la reforma agraria.

En el norte de México, el anacronismo del fenómeno fotográfico se provoca cuando hay un choque entre la tecnificación de la frontera y el conflicto socio-étnico de largos siglos que antecede y continúa a la revolución. Si la revolución es un proyecto político que viene del norte, con la fotografía de Horne, nos encontramos ante el horror de este proyecto, y en el horror de este proyecto nos encontramos, indirectamente, con la muerte del yaqui. “Fighting yaquis” nos abre al umbral de lo anacrónico de la razón tecnológica, del poder de los Estados potencias, y los remanentes que no entran en el ideal del progreso, o en la historia oficial de la fotografía, los remanentes que ideológicamente definen desde la razón occidental a los indígenas improductivos, fundamento de invasiones y colonizaciones, muchas veces no fotografiadas. Las

²⁸ Como dice Lorenzo Meyer “las cancillerías de los Estados Unidos y Europa sabían poco sobre la naturaleza de la sociedad mexicana, y en particular, sobre esa masa ignorada por quienes solo se habían fijado en la elite porfirista y en los sectores modernos de la economía” (576).

postales de la frontera norte abren a un umbral no-representacional a este anacronismo.²⁹ Los indígenas que posan ante el lente de Horne, más allá del frente o batallón que defendieron, muchas veces obligados, nos permite imaginar que el fenómeno del norte de México en el anacronismo con la fotografía devela la continuidad de la violencia y la continuidad del desarrollo capitalista en la modernidad mexicana. “Fighting yaquis of Mexico”, nos permite llevar hacia una *imaginación histórica*, la persecución del indígena yaqui, cuya historia fuera de cuadro de la gran historia de la fotografía de occidente, fuera de cuadro de esta postal, fuera de la revolución revela dos puntos fundamentales: que la violencia de la *década de violencia* no es una excepción, y que el modelo tecnológico-capitalista está sobre el reformismo social, sobre la promesa constitucional de restitución de territorios a las clases desprotegidas como triunfo de la revolución.

La historia moderna de los yaquis nos indica estos puntos. Uno de los grupos, que como otros de América Latina, es frecuentemente caracterizado con una mitología de la resistencia contra la razón occidental, desde la Colonia al Estado moderno; y uno de los grupos etnográficos de México que pagó más caro el precio de la invasión del desarrollo, sobre todo cuando el capitalismo porfirista se instaló en Sonora. Las guerras del yaqui, como se refiere al largo conflicto de cuatro siglos entre indígenas yaquis, y una razón occidental muchas veces también alienada con el poder militar indígena, con los enemigos de los yaquis, los mayos, conflicto que sucede en el Valle del Yaqui en el Estado de Sonora, que supuestamente acaba con la reforma de Cárdenas y la restitución de un territorio- es un conflicto que muestra que el desarrollo y la

²⁹ Podría indicarse que Aby Warburg, ya en 1895 había visto este anacronismo de la frontera, cuando en su viaje por Nuevo México y Arizona, como historiador cultural, buscaba “en medio de un país que había hecho de la cultura técnica una admirable arma de precisión al servicio del intelectual” aquellas culturas que continúan “ejerciendo con inmovible firmeza sus prácticas mágicas con fines agrícolas y en la caza, costumbres que nosotros solemos juzgar como síntoma de una humanidad muy atrasada” (10).

ejecución fáctica del permanente estado de excepción corren juntos cuando se trata de implementar el orden dominante de la historia. Solo el Gobernador de tal Estado, Rafael Izabal, deportó a Yucatán alrededor de 2000 indígenas yaquis entre 1903-1907, alrededor del diez por ciento de la población yaqui en ese entonces (Hu-DeHart 165); así como los decenios de 1880 y 1890, el desarrollo del porfiriato llegó un etnocidio contra el yaqui. Si para 1910 el Estado de Sonora era un caso donde la modernización se hacía ejemplar para la nación mexicana y donde el desarrollo estaba en las propiedades extraccioncitas de las potencias, este éxito solo fue posible tras numerosas masacres, alzamientos, batallas y éxodos en que vieron en los indígenas yaqui, un problema a extirpar, un caso no adecuado a la razón del capitalismo.

Antes de 1910, numerosos muertos en rebeliones o batallas están en la *sombra* de la historia de la fotografía. El anacronismo entre el yaqui y la tecnología fotográfica que irrumpe en el evento nos muestra cómo una razón fotográfica selecciona aquello que representa y constituye el evento de la historia. Pese a que podamos ver imágenes de la guerra durante el porfiriato, como veremos más adelante, de la huelga de Cananea -aquella que llevó a considerar a los yaquis como un valioso potencial revolucionario (Esteban Calderón, *Juicio Sobre la Guerra del Yaqui*) u observar retratos de Cajemé, la fotografía, sin embargo, en la violenta época del porfiriato es escasa. Es la paradoja y la *disparidad del tiempo* entre las postales que retratan a este grupo etnográfico del norte durante la revolución y la ausencia de una gran historia de la fotografía que nos muestra que la guerra en el norte de México durante la violencia revolucionaria no es un paréntesis histórico. Esta ausencia de la historia de la fotografía, la historia de los yaquis, nos indica que la razón occidental y su despliegue tecnológico-fotográfico instala como verdad un modo representacional de la historia, pero que esta verdad, pese a la misma linealidad homogénea del progreso, está tensionada con heterogeneidad radical de hechos

y situaciones que no son representados. Estos últimos, son lo irreductible de la violencia y muestran por otros lados los vacíos de la historia visual para seleccionar o eliminar sus objetivos.

El anacronismo de la tecnología fotográfica indirectamente señala el tiempo sin revolución del yaqui. Un tiempo sin sujeto revolucionario. Para 1910, los yaquis sabían que debían involucrarse en el conflicto que derrocaría la dictadura que les hizo la guerra por cuatro décadas, pero al mismo tiempo, diseminados como campesinos y mineros, mantienen una relativa indiferencia a la política de la revolución. Se vieron forzados a unirse a algún bando como columnas o destacamentos regulares o irregulares, puestos al mando del algún general constitucionalista o rebelde. Entre uno u otro ejército, o iban a la guerra o huían a la sierra. En uno y otro caso “What the yaquis did not realize at the beginning of the Revolution was that no revolutionary leader would access to their demands for autonomy and separatism, which ran counter to the vision of modern, integrated nation (Hu-Dehart 166). Los yaquis, no eran constitucionalistas, tampoco villistas, no eran mexicanos, ni la modernización de México el momento de su paz. Si al comienzo de la revolución, su visión corría contra la integración nacional y ningún líder cumpliría sus objetivos, hacia el final, el problema es aún más complejo. Cárdenas, el líder que vendría a incurrir en un discurso que a primera vista cumpliría la demanda indígena, pero del que, sin embargo, observamos, acaba por instalar el desarrollo tecnológico como un inadecuado modelo que no acabará por solucionar el conflicto socio-étnico.

El caso del yaqui no solo es problemático porque en su anacronismo con la modernización y el desarrollo tecnológico que conecta a México con las potencias nos muestra que la historia de la revolución, es para los indígenas del norte de México, un oscuro momento marcado más por el horror, que por la solución del largo conflicto socio-étnico. Sino también porque el mal llamado fin de las guerras de cuatros siglos -mal llamado en el sentido de que aún

hay conflicto, en el siglo XXI el conflicto sigue vigente- señala que la reforma agraria es una controversial promesa política-nacional que deja intacto el modelo de desarrollo capitalista. Podría afirmarse que no hay reforma agraria sin la maquinación del trabajo del campo, y que esta maquinación es la importación del modelo capitalista que llega de las potencias a la ruralidad mexicana. Cuando el gobierno de Lázaro Cárdenas, a través del Departamento de Asuntos Indígenas, restituyó en octubre de 1937, 50.000 hectáreas al grupo indígena, esta restitución estuvo acompañada por la donación de una serie de máquinas que pudiesen aumentar la capacidad productiva del campo. “La producción agrícola de la zona que nos ocupa ha tendido a la elevación en forma bastante notable”, dice el informe público *Seis años de Gobierno al Servicio de México* (374), tras detallar las maquinarias y las inversiones del Estado en obras agrícolas y de riego vinculadas al Internado Indígena de Vicam, en Sonora. Las máquinas que llegan con el gobierno y que, nuevamente, acabaremos por ver dejan sin aire al campesino-indígena en la literatura de Campobello. ¿Qué nos dice que este grupo étnico es uno de los más beneficiados por la contención de Lázaro Cárdenas? ¿Son los títulos de Lázaro Cárdenas la independencia yaqui, que vinieron a restituir una larga historia de violencia? Como dice Gilly “el reparto ejidal cardenista, como todos sabemos, fue la base de una alianza entre los sucesivos gobiernos y los campesinos, de la cual se beneficiaron muchos más aquellos que estos (363). Las máquinas y los canales de regadíos de Cárdenas, un modelo más semejante a las inversiones capitalistas de la primera década del siglo XX ³⁰, que una interrupción del capitalismo. Los yaquis, ciertamente se beneficiaron con Cárdenas, pero junto a este beneficio se instaló un modelo que durante la hegemonía del PRI y hasta nuestros días ha sido aún un complejo motivo

³⁰ Aguilar Camín indica en *La frontera nómada*, que, entre los diferentes negocios, los canales de regadíos fueron uno de los lugares de desarrollo de los inversionistas extranjeros en el Valle del Yaqui durante la última década del porfiriato (49).

de conflicto: la industrialización del agua, del río, que con Cárdenas comenzó con la construcción de la represa que lleva el nombre del Presidente (asegurando que ésta proveerá de agua potable y riego a los indígenas) y que al día, se ha multiplicado en numerosas represas que los yaquis ven como otra forma de usurpación, como un modelo neo-extractivista vinculado a las prácticas más duras del autoritarismo y la corrupción.

Cabe decir, que no se trata de una lectura contingente y contemporánea de la destrucción de la naturaleza separada de la historia, de una lectura simple de la *physis* dañada por la técnica moderna, sino de problematizar en el enigma del río la diferencia de la tierra-río del yaqui y el territorio de la política, esta última como una concepción donde la razón tecnológica instala el poder del capital. Ahí la reforma agraria es la re-apropiación nomológica en un principio homogéneo de propiedad dedicado al productivismo agrario, inadecuado a la concepción de tierra yaqui, y oculta en la promesa política el desarrollo tecnológico como paradigma de destrucción. Ante esto, es que el poder de la fotografía, visto como imagen que carga el anacronismo de su registro, devela lugares que aún debemos problematizar.

2.3. Entre la sombra y el desvío: el heterocronismo de las postales en la foto mexicana.

Hasta aquí, hemos visto que el anacronismo entre la tecnología fotográfica y los conflictos sociales de larga duración en el norte de México, abre desde las postales tanto la posibilidad de considerar la continuidad de la violencia moderna como de observar el fracaso de la promesa política en su subordinación a un modelo de desarrollo. El anacronismo de los yaquis con la historia de desarrollo de México, con la tecnologización, develado implícitamente en el anacronismo del aparato fotográfico que se dispone ante los escuadrones yaquis en la

década de violencia, nos abre a un vasto campo histórico regularmente dejado atrás por la visión del sujeto que define el pasado en los grandes monumentos de la historia. Sin embargo, la definición del sujeto histórico en la monumentalidad del pasado, en la organización del tiempo, está constantemente limitada por espacios oscuros, por misteriosos espacio-tiempo que están en la sombra de su poder. Una sombra que la destrucción heideggeriana es fundamental para meditar sobre aquello incalculable por la *ratio cartesiana*, como leemos en *La época de la imagen del mundo*. “Lo incalculable pasa a ser la sombra invisible proyectada siempre alrededor de todas las cosas cuando el hombre se ha convertido en *subjectum* y el mundo en imagen” (13).³¹ Es en esta sombra, aquello que no puede ser observado desde el poder de la *ratio*, cuando “el mundo moderno se sitúa a sí mismo en un espacio que escapa a la representación y, de este modo, le presta a lo incalculable su propia determinabilidad” (íbid), oscurecemos los discursos sobre la fotografía de la revolución como el gran evento fotográfico de principios de siglo y lo llevamos a otros tiempos que no pueden ser asignados a un modelo monumental y cronológico de la historia. Un tiempo heterocrónico que poco tiene que ver con el modelo de conocimiento empírico que regule y ordene el tiempo como estructura lineal. El heterocronismo, como la sombra no es representacional, sino que en sus bifurcaciones es la fuga del sujeto, en este caso del sujeto revolucionario, del sujeto nacional, u otra estructura de auto-reconocimiento consciente que se presente como iluminación metafísica del pasado en la grandiosidad de lo mexicano. Una grandiosidad que estalla en la pos-

³¹ Cabe indicar que la sombra es también un punto que Samuel Weber enfatiza como aquello que conecta la destrucción benjaminiana con la destrucción heideggeriana. En el ensayo “Mas Mediauras, or: Art, Aura and Media in the Work of Walter Benjamin” Weber indica que, en *La época de la imagen del mundo* y *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, una sombra conecta a ambos pensadores. Para Weber, si la sombra en Heidegger es aquello que precisamente impide al sujeto moderno constituido desde el cartesiano llegar a una representación del mundo como imagen, como aquello que designa, “that which escapes and eludes the calculating plans of total representation” (81), el otro pensador que mejor explora aquella “interstitial zone was Walter Benjamin” (82).

revolución. En cambio, en las bifurcaciones que el pensamiento sobre la imagen abre, es que puede ocurrir el relámpago, la imagen dialéctica en tanto constelación y montaje, iluminar en un sombrío espacio un instante que no es el significado histórico de la imagen como entidad fijada y representacional. Un relámpago que, en el montaje de imágenes, nos muestra que las postales están en relación dialéctica con más de un momento de la historia.

Con este destello, en la sombra, cuestionamos los cimientos monumentales de la cultura pos-revolucionaria -y sus vínculos con el problema tecnológico-, cuando imágenes de la tradición mexicana están en relaciones dialécticas con las postales, cuando el tiempo de las postales se torna heterocrónico y choca con su pasado y porvenir. En estos choques, las postales de la década de violencia están en la sombra de una larga tradición fotográfica mexicana a lo largo del siglo, ya que es el lugar que no observa el discurso nacional-identitario sobre la historia de la fotografía. Y que, en la sombra de imágenes claves de ésta tradición, como veremos primero en una fotografía de Álvarez Bravo, el cadáver que miramos y la imagen que nos mira, en tanto enigma de muerte, nos sugiere descender del monumento nacionalista-simbólico que se ha edificado en un discurso identitario de la fotografía como obra de arte y de la historia posrevolucionaria como un atrayente panorama cultural para artistas e intelectuales de diferentes partes del mundo.

Vistas desde el tiempo heterocrónico, las postales impactan al modernismo artístico y social de la fotografía mexicana de la década del 30'; así como son imágenes vinculables a la fotografía negra que explota en México junto con la paulatina apertura al neoliberalismo. Este montaje, no se reduce a una relación de repetición entre los contenidos de las imágenes de las postales, como muchas veces vemos en los estudios iconográficos sobre fotografía, sino que está constantemente interrogando el choque de momentos históricos y los destellos que esto

provoca. Un choque que en la iterabilidad de la imagen del cadáver al mismo tiempo nos muestra que la violencia política no es una excepción histórica. Y también que en la continuidad del modelo tecno-político y el avance hacia el neoliberalismo, la tecnología tiene que ver con un peligro cuando el bienestar del desarrollismo se convierte en un riesgoso uso criminal o accidental en el que el aparato tecnológico provoca innumerables muertes. En el primer punto, las postales y Manuel Álvarez Bravo están cerca para mostrar el horror de la violencia política, la continuidad de ésta entre diferentes gobiernos. En el segundo, el estridentismo -movimiento que compone el amplio campo de las vanguardias modernistas de la década del 30' y que elogia la modernización del país- de Tina Modotti y la foto negra -desde las páginas de la prensa rosa, desde los tabloides, que lleva la fotografía a una crítica al riesgo de la tecnología – de Enrique Metinides son dos opciones radicalmente diferentes, como veremos.

El impacto de las postales en el modernismo de Álvarez Bravo y de Tina Modotti, su puesta en relación dialéctica con el horror de la foto negra, en este camino, nos muestra que las postales pueden ser vistas como el origen no historicista de la fotografía como obra de arte en la tradición mexicana. Que están en el torbellino en que deviene una larga y exigua tradición fotográfica a lo largo del siglo. Y que esta tradición con el heterocronismo de la imagen, nos sirve, como el anacronismo del yaqui y la tecnología de las potencias, para cuestionar un peligroso modelo de dominación. Pero ¿Qué permite situar a las postales en este torbellino? ¿Por qué como origen no historicista son la sombra que no es aprehensible por ningún discurso identitario sobre la imagen nacional? Con las postales, asimismo, nos enfrentamos a la fuerza teórica que éstas tienen para pensar en el *desvío* del sentido de la historia y la cultura, en nuestro caso, el *desvío* de la fotografía de la (pos)revolución como noble representación de la nación moderna. Esta fuerza la observamos como una de las potencialidades de la *tarjeta postal* que

radica en *desviar* el sentido auténtico del mensaje e interrumpir los circuitos por los que trasmite el sentido autorizado de la historia. La postal, que puede perderse en la distancia de la comunicación, entre el emisor y el receptor, es en este sentido, un lugar donde la comunicación puede romper con la versión autorizada de la cultura, con la cultura identitaria.

Por un lado, con las postales nos enfrentamos al poder reaccionario de la fotografía anti-constitucionalista y anti-villista, que en su tiempo representa la violencia salvaje en México desde un inconmensurable sistema visual que se reproduce a gran escala junto al poder de la mirada militar, de la intervención norteamericana. Una ideología que hace a la imagen y su transmisión tele-tecnológica un medio fundamental de poder. Podría decirse, una fotografía que es posible gracias a una moderna *razón imperial*, siempre y cuando no nos reduzcamos a la crítica que recupere lo propio ni adjudiquemos el imperialismo en un determinado Estado-nación. Sino que observemos que esta razón va más allá y se encauza en las modalidades de representación de occidente, en la pesadilla del sujeto en la época moderna. En este lado, las postales, imágenes producidas, reproducidas y circuladas son un poder de representación del mundo objetual. Tienen que ver con la producción fotográfica que se sirve de las tecnologías globales de circulación anticipando la fantasmagórica circulación que llegará a ser el dominio de la tecnocracia propia del capitalismo avanzado, del neoliberalismo global, de la tele-tecnología. Las postales de la *década de violencia*, en su precariedad, son ya tele-tecnología, si observamos con Jean Luc Nancy que el problema de la tecnología no se trata de la comprensión histórico-descriptiva de sus medios, sino de la comprensión de la comunicación como el lugar donde se pone en juego la historia: “La guerra con misiles no es ni mejor ni peor que la guerra con balista: siempre se trata de la guerra. Y la comunicación no es mejor ni peor, llevado por fibras ópticas o mensajeros a pie: se trata más bien de saber lo que quiere decir “comunicación” (131).

Las postales son aquel lugar donde hoy podemos *montar* esta fotografía con otras imágenes, como un *montaje heterocrónico* ¿Podemos imaginar a los modernistas como receptores de las postales? Si es así, ¿Cómo las postales *desvían* la tradición fotográfica? ¿Qué lugar tiene ahí la tecnología y la continuidad de violencia? Con las postales nos aproximamos a una dimensión de la tele-tecnología que no solo es el dominio de la tecnocracia como devenir de la técnica moderna en la era de los fluidos informáticos, de los mensajes televisuales, de la ideología de la pantalla. También, las postales destellan como trazos en los que la morada del sujeto que define el sentido del evento histórico se devela como un espacio-tiempo fracturado, in-seguro, y en éste develamiento el mensaje que trasmite la imagen deja de ser el sentido racional que organiza el pasado, el presente y el futuro en una estructura de cálculo. Se abre a lo in-calculable de la *techné*, a la *tecnicidad originaria*; a la supresión de toda separación binaria para entender el tiempo y el mundo. Fuera de toda representación, el cadáver es la sombra que no representa la monumentalidad del modernismo, y la sombra en el encuadre fotográfico es la oscura potencialidad de la fotografía para desprenderse de la representación dominante organizada en torno a los símbolos nacionales. Observemos el caso, que similar a otros, nos permite *imaginar* que la recepción de las postales no solo se remite a los consumidores del primer mundo que las compraron durante la década de violencia, sino también, que pérdidas en su distancia, llegan a otros tiempos, otros fotógrafos, una recepción que es una sombra de influencias estéticas, que, en este caso, nos lleva a una de las fotografías más importantes del siglo XX en América Latina: *Obrero en Huelga Asesinado*, de Álvarez Bravo.



Fig. 9. (Arriba) “Obrero en Huelga Asesinado”. Manuel Álvarez Bravo. En *Manuel Álvarez Bravo*. 1934. (Abajo) “A victim of the Execution Squad” y “Two days after the battle” W. Horne. Ca. 1912. El Paso Public Library.

En principio, las postales y el modernismo de Bravo están separadas por un abismo histórico y estético (fig. 9). Las primeras, son la imagen de la intervención militar de las potencias extranjeras en la revolución. La segunda, es el centro del proyecto monumental del arte propio latinoamericano, del proyecto identitario que fomentó la esfera cultural del gobierno de Obregón.

³² Sin embargo, en el heterocronismo de las postales, en la historia ulterior de éstas encontramos

³² El movimiento, sabemos, es de gran amplitud, implica diferentes disciplinas artísticas, es parte de un proceso nacional impulsado por Obregón, Vasconcelos, los muralistas, etc. y es uno de los mayores exponentes del arte propio latinoamericano en la historia moderna. Como en la mayoría de las artes mexicanas, el modernismo fotográfico fue una disciplina que tomó provecho de las corrientes intelectuales y artísticas internacionales,

que chocan con el modernismo; o en la historia que antecede al modernismo y la fotografía como obra de arte es la fotografía postal. Las postales de Horne que poco tienen que ver con la fotografía mexicana, ya que como vimos son otra fotografía que tiene que ver con el negocio de la exportación mundial de la imagen de la revolución, sin embargo, con las figuras del cadáver que las postales registraron, están cerca visualmente del cadáver de *Obrero*. Esta relación entre Bravo y Horne, de forma poco problemática, ya ha sido observada en el gran libro de fotografía, pero solo como una modalidad de repetición visual en diferentes momentos, que no toma en cuenta que entre ambas, la profundidad del problema radica en la continuidad de una historia de violencia que desbarata la tesis de la revolución como excepción histórica.³³ Entre ambas, más allá de la repetición, se nos muestra el “baño de sangre” con que Adolfo Gilly caracteriza la definición de los conflictos de propiedad en la década del 30’ en la *Revolución interrumpida* y el baño de sangre en la década de violencia, la ejecución fáctica de la violencia como permanente estado de excepción, que en estos cadáveres, fuera de toda metaforización de la imagen y la historia, es la sangre que vemos en el encuadre fotográfico.

En el montaje de las postales de la década de violencia con la imagen de Bravo, -y con la múltiple posibilidad de relacionar la imagen del cadáver con diferentes momentos, con numerosos ejemplos- nos muestra que la revolución fue un baño de sangre tanto entre 1910-1920 como en los sucesivos gobiernos pos-revolucionarios. La foto de Bravo, consigue mezclar en la

específicamente para el caso fotográfico de Edward Weston y Paul Strand. Este lugar de los grandes fotógrafos aún sugiere ser interrogado respecto a la pedagogía que se les asigna para la fotografía mexicana, ya que más que una relación entre maestros y aprendices, cabría preguntar qué aprenden Weston y Strand de la devastada sociedad de pos-guerra para consolidar sus proyectos artísticos documentales tanto en la fotografía de la Farm Security Administration como de la Photo-League.

³³ Adrian Locke, por ejemplo observó la postal de abajo a la derecha Horne, una postal publicada en otras ocasiones (Leonard Folgrait), que esta fotografía hace eco de otra imagen de Robert Capa de un cadáver durante las protestas que marcaron el día de la elección de Ávila Camacho en 1940, y cómo ambas son similares también a la conocida imagen de Álvarez Bravo. Sin embargo, no señala qué problemas políticos y estéticos sugieren estas imágenes, problemas que van desde el impacto de las postales en el modernismo a la influencia de los connotados fotógrafos internacionales que regularmente se posicionan como los maestros de la fotografía mexicana.

imagen el contenido social de la violencia pos-revolucionaria con el programa artístico de la fotografía de los treinta.³⁴ Bravo, fotógrafo del erotismo, de las flores, del instante, de la revelación, en esta famosa fotografía desvía su tendencia hacia el documentalismo. Desvía en parte el gran sentido artístico de su carrera al hacer click en el instante en que un obrero es asesinado en una huelga en la calle. La fotografía de Bravo, en este instante, nos muestra que, entre el maximato y el cardenismo, hay una transformación en la dirección gubernamental de un aparato administrativo que se había visto sobrepasada por el desborde popular, por las Guerras de los Cristeros, por alzamientos indígenas, etc.; pero que este cambio está marcado por la continuidad de la violencia. Aun cuando no sepamos en que mes de 1934 ocurrió esta huelga de trabajadores de azúcar donde murieron más de 30 personas, si *Obrero* fue tomada antes o después del 1 de diciembre, cuando Cárdenas asumió la Presidencia, esta fotografía indirectamente nos muestra que el México de la década del 30', es un espacio y tiempo de pobreza, hambre, huelgas y violencia. Un espacio de *continuum* de violencia, cuyo fundamento en el fondo es, sobre la política del momento, la violencia del Estado-nación.

Si por un lado, el cadáver de las postales y el cadáver del modernismo nos muestran el permanente estado de excepción; por otro lado el modernismo fotográfico y las postales también se encuentran, de un modo más indirecto, con la fotografía estridentista. En este choque, las postales del horror que al mismo tiempo muestran cómo la tecnología cambió las formas de dar muerte durante la década de violencia, están en una dispar relación con el estridentismo, aquella

³⁴ El encuadre de *Obrero*, una composición que se acerca al cadáver, entre el río de sangre y la bandera, el ícono, es un encuadre excepcional para mostrar la violencia del Estado-nación. Pese a la monumentalidad y muchas veces discurso identitario que se ha asignado a la obra de Álvarez Bravo, en *Obrero*, lo que encontramos en el fondo, tras el “baño de sangre” de la pos-revolución temprana, tras el “baño de sangre” que es la continuidad fáctica de la violencia soberana, el ícono nacional está en la sombra. Bravo, opera con la destrucción del ícono nacional, con un fondo oscuro, negro, sombrío, como si nos dijera que esa bandera provocó el baño de sangre, y el baño de sangre fuera el horror inconmensurable para el discurso identitario.

vanguardia que siguiendo la marca del futurismo italiano propusiera resaltar la belleza de las máquinas.³⁵ Movimiento que en la disciplina fotográfica encuentra uno de los mayores exponente en la fotografía política, Tina Modotti. Un movimiento, asimismo, que podemos pensar en una tensa relación con la foto negra, otro tipo de registro que vuelve a aproximarse a la tecnología, pero ya no para estetizar las columnas de acero, sino para observar en el instante del accidente el riesgo cotidiano de la tecnologización.



Fig. 10. (Arriba a la izquierda) “Quirino Compián. Zapatista ejecutado”. Autor desconocido. México. 1912. El Paso Public Library (Arriba a la derecha) Tina Modotti. “Cables” México. 1925. En *Mexico: A Revolution in Art, 1910-1940*. (Abajo a la izquierda). Enrique Metinides. México. 1965. En *101 Tragedies of Enrique Metinides*. (Abajo a la derecha). Enrique Metinides. Toluca. 1958. En *101 Tragedies of Enrique Metinides*

³⁵ “Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapasón propagandista, la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos de reciamente extendidos sobre por músculos de acero, el humo de las fábricas...” (*Manifiesto Actual No1*, Manuel Maples Arce).

En los cruces entre las postales, el estridentismo y la foto negra, el montaje de estas fotografías se abre a la pregunta por la continuidad del modelo tecnológico y desarrollista y los peligros cotidianos que esconde tal modelo (fig. 10). La imagen del colgado, largamente reproducida en la estética mexicana, el lugar donde destella la potencialidad de articular estos diferentes tipos de fotografías, en sus similitudes o diferencias, para posicionar la pregunta crítica por la modernización tecnológica y la inversión del uso de los medios con peligrosos fines. Entre los cables, los trenes, los cadáveres, la tradición fotográfica en México en tres corpus nos muestran que el tendido eléctrico o los cables del telégrafo son un punto común donde fotografías de diferentes momentos del siglo XX se encuentran y distancian. La primera imagen que observamos es una postal archivada en El Paso Public Library, probablemente no publicada, de autor, fecha y lugar desconocido. En ésta, el cadáver que cuelga de un poste, un cadáver que el texto nos muestra como zapatista, pero que enfrentamos con escepticismo, ya que los fotógrafos escribían sobre la imagen sin necesariamente adecuarse a lo que efectivamente registraban, aparece en una de las formas de dar muertes más arcaicas de la historia. Su singularidad, es que el poste nos indica que la maquinación de la muerte en la revolución no solo se debió a las innovadoras armas que hicieron la guerra, sino al uso de los medios desarrollados por el porfiriato con una función racional, pero utilizada para matar. Es decir, esta fotografía nos muestra que parte del horror de la revolución fue emplear los nuevos medios tecnológicos que venían siendo introducidos como parte de la modernización y el bienestar del orden y el progreso, y disponerlos también como un cálculo racional que los pusiera en función de la guerra técnica. En este caso, en la inversión del uso de un medio que se dispuso como fundamental para las comunicaciones de los bandos involucrados en la guerra, los tendidos. Volveremos a esta imagen en la última sección, en el pasaje de Campobello, donde veremos asimismo que el

tiempo de este tipo de fotografía, fotografía que marca el horror de la revolución, situado en la época de la tecnología, donde el poste eléctrico sustituye al árbol, está también presente en un pasaje literario de la novela de la revolución que singularmente nos habla de las máquinas. En un pasaje de *Cartucho* que devela enigmáticas cuestiones respecto a los problemas que hemos venido planteando sobre el peligro de la tecnología y el fracaso de la reforma social con que acaba la revolución. Ahora, buscamos pensar en los cables, porque aquí tenemos un motivo que nos refiere al tiempo heterocrónico de la fotografía y nos muestra las singulares diferencias entre la imagen del cadáver y su ausencia en el peligro de la tecnologización.

Al lado de la postal de El Paso, la fotografía estridentista de Tina Modotti, en cambio, persigue la modernización del país tras la década del 20' y deja atrás el peligro de la tecnología. Una serie, que en cierto modo, es parte de un proyecto visual en el que los estridentitas mostraron los cambios tecnológicos que los gobiernos de Obregón y de Elías Calles tras el fin de la *década de violencia* llevaban a cabo para mejorar una devastada sociedad mexicana. Fermín Revueltas o Leopoldo Méndez en pintura, por ejemplo, dedicaron numerosas series de líneas de alta tensión, marcando un camino a comienzo de los veintes, que Tina Modotti perseguirá en sus viajes por México entre 1925 y 1928. Los cables de Modotti, numerosas formas de líneas y fondos de cielo que marcan la trayectoria de una fotografía política, de la fotógrafa clave del modernismo fotográfico comprometido, son imágenes enigmáticas que pueden ocultar una política de izquierda en el objeto tecnológico y la ausencia del obrero, como lee Tatiana Flores en *Mexico's Revolution Avant-Gardes*. Los cables de Modotti, ciertamente no pueden ser interpretados como un simple elogio a la modernización del país, al bienestar de la tecnología como una manera de dar, desde el gobierno, una nueva y mejor vida a la gente, como Flores indica. Es decir, no podemos leerlas como imágenes apolíticas y como mera afirmación del

bienestar del desarrollismo, ya que ahí no radica el proyecto estético-político de Modotti. Pero, pese a este compromiso implícito de la imagen, compromiso con el obrero ausente en la época de la maquinación del trabajo, su fotografía, como sucede con el estridentismo, no refiere al peligro de la tecnología como observamos en las postales del horror de la década de violencia y en la foto negra. Aún cuando no reduzcamos el problema del estridentismo a una visión netamente positiva de la técnica moderna, y observemos en esta vanguardia una ruptura estética que tiene que ver con referir a la modernización para sugerir una implícita política de clase, una política que sitúa en Modotti una revolución cultural y un socialismo internacional, cabe preguntarse hasta qué punto estos cables son un dejar atrás la miseria de la guerra técnica y del modelo tecnopolítico que es la continuidad de la violencia moderna. O en clave pregunta, pensar si el estridentismo estaría más cerca de aquella estetización de la política que es el uso del arte en función de la alienación de la masa y el orden del fascismo que Benjamin menciona al final de *La obra de arte*, el texto crucial que busca introducir nuevos conceptos en la teoría del arte para separarse del *futurismo*. En otras palabras, ¿Qué tal lejos están las vanguardias artísticas de la política autoritaria de la pos-revolución, si estas vanguardias dejan atrás el conflicto político, social, étnico, que trae el desarrollo tecnológico, para en cambio perseguir la estética de los paisajes tecnológicos? Tal vez, los cables de Modotti son un caso donde el problema no sea la ausencia de la política en la representación vanguardista de la tecnología, sino que, esté en seguir atando la fotografía a una política de la imagen, que aun en la izquierda militante, en el documentalismo comprometido, es una política que acabará por dejar atrás el peligro de la razón calculante, de la técnica moderna.

Las dos fotos de Enrique Metinides, abajo de la postal de El Paso y la foto de Modotti que montamos más arriba, permiten ver que este compromiso político de la estética fotográfica

inclinada hacia la implícita manifestación de apoyo a la clase trabajadora omite o borra el elemento peligroso de la tecnología. No se trata, tras las postales, de oponer binariamente el estridentismo de Modotti a la foto negra de Metinides, ni de evaluarlas cronológicamente como dos movimientos artísticos dentro de un mismo marco de fotografía nacional pos-revolucionaria. De hecho, la tradición de la foto negra no es tanto una imagen que viene a cambiar el paradigma representacional del modernismo mexicano, sino que sigue una larga tradición que va por un curso separado. Los autos que cuelgan de los puentes en las imágenes de Webee en Nueva York a principios de siglo serían tal vez con las numerosas películas de cine negro que el niño prodigio de los corresponsales de *La prensa* en la década del 40', Enrique Metinides, explora en los cines de su barrio, un camino que lo conducirá a enfrentar otro dilema profundo sobre lo político de la modernización.³⁶ Con su cámara, Metinides seguía el violento modo en que la nación entraba al neoliberalismo, y en cierto modo, jugaba, con el aparato como el niño que destruye el juguete para conocer sus partes, como nos dice Didi-Huberman sobre las facultades del niño en Benjamin. Para conocer las partes oscuras del proceso de modernización, y con ello develar lo político del modelo tecnológico sin asumir un compromiso con la política dominante. Lo político del peligro de la razón calculante. Tras la sustitución de importaciones de la década del 40 y del 50, el fotógrafo nacido en 1934 cubre los sucesos violentos cotidianos que vienen tras el desarrollismo industrial y la progresiva apertura al neoliberalismo en los grandes centros urbanos y los caminos que los conectan. La fotografía de Metinides que vemos bajo la de Modotti, es en 1958 la imagen de un cadáver carbonizado de un empleado de Teléfonos México, un trabajador electrocutado en el km. 13 de la carretera México-Toluca. La siguiente un tren descarrilado en la misma carretera en 1970. Entre el telégrafo, la electricidad, las líneas ferroviarias, los símbolos

³⁶ El mismo fotógrafo se desprende de la tradición nacional: “Conocí el trabajo de Nacho López y Héctor García pero no diría que me influenciaron. Yo era mucho más autodidacta”.

del capitalismo de importación del siglo XIX y algunos de los medios fundamentales que definieron los triunfos o derrotas de los bandos de la revolución, la foto negra nos muestra que el desarrollo tecnológico no es solo progreso, sino que tiene que ver también con el peligro de la tecnología. Por otros lados, con este montaje, que devela diferentes aproximaciones fotográficas a la cuestión tecnológica, al desarrollo y el peligro cotidiano de la tecnología, nos aproximamos a uno de los temas que más ha cautivado a las postales: el ahorcado o colgado. Una imagen que asimismo se repite en su diferencia en otras fotografías, en pinturas, grabados, novelas y películas. Es una imagen que desde la precariedad de colgar desde un árbol hasta el mundo contemporáneo altamente tecnologizado aparece ampliamente. La imagen del colgado es una imagen heterocrónica y en la diversidad de formatos y tiempos en las que aparece, en el *montaje*, nos ofrece interesantes enigmas. ¿Qué nos dice esta imagen para pensar en la historia de violencia moderna y en el modelo tecnológico? ¿Para pensar en su articulación como montaje y llegar a una imagen destructiva de la cronología? Si pensamos en esta imagen como un instante de suspenso, que ponen en peligro la estabilidad del monumento histórico en la crueldad de muerte que se repite en diferentes momentos, cabe interrogar si aquí encontramos una “imagen puramente destructiva”, como refiere Willy Thayer a la imagen dialéctica. Una imagen que apunta hacia el fragmento, a la misma indefinición del sentido de la historia cronológica, a una imagen que fuera de todo discurso historicista llega a ser en el instante de peligro que pone en vilo al lenguaje que define y organiza la estructura histórico-temporal:

La imagen dialéctica, puramente destructiva, ‘no tiene nada que decir’ (afasia), ni evangelizar, ninguna intención o sentido que defender, nada que hurtar, apropiarse ni inventariar, nada que alcanzar. Solo ‘hacer justicia de las imágenes del único modo posible, usándolas’, es decir, crispándolas, estremeciéndolas. No para que digan una

verdad o indiquen hacia ella, sino para que sean la verdad, para que expresen su riguroso mosaico desarreglado y sin intención. (23)

Thayer, lee el mosaico en la turbulencia que impide un más allá de la imagen a partir de la “crispación extrema de la intencionalidad”, turbulencia de la imagen dialéctica que anula la meta como posibilidad de la imagen. Una imagen sin – metafísica, indica, y una imagen del relámpago que es la auto-exposición del objeto en su “mosaico”, una imagen performativa, indefinible, heterocrónica. Con el mosaico de la imagen del colgado nos acercamos al relámpago, hacia la pregunta por la imagen dialéctica de la historia, que veremos en la iterabilidad del fragmento como una potencialidad de un pasado-presente que corresponde a una temporalidad indeterminada, diferente al desarrollo del progreso de la tecnología moderna y del devenir de la máquina en el avance del capitalismo global. Iterabilidad que nos lleva a pensar en el peligro de la técnica moderna vista desde la fotografía y sus cruces entre momentos y formatos. Un montaje, que fuera de todo idealismo, es posible cuando la historia de la fotografía de guerra occidental y el peligro sobre el mundo de su aparato bélico.



Fig. 11. (Arriba a la izquierda) “Yaquis Hanged in Sonora”. Autor desconocido. Ca. 1900. En *México Bárbaro*. (Arriba a la derecha). Autor desconocido. Ca. 1900. En *Without Sanctuary*. (Abajo a la izquierda) “Execution of 256 men in Mexico.” Walter Horne. Ca. 1910. El Paso Public Library. (Abajo a la derecha). Enrique Metinides. 1977. México. En *101 Tragedies of Enrique Metinides*.

Metinides, en la fotografía de abajo a la derecha, que tomó de una mujer que cuelga de un árbol de los Jardines de Chapultepec en la década del setenta, una madre que se había suicidado el día de en que su hija asesinada debía cumplir quince años, nos recuerda que desde que la fotografía salió a exteriores el blanco y negro estuvo cerca de esta violenta imagen del cadáver

colgando (fig. 11) . Las postales, en este motivo, antes de 1910, ya circulaban alrededor del planeta mostrando esta imagen en diferentes grados de violencia. El libro *Without Sanctuary* que recopila fotografías y postales de los ahorcamientos de afroamericanos desde finales del siglo XIX hacia finales de la década del cuarenta, nos muestra que esta imagen fue un éxito desde sus primeras reproducciones y por largos años. Nos muestra también que la violencia racial y la violencia socio-étnica son constitutivas de los Estados modernos y que la mirada civilizatoria y soberana está fuertemente ligada al cruel *blanqueamiento* de la historia.

En México, una fotografía, titulada “Yaquis hanged in Sonora”, de la cual no se conoce ni su año ni su ubicación, que probablemente pertenece a la oscura laguna de la historia de la fotografía que vimos con las guerras del yaqui durante el porfiriato, nos muestra, en un fragmento, la crudeza del etnocidio yaqui y la miseria con que se conformó la modernidad de la nación mexicana. Si “fighting yaquis of Mexico” como vimos más arriba, nos traslada al anacronismo entre el conflicto socio-étnico y las tecnologías de las potencias, esta fotografía nos muestra que la supresión de las diferencias por la homogeneidad del orden y el progreso, es la ejecución fáctica de la violencia y la imposición cruel de una concepción vacía de la historia, del tiempo del progreso del Estado-nación. En la década de violencia, Horne, por su lado, heredero de la tradición norteamericana, reprodujo la imagen del colgado en algunas de sus postales más reproducidas hasta nuestros días. Una de las postales más conocida del fotógrafo en publicaciones -una imagen que en su momento fue “pirateada”, robada su autoría, por ser “the kind of macabre scene that invariably sold well (Vanderwood 60) - es una imagen donde dos supuestos rebeldes aparecen colgado de un árbol y otros tantos personajes sonrientes tras ellos, probablemente en una hacienda. En cambio, la imagen que observamos arriba, tal vez por ser objeto de una violencia más cruda, por no contar con una pose, por ser una imagen más oscura

del horror de la revolución, con más de doscientos hombres colgados, ha sido menos reproducida, y probablemente no ha sido publicada en las recopilaciones monumentales, en el gran libro de fotografía del período. ¿Qué problemas oculta esta imagen, como imagen donde la respiración se agota?

En sus similitudes y diferencias, esta imagen nos devela que las postales que registraron a los colgados de la revolución mexicana, son imágenes que están en relaciones dialécticas con el pasado de la historia de la fotografía y con otras imágenes de la pos-revolución. También con imágenes en otros formatos. Nos devela la continuidad de violencia que puede ir desde el etnocidio yaqui del siglo XIX al crimen que ocupa a la foto negra como crítica a las condiciones que trae la apertura al neoliberalismo. Relaciones dialécticas que son la posibilidad de articular un tiempo hetero-crónico que acabaremos por desplazar a la imagen literaria, para poner en juego en este desplazamiento de tiempos fragmentarios la oportunidad de observar en la pregunta por la historia, la literatura y la fotografía, una imagen destructiva, que nos separa de la monumentalidad del desarrollo, de la monumentalidad histórica que reproduce el imaginario del Estado-nación.

2.4. Montaje y fragmento: El ahorcado en *Cartucho* de Nellie Campobello.

La imagen del colgado es también un fragmento donde las postales de la frontera norte y la narrativa de Nellie Campobello chocan. En esta imagen, el fragmento fotográfico y el fragmento literario, destellan en un misterioso choque entre las postales que registraron el horror de la época del villismo y una narrativa que fragmenta y suspende el lenguaje que gira entorno a la épica revolucionaria refiriendo a los numerosos muertos que dejaron los conflictos de la

División del Norte. Un choque, que tiene que ver con que tanto los fotógrafos de las postales como la joven Francisca Moya Luna, nombre original de Campobello, vieron los crueles años del villismo y dejaron registro, escrito y visual, de la miseria que presenciaron. Como dice Jorge Aguilar Mora, Campobello escribió como una niña “la crónica de lo que casi nadie quería ver, ni ha querido ver ... la época más sombría de la historia de esta región” (11); tal como Horne y otros fotógrafos metieron sus cámaras entre los cadáveres del Desierto de Arizona, en Chihuahua, Ciudad Juárez, etc. Entre ambos registros, aparece el horror que el lenguaje oficial del pasado deja atrás. Un tiempo en que los relatos cortos de Campobello fragmentan en historias mínimas una trama que deja entrever la oscura estela de muerte que dejó el paso histórico del ejército del Centauro del Norte por la Segunda del Rayo, Villa Ocampo, Parral, Chihuahua, o espacios in-identificables, entre los poblados y familias que fueron el ambiente de la escritora antes de su migración a Ciudad de México. Y un tiempo, donde las postales de horror fragmentan la narrativa discursiva de la historia de la fotografía que asigna en su cronología un momento monumental en la revolución, que se diseminan en rastros cuyos datos e historias son difíciles de rastrear y reconstituir en la objetividad del conocimiento en la actualidad.

Como la vida y muerte de su autora, la novela principal de Campobello, *Cartucho*, solo es aproximable desde el enigma que la fragmentación del tiempo. Publicada originalmente en la década del 20, modificada por Guzmán en 1931, y reproducida en su segunda versión autorizada en varias ediciones hasta el último libro *Obra Reunida* de la escritora en 2010, *Cartucho* es una novela en que los fragmentos están marcados por el “click” de la fotografía del período, singularmente por el fenómeno de las postales en la frontera norte. La imagen del colgado uno de los trazos de esta marca. En la singularidad de la novela de Campobello la muerte nos aparece en fragmentos, tal como nos aparece en las postales del horror de la frontera. No se trata sin

embargo de observar que Campobello puede hacer una obra de arte de la muerte, una obra de arte bella con imágenes de muerte, como indica Blanca Rodríguez en “Imágenes de Guerra” (45-50). Sino de observar que Campobello aproxima el misterio de la muerte a un tiempo fragmentado que podemos leer junto con los fragmentos fotográficos, y con este choque cuestionar el dominio de la subjetividad revolucionaria-nacional en un amplio espectro. En *Cartucho* lo visible es un mosaico que enseña que la revolución tiene que ser des-narrativizada de su prosa dominante para ser imaginada desde la oscuridad del pasado, desde del baño de sangre que envuelve la historia de los rebeldes. En contexto con una novela que imagina la revolución como una historia de horror y una historia marcada por la miseria de la guerra tecnológica, Campobello se desprende del lenguaje oficial que define el pasado. El cruce de la imagen con la literatura, el punto que deja pensar en otra historia que no sea la de la homogeneidad del tiempo, la historia como heterocronismo y montaje, cuya articulación de fragmentos devela el peligro de la narración oficial que deja atrás la miseria de la década de violencia. Un cruce, asimismo, que más allá del formalismo entre fotografía y literatura, nos sirve, desde el misterioso contenido del pasaje del ahorcado, y considerando la ruptura con la metafísica que reinscribe la rebelión agraria en la grandiosidad de la revolución nacional, para cuestionar la continuidad de violencia del desarrollo tecnológico sobre la reforma agraria y el peligro de la tecnología cuando se usa para dar muerte. Esto es posible en un fragmento de la novela, fragmento cuyas palabras claves ponen en tensión la promesa revolucionaria del reformismo agrario y el modelo desarrollista que va de la mano con la revolución.

Como ha sido indicado en varias ocasiones, en esta novela estamos ante la fragmentación de la historia: “The events described are specific and local, assembled, at times, in an incomplete and fragmentary way”, indica el académico Max Parra en *Writing Pancho’s Villa Revolution*. En

el fragmento, donde encontramos la oportunidad de montar el tiempo hetero-crónico de la imagen con imágenes literarias, encontramos asimismo un largo problema conceptual, que despojamos de una fuerza contra-culturalista y lo abordamos desde el peso de este nombre en el pensamiento y la tradición literaria. Al referir a Campobello como uno de los casos donde se expone el problema del fragmento, observamos que *Cartucho* se enfrenta a la paradójica exigencia fragmentaria que instala el fragmento como proyecto literario, pero éste, pese a la restitución oficial de su categoría, opera también como otra concepción del tiempo narrativo respecto a la estructura dominante de representación, en este caso la metafísica épica del sujeto villista que liga la Novela de la Revolución con el aparato cultural del Estado y la historia oficial. En este tiempo fragmentario, in-completo, donde destellan las postales en la novela de Campobello, más que producir un valor simbólico desde la crítica, nos encontramos ante enigmáticos trazos de muerte que no resumen la historia de los vencedores ni son la narración épica que linealmente nos define los hechos políticos de la Revolución. No es sólo la representación contra-cultural del monumento, en este caso del *El Águila y la Serpiente* o de Guzmán, el alter-ego de la escritora. Sino la posibilidad de pensar en otro tiempo, que lejos de ser abstracto, devela en este choque, profundas aristas vinculadas con el *sistema* de explotación del capitalismo industrializado y con el peligro de la tecnología. Para observar mejor esta posibilidad de otro tiempo, un tiempo no metafísico, referimos, antes del pasaje del colgado, a un breve contexto de la diferencia de Campobello respecto a la prosa épica que restituye culturalmente un horizonte metafísico para comprender la revolución. Un horizonte que el mosaico, el montaje o la constelación de la imagen dialéctica puede llegar a destruir.

Nellie Campobello es el nombre que atenta con la clausura metafísica que define la Novela de la Revolución. La clausura que vimos con las lecturas deconstructivas del *interregnum*

se sostiene en el sujeto villista y su inscripción en lo nacional para con ello volver a inscribir la rebelión campesina en un marco homogéneo de la política. La crítica literaria ha expresado en reiteradas veces esta ruptura de Campobello, algunas refiriendo a la fragmentación de las historias mínimas contra la gran prosa épica, otras resaltando el género de la escritora en un movimiento literario netamente masculino, otras resaltando su villismo no convencional. Sin embargo, el sentido contra-cultural que se la ha asignado ampliamente, desde ensayos connotados como “Nellie Campobello: La que no tuvo muerte” de Elena Poniatowska a libros recientes como *Nellie Campobello: la revolución en clave mujer*, editado por Laura Casares, muchas veces sigue anclado en la identidad categorial para entender una enigmática literatura. En nuestra perspectiva, en la misma literatura de Campobello encontramos se suprime un pensamiento categórico-identitario para su comprensión. No hay, por ejemplo, una identificación de lo femenino como otra categoría que la diferencie de los escritores de su tiempo: “Soy la que pude ser/sin ser mujer”, leemos en el poema “¡Negación!”, versos publicados en *Francisca Yo!* uno de los libros de poesía menos conocidos de la escritora, publicado en 1929, prologado por Doctor Atl en su publicación original y recopilado actualmente por Jesús Vargas Valdés, uno de sus principales biógrafos. “Negación” es tal vez la supresión del pensamiento categorial como una dirección que la misma escritora sugiere desde su obra más temprana. Hay en su literatura, la destrucción y la negación de estas categorías, que van desde la categoría de género identitario a la categoría de identidad nacional-villista, del esquema cultural-identitario. Una destrucción que llega también al monumento construido alrededor de la revolución.

En la lectura de su obra, el enigma atraviesa su vida y su muerte. Los hechos corrompen la imagen oficial del artista nacional, feminista o villista alternativa, símbolo de la cultura mexicana, así como la imagen narrativa oficial de la revolución. Más que definir a la “Centaura

del Norte” como una de las grandes siete mujeres mexicanas ,como hace Poniatowska o de adjudicarle a su nombre un sitio conmemorativo que le ha sido largamente adeudado en la cultura nacional, o en la cultura literaria latinoamericana,³⁷ lo que buscamos es leer su literatura como *enigma*, un enigma que refleja el enigma de la muerte, un enigma que se nos devela con el tiempo fragmentario, en una escritora que solo conocemos por algunos pasajes biográficos, por fragmentos, pero no por la restitución absoluta de su biografía. Una vida de quien hasta hace no mucho no se sabía ciertamente si nació en 1900 o en 1910, de la que se ha indicado que su juventud es una nube negra para el conocimiento objetivo, y que tras el giro hacia la danza con los *Ritmos indígenas de México* y la fundación de la Escuela Nacional de Danza con su hermana Gloria, se le irá perdiendo paulatinamente la huella de su obra. Una huella que la misma escritora se encargó de dejar con el prólogo autobiográfico a *Mis Libros*, pero de la que, sobre todo después de la década del 80’ se volverá cada vez más inaccesible. Años, donde presumiblemente fue secuestrada por una pareja de estudiantes de ballet, ocultada en la casa de ellos, despojada de sus importantes obras de arte, declarada en demencia, y finalmente encontrado su cadáver en 1989 en una fosa sencilla en el Estado de Hidalgo, tras diez años de una misteriosa desaparición.

³⁷ Uno de los lugares que ha sido remarcado respecto a la importancia de Campobello en la literatura latinoamericana está en la influencia de *Cartucho* en *Pedro Páramo*. Aguilar Mora marca este punto. Dice Aguilar Mora: “Las obras maestras de Campobello y Rulfo son opuestas y complementarias: *Cartucho* presenta la tensión que produce el cruce de lo personal con lo histórico; *Pedro Páramo*, en cambio, muestra el desmoronamiento simbólico y narrativo de cualquier intento de unidad de lo personal con lo histórico y con lo mítico. Pero, al mismo tiempo, ambas intervienen de manera prodigiosa, conceptual y estilísticamente, todos los lugares comunes de la literatura mexicana. Esta inversión singulariza ambas obras y también las protege contra la banalización”. (13). Por otro lado, sería interesante interrogar donde el lenguaje poético de Campobello se opone y se encuentra con el lenguaje poético de Gabriela Mistral. Las figuras de la madre, presente en la infancia que testimonia *Cartucho* y en los relatos de las *Manos de Mamá*, y con que Patricio Marchant ha problematizado la errancia del poema mistraliano, podrían ser lugares comunes, que de alguna manera, también singularizan y complementan a ambas escritoras. Escritoras, que se diferencian de una escritura falologocéntrica que podría definir tanto la patrimonialidad de la Novela de la Revolución como el Gran Poema latinoamericano -o *Long Poem* como refiere Sergio Villalobos Ruminott en *Soberanías en Suspense*-.

La vida y muerte de Campobello son también esta in-complitud, como lo es *Cartucho*, novela que recuerda la revolución que la joven Francisca Moya Luna observó desde la ventana de su casa en la Segunda del Rayo o desde la ventana del tren que movió a Chihuahua con su familia, la migración que tan bien describió en *Las manos de mamá*. En Campobello y su literatura, nos aproximamos a un complejo abismo literario, fotográfico y auto-biográfico, imposible de ser restituido en el cierre conmemorativo de los íconos nacionales. El misterioso dolor de Campobello es, en cierto modo, el dolor de la muerte que leemos en su literatura. Es ahí donde la escritora encuentra la imagen de la historia y nos da los destellos con los que podemos pensar sin “doblar las rodillas” ante el símbolo, como dice Didi-Huberman con Benjamin, en este caso el símbolo del “Centauro del norte”, Pancho Villa, y de Guzmán, el centro de la Novela de la Revolución, o de modo más general, el símbolo de la grandiosidad cultural, literaria y fotográfica del México pos-revolucionario, aquella nación que Poniatowska dice “renace de las cenizas”. El nombre Campobello, que ha devenido en una grandiosidad cultural editorialmente expresada en la edición su *Obra Reunida* como una deuda a la identidad nacional, es un nombre que sin embargo se entrevera con los más oscuros misterios de la literatura, el mal y la muerte. Misterios, que no pueden ser comprendidos por el aparato epistemológico que marca el poder de la razón como conocimiento objetivo del tiempo y de la historia. En estos misterios, es que el enigma foto-literario y la crítica a la tecnología encuentra en Campobello el tiempo fallido de la promesa revolucionaria.

Como las postales que registraron cadáveres, fosas comunes, fusilamientos, quemadas, etc., en la novela de Campobello nos enfrentamos a la muerte y el caos entre las familias villistas. A personajes que desde la gran esfera de la política descienden hacia una muerte cotidiana, sin nombre propio. Treinta y tres relatos componen este caos, treinta y tres fragmentos de horror, de

una historia donde los Dorados, grupo fiel a Pancho Villa son traicionados por el general Tomás Urbina, donde los villistas están ensañados con la facción de Pascual Orozco, los “Colorados”, donde están en guerra contra los constitucionalistas, en guerra contra Estados Unidos. En este caos, los personajes cotidianos como El Kirili y principales de la historia, como los hermanos López, o Pancho Villa, acaban igualmente muertos por los conflictos y traiciones que azotan al norte de México. En este caso, el choque foto-literario, va también desde los lugares más evidentes, como las tarjetas de Martín y Pablo López³⁸ a los personajes más misteriosos. La referencia fragmentada a diferentes historias en las que se suspende el poder del referente histórico construido en un personaje y proyecto político principal, en un contexto de la cotidianidad del horror en torno al villismo, es la diseminación de la historia que baja de los protagonistas hasta sus más profundos misterios : “Ella fue a su memoria para perpetuar los instantes más olvidables...” (11) Para construir “semblanzas de personajes que se presentaban ya anónimos, eternamente anónimos, perdurando en su propio tiempo, en esa singularidad de los momentos que supieron, con una sabiduría irrecuperable, hacer suyos” (Aguilar Mora 16). Entre esos últimos personajes, aparece el colgado, un personaje sin nombre propio, sin dato objetivo, como aquellas fotografías perdidas o guardadas en los archivos, fotografías que no podemos datar o describir históricamente.

El colgado, una de las figuras exploradas por las postales históricas y la fotografía negra, desde el siglo XIX hasta el presente, deja entrever la pregunta por el desarrollo tecnológico, un

³⁸ Este caso es relevante. Martín López en un episodio de la novela muestra las postales donde sale su hermano Pablo, héroe de la Invasión a Columbus que había sido capturado por las tropas norteamericanas. Horne, tiene una postal que dice “The body of Pablo López”, pero de la que ya en *Border Fury* se ponía en duda que efectivamente fuese Pablo López la persona del cadáver. Campobello lo describe en la novela, desde las postales, con muletas y un cigarro, antes de ser fusilado. Existe una fotografía muy poco conocida (CasasolaMuseum.com) más verosímil a la descripción de Campobello de Pablo López que aquella postal producida por Horne, quien probablemente quiso tomar ventaja de la persecución del famoso villista.

modelo que Campobello es suspicaz para cuestionar cómo el peligro que estaba adquiriendo la reforma agraria con la industrialización del trabajo. El proceso que acabará por separar campesinos y proletarios, en un complejo equilibrio fundamentado en el poder del PRI. Un pasaje, en que la reforma agraria misma se nos presenta pese a la restitución de los ejidos, como aquello que es la derrota, la muerte provocada por un modelo tecnologizante. Ahí, “El ahorcado” , que no es un personaje histórico, sin embargo, en la profundidad de su balbuceo, está en el aparecer y el peso problemático de la historia moderna: “máquinas” “fantasmas” “el gobierno”. Dice este pasaje:

Habló en diez tonos distintos, para pedirle a un fantasma la misma cosa: maquinarias. Santa Rosalía de Camargo Sandías, todos comían sandías; mi nariz pecosa la hundí en una rebanada que me dio Mamá; cuando de pronto, vimos un montón de hombres a caballo junto a un poste de telégrafo, tratando de encaramar una reata; cuando ya la pasaron, le dieron la punta a uno de ellos, picó ijares, el caballo pegó el arranque, en la otra punta estaba el que colgaban. El del caballo estaba a cierta distancia, con la reata tirante, y miraba al poste haciendo un gesto como de uno que lee un anuncio de lejos; fue acercándose poco a poco, hasta dejar al colgado a una altura razonable. Le cortaron el pedazo de reata. Se fueron llevándose la polvareda en las pezuñas de sus caballos. Mamá no dijo nada, pero ya no comió la sandía. El asiento de adelante quedó vacío; el hombre de la mano en la ventanilla estaba ahorcado enfrente del tren, a diez metros de distancia, ya se le había caído el cigarro de macuchi, el colgado parecía buscarlo con la lengua. El tren fue arrancando muy despacito. Dejó balanceándose en un poste al hombre que tomó café toda su vida. (86)

En este pasaje, salvo los caballos y las sandías, el paisaje está fuertemente tecnologizado. ¿Qué quiere decir que el ahorcado le pida a un fantasma siempre la misma cosa: “máquinas”? ¿Qué Campobello y el ahorcado estuvieran marchando en un tren? ¿Qué fuera colgado del poste? Pese a que refiera a una de las formas de dar muerte más arcaica, lo hace construyendo la escena en torno al poste eléctrico y el tren, en torno a un paisaje moderno. Estos no son elementos insignificantes, sino que nos sitúan en una compleja pregunta por la imagen y el peligro de la técnica moderna como progreso de la razón occidental, como estructura dominante de la política. El personaje que muere colgado de un poste eléctrico y al borde de la línea del tren, está de antemano fascinado por las máquinas que han sido utilizadas presumiblemente en un temprano proceso de reforma agraria y alucina con los fantasmas que trajo tal transformación económica y social. El gobierno es la institución que lleva las máquinas, es tal vez, el gobierno de la reforma agraria que para la segunda publicación de la novela ya había consolidado la promesa revolucionaria de 1917 junto al desarrollo del trabajo y la máquina, como vimos con los yaquis y el cardenismo. Un desarrollo que lleva al delirio al personaje, aquel que acabo colgado en una “razonable altura.” ¿No nos dice esto que la violencia en la revolución es también el horror de la razón calculante que dispone del medio tecnológico para la producción de la muerte? Aquí estamos ante una imaginación literaria que vislumbra que el espacio que queda en el cambio tecnológico de México como un proyecto que rebelde o reaccionario conduce a la misma exacerbación a las formas de dar muerte, al horror de la revolución

Con este pasaje de Campobello, con los fantasmas del capitalismo y las máquinas, con la razón y la imagen, con la muerte en el medio tecnológico, de lo que se trata es de interrogar si la revolución fue un evento que subvirtió el régimen de propiedad y la organización jerárquica de la sociedad con la reforma agraria, o si la reforma agraria es el momento en que la promesa del

gobierno conserva el orden de dominación tras el pleno despliegue de los medios tecnológicos en la guerra, en la revolución. Si la demanda principal de la revolución mexicana es la tierra, en este fragmento, el personaje nos muestra que esta demanda estaría vacía sin la implementación de tecnologías de producción que vienen a transformar el peso de la mano de obra campesina, pero que en esta transformación el campesino queda sin aire, pierde su chance. Las máquinas, que en este caso son también los grandes símbolos que vienen del desarrollo capitalista resumen el peligro de la técnica moderna cuando su fin es dar muerte, y en esta referencia nos permite imaginar el peligro del modelo tecno-político. Un modelo en que la imagen devendrá en la forma de alienación más eficaz para el régimen autoritario y su devenir pos-moderno. El cadáver que cuelga es también “el anuncio que se lee de lejos”, como si Campobello anunciara que la masividad de la imagen devendrá en la definición ideológica de lo que vemos, el dominio de los circuitos comerciales y la homogeneidad de la publicidad que llegará a ser el poderoso medio de la tecnocracia neoliberal. Así como su literatura, la sutil referencia a los elementos del progreso, refleja lo que el antropólogo Claudio Lomnitz indicó para las formas de dar muerte como tecnologización y devenir en el uso de la máquina durante la revolución, la reproducción masiva y sin precedentes de las formas de dar muerte. El peligro de la revolución en este punto es también el peligro de la técnica moderna, un peligro con el que es posible interrogar el evento como aceleración del marco de fundación del estado tecno-moderno, y en la herida que deja el arribo de la máquina a lo largo del conflicto y con la reforma agraria, interrogar el sentido interruptor sobre el sistema que asignamos a la revolución.

Capítulo 3

Fotografía y masacre en El Salvador: Imágenes pese a todo, pena de muerte y testimonio en 1932.

3.1.- Introducción: Sobre las imágenes pese a todo y el horror de la historia.

En el capítulo anterior observamos el tiempo heterocrónico de la imagen fotográfica abordando diferentes conexiones entre fotografías y fragmentos literarios a través de la modernidad mexicana. Con este heterocronismo, buscamos señalar cómo diferentes imágenes revelan, entre distintos momentos de la historia, una continuidad entre desarrollo tecnológico, razón calculante y violencia. Desde el capitalismo porfirista, a la reforma agraria de la (pos)revolución, a la sustitución de importaciones, al neoliberalismo, sospechamos que el desarrollo tecnológico y el paradigma del progreso sostienen un modelo homogéneo que va más allá de la política revolucionaria y su institucionalización como partido de gobierno. Tomando las postales de la década de violencia como imágenes fotográficas abiertas a un tiempo heteróclito, no estructurado en la linealidad del historicismo, exploramos conexiones entre diferentes momentos de los siglos XIX y XX en que se manifiesta este modelo dominante, enfatizando una dimensión oscura de la tecnología cuando ésta acelera la producción de la muerte, en guerras, revoluciones o crímenes cotidianos. En este capítulo giraremos esta concepción, y nos enfocaremos por otros lados, en una de las fuerzas afirmativas de la técnica fotográfica, considerando su precario aparecer en otro evento histórico o revolución del continente durante principios de siglo: El Salvador en 1932, año en que una rebelión acabó en una masacre masiva, en un etnocidio de indígenas izalcos y en el exterminio del comunismo.

Abordaremos, a través de las imágenes de este evento, una potencialidad de la técnica fotográfica que radica en poder *testificar* y *registrar* el pasado, para aproximar una imaginación histórica desde el montaje, y con esto, apuntar a cuestionar el horror y la crueldad que define el curso de la modernidad.

Para esto, tomaremos la fotografía de los eventos de 1932 como una fotografía *pese a todo*, tomando la propuesta de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto*, libro en el que responde a una larga discusión respecto a la posibilidad de representar o no los crímenes de los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. En éste, Didi-Huberman argumenta, desde la historia de un rollo de fotografías que algunos *Sonderkommando* -aquellos judíos que eran obligados por los nazis a exterminar a otros judíos- sacaron clandestinamente hacia el exterior de los campos de concentración, que la historia de horror no debe ser pensada como irrepresentable, indecible o inimaginable. Para Didi-Huberman, en cambio, esta *supervivencia* de la imagen desafía al historiador materialista, es decir, un historiador que opera con el montaje, con la imagen dialéctica, a trazar una relación *imaginativa* con la historia. Tarea por hacerse cargo del pasado, aun en la condición *incompleta* de toda imagen y en la dificultad de decir *algo* sobre el exterminio de los campos. Estas pocas imágenes que salieron a la luz, complementando otros documentos, escritos enterrados por los prisioneros, restos humanos, son, para Didi-Huberman, imágenes arrebatadas del infierno. “Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria no será, por lo tanto, *cada imagen* arrebatada a tal experiencia! (49). Una experiencia en que algunos *Sonderkommando* “sintieron la imperiosa necesidad, cuán peligrosa para ellos, de arrebatar a su infernal trabajo algunas fotografías susceptibles de ser los testimonios del horror específico y de la amplitud de la masacre”. (22). De

ahí, Didi-Huberman observa una potencialidad de la imagen y toma la fotografía y el testimonio como trazos que permiten, en instantes de peligro, volver a pensar en el horror del pasado.

Didi-Huberman, indica que en este arrebatar imágenes del infierno, el historiador puede tomar posición montando el pasado. “Era necesario (tras Warburg, Marc Bloch y Walter Benjamin), en fin, comprender que la historia se construye alrededor de *lagunas* perpetuamente cuestionadas, nunca colmadas plenamente” (153). Ante estas lagunas, el *montaje*, que parte de la simpleza de una dialéctica no sintética, como el mismo Didi-Huberman muestra hacia el final del libro con el montaje de Godard y siguiendo a quienes denomina como los maestros del montaje (Warburg, Eisenstein, Benjamin, Bataille) (223), deja de ser una narrativa explicativa de las auténticas fuentes que contienen la historia. “Montar no es asimilar. Sólo un pensamiento trivial nos sugiere que, si está al lado, debe ser igual” (223). Como el arrebato de una imagen en un instante incompleto, la potencialidad de las imágenes montadas consiste en ver, no tanto la verdad del pasado, sino un tiempo que no caiga en el “desencanto posmoderno”, aquel “se resume muy a menudo como como un simple *rechazo a pensar la imagen* que se autolegitima a base de grandes hipérboles” (230). En otras palabras, contra lo irrepresentable, lo indecible o lo inimaginable, contra el desencanto de la imagen, Didi-Huberman apunta al montaje. En tal operación, interrogando estas imágenes de muerte, de los crematorios nazis, imágenes del horror de la historia, el montaje aparece como oportunidad de volver a pensar los vínculos entre historia y fotografía. Como indica Villalobos-Ruminott en *Heterografías de la violencia*, “En el fondo, lo que está en juego en la posición de Didi-Huberman es la misma posibilidad de devolverle a la imagen un índice redentor del acontecer histórico, no como éste fue, sino, para parafrasear a Benjamin, como éste alumbra en un momento de peligro” (186). ¿De qué manera nos acercamos, con el pese a todo, a una concepción de la historia que tiene que ver con la imagen dialéctica?

¿Qué desafíos nos propone la imagen cuando nos enfrentamos a eventos que son borrados racionalmente del discurso histórico o no entran en la gran narrativa monumental del pasado?

¿Cómo la fotografía nos acerca a estos momentos de peligro?

Para abordar estas imágenes *pese a todo* uno de los *corpus* fotográficos más precarios y pequeños de las revoluciones latinoamericanas del siglo XX adquiere especiales características: la fotografía de los oscuros episodios de la revolución fallida de 1932 en El Salvador. Este evento, corresponde a una revuelta campesina, indígena, estudiantil, artesana, obrera, comunista, que acabó en una de las matanzas más crudas de la modernidad latinoamericana. Este precario *corpus fotográfico*, probablemente no mayor a unas treinta o cuarenta imágenes en su totalidad, no es la producción clandestina en la que quienes están siendo ejecutados ponen en riesgo su vida para dejar registro en el tiempo, una huella, un escrito, o una imagen, que en la tarea del historiador materialista devendrá en la posibilidad de montar el pasado en instantes de peligro en el presente. Es un *corpus*, por el contrario, producido por los mismos poderes que ejecutaron la matanza, como veremos. Sin embargo, el desafío es despojar a esos poderes del significado primero de la imagen y arrebatarles estas fotografías montando una imaginación histórica ante el vacío de lo irrepresentable, un vacío, que en nuestro caso, concierne a la borradura de la matanza salvadoreña. Transformar estas imágenes en materiales de una *imaginación histórica*, que ponga en escena, tanto la racionalidad calculante con la que se ejecutó el crimen en El Salvador, como perseguir con estas fotografías la compleja pregunta por el tiempo, la imagen y la historia. Una pregunta que acaba por cuestionar el relato homogéneo del pasado y con ello el discurso que sostiene una concepción temporal que en su construcción discursiva y narrativa suele dejar atrás la violencia moderna. La supervivencia de las imágenes del 32' y la potencialidad del archivo fotográfico, en este sentido, las tomamos como trazos que pueden dar cuenta que las masacres

son producto de un trabajo hecho a medida. Las usamos para imaginar y montar la historia, y contra una violencia calculada racionalmente, perseguir otros modos de entender el tiempo que no sea la temporalidad que define y homogeniza el dominio de esta razón.

Acompañaremos, asimismo, estas fotografías con el testimonio que problematiza la matanza, abordando con ello una larga cuestión que atañe a los estudios latinoamericanos, especialmente cuando éstos se han enfocado en los conflictos en Centroamérica. Fotografía y testimonio, en este camino, aparecen como dos potencialidades de registro que nos ocuparán en el desafío de abordar los eventos de 1932. Un testimonio, por cierto, que tampoco tomamos como la fuente verdadera del pasado, para encontrar la verdad de la historia. Los tomamos, como testimonios, que *pese a todo*, sobreviven a un evento fuertemente borrado. “¿Qué hacer, entonces, sino formar unos archivos susceptibles de sobrevivir -escondidos, enterrados, diseminados -más allá del exterminio de los propios testigos?” (Didi Huberman 162).

Problematizaremos el testimonio que el poeta Roque Dalton recopiló desde la voz del líder comunista Miguel Mármol, sobreviviente a una de las ejecuciones masivas de 1932. Un testimonio que junto con el libro de Thomas Anderson (*El Salvador, 1932: Los sucesos políticos*) es uno de los primeros estudios serios de la matanza, que solo emergen treinta años después de su ejecución. Compilado en una reunión entre el poeta y el político en Praga en 1966, es un texto testimonial que permite acceder a un largo debate, en el que veremos, que sobre la auténtica verdad de lo que se dice, importa problematizar el acto de soportar testimonio ante horror de la historia, ante la desaparición del testigo, interrogar la posibilidad misma de testificar. Con *Miguel Mármol, los sucesos de 1932*, consideraremos, en el camino de una relación imaginativa con la historia, que más allá de las “inflaciones literarias” que el poeta lleva a cabo en respuesta a una voluntad ideológica propia a su militancia en el Partido Comunista, como ha

venido argumentando el antropólogo salvadoreño Rafael Lara-Martínez, que éste es un testimonio que logró sacar la matanza de un profundo desconocimiento histórico. Alejados de la política partisana y la ideología que caracteriza al trabajo de Dalton y Mármol, veremos otras dimensiones que la crítica a una auténtica verdad del pasado representado, desde el lenguaje literario y su desgarramiento para pensar la catástrofe del tiempo histórico y la desaparición del pasado.

Así, entre el testimonio y la fotografía, nos enfrentaremos al *horror* de 1932, y con el estudio de la matanza, buscaremos seguir problematizando la relación entre fotografía y escritura de la historia en las revoluciones de principios de siglo en América Latina. Comenzando con el *pese a todo* y la potencialidad de *registro* de la imagen, esta relación apunta a la singularidad de que *aquello que estuvo ahí*, que puede sobrevivir a la destrucción del pasado, aquello de lo que da cuenta la imagen, y que ha sido problematizado largamente, fuera de todo ideal representacional, en la cuestión fotográfica y su concepto heterogéneo. Una interrogación por el poder referencial de la imagen, que alejamos del milagro historicista de la fotografía. Si la sobrevivencia de la imagen nos permite marcar una relación imaginativa con la historia, es porque éstas aparecen como fragmentos incompletos cuya fuerza radica en que aquello registrado, expone lo ya desaparecido a quien observa. Ahora bien, este poder referencial y potencialidad de registro de la fotografía, está lejos de la auténtica representación del pasado. La dificultad a la que nos aproximamos es que no buscamos la verdad de la historia ilustrada, sino problematizar la pregunta por el enigma del tiempo que se disemina y desplaza entre fotografía e historia. En otras palabras, nos posicionamos ante “aquello que estuvo ahí” para abordar en el registro, el devenir de la comprensión conceptual de la fotografía y su vínculo con el tiempo. Esto, conduce hacia una larga pregunta, que fuera de todo concepto unificado de fotografía,

anuncia en la imagen del “que va a morir”, la conjugación de un tiempo que fue y que será, una conjunción de pasado y futuro, en el presente en que se observa la imagen. Tiempo que desde *Camera Lucida* ha sido primordialmente problematizado con la imagen de Lewis Powell.³⁹ Fotografía del condenado, que se abre a la interrogación del espectáculo de la pena de muerte. Con la *pena de muerte* y la necesaria disposición ideológica del *espectador*, el espectador ante una pena de muerte que muestra la crueldad de la soberanía moderna, veremos con Jacques Derrida, el lugar de la fotografía al momento de pensar la construcción del andamiaje teológico-político y el *derecho a matar*. Con la fotografía del “que va a morir” y el problema del registro y el referente, trataremos, entonces, de enfrentarnos a este andamiaje y su violencia soberana.

Cabe indicar, antes de entrar en estas imágenes y en el testimonio pese a todo, algunos puntos por los que nos movemos de México a Centroamericana en el curso de esta tesis. Con las imágenes históricas de 1932, nos desplazamos del cadáver del desierto en el norte de México y los linchamientos que observamos con las postales de la revolución, a otro espectro en que el sentido de la fotografía y la escritura asociada a las revoluciones a comienzos del siglo XX latinoamericano se complejiza y expande. El cambio entre un caso histórico y otro está marcado, entre la historia de una nación y otra, entre las imágenes de cada caso, por numerosas continuidades y profundas distancias. Entre la historia moderna de México, y la del “pulgarcito” de Centroamérica, como fue llamado El Salvador por Gabriela Mistral y Roque Dalton, encontramos continuidades y discontinuidad históricas, políticas y estéticas. Un mosaico, que parte de la interrogación de cuanto efectivamente importa la rebelión campesina propia a la experiencia mexicana al momento de fundar una conciencia y un lenguaje revolucionario para el

³⁹ Corresponde a la fotografía de Alexander Garden, quien fotografió a Lewis Powell, condenado a muerte en 1865, antes de su ejecución.

resto del continente. Luego, que continúa con la interrogación de cómo el proyecto estético-político del México pos-revolucionario y el antinorteamericanismo de los veinte y treinta se establece como un eje dominante para la revolución comunista internacional en América Latina. Y que continúa con numerosas conexiones que van desde resonancias artísticas y literarias hasta la cruda historia de violencia de ambos países en la actualidad. En lo que nos concierne, entre México y Centroamérica, dos regiones en las que la historia muestra los lados más oscuros de la política soberana y del permanente estado de excepción, y que, al mismo tiempo, muestra el impacto de las revoluciones en la historia moderna de Latinoamérica, nos sigue estableciendo la transición entre México y El Salvador, resaltando tres puntos cruciales:

(1) La discontinuidad y diferencia de la historia de la fotografía entre ambos casos. Y en cambio, cierta continuidad y proximidad visual de las postales y las imágenes de 1932, que como veremos, son la imagen de la mirada militar extranjera, de las potencias mundiales exhibiendo el horror de la historia y reproduciendo un espectáculo de muerte. Por un lado, la diferencia de la escasa fotografía que existe de la matanza de 1932 en El Salvador con el lenguaje épico y el *corpus* monumental de la revolución mexicana que vimos anteriormente, que se expande entre el archivo Casasola y el comercio global de las postales. ¿Por qué, si se superaron varios obstáculos de la limitación tecnológica entre 1910-1920 y 1932, existe tan poco registro de los sucesos en El Salvador? ¿No nos informa esto de la fuerte borradura de los poderes dominantes sobre los sucesos de El Salvador y de una selección racional del evento histórico, al momento de construir una narrativa monumental de la historia occidental? También, ¿No son ambos eventos, y en la contradicción entre el monumento y lo precario, momentos fundamentales para entender la moderna crueldad del siglo XX, las revoluciones, el horror, y la disposición del aparato fotográfico ante la historia? Por otro lado, la continuidad visual entre las postales de muerte de la

década de violencia y de la fotografía en la revolución salvadoreña del 32'. Fosas comunes, linchamientos, ejecutados: el aparato fotográfico de las potencias se dispone ante los muertos dejados por la historia de violencia en Latinoamérica. Una dimensión visual, que, en la imagen de muerte, pone en juego un contexto mundializado de poderes tecnológicos, que marca el rumbo o destino de las revoluciones modernas en el continente. Estas imágenes nos plantean alejarnos de la representación de la gran historia nacional, para perseguir a través de éstas la potencialidad de imaginar el *horror* que caracteriza el pasado y problematizar con ello los discursos dominantes, la cultura nacionalista, que en gran medida determina la narrativa histórica. Entre ambos casos, observamos que más allá de la historia de la fotografía comprometida con la izquierda revolucionaria o con la historia nacional, paradójicamente, los *corpus* producidos en el momento de la intervención militar de las potencias mundiales nos sirven de manera crucial, para establecer una relación imaginativa con la historia, y a través de ésta, problematizar los vínculos entre violencia, soberanía y revolución.

(2) La (dis)continuidad histórica entre la revolución mexicana y 1932. Entre ambos eventos históricos, buscamos ir más allá del fantasma de la revolución zapatista o del populismo villista recorriendo Latinoamérica, dejando una estela mítica propia al caudillo popular que funciona como inspiración para otras conciencias revolucionarias, en este caso, en los proyectos de los conocidos líderes centroamericanos Augusto Sandino y Farabundo Martí. Una experiencia que se reproduce al momento de nombrar las consecuencias internacionales de la revolución mexicana.⁴⁰ Una afirmación que, si bien no es completamente errónea, reduce el problema a una inspiración basada en la experiencia zapatista, siendo que las revoluciones centroamericanas de

⁴⁰ Por ejemplo, en el libro *Mexico's Once and Future Revolution*, "observers from other nations, including internationalists like the Peruvian Víctor Haya de la Torre and the Nicaraguan Augusto César Sandino, traveled to their home countries to organize resistance against oligarchic rule" (7).

principios de siglo tienen que ver mucho más con un proyecto político antinorteamericano en el que el México post-revolucionario de la década del 20 jugó un papel central al momento de expandir las políticas de la Unión Soviética en América Latina. El caso, entre varias organizaciones, atañe a la Liga Antimperialista de las Américas, fundada en 1924, apoyada por Plutarco Elías Calles, artistas como Diego Rivera y Tina Modotti en México, o escritores cubanos como Julio Mella o Gustavo Machado. Una Liga, que recoge el antimperialismo como herencia del lenguaje de José Martí, que no renuncia a la utopía bolivariana, y que, principalmente, se corresponde con el proyecto político de la Internacional Comunista, del *Comintern* y su proyecto para Latinoamérica.⁴¹ En esta Liga, el líder salvadoreño, Farabundo Martí, llegó a ser uno de los principales exponentes en Centroamérica. Su experiencia con México está más determinada por su participación en este proyecto político internacional apoyada por la burocracia pos-revolucionaria mexicana, que se nutre de la fundación de partidos comunistas en diferentes países del continente, del auge de la organización *Socorro rojo*, y otras condiciones cercanas al proyecto político-cultural emanado desde Ciudad de México, que de una inspiración en el indígena y campesino zapatista. Las consecuencias de este comunismo internacional, operando en Centroamérica, van, como veremos, desde la reacción de las potencias norteamericanas y europeas frente a la amenaza de la Unión Soviética y la expansión del comunismo internacional, reacción que conduce a la matanza, hasta la construcción de un aparato estético cercano al proyecto vasconcelista, que en la dictadura de Maximiliano Hernández Martínez, dictador que ordenó la matanza del 32, sirvió en El Salvador, en gran medida, para *blanquear* esta oscura historia durante la década del treinta y principios de los cuarenta.

⁴¹ Para una historia detallada de este proyecto véase el libro *Contra el Imperio: Historia de la Liga Antiimperialista de las Américas* de Daniel Kerssfield.

(3) Los escritores asesinados y la narrativa del testimonio entre Nellie Campobello y Roque Dalton. Un punto que devela importantes cuestiones al momento de pensar la violencia histórica de México y El Salvador. Si Nellie Campobello es una escritora del testimonio de la infancia, una ficción testimonial que se construye a partir de los relatos cortos de una narrativa que es el recuerdo del horror que la escritora observaba en Villa Ocampo o Parral, en Roque Dalton, el testimonio se vuelve un proyecto histórico-político en el que el papel de la literatura se entremezcla con el papel de la militancia política para documentar la historia. Ambos, son escritores en los que el testimonio determina sus obras literarias, logrando poner en juego, al mismo tiempo, una escritura histórica relativamente irreverente ante la izquierda dominante en sus contextos histórico-revolucionarios de producción literaria. Del villismo no convencional de Campobello y su lenguaje popular, del regionalismo del Norte de México, hacia Dalton, quien sigue un leninismo poco ortodoxo en el contexto de las revoluciones latinoamericanas tras la experiencia de 1959 en Cuba. Entre ambos, la literatura testimonial es una clave problemática para aproximarnos a momentos de ruptura ante la homogeneidad nacional del relato histórico, para problematizar literariamente la voz del testigo.

Por otro lado, más allá de la coincidencia anecdótica de que ambos escritores hayan sido asesinados, este punto señala una cuestión fundamental: el constante peligro en México y El Salvador, y la impunidad ante los crímenes del pasado y del presente. Tanto en el caso de Campobello como el de Dalton aún no hay culpables. En el del poeta salvadoreño, ni siquiera su cadáver ha sido encontrado. Su asesinato, -a diferencia del de Campobello, escritora asesinada por la codicia, para sustraerles sus obras de arte-, es un punto clave políticamente en el siglo XX centroamericano. Asesinado en 1975, unos pocos años antes de que el Frente Farabundo Martí por la Liberación Nacional (FMLN) agrupará los cinco grupos guerrilleros para comandar la

insurgencia militar de los ochentas, la hipótesis más probable es que los altos mandos de este grupo hayan ordenado su asesinato por diferencias políticas. Principalmente, por oponerse al comando militar de la revolución, y defender en cambio un modelo cubano-guevarista, el foquismo, apoyado en la insurgencia de las masas, sobre el comando militar. Retornaremos a este punto, ya que veremos que el testimonio del 32', puede entenderse mejor contextualizando la obra política-literaria de Dalton en una amplia obra política-literaria, en la que su muerte es clave. Ahora, buscamos indicar, entre Dalton y Campobello, y entre México y El Salvador, entre el horror de ambas naciones en el pasado y presente, a diferencia de toda memoria conmemorativa de una gran historia política, literaria, fotográfica, o testimonial, que encontramos varios puntos en común para pensar la violencia histórica moderna. Ante ésta, apuntamos a seguir problematizando desde la imagen y testimonio que nos queda -y de aquello que nos falta, como el cadáver de Dalton, como la imagen del 32, como faltó por largos años la desaparecida Campobello- el horror del pasado y problematizar, asimismo, algunos procesos revolucionarios del continente.

3.2.- El horror de 1932: El linchamiento del indígena y las potencias mundiales.

La rebelión campesina que acabó en una masacre de comunistas y en un etnocidio de indígenas izalcos en 1932 en el occidente de El Salvador, es un oscuro episodio que hoy ha venido provocando nuevas interrogaciones en estudios académicos. Fuertemente borrada del discurso histórico por la dictadura que ejecutó la matanza, este evento urge de una atención crítica para entender la historia del convulsionado país centroamericano, la crueldad constitutiva de la modernidad política latinoamericana y la violencia ejecutada por el comando soberano. En enero de 1932, la dictadura en El Salvador en alianza con potencias mundiales, exterminaron

masivamente una población que se preparaba para una revolución nacional, fundando con este exterminio una homogeneidad racial y cultural. Con la matanza de 1932, nos enfrentamos a una razón modernizante que elimina las diferencias políticas, sociales y étnicas, en función de un discurso progresista inscrito en un imaginario nacional. Un evento en que diferentes Estados, amparados en el miedo a la inversión del régimen de propiedad, ejecutan una violencia soberana contra quienes señalan como subversivos.

Jean Franco, en la introducción del libro *Cruel Modernity*, en el que recorre diferentes eventos de horror y tortura en el siglo XX latinoamericano, indica que el miedo a todo aquello que pueda retroceder la aspiración modernizante del Estado-nación, en especial, el miedo a los indígenas y sus huelgas o protestas, ha llevado a numerosas ejecuciones, matanzas, torturas, basadas en el racismo, y que constituyen una modernidad en la que aquellos grupos considerados como “aliens” son exterminados (8-9). Uno de los casos paradigmáticos de esta crueldad está en El Salvador, en 1932. La razón modernizante del Estado y el miedo a la insurgencia, a la rebelión campesina, al comunismo internacional que acechaba Centroamérica, provocó el exterminio de manera casi definitiva de los indígenas del país. “Historians often consider the massacre as genocide” dice un informe de antropología forense que realizó excavaciones en la zona de la masacre el año 2006. ¿Con qué fuerza puede retornar esta masacre en los estudios de nuestro tiempo, para poner en tensión la homogeneidad histórica-temporal y cultural del aparato histórico-nacional moderno? Los eventos de 1932 urgen su comprensión para entender la cruel modernidad política latinoamericana, constituida a partir de la excepción permanente del comando soberano. ¿Qué nos dicen las imágenes de 1932 ante un orden que se basa en la supresión de la historia de violencia, en borraduras, en eliminar las diferencias? ¿Cómo podemos abordar, en nuestro tiempo, otros modos de imaginar la historia que interrumpan este orden?

Asimismo, la matanza de 1932 implica un profundo desafío para las investigaciones que la abordan, ya que éstas deben enfrentarse a la borradura que la caracteriza. “¿Por qué hasta los periódicos de aquella época tremenda han desaparecido de las bibliotecas y hemerotecas, de los archivos de las mismas empresas periodísticas, que se ofrecen como servicio público?” (323), pregunta Miguel Mármol en su testimonio. O del mismo modo, como ha indicado en nuestros días Rafael Lara Martínez, “En la Biblioteca Nacional de El Salvador se encuentran colecciones enteras de casi todos los periódicos. No obstante, falta el volumen de ese año clave (1932)” (28). Esta borradura, sistemática y racional, que no solo atañe a los documentos históricos, sino también al exterminio de la lengua indígena, a sus costumbres, borradura y exterminio provocada por la dictadura de Hernández Martínez, motiva promover investigaciones que contrarresten la *tabula rasa* en que se escribe la historia de la nación moderna. Del mismo modo, al posicionar una investigación sobre los eventos de 1932, no solo se pone en juego contrarrestar la narrativa historicista-nacionalista, sino también comprender un escenario de poderes globales y un aparato tecnológico de exterminio masivo, que pone en duda, en los bordes del nacionalismo y de la historia regional, el estatuto de la condición (in)humana que marca el horror de la historia y la crueldad de la soberanía en la modernidad.

La investigación de 1932 es una tarea que trata sobre la mínima existencia de sus documentos, mientras apela a cuestionar una racionalidad inherente a los crimines de occidente y su política soberana. A diferencia de la revolución mexicana, por ejemplo, cuya significación histórica es fundamental para entender la modernidad de América Latina, la modernidad política del Estado-nación post-independentista, y el gran discurso histórico que acompaña sus procesos de larga duración en una modernidad tardía, los sucesos de 1932 han sido primordialmente observados en escalas locales que defienden su importancia para el comunismo regional

centroamericano o para rescatar una perdida pluralidad étnica. Problemas, ciertamente, que son aún un difícil desafío en uno de los países centroamericanos con menores rasgos indígenas y en una región en la que el comunismo, en un amplio sentido, ha sido fundamentalmente estudiado respecto a su papel en los setentas y ochentas. De todos modos, lo que pone en juego la rebelión que acabó en un etnocidio, una rebelión que solo ingresa marginalmente en el gran relato de un historicismo revolucionario, es que éste es un evento crucial cuando se trata de entender la violencia tras las revoluciones del siglo XX. ¿Cómo leer la imagen del 32 más allá de su historia regional? Tal vez, como indica Villalobos-Ruminott sobre *Imágenes pese a todo*, sobre el debate respecto al holocausto y su imagen, podríamos decir que 1932 no nos puede resultar ajeno porque todo exterminio pone: “en cuestión el concepto moderno y universal de humanidad”. Un horror ante el que la imagen que queda del 32 no nos resulta ajena ni obviamos en la política de lo irrepresentable, “porque lo que estaba en juego en ese debate era la pertinencia de las imágenes de la destrucción y la política implícita en el acto de mostrarlas, comentarlas, volver a ellas, hacerlas visibles, esto es, revivirlas y ponerlas a circular en el mundo indiferente de los medios y las mercancías” (183).

Nos aproximaremos a las imágenes de 1932, con el objetivo de ponerlas a circular como instantes de peligro ante el nihilismo de la imagen fetichizada. Antes, cabe explicar algunos puntos importantes de esta historia. Brevemente, en la masacre de 1932, las fuerzas armadas de El Salvador, la Guardia Civil, reprimieron una revolución nacional comandada por Farabundo Martí y varias rebeliones locales de indígenas, principalmente indígenas descendientes del habla *náhuatl*, asociados a la cultura Maya-Pipil, y conocidos popularmente como izalcos, que habitaban primordialmente el occidente de El Salvador. En 1932, nos enfrentamos tanto a una posible, pero fallida, revolución nacional, y a una rebelión indígena, que con machetes controló

el poder político en municipios y departamentos en que el alzamiento fue efectivo por algunos días: Nahuizalco, Sonsonate, Juayúa, Ahuachapán, Izaulca, entre otros. Entre la revolución política-nacional y la rebelión indígena, la diferencia radica en que la primera nunca llegó a concretarse ya que la dictadura se anticipó a la decisión final de la insurgencia total, mientras la segunda, un poco antes de que comenzara la represión, efectivamente tomó violentamente el poder de algunos municipios del occidente salvadoreño. Entre ambas, sin embargo, tanto los comunistas de los centros urbanos y de las organizaciones obreras, campesinas o estudiantiles, como los indígenas rebelados, fueron igualmente exterminados. La cifra de muertos en la matanza puede ir desde 4.000 a 10.000 o de 25.000 a 30.000, aunque como indican Otto Mejías y Jeffrey Gould, es imposible de certificar.⁴² La historia de 1932, que comienza a fines de enero de tal año y que se extiende por al menos tres meses de matanza sistemática, y por más de una década de dictadura, finaliza abruptamente con una serie de contradicciones políticas-sociales y raciales, que venían agudizándose desde décadas anteriores. Es el final de una revuelta que se tornaba inminente con el descontento de campesinos, indígenas, ladinos, artesanos, obreros, estudiantes, y otros actores sociales. El violento fin de contradicciones sociales que están sobre cualquier bipolarismo dicotómico que podamos emplear para entender esta oscura historia.

La revolución nacional, como nos cuenta Miguel Mármol, había sido planificada para comenzar el 16 de enero, pero fue retrasada, varias veces por F. Martí (246-248). Los

⁴² Dice Otto Mejía en *1932, un mito fundacional*: “Thomas Anderson, Jorge Arias Gómez y Patricia Alvarenga han manejado cifras que en su punto alto llegan a 4,000 muertos, lo que sería altamente debatido por la tradición posterior que sitúa la cantidad de fallecidos en 30,000, misma que algunos creen que es “imposible”. Así lo cree, por ejemplo, Alfredo Parada, quien considera que se tiende a elevar la cantidad para usos políticos interesados de la actualidad” (101), Luego, citando otros datos: “Cardoso, Faletto y Mármol hablan de 30,000 muertos; Schelesinger de 17,000; el Coronel Gregorio Bustamante no menos de 24,000; López Vallecillos entre 8,000 y 30,000; Torres de 17,000; White de 15,000 a 20,000 (102). De todos modos, más allá de la exactitud de la cifra, cuya envergadura se torna inconmensurable, la matanza marcó una significativa pérdida en la población masculina, y como ya hemos venido indicando, un exterminio de la cultura indígena de la nación.

revolucionarios no estaban seguros de que una insurgencia definitiva pudiera efectivamente derrocar a la dictadura. Entre estos días, los indígenas se levantaron por su cuenta en el occidente y la dictadura adelantó su máquina represiva. Desde la noche del 22, la Guardia Civil comienza a tomar comunistas e indígenas presos indiscriminadamente, a torturar y realizar ejecuciones sumarias y masivas. En los primeros días de la masacre, escasas imágenes fotográficas fueron tomadas (fig. 12). Son un registro de que la matanza estaba siendo ejecutada eficazmente. Estas imágenes, marcadas por un desconocimiento histórico aún más profundo en la historia de la fotografía que, por ejemplo, aquel que ronda a las postales del norte de México durante la revolución, principalmente muestran los muertos del 32. Otras, son fotografías del general Tomás Calderón, uno de los principales responsables de la matanza, o de algunos de los líderes políticos más conocidos del momento y que fueron ejecutados, como los estudiantes Alfonso Luna o Mario Zapata, o los indígenas Francisco “chico” Sánchez o Feliciano Ama. Uno de los archivos que guarda estas imágenes es el Museo de la Palabra y la Imagen en San Salvador, una institución privada que surgió tras el conflicto de los ochentas gracias al trabajo de uno de los fundadores de Radio Venceremos, uno de los medios más relevantes para la estrategia guerrillera de los 80’, Santiago Consalvi. Este museo, ha publicado estudios académicos (*1932, Rebelión en la Oscuridad*) y revistas, realizado documentales (*Cicatriz de la memoria*), y ha llevado a cabo exposiciones y talleres que buscan reinstalar los eventos del 32 en el conocimiento de la sociedad salvadoreña en el último tiempo. Allí, se conserva un álbum de pequeñas imágenes, de autor desconocido. Otras, muy similares a estas fotografías, están en *Library and Archives Canada*, en Ottawa. El archivo público de Canadá tiene una pequeña colección de los eventos del 32, alrededor de una veintena de imágenes, que, son el registro producido por la naviera canadiense mientras ésta intervino en el conflicto. Fueron tomadas, probablemente por el comandante Víctor

Gabriel Broudeur, un prestigioso militar numerosas veces condecorado en su carrera, que dejó el legado de su trayectoria en cientos de fotografías, cartas personales, informes secretos, etc. Entre éstas, los documentos e imágenes que refieren a los “incidentes de Acajutla”, como él mismo los denomina, puerto del occidente salvadoreño donde llegaron los barcos destructores internacionales el 23 de enero, entregan una interesante perspectiva de los eventos del 32. Esto es, la perspectiva de los poderes mundiales y sus tecnologías apoyando la matanza.



Fig. 12. (Arriba) “Fosa Común”. 1932. Museo de la Palabra y la Imagen. (Abajo). “Muertos en las barracas”. Victor Gabriel Broudeur. 1932. Library and Archives Canada.

La matanza del 32 trasciende al pequeño país centroamericano y es parte de una serie de conflictos que acaba por configurar un equilibrio de poderes políticos, económicos y tecnológicos, en una de las zonas críticas del continente, durante el así llamado mundo entre guerras. Cabe decir, que la historia de las escasas fotografías que tomamos como documentos primordiales para montar una *imaginación histórica* del evento, como fotografías pese a la destrucción de las huellas de la masacre, que la masacre no fue simplemente un arrebato de violencia salvaje de un dictador de otra de las violentas repúblicas centroamericanas, de las repúblicas bananeras, como su caracterización ha definido la presencia económica de la *United Fruit Company*. Fue en cambio, una ejecución racional de un violento crimen planeado y ocultado entre altas esferas de poder, que van desde los estados potencias de Norteamérica y Europa, hasta la dictadura salvadoreña de tal momento. Las fotografías de *The Royal Canadian Navy* que conocemos de la matanza, nos abren a esta dimensión, dimensión mundial del evento de 1932. Frente al temor que elevaba el *Comintern*, la Internacional Comunista, que posicionó su plan en América Latina a través de la Liga Anti Imperialista de las Américas, las potencias desplegaron sus poderes tecno-militares. Entre estos poderes, desplegaron el aparato fotográfico y su precisión técnica.

En Centroamérica, varias organizaciones de izquierda y principalmente, Farabundo Martí, quien en 1925 había fundado el Partido Comunista Centroamericano en Guatemala, se acoplaron o trabajaron desde finales de los veinte en conjunto con LADLA. Esta liga, desde 1928, comenzó a tener una importante presencia en El Salvador. Se vinculó con la Universidad Popular, un proyecto creado por la Federación Regional de Trabajadores, donde comenzó a radicalizarse la postura de sindicatos locales y a fortalecerse sus vínculos con organizaciones estudiantiles, que principalmente buscaban llevar la propaganda revolucionaria hacia las áreas rurales del occidente

(Alvarenga 244). En 1927, Martí, ya se había convertido en el secretario de la Sección Centroamericana de la Liga. El comité de ésta, en mayo de 1928, le ordenó en Ciudad de México, que viajara a Nicaragua para unirse a las filas de Sandino (Kersffeld 152). Sandino en ese entonces, comandaba la guerrilla que se enfrentaba a la ocupación estadounidense de Nicaragua (1912-1933). Entre Martí y Sandino, se formaría una fuerte alianza, que sin embargo acabaría por desvanecerse en tanto Sandino se alejaba hacia una tendencia nacionalista que miraba con cierto recelo la dirección de LADLA (ibíd. 153). Como dice, asimismo, Otto Mejía: “Habría que agregar que Sandino no compartía la visión comunista de Martí y que el comunismo mexicano declaró a Sandino traidor de la causa antimperialista” (81), pero que el mismo Martí, antes de su muerte, sin embargo, indicó que nunca se alejó de Sandino, sino que entendió el privilegio que le brindó al nacionalismo nicaragüense sobre el comunismo internacional (ibíd.). De todos modos, el comunismo en El Salvador es una mezcla de este proyecto antimperialista del que Sandino se separó, de la emergencia del comunismo centroamericano, del nacionalismo y de las organizaciones de izquierda que emergían desde diferentes esferas sociales. En 1930, Farabundo Martí -que había retornado a El Salvador tras su paso por Nicaragua- funda el Partido Comunista de El Salvador, canalizando gran parte de estas organizaciones. Para esos años, los diferentes aparatos de propaganda y el crecimiento de organizaciones de izquierda comienzan a radicalizar la cuestión social. En esta radicalización, los indígenas, comienzan a formar alianzas con el creciente comunismo, y desde diferentes escalas, desde cofradías locales a conspiraciones internacionales, la fallida revolución se torna inminente.

Al mismo tiempo, el aparato represivo aumentaba sus fuerzas ante el temor del levantamiento en armas. Para 1932, la cuestión social ya despertaba el miedo a una inminente revolución. Un militar estadounidense, el General Mayol, a finales de 1931, escribió: “A socialistic

or communistic revolution in El Salvador may be delayed for several years, ten or even twenty, but when it comes it will be bloody one” (91). Ante el miedo a la revolución, al comunismo internacional que posiciona Centroamérica como uno de los objetivos del bolcheviquismo, las potencias y sus poderes tecno-militares reaccionaron. Las fotografías de la naviera canadiense, que solo han sido utilizadas para ilustrar la historia, sin problematizar la historia misma de estas imágenes, a través del aparato fotográfico, exponen el despliegue tecnológico y militar de estos poderes. Muestran cómo las potencias llevan la guerra moderna a las costas salvadoreñas. Son imágenes que muestran cómo un exterminio sostenido en el poder tecnológico provoca el fracaso del comunismo en diferentes escalas, gatillando el ingreso de El Salvador a una nueva modernidad, que por construirse como homogénea y sin memoria, buscamos desmontar. Estas imágenes, en cierto modo son excepcionales en un evento casi no registrado, dejan en evidencia la política mundial operando atrás del exterminio, y ponen en escena, desde la perspectiva que nos interesa y veremos prontamente, el espectáculo de la pena muerte, que abordamos como constitutivo de la crueldad y la excepción de la soberanía propia a la política convencional.

Es importante recordar, asimismo, que la historia de 1932 está marcada por numerosas contradicciones y actores sociales, y sin duda, por un fuerte componente racial. El exterminio, afectó principalmente a los indígenas. Ante la voluntad representacional de la nación moderna que se constituye como subjetividad dominante, con una violencia que estructura metafísicamente el sujeto de pertenencia al ideal de ciudadanía y progreso, a la violencia de la letra, la diferencia racial en El Salvador fue prácticamente exterminada en 1932. La diferencia de razas radica en este caso entre los ladinos e indígenas, una diferencia que entendemos a partir de contradicciones, discriminaciones, y posiciones de poder, pero que son más complejas que dos polos enemistados binariamente, como suelen comprenderse. Sin negar sus diferencias, y sin negar la segregación

que el ladino ejercía contra el indígena desde el siglo XIX en adelante, un miedo o rechazo a la alteridad que se agudizó en el occidente antes de que comenzara la matanza, cabe decir, que, desde principios de siglo, ambos grupos raciales habían sufrido tanto la explotación del trabajo campesino, como habían gozado de importantes puestos en política o del derecho a propiedad. Ambos llegaron a ser explotados y *colonos*. Esto, porque El Salvador tuvo un auge cafetalero importante antes de 1932, que, junto con la introducción de la cuestión social, había permitido el movimiento de clases entre diferentes razas. También, ambos grupos, ladinos e indígenas, se diferenciaron, de una fuerte *elite criolla*, un grupo minoritario, conocido como *los catorce*, catorce familias que concentraba la mayor parte de las propiedades, del poder económico y político del país, y de una *elite* internacional que desarrollaba medios tecnológicos de comunicación y transporte y también mantenía en sus manos importantes haciendas para la economía nacional. En el piso de estas relaciones sociales, políticas, económicas, raciales, la producción de las haciendas cafetaleras, el grano de café en la economía nacional aparece como la estructura fundamental.⁴³

Antes de 1932, el comienzo del siglo en El Salvador estuvo fuertemente caracterizado por una promesa de progreso en el que la nación se vanagloriaba de ser una de las repúblicas más modernas de América Latina. En las décadas de 1910 y 1920 una economía próspera y la introducción de la cuestión social, habían mejorado relativamente las condiciones de trabajo, en años de “cambios vertiginosos, y fabulosa riqueza”, que Jeffrey Gould refiere, por ejemplo, como la “danza de los millones” (39). Sin embargo, este sistema quedaría destruido tras el “crack” de la bolsa neoyorquina de 1929. Tras la crisis económica global, el precio del café se derrumba y el país se subsume en el hambre y la pobreza. En una economía que principalmente exportaba café a

⁴³ El Salvador, a principios de siglo vivió uno de sus momentos más gloriosos en términos económicos y sociales por el auge internacional del precio de café. Una época reconocida por un auge liberal y una modernización del país, el cual estuvo fundamentalmente gobernado por la oligarquía Meléndez -Quiñonez.

Estados Unidos y en la que parte importante de la economía de las haciendas estaba hipotecadas en bancos norteamericanos, que dependía de los préstamos de estos bancos, la crisis del 29 provocó un severo ahogo económico que repercutió en el plano político y social.⁴⁴ Como dice una profunda frase de Thomas Anderson, citada recurrentemente en los estudios historiográficos, tras 1929: “Todo el país se inundó del dulzón olor a grano de café podrido”. Los hacendados en su gran mayoría quebraron y no valía ni la pena cosechar aquel producto tan exitoso años antes. Esta crisis desembocó en un golpe de Estado contra el gobierno de Arturo Araujo, del Partido Laborista, que había asumido el poder tras el gobierno de Pío Romero Bosques. Araujo, quien asumió en marzo de 1931, es el primer presidente de El Salvador electo en elecciones libres. Su gobierno, sin embargo, no pudo sostenerse, en un país en el que el grano de café estaba podrido, una serie de caos burocráticos, crisis sociales y ahondamiento del pesar económico, fueron el pretexto idóneo para que el militar Maximiliano Hernández Martínez, quien era su vicepresidente, perpetrara un golpe de Estado en diciembre de 1931.

De acuerdo al testimonio de Mármol, cuando Martínez derrocó a Araujo, en primera instancia, el golpe fue visto con buenos ojos por algunos militantes comunistas, ya que el dictador se oponía a un enemigo en común. En los primeros meses, la dictadura se mostraba como un gobierno de política conciliatoria para tratar con las huelgas y protestas campesinas, que tras la crisis desbordaban la institucionalidad burocrática del Estado. Unos pocos meses de incertidumbre que fueron paulatinamente girando hacia la intensificación del conflicto que acabaría en los macabros sucesos del 32. El punto de cambio respecto a la primera imagen de una dictadura condescendiente con el movimiento revolucionario, comienza a darse en las

⁴⁴ Para un análisis detallado de las consecuencias de la crisis del 20 en la economía cafetalera véase el capítulo “La crisis económica mundial de 1929” (pp.17-32) en el libro de Otto Mejía, *1932, Un mito fundacional*.

elecciones del 3 de enero de 1932. Estas elecciones fueron la ruptura definitiva del Partido Comunista y la dictadura, ya que los primeros acusaron a la dictadura de impedir que sus votantes acudieran a las urnas y de una serie de manipulaciones que convirtieron a las elecciones en un fraude. Tras estas elecciones, una violencia que ya venía creciendo y una inmanente revolución llegaron a su fase decisiva. La apariencia efímera de la política conciliatoria sería radicalmente girada hacia aquello que venía siendo programado: la matanza. Ésta, solo fue posible cuando las potencias mundiales apoyaron la dictadura, al tiempo que este apoyo se vio plasmado, como hemos indicado, en el aparato fotográfico que acompañó la indirecta intervención militar.

Las pocas imágenes de estos sucesos tomadas por la naviera canadiense están acompañadas por documentos que muestran la perspectiva de las potencias en 1932. El comandante Brodeur, viajó en el H.M.C.S. Skeena, un barco destructor canadiense que, junto a otros británicos y estadounidenses, llegaron a las costas salvadoreñas en la última semana de enero de 1932. Estos destructores, fueron a El Salvador ante el temor de la amenaza comunista y en defensa de las inversiones de la élite británica y norteamericana, tanto en sus haciendas, como en medios de transporte y comunicación. Principalmente, fueron en defensa de las propiedades de British Railway.⁴⁵ Para la prensa, estos barcos fueron a buscar refugiados y defender a los ciudadanos que se veían amenazados por el comunismo. Entre marzo y abril de 1932, Brodeur elaboró un informe secreto que relata su paso por El Salvador, describiendo cómo gracias a la presencia de las tropas internacionales, fue posible que la Guardia Civil se aventurara a eliminar el peligro

⁴⁵ Dice el informe: "Gatherings and attacks of communist do not yet show sufficient definite decrease to create real improvement in present condition of unstable equilibrium. Inside San Salvador probably 75% of the population are secret sympathizers waiting their opportunity. The danger here will be much diminished as soon as communist in the interior abandon substantially these movements. Canadian destroyers protect terminal of British Railway, Acajutla, whereas United States interest center in the capital."

comunista. En los informes confidenciales que acompañaron a las fotografías que mandaba a sus superiores, Brodeur, entre varias descripciones de los numerosos cadáveres yacentes al borde de la línea del tren y de las reuniones que el General Calderón ofrecía a los oficiales internacionales para mostrarles la situación de El Salvador, enfatiza el impacto militar que tiene el aparecer de los barcos en las costas salvadoreñas. Primero, describe el ambiente caótico en los primeros días en que llegan los barcos, el pánico de la élite: “Railway communication with San Salvador completely disorganized”. “All telephone lines were out excepting the Railway’s private line”. “Railways official appeared to be in panic”. “U.S. authorities were also in panic”. Ante este pánico, es que la presencia de las tropas extranjeras, se torna un apoyo significativo para los poderes dominantes, que para ese entonces ya habían visto sublevaciones en haciendas, habían sufrido algunos muertos, y se sentían atemorizados al ver cómo los indígenas tomaban armas contra una fuerza policial que se sentía superada. Esta intervención, pese a que no llegó a concluir en un desembarco oficial de tropas (Otto Mejía 71), permitió de todos modos que las fuerzas represivas de H. Martínez comenzaran su matanza, ya que el ejército salvadoreño por sí mismo no se sentía, antes del apoyo internacional, capaz de hacer frente a la expandida presencia comunista en San Salvador y el occidente del país. “There is no doubt that the presence of the ships on the coast strengthened the president’s stand considerably as he immediately started sending troops out of town when he found we were prepared to act in case of emergency” (Secret File, 04-07-32).

El envío de tropas salvadoreñas, que a principios de enero se mantenían confinadas principalmente en San Salvador, hacia el occidente, es el comienzo del terror del 32. La llegada de los barcos (y con ello de la fotografía), el apoyo tecnológico para llevar a cabo el sistemático exterminio, fue crucial para una dictadura amenazada desde diferentes ángulos por la creciente

presencia del comunismo nacional e internacional. Entre el 24 y el 25 de enero, con la llegada de las tropas y el apoyo de éstas, que ofrecen ayuda tanto directamente a los hacendados internacionales, proveyéndoles municiones, como indirectamente apoyo a la dictadura en caso de emergencia, la situación ante los ojos de Brodeur se tranquiliza. El 26 de enero escribe: “Nothing of importance took place. The troops took the initiative and were killing rebels right and left. Train and telephone communications were again practically normal.” Sus palabras, no dejan de evidenciar el clima infernal en El Salvador en aquellos días, aun cuando la normalidad para Brodeur radica en que los sistemas tecnológicos de comunicación, los símbolos del desarrollo capitalista, el tren, el teléfono, funcionasen correctamente. Los muertos aparecen al borde de un camino en el que nada, salvo estos medios tecnológicos, son importante al momento de comunicar la historia. Tomando ventaja de esta “normalidad”, Brodeur recorre algunas zonas críticas. El 26 de enero, el comandante visita a un hacendado británico en Sonsonate. “This is where I observe the insanity conditions in which Indians were working, surrounded with flies and dirty water and were paid very low wages.” Este mismo día, observa “many dead bodies of Indians were observed along the railways lines especially around Sonsonate.” Brodeur testifica la matanza indiscriminada del ejército, el clima infernal. Una situación en la que, de acuerdo al comandante, la gente desplegaba banderas blancas para que no los identificasen como comunistas, pero cuyos colores no alcanzaban a ser tomados en cuenta por los soldados. “It is doubtful whether these white flags influenced the troops patrolling the country, as one body observed lying dead with the white flag still in his hat.” En la matanza, excepción y crueldad se conjugaron para que los poderes tecno-políticos sostenidos en la dictadura soberana y la presencia militar de las potencias, llevaran a cabo un aparato de exterminio sistemático, por fuera de todo precepto de derecho. La dictadura y la nación moderna se constituyen en la reserva de

todo *derecho a matar* en la excepción del soberano, que es la regla de la continuidad de violencia histórica.

Los informes de Brodeur señalan que la muerte en 1932 se ejecutaba normalmente por la violencia del comando soberano y que ésta se justificaba a partir del cuidado de la continuidad del progreso y el desarrollo. También, sus informes acaban por apuntar hacia algunas de las aristas que serán largamente debatidas respecto a la matanza. En sus últimos días, acompañado por Calderón y por algunos hacendados internacionales, el comandante canadiense se sorprende que las imágenes religiosas y la iglesia no hayan sido afectadas por la rebelión. Este hecho, para el comandante, muestra la cuestión que devendrá en la interrogación y debate posterior sobre la asimilación y diferencia del indígena del comunismo, ya que su sorpresa radica en cuestionar las razones por las que el comunismo ateo no atacó los símbolos religiosos: “would them to prove that the insurrection, though of a bloody nature, was not communistic. In fact, the Indian chief whose picture is enclosed -probablemente la imagen de Feliciano Ama que veremos prontamente-, stated before he was hanged that ‘they had been misled by foreign influence’”. Brodeur observa lo que devendrá en una larga discusión hasta nuestros días. “From the observation it is very doubtful if the Indians who took part in the revolution knew what Bolshevism meant. To them it meant an organization to release them from slavery.” Refiere, tal vez en el desconocimiento del militar extranjero ante la situación salvadoreña, a un largo proceso en el que la cuestión social y la propaganda de izquierda fueron paulinamente hegemonizando al campesinado indígena en el occidente. “In conclusion, my personal opinion is that the revolution was entirely due to lack of consideration for the Indians.” Esta falta consideración, observada ya en 1932, devendrá en una de las cuestiones claves al momento de cuestionar la responsabilidad comunista de la matanza. Es decir, en la interrogación de por qué el programa político del

comunismo salvadoreño, y con éste del comunismo latinoamericano e internacional, incentivó una insurgencia, cuyo costo finalmente radicó en la muerte de los indígenas. Este punto, al que volveremos en la segunda sección, es, en gran medida, parte de la responsabilidad que Miguel Mármol busca redimir en su testimonio, y parte de la crítica que caerá sobre el proyecto literario de Dalton cuando el poeta recoge el testimonio del 32.

Las fotografías de 1932 que acompañan estos informes secretos son un tipo de registro determinado por la mirada policial en la producción de la imagen. Los poderes que ejecutaron la matanza en El Salvador requerían ver que su objetivo se cumplía, que el exterminio se transmitiría por medio de telegramas y fotografías a los altos mandos de los Estados potencias o al centro burocrático de la dictadura en San Salvador. Son fotografías que, junto con representar algunos oficiales, mostrar las condiciones de algunas haciendas, algunos indígenas con banderas blancas, algunas casas destruidas, algunos rastros de balas en edificios de Sonsonate y Acajutla, algunos cadáveres a uno u otro lado del camino, de los mismos destructores en las costas del occidente salvadoreño, o fotografías que redimen la presencia militar con imágenes de algunos refugiados extranjeros, testifican y ofrecen registro de que la rebelión era exterminada. Exponen que las órdenes de la matanza masiva se cumplían efectivamente para soterrar el pánico que se había generado con el creciente comunismo centroamericano e internacional. Dan cuenta con imágenes, que miles de indígenas vistos como comunistas, podían ser extinguidos en horas. El desarrollo tecnológico del transporte y la comunicación y el sistema económico sostenido en las haciendas es el piso de un sistema de modernización y progreso que se defiende con las tecnologías militares de las potencias, que permiten la crueldad de la matanza y la instauración de una dictadura soberana. La tarea que proponen estas imágenes, tal vez, es verlas por su reverso, fuera de la voluntad de los poderes que ejecutaron el exterminio. Pese a su posterior

ocultamiento y sistemática borradura - no deja de ser significativo que en el álbum fotográfico que recorre el paso del destructor canadiense por el mundo a lo largo del siglo no estén las imágenes de los muertos, sino las de T. Calderón, los refugiados y otros militares posando junto a la élite -, estas fotografías, si las miramos desde el prisma que las vuelve únicas, llegan a ser, pese a la mirada policial que las caracteriza en su producción, materiales para una imaginación histórica del 32. Invertimos su primer sentido para usarlas como materiales del montaje que permitan decir algo sobre el horror de esta historia, develando un complejo panorama de tecnologías y políticas mundiales involucrados en este evento.

Con estas imágenes, asimismo, fotografía y revolución, se vuelve una conjugación más compleja que la definida por la política nacionalista y partisana. La imagen del 32, como las postales de la revolución mexicana, la fotografía de la intervención militar estadounidense en el norte de México, es una fotografía de las revoluciones latinoamericanas en la paradoja de una producción reaccionaria, imperialista podría decirse. No es la fotografía nacionalista que determina al archivo Casasola o la larga lista de fotógrafos de guerra comprometidos con la izquierda centroamericana en los setentas y ochentas (Susan Meiselas, Koen Wessing, John Hoagland, Margarita Montealegre, etc.). Es una producción fotográfica en las revoluciones latinoamericanas, desde la mirada de las intervenciones militares que deja en evidencia, más allá de la militancia, la crueldad de la guerra moderna y su principio constitutivo en la excepción de la política soberana a través del espectáculo de muerte que caracteriza su régimen visual. Una crueldad que es la producción calculada sobre la muerte como consecuencia de la disposición tecno-política de poderes globales, y que requiere la posterior exhibición del cadáver ante los ojos de los espectadores. Exhibición de la muerte producida racional y soberanamente. En 1932, la fotografía anuncia ante la amenaza del comunismo internacional en El Salvador, que

destructores, armas automáticas, soporte moral, dispositivos fotográficos, se usarían para calmar el pánico. Son fotografías, que muestran la muerte como una de las oscuras consecuencias de la disposición de estos poderes. Imágenes marcadas por su paradójico sentido: quedan *pese a todo*, entre aquellos materiales de uno de los eventos casi sin registro visual en la historia moderna de América Latina y muestran indirectamente la necesidad de la razón política-tecnológica de registrar el crimen que han cometido.

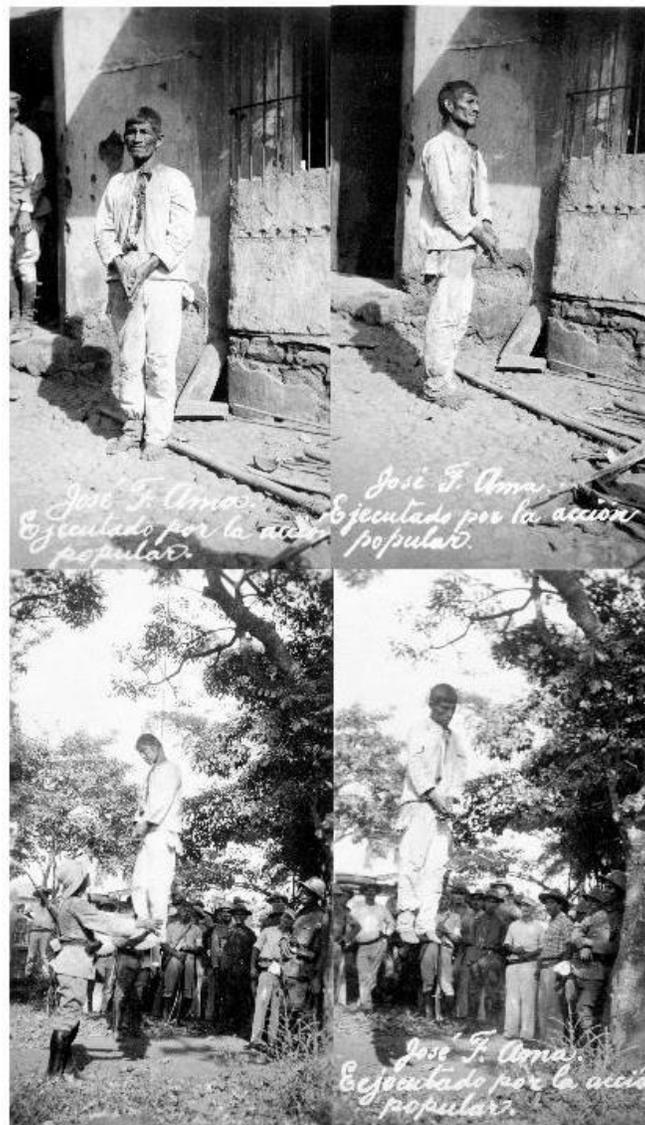


Fig. 13. “José F. Ama Ejecutado por la acción popular”. Victor Gabriel Bordeur. Acajulta, El Salvador. 1932. Library and Archives Canada.

Uno de los desafíos que nos presentan las pocas imágenes fotográficas que quedaron del 32 es cuestionar por qué los poderes que ejecutaron la matanza requieren exhibir la ejecución de la pena de muerte y el cadáver de los rebeldes ejecutados (fig. 13). Obviamente, esto es una lección histórica para que quienes lo observan sientan temor de volver a rebelarse. Pero también, muestra algo más. Jacques Derrida en el primer volumen de *The Death Penalty*, indica que la reserva del derecho a matar en la excepción soberana se vuelve constitutivo de la estructura teológica-política en que se estructura la violencia histórica. Abordando casos que van desde la tradición abrahámica hasta los corredores de principios del siglo XXI en Estados Unidos, Derrida indica que la pena de muerte, más allá del abolicionismo y del discurso de los derechos humanos – que Derrida observa desde la inscripción teológica y humanista de éstas, desde Víctor Hugo en 1848 hasta la declaración de la ONU en 1948-, pone en escena el fundamento histórico con que se construye el andamiaje teológico-político del poder y la excepción soberana. “The theologico-political is a system, and apparatus of sovereignty in which the death penalty is necessarily inscribed” (23). En este andamiaje, la pena de muerte, muestra la construcción de un sistema que se adecua a la excepción soberana y la reserva de este poder, del derecho a matar. Un derecho ligado a la crueldad. Ya sea con la inscripción de la pena de muerte en el aparato jurídico, con la muerte en guerra, con el dar muerte en otras formas excepcionales propias a la decisión soberana, el “you shall not kill” no cuenta para la soberanía sostenida en el andamiaje teológico-político y reproducida en la continuidad de violencia histórica. Ante este andamiaje, arquitectura del poder soberano construido en el doble vincula entre excepción y crueldad, Derrida deconstruye la pena de muerte, y con ella, el sistema en que sostiene un concepto de historia marcado por la violencia: “History, the concept of history is perhaps linked, in its very possibility, in its scaffolding, to the Abrahamic, and above all, Christian history of sovereignty,

and deconstruction is perhaps always, and thus of the possibility of death penalty as theological-political violence” (23).

Para Derrida, lo que pone en escena la pena de muerte es la violencia histórica que acompaña al poder soberano, a la teológica política con la que se define el derecho a matar. Este sistema, al mismo tiempo, como Derrida explica problematizando el lugar de la guillotina y de la plaza pública en Francia, entre otros casos, requiere la necesaria disposición del *espectador*. Éste, como espectador de la pena de muerte, queda inscrito bajo el dominio de un sistema *logocéntrico*. La pena de muerte, no está simplemente operando como ideología del miedo, sino estructurando ante el espectador, un sistema cerrado: el logocentrismo, el poder de la *ratio*, que define la violencia simbólica de la historia y el poder de la decisión soberana sobre la vida y la muerte. En esta cuestión, el espectador, dispuesto ante el espectáculo de la pena de muerte, la pregunta por la fotografía es crucial. Desde *Camera Lucida* de Roland Barthes, a las “Las Muertes de Roland Barthes” por el mismo Jacques Derrida, o a *La Técnica y el Tiempo 2* de Bernard Stiegler, la fotografía del que va a morir, del condenado a la pena de muerte, ha cautivado especial atención en la pregunta fotográfica y su tiempo. Una pregunta que recoge enigmáticamente la distancia del tiempo futuro del que va a morir que aparece en la imagen, y del pasado de quien ya está muerto cuando la imagen misma es observada en el presente. Esta pregunta, como adelantamos, ha sido vista en una fotografía del norteamericano Alexander Garden, uno de los principales fotógrafos de la Guerra Civil norteamericana, que retrata a uno de los conspiradores del asesinato de Abraham Lincoln, Lewis Powell, antes de ser ejecutado en 1865. Bernard Stiegler cita una de las sentencias claves de esta fotografía de acuerdo a Barthes: “La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *stadium*. Pero el *punctum* es: *va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será* y *esto ha sido*; observo horrorizado un futuro anterior en el

que se ventila es la muerte” (Stiegler 33). ¿Qué umbrales abre la imagen del condenado a la pena de muerte para aproximarnos el enigmático vínculo entre fotografía, tiempo e historia?

El mismo Derrida, en 1980, en el discurso de duelo dedicado a Roland Barthes, “The Deaths of Roland Barthes”, se refiere al tiempo metonímico del referente fotográfico y al enigma que acompaña al tiempo de la fotografía, aquella que, producida por un *operator*, se dispone con un *studium* -condición cultural, fenómeno, contexto, pero no contexto de representación, sino fantasmático, sobre la mirada del *spectator*. “Ghosts: the concept of the other in the same, the *punctum* in the *studium*, the completely other, dead, living in me. This concept of the photographs, *photographs* every conceptual opposition; it captures a relationship of haunting that is perhaps constitutive of every ‘logic’” (42). Desde la introducción de estos conceptos, el par S/P como lo llama Derrida, la pregunta por el tiempo de la fotografía y su relación con la historia, observada desde la cuestión fotográfica, como necesaria indefinición de su concepto y en la disolución de las oposiciones binarias como estructura de comprensión, se abre a una interrogación en que la fotografía porta el signo de la muerte y de la catástrofe de la historia. Observar las imágenes se convierte en un acecho entre vida y muerte, de uno mismo y del otro. En esta enigmática persecución, de la muerte sobre la vida y viceversa, las imágenes desplazan ante quien las observa un tiempo que es otro tiempo que el de la representación histórica. Derrida indica este tiempo como un tiempo metonímico. “Time: the metonymy of the instantaneous, the possibility of the narrative magnetized by its own limit. The instantaneous in photography, the snapshot, would itself be but the most striking metonymy within it the modern technological age of and older instantaneity (61). Esta fuerza metonímica, es, como indica Derrida aquella fuerza que permite la suspensión del referente, es decir, la suspensión del poder representacional de la imagen. La suspensión del referente, de este modo, aparece como un tiempo en la fotografía,

que, si lo miramos junto a la fotografía de la pena de muerte, nos sugiere pensar en otros tiempos, que suspendan la temporalidad de los regímenes soberanos basados en la excepción y crueldad. Ahí, si tal vez el tiempo de la fotografía coincide con la imagen dialéctica, la suspensión del referente nos abre a una dialéctica en suspenso que no sigue la misma estructura temporal de la soberanía del estado. Este tiempo, es una compleja apertura a la cuestión de la historicidad y del *ser-para-la-muerte*, que tiene que ver con una relación no-representacional entre fotografía e historia: Aquello que estuvo frente al lente, el pasado, no es el pasado del historicismo, sino la conjugación entre pasado, presente, y porvenir como un diferimiento, una diferencia, una distancia fotográfica. En el segundo volumen de su proyecto *La técnica y el tiempo*, el pensador deconstructivista Bernard Stiegler persigue un tiempo de la *desorientación*, que no sea el de la violencia de la letra, del registro ortográfico como exactitud de la representación, del registro orto-tético, como Stiegler refiere. En tal volumen, nos habla de cómo la fotografía apela a esta distancia que desorienta al observador. “Esta *imagen de la desorientación* afecta a todas las memorias derechas, a todas las formas de “orto-tesis”, y, en especial, a la rectitud de la memoria que caracteriza la forma de escritura que libera la posibilidad de un derecho, *ortos*. (37),” En cierto modo, el tiempo enigmático de la fotografía, el desplazamiento metonímico entre fotografía e historia, es otro modo de comprender la fotografía, desde la distancia y la desorientación, de la incertidumbre, que se torna diferente a la violencia representacional que podría llegar caracterizar la tecnología fotográfica como tal.

La presencia en el pasado del esto-ha-sido, principio de una esencial *certidumbre* fotográfica (“nunca puedo negar que la cosa ha estado ahí”), conjunción y co-incidencia, es la prueba de una *separación* en el interior mismo de la *certidumbre* de la presentación: *hay una incertidumbre en el corazón y en el principio mismo de la certidumbre*, en que

esta certidumbre *gira inmediatamente*, se aparta y nos da la vuelta: “ha estado ahí y, sin embargo, ha sido inmediatamente separado; ha estado absoluta, irrecusablemente presente y sin embargo, diferido, ya.” (36)

Con una lectura deconstructiva de la imagen del que va a morir, y de Roland Barthes en general, la imagen pone en juego la relación entre lo fotográfico y la historia, que en tanto catástrofe “inaugura otra relación con el fin, con el tiempo (Stiegler 33). La fotografía llega a ser un tipo de registro en el que el instante del pasado se convierte en el presente de la mirada, que permite instruir “ante mí y mi fin una relación sin igual, el diferimiento *foto-gráfico* me permite temporalizar singularmente: el ser-para-la-muerte-fotográfico es único” (ibíd.). Nos abre a una conjunción del tiempo, que es la (in)certidumbre *fotográfica*, una relación no-representacional, conjunción que se separa de toda linealidad histórica. Dice Stiegler:

Ahora bien, esta conjunción es un arrancar lo real de un pasado ineluctablemente perdido, desgarramiento que también es una emanación recibida “como los rayos diferidos de una estrella”: en el ver *foto-gráfico*, el pasado *se presenta* (eso es lo quiere decir “real”, aquí predicado del tiempo antes que del ser) – pero solo puede ser ahí *con retraso*. Este ver sólo es un volver a ver. Pero no es sólo un “nos vemos”: es también un adiós (31).

¿Cómo podemos abordar este desgarramiento, en el que el pasado se presenta con retraso? ¿Qué trazos señala la distancia, el diferimiento, la incertidumbre *fotográfica*? El registro *fotográfico* como aquello que se desprende de la metafísica de la presencia, y que se abre a su enigmática relación con la muerte, nos indica otro tiempo para comprender el vínculo entre *fotografía* e historia. Este otro tiempo, es tal vez el *punctum* de la imagen *fotográfica*. La relación entre el operador, el fotógrafo, y el que mira la imagen, el espectador, desde donde emana el espectro de la *fotografía*, su fantasma, se desplazan en este punto. Ni en el horror de la

violencia revolucionaria, ni en el progreso, ni en la crueldad de la soberanía este tiempo es accesible. Es un tiempo, que en vez de mirar en la imagen fotográfica la verdad del pasado, la verdad oficial de la historia política, suspende el referente, y como tal, actúa como suspensión de la fotografía representacional, permite pensar en la suspensión de la temporalidad dominante para entender la historia de violencia, el horror registrado por la fotografía.

En 1932, unas de las imágenes más conocidas son aquellas que exhiben la captura y la ejecución del líder indígena Feliciano Ama. La secuencia que mostramos más arriba, llamó la atención del comandante canadiense, de la prensa salvadoreña, de la población de su municipio, y hoy, son algunas de las imágenes más reproducidas en publicaciones o sitios web que refieren a 1932. Las primeras fotografías de esta secuencia nos muestran que Feliciano Ama *va a morir*. Las de abajo nos muestran el linchamiento de Ama. Las manos atadas de Ama, y su muerte, se abren a la pregunta por el tiempo y la historia. En las manos del líder indígena se condensa la historia de tortura que acaba en 1932. Ama era un indígena izalco que hasta 1932 había desarrollado una importante carrera política. No es, como dice por ejemplo la biografía épica de Farabundo Martí (*Farabundo Martí: rebelión en el patio trasero*) -y como lo muestra esta secuencia fotográfica- un indígena desposeído. Sino un hombre rico que había sorteado la explotación para llegar a convertirse en un exitoso político (Alvarenga 269). Ama, uno de los líderes indígenas de la rebelión del 32, con sus manos atadas, con su vestimenta despojada, aparece en el ocaso de su exitosa figura. Está pronto a su muerte. Su fotografía, que muestra que va a morir, aparece como una herida que desplaza sus significados: la fe de las masas en sus manos, su pertenencia étnica y su símil con la clase explotada, el discurso épico que cae sobre su imagen política, su muerte viva, en vida. Ama ya había sido colgado años antes de ser ejecutado. Había sido torturado, y el signo de la tortura quedó en sus manos. Lo colgaron de sus meñiques

cuando se rebeló contra su hacienda antes del 32 (ibíd.). Una historia que se reproduce como aquella que le valía el respeto de la masa indígena, que confiaban en él porque había sufrido las mismas condiciones de explotación, la misma violencia del hacendado. En estas manos, tanto la historia de las precarias condiciones del *indio*, como la historia del *indio* exitoso que en los años dorados del café emerge como *colono*, en un lugar similar al del *ladino*, se confunden, se desplazan. La historia se nos muestra como irreducible a una síntesis positiva, a cualquier comprensión por oposiciones binarias. En cambio, la historia del que va a morir y del que ya está muerto se nos muestra como dolor, tortura, herida y despojo. En cierto modo, las manos son el *punctum* de su fotografía, si este último ya no es más un concepto, sino una *herida* del tiempo. La herida de la historia que es tal vez el *punctum desposeído de índice representacional*. Un *punctum* derrotado, despojado de concepto unificado y desplazado hacia una herida que es la derrota de la historia en la que se representa la voz del otro. Las manos de Ama, el tiempo de la fotografía del que va a morir, no se abre a la verdadera representación del pasado en el detalle de la imagen, a la verdad de la rebelión indígena, a la verdad del subalterno. En cambio, nos muestra el umbral en que la pregunta por el tiempo histórico emerge *enigmáticamente* como conjunción del pasado y del futuro. Las manos atadas del líder indígena Feliciano Ama, son un *punctum*, que como herida del tiempo, como punto no-representacional, como metonimia de la historia, es un *punctum* derrotado como concepto dominante de la fotografía, perdido en la sombra de toda definición. En este caso, una sombra bajo la temporalidad de la narrativa histórica dominante, que nos muestra al mismo tiempo, el horror de 1932.

La fotografía de Ama, es la fotografía de la pena de muerte: herida del tiempo histórico que expone la violencia teológica-política de la soberanía. Ama no muere colgado, sino que después de que lo ejecutan lo cuelgan de un árbol en una plaza pública para exhibir su castigo a

la población que lo seguía. Es un linchamiento en el que el cadáver carga una lección histórica para sus *espectadores*. Una lección, que no solo es el dispositivo ideológico del terror, sino que es la política soberana ejerciendo un estado de excepción. Exhibiendo en el cadáver la estrategia por la que el poder soberano muestra su crueldad, bajo todo principio modernizante por el que este mismo poder construye su discurso. La destrucción del indígena, Ama, ante todo, en la imagen del 32, es la herida de esta historia. Ama colgando es la imagen sin aire, imagen afásica, imagen en suspenso. ¿Qué fuerza tienen estas imágenes hoy en día? ¿Qué podemos volver a decir sobre éstas? Con la imagen de muerte del 32 nos encontramos ante un corpus que abre la posibilidad de interrogar la historia, para *pese a todo imaginar el horror del pasado*. Imaginación histórica que desplazamos al cuestionamiento de la temporalidad modernizante que construye un concepto de historia propio a la violencia política y su andamiaje teológico. Con esta imagen, rastreada en la sombra de la gran historia de la fotografía de las revoluciones latinoamericanas, no solo nos remitimos al momento histórico que la imagen exhibe, también transmite la posibilidad de imaginar el horror y la crueldad de la política moderna. Con el pese a todo de la fotografía, perseguimos la posibilidad de pensar en el horror de la historia y en la violencia que se constituye desde el aparato político, para posicionarnos en contra de la temporalidad dominante que permite y sostiene esta violencia. Una violencia, que, en este oscuro episodio de la historia, nos muestra que la disposición tecnológica y el ejercicio de los poderes soberanos apuntan exterminar a todo aquel que sea visto como “alien” para la estructura temporal de la nación moderna y sus dispositivos de identificación.

3.3. De otro modo que la búsqueda de la verdad: El pese a todo del testimonio del 32.

Como hemos indicado brevemente, uno de los puntos en que la revolución mexicana se acerca a la izquierda centroamericana de principios de siglo está en la expansión del aparato político mexicano de la posrevolución y el papel de ésta en el desarrollo de la política de la Tercera Internacional. La LADLA, el Socorro Rojo impulsado por la figura de Tina Modotti, Diego Rivera, el apoyo de Plutarco Elías Calles, entre otros, reproducen una escena militante del comunismo de principios de siglo que impacta a las primeras revoluciones sandinistas y martinistas de América Central en el siglo XX. Este impacto del comunismo internacional en las revoluciones centroamericanas, particularmente en El Salvador, con el paso del tiempo acabará por ser cuestionado respecto a cómo el comunismo opera olvidando la cuestión etnográfica. Una pregunta crítica que observa la homologación del indígena en figuras de la izquierda política, un problema, ciertamente, de larga data en la cuestión indigenista relativa a la modernidad latinoamericana. En nuestro caso, este problema ha provocado especial interés en algunos estudios académicos de la matanza que abordan el olvido de lo indígena en el testimonio de Miguel Mármol sobre el 32. Un testimonio que cuenta la revuelta desde la perspectiva del Comité Central del Partido Comunista de El Salvador en la década del treinta y que pasa por la matriz del Partido Comunista al que Dalton debe su proyecto literario en los sesentas. Sin duda, este testimonio olvida al indígena a lo largo de sus más de cuatrocientas páginas. Pero, aun cabe preguntar ¿Qué posición podemos asumir ante esta cuestión respecto a lo que significa este testimonio para imaginar, pese a todo, la historia del 32? ¿Qué implica este proyecto político-literario respecto al problema de testificar la historia, soportar testimonio, que ampliamente ha devenido en controversias y polémicas en los estudios de campo propios al latinoamericanismo y su enfoque en Centroamérica?

Antes de que este testimonio existiera, la matanza del 32 había recibido una controversial atención desde el aparato cultural. No solo la política del *Comintern* impulsada desde la Unión Soviética y México para América Latina impactó a los países centroamericanos a comienzos de siglo. También, la escena cultural posrevolucionaria en México marcó los pasos que la escena artística y literaria salvadoreña siguió durante la dictadura de Hernández Martínez. En ésta, el ideal de una raza propia al imaginario nacional define un amplio proyecto artístico y literario que seguirá gran parte de los principios vasconcelistas. Un ideal metafísico de nación mestiza que repercute en las dinámicas de representación subjetivizantes del subalterno en lo nacional. Una violencia estética, que, marcada por una mirada universal anti-positivista, marca la formación de una cultura oficial de lo propio, rescatando unas raíces populares que se reinscriben en el marco homogéneo de la moderna identidad nacional. Este proyecto en El Salvador se desarrolla principalmente a partir del llamado “Grupo Masferrer”. Escena de artistas e intelectuales que, impactados por la posibilidad de crear un arte nacional y latinoamericano desde los treinta en adelante sigue los pasos de una izquierda intelectual reformista, encauzándola hacia el *vitalismo* y teosofía que el político y escritor Alberto Masferrer instaló en el país antes de la dictadura de Hernández Martínez. Este grupo, que desarrolló el aparato cultural de la dictadura, que buscaba “levantar las agobiadas banderas del arte nacional; esto es, valorizar nuestro folklore, recogiendo nuestras propias voces, nuestra música; diciendo con sencillez desnuda de exotismos, el dolor y la alegría de nuestras cosas rebosantes de frescura autóctona” (Manifiesto, 26), se sostiene en una controversial posición en la historia.⁴⁶ Su plan estético, de un indigenismo nacionalista, arraigado en el lenguaje popular del *cipote* y en la tradición *cusclateña*, en el límite de la oposición política, desde una posición cultural-científica que se oponía tanto al materialismo marxista

⁴⁶ Uno de los estudios más detallado de este grupo puede encontrarse en el libro *Aliados con Martínez; el papel de los intelectuales tras la masacre de 1932* de Otto Mejía Burgos.

como al mercantilismo del capitalismo, ha sido observado, más como una escena funcional para que la dictadura desarrollara su programa su artístico y cultural, que como un movimiento estético de ruptura. Es, en cierto modo, un reproductor implícito de la ideología del martinato, una dictadura que, entre políticas populistas, protección nacional de la economía, organicidad del estado y reforma agraria, había logrado blanquear su imagen tras 1932. Como define Otto Mejías, en un estudio que aborda esta escena estética, los intelectuales habían reconocido en Martínez la figura de un aliado, lo habían reconocido como “uno de los salvadoreños que más se había distinguido por su empeño en redimir al país mediante la organización de una campaña pedagógica” (49). En esta redención culturalista de la historia, sostenida en una modernización estética que se reproducía desde el desarrollo de diferentes medios (cine, teatro, radio, pintura, etc.) para que el pueblo accediera a un arte que resaltara lo nacional desde una perspectiva universalista, el momento crucial a dejar atrás, a redimir en la perspectiva del progreso estético, fue controversialmente, la masacre de 1932.

El “Grupo Masferrer” buscaba, tras 1932, reinstalar en la sensibilidad de la sociedad salvadoreña la cuestión indígena, al mismo tiempo que hacer de esta cuestión el tema por el que el arte nacional dialogaría con los vanguardismos hispanoamericanos y haría resurgir al pequeño país de su aletargamiento cultural. Sin embargo, este indigenismo, no se acercó, sino por casos efímeros -principalmente en el escritor y pintor Salarrué, uno de los fundadores de la Generación Comprometida en El Salvador, quien, como Francisco Gavidia y Claudia Lars, solo apoyó indirectamente al grupo, (Mejía Burgos 30), a tratar la fuerza y el horror de la matanza indígena que acaece en 1932. En este contexto, nace en 1935 el poeta Roque Dalton. Un poeta, que días antes de cumplir cuarenta años fue asesinado en los albores del conflicto armado de los ochenta. La figura de Dalton, observando el momento en que una primera generación comprometida

irrumpe en la escena artística salvadoreña, desde la década del 30, marca un momento de cambio. Dalton, desde los sesentas irrumpe en la historia de los telúricos escritores salvadoreños, diferenciándose de la tradición de décadas anteriores con una nueva literatura militante vanguardista, teológica y marxista-leninista. Entre las numerosas diferencias con su tradición, una es el modo en que Dalton recupera 1932, fuera de todo indigenismo nacionalista y como evento necesario de entender para el comunismo de su época. Dalton escribe sobre 1932 algunos poemas en las *Historias Prohibidas de Pulgarcito*, y principalmente llega a ser el escritor referencial de la matanza con su trabajo con el testimonio de Miguel Mármol. Su proyecto literario no se reduce a la representación de la comunidad que debe redimirse, que se salva, ante la matanza, sino que se inscribe como voluntad representacional del comunismo nacional en una matriz militante para entender la historia.

Dalton, con un proyecto testimonial emanado desde la institución literaria y su compromiso teológico con la política, recoge la voz del líder sindical y miembro del Comité Central que sobrevive a 1932, Miguel Mármol, quien tras su fallido fusilamiento logra paulatinamente recuperarse a sí mismo y participar en la reorganización del devastado comunismo salvadoreño desde los cuarenta en adelante. *Miguel Mármol, los sucesos de 1932 en El Salvador*, es un trabajo riguroso que decide reinstalar 1932 en la narrativa histórica. Este proyecto, por su envergadura y significación, abre amplias problemáticas para interrogar el significado de soportar testimonio del horror del pasado y del significado del testimonio respecto a la escritura de la historia moderna de las revoluciones latinoamericanas. En 1966, Dalton, -que había publicado dos años antes el poemario *Testimonios*, un poemario que produce tras su paso por Ciudad de México y por la Habana, entremezclando una poesía dedicada al mundo náhuatl y mayance, a la historia de América Latina, con una prosa poética subjetiva intencionada en

provocar un efecto político vanguardista, poemario al que volveremos al final de esta sección-, se reúne en Praga con Miguel Mármol. Con su libreta de notas, conversan largamente sobre el 32. De estas conversaciones, en 1972 se publica en Costa Rica el conocido libro. No es de extrañar que Roque Dalton reclamara el testimonio de 1932 y lo inscribiera en su obra literaria como el afortunado poeta comunista que a través de la voz de Miguel Mármol hiciera ver, en un momento en que la tensión social se agudizaba fuertemente en El Salvador, en los antecedentes del conflicto armado de los ochentas, la importancia de conocer la masacre para la militancia del comunismo. El libro, no es sino la explicitud de una demanda de politicidad, inscrito en el horizonte teológico propio al sacrificio revolucionario y en el horizonte de la teología de la liberación que acompañó parte fundamental de la literatura centroamericana después de los 50. Este, llegó a producir, sin embargo, uno de los textos más relevantes para pensar en la compleja historia política tras el horror de 1932. Habitando esta paradoja, una historia marcada por la ideología política de la que nos alejamos, pero que sin embargo es uno de los escasos testimonios, que más allá de sus intenciones subjetivizantes de producción, problematizamos para imaginar la historia de un evento, que como hemos indicado, es clave para entender la moderna crueldad latinoamericana y que ha sido en gran parte borrado del discurso histórico.

Dalton, quien restituye el estatuto de la literatura comprometida en la escena literaria latinoamericana de los sesentas y llega a convertirse en el poeta salvadoreño clave para este vínculo, asume una responsabilidad como poeta militante de hacerse cargo de la historia de las revoluciones nacionales. En este proyecto, la ceguera que provoca su militancia al momento de transcribir el testimonio de Mármol, la ceguera que es el olvido de lo indígena, tal vez aparece cargada por la obiedad ideológica de una empresa político-literaria explícita en su voluntad representacional: poner el comunismo del pasado en función del comunismo del presente. Más

allá de la militancia teológica-política de Dalton, y más allá de la versión histórica que inscribe bajo los preceptos del comunismo, este libro, sin embargo, llegó a convertirse en el caso de estudio clave de 1932. Un caso, que independientemente de si presenta la auténtica verdad de la historia, es un suplemento peligroso para problematizar el *pese a todo* con el que imaginamos el horror de esta masacre. Para aproximarnos al enigmático tiempo que el pasado incompleto abre como potencialidad de pensar la historia como montaje en el presente, y con ello apuntar a otro modo que la política representacional. Tal como la fotografía del 32, este testimonio nos desafía a alejarnos de las intenciones de su productor, y obrar con éste como un archivo de otro tiempo, de otros significados alejados de la violencia que caracteriza su presente. En este caso, interrogando una política del testimonio ante las que nos distanciamos de la auténtica representación de la voz del oprimido, y que queremos girar en cambio, hacia el *pese a todo* del testimonio como otro registro histórico que acompaña a la pregunta por la fotografía y que nos enfrenta a la interrogación misma sobre qué es registrar o testificar aquello, el horror, que estuvo ahí.

La lectura del testimonio del 32', no solo debe enfocarse en si las palabras de Miguel Mármol están manipuladas por el escritor, sino que, en tanto testimonio *pese a todo*, puede apelar a interrogar qué es soportar testimonio del horror de la historia y en la que testificar sea al mismo tiempo el registro de una voz que posteriormente sirva al historiador materialista para imaginar aquello, que, por su horror, se presenta como un pasado indecible o inimaginable. Potenciando la pregunta sobre qué es testificar, soportar testimonio, imaginar *pese a las lagunas*, el proyecto político-literario de Mármol toma otros matices que aquella crítica que se le ha adjudicado por no representar la verdad de la historia, como señala Lara-Martínez en *Del Dictado Miguel Mármol, Roque Dalton y 1932, del cuaderno (1966) a la "novela-verdad"*

(1972). En tal libro, el antropólogo discute como voces “autorizadas” del campo académico norteamericano tales como Jean Franco, John Beverley o Marc Zimmerman, canonizan el libro de Dalton como una correcta “política de la verdad” (18). Lara-Martínez, analiza las diferencias entre el cuaderno de notas tomado en Praga y la publicación final del libro, cinco años después, para sostener su punto. Afirma que los estudios culturales sostienen una identidad o equivalencia entre lo dicho y lo transcrito, entre historia y ficción, entre cuyos mayores problemas está no visitar los archivos para revisar la “creatividad poética” que acompaña al testimonio, y sobre todo respecto a 1932, en no consultar al sujeto indígena como protagonista de esta historia (21). Una crítica que recae sobre el proyecto de Dalton y su posterior estudio. “El procedimiento poético presupone un programa que entremezcla el testimonio de Mármol y documentos secundarios, con lecturas del propio Dalton y una larga operación de creatividad poética” (27). Esta operación, es la que aparece en la lectura de Lara-Martínez como una “inflación literaria”, en la que el testimonio entierra la cuestión indígena y queda “soterrado bajo la urgencia del debate al interior del Partido Comunista en los años sesenta. En vez de darle expresión a una experiencia, la ‘novela-verdad’ se vuelve ‘ensayo político’” (96). Un ensayo, que, sin embargo, pese a sus omisiones o inflaciones literarias, en nuestro camino, no deja de ser un potencial trabajo, que, originado en la supervivencia del mismo testigo, Mármol, y en la supervivencia de su testimonio, puede llegar a convertirse en el texto central para reinstalar desde otra perspectiva y numerosas discusiones en nuestro presente, la relevancia histórica de 1932.

Desde nuestra perspectiva, este testimonio, más que reducirse al olvido del indígena, fue en su momento, el montaje de la literatura vanguardista para contrarrestar la borradura política, cultural y estética que el martinato y el indigenismo del Grupo Masferrer habían llevado a cabo por largos treinta años. Desde este punto de vista, sin embargo, debemos ser cautelosos de no

reinscribir este proyecto político-literario en un horizonte que se defina por su postura contra-hegemónica, propia a los estudios culturales que Lara-Martínez critica. La “teoría del testimonio” como él mismo la denomina, en este sentido, tampoco responde al testimonio pese a todo con el que buscamos seguir interrogando el tiempo y la historia. Sino que sigue reproduciendo la homogeneidad de una lectura que no problematiza el horizonte teológico-político de la militancia del escritor, inscribiéndolo en un nuevo horizonte posmoderno o culturalista en que se reproduce una ideología de jerarquías de escrituras entre la voz del oprimido y la institución literaria como tal. Cuando hablamos de materiales escritos o visuales ante los que el horror de la historia deja de ser una *laguna* absoluta para el conocimiento (pese a las lagunas de cada uno de estos materiales, al pasado incompleto), no buscamos definir sus sentidos en el marco de una auténtica política representacional que rechaza las instituciones dominantes, para volverse una voz restitutiva del otro, desde el propio género testimonial: “Testimonio lies outside the institutions of both literature and a ‘reading public’, but it is necessary directed to them in what seems like a remedial or restitutive act (hence, the trope that usually accompanies testimonio: the voice of the voiceless” (Beverley 19). Nos distanciamos de un testimonio contra-hegemónico que asume la voz representacional de los condenados de la historia, un largo proyecto que desde la controversia de Rigoberta Menchú y el compromiso de académicos norteamericanos con las revoluciones centroamericanas de los setentas y ochentas reinstala una concepción representacional del sujeto subalterno. Ya que, en este hay aún una política de restablecimiento, que, amparada en una figura del compromiso con la revolución, vuelve a caer en la violencia representacional del sujeto de la política, que en gran medida narra la historia desde otros paradigmas cercanos a un historicismo revolucionario. Una restitución de la metafísica nacional sobre la política de la historia. Nos posicionamos en cambio en el desgarró

del lenguaje literario y su controversial manera de testificar la historia. Desde un subalternismo radical, no representacional, negativo, desde el doble filo de la subalternidad y la deconstrucción, por fuera de la identidad nacional, en la sombra, tal vez es posible problematizar el estatuto teológico de la literatura de vanguardia como fundamento de una demanda de militancia en los sesentas, sin olvidar al mismo tiempo que el lenguaje poético que recupera el testimonio de la historia nos pone, pese a todo, ante el abismo del conocimiento del horror del 32. Un horror que es también el de la historia moderna de Centroamérica en general, y que en la muerte de Dalton apunta a una historia de violencia, que revolucionaria o reaccionaria, hegemónica o contra-hegemónica, se reproduce, con contornos diferentes, en un camino equivalente respecto al incesante progreso de la historia nacional.

El libro de Dalton y Mármol es, en la mezcla de lo literario y lo testimonial, un proyecto cuyo sentido no se reduce ni a la contra-hegemonía de la política partisana ni a la inflación literaria de su producción. La primera, en cierto modo significa olvidar, o mejor dicho no darle la suficiente relevancia, a que Dalton mismo fue un poeta que a través de la ironía, de un lenguaje lúdico, o incluso desde el montaje vanguardista, hizo temblar los cimientos más fuertes de la seriedad revolucionaria, acabando asesinado porque el mismo aparato contra-hegemónico de la experiencia salvadoreña no soportó su disidencia. Lo segundo, porque la obiedad de la demanda política de los sesentas no invalida el testimonio de Mármol, sino que, a pesar de la inflación literaria y el olvido indígena, este proyecto aparece como aquello que contrarresta la historia nacional borrada u ocultada desde los proyectos estetizantes de la dictadura y su política. Si bien hoy este testimonio puede ser visto como el olvido del factor etnográfico, años atrás, se erigió como uno de los pocos estudios serios que había abordado 1932. La voz de Miguel Mármol, que participó en la dirección del Partido Comunista y que enuncia su discurso desde la conciencia

estalinista y soviética que define como la auténtica lucha de clases, es una voz en la que más allá del factor indígena, permite resurgir un debate que con el tiempo multiplicará sus aristas y complejidades para entender el siglo XX en El Salvador.

Más allá de la riqueza de datos histórico-político que este testimonio entrega y lejos de la postura política de Mármol y de Dalton, este es un proyecto literario-testimonial cuyas consecuencias están en darle a estos sucesos un sentido presente en el momento en que Mármol y Dalton se encuentran, cuando la creciente intensidad de los procesos revolucionarios de Centroamérica se aceleraba tras la revolución en Cuba. Es decir, quiere hacer del pasado una experiencia en el presente, en un contexto en que la transformación del ideal revolucionario en los sesentas tomaba diferentes matices del pasado nacional para adecuarlos a las exigencias de su propio proceso. “Creo que es más necesario que nunca hacer las diferencias del caso entre lo viejo y lo nuevo, lo que ya ha sido superado por la realidad, que no se duerme jamás, y lo que todavía vive y se puede aprovechar de la experiencia de los últimos cuarenta años de la historia revolucionaria salvadoreña” (470), dice Mármol hacia el final de libro. Esta reevaluación del pasado, que se presenta en gran medida como una moraleja pedagógica y junto a una adscripción monumental de la historia para el presente revolucionario, de todos modos, nos sirve en nuestro tiempo para re-problematizar el sitio del testimonio literario al momento de dar cuenta de la catástrofe de la historia. Si después de cuarenta años, este proyecto sirvió para reestructurar el marxismo-leninismo, el nacionalismo revolucionario, y la teología política del comunismo salvadoreño -camino que Dalton y Mármol persiguen, cada uno por sus vías, el primero desde un fundamento cristiano y guevarista, el segundo, en la reproducción actualizada de la ideología del “hombre nuevo”-, ahora, más allá de estas posturas, nos interesa interrogar la voz del testigo como huellas del pasado. El testimonio, en tal punto, muestra la experiencia de la guerra y la

herida del tiempo y la historia. Como dice Eduardo Cadava leyendo la fotografía de las ruinas de la Segunda Guerra Mundial, “la imagen atestigua no solo su propia imposibilidad, sino también la desaparición y la destrucción del testimonio y la memoria.” (112). Buscamos un testimonio, en que ya no se apela tanto a la restauración de la auténtica fuente, a la conmemoración, a la memoria histórica en su sentido más convencional, sino a experimentar el pasado “en términos de ruina y pérdida” (ibíd. 113). En nuestro corrido, el testimonio que no solo atestigua la política del 32’ sino la catástrofe que es esta historia. Tras ésta, atestigua la destrucción del testimonio y de los testigos que murieron en el evento. El testimonio, sugiere “imaginar un medio de recordar lo que resta sin resto, lo que, destruyéndose y consumiéndose a sí mismo, todavía exige ser preservado, aun si es dentro de una historia que nunca podrá entrar en la historia” (ibíd. 113).

Si 1932 aparece como un evento clave para comprender la serie de violentos episodios que se reproducen en una fallida y violenta modernidad centroamericana, en su pasado, presente y futuro -alejado del monumento y la conmemoración comunista- el testimonio es aún de estos medios para pensar en lo político y lo histórico desde otro prisma que la teología revolucionaria. Como imagen y escritura de la catástrofe, que ponga en juego el disputar el tiempo frente a la temporalidad que la excepción, la crueldad y el horror de la soberanía determinan como el curso de la violencia histórica. El testimonio del 32, visto desde este prisma, diferenciado de la militancia narrativizada e inflada en una épica revolucionaria, como pasado en ruinas y huellas que nos acercan a la historia, nos sugiere re-examinar otros tiempos, que con la voz del testigo que sobrevive y la voz de un poeta que acabará fusilado, nos sugieren contrarrestar la violencia histórica que continúa en la modernidad como *permanente estado de excepción*. La voz del testigo, que sobrevive a la matanza del 32, en este sentido, nos sirve para no olvidar que, pese a todo, esta matanza, catástrofe y desastre de la historia, puede seguir siendo imaginada años

después. Que esta imaginación, no reproduce un historicismo de un pasado neutro, sino que hace con la historia de catástrofe un proyecto que explícitamente busca alterar los horizontes de comprensión en que el pasado vuelve a ser imaginado. Dalton expresa en la introducción que preparó para la publicación de 1972 el objetivo inscrito en la política de su contexto, propio a su proyecto. Cinco puntos, todos inscritos en el horizonte de la política militante del que nos alejamos cuando lo leemos hoy: (1) dilucidar los hechos para que puedan contribuir al comunismo del presente, (2) enfrentar el testimonio del superviviente a las versiones aparentemente imparciales de 1932, (3) enriquecer los antecedentes que puedan ayudar a reformar las posiciones revolucionarias, (4) ratificar lo nacional o criollo, (5) denunciar el imperialismo y las clases dominantes. Todos estos, están de alguna manera, mostrando cómo el pasado puede llegar a dialogar con el presente. Buscan traer un instante de peligro entre la circulación de voces e imágenes que narran una historia homogénea. El libro, desde diferentes perspectivas, será el texto a problematizar desde los setentas hasta nuestros días. Es un diálogo que se ofrece en la fuerza de la voz del testigo, y que más allá de responder al horizonte dominante y la fidelidad al Partido Comunista al que Dalton se debe en su contexto, demanda política que buscamos sustraer, permite pensar en esta voz como una fuerza dialéctica entre pasado y presente, entre presente y futuro que irrumpe en el horizonte de la significación dominante que hasta entonces se le había dado a 1932. Dice Dalton, al final de la introducción:

Por eso es que deseché la primera trampa insinuada por mi vocación de escritor frente al testimonio de Miguel Mármol: la de escribir una novela basada en él, o la de novelar el testimonio. Pronto me di cuenta que las palabras directas del testigo de cargo son insustituibles. Sobre todo, porque lo que más nos interesa no es reflejar la realidad, sino transformarla. (32)

No se trata, de todos modos, de responder a una transformación romántica-revolucionaria de la realidad histórica. Se trata, de problematizar que independientemente de la inflación literaria, la decisión de Dalton de entrevistar a Mármol, pasa por reposicionar una dimensión histórica en que la voz del testigo se sobrepone a la desaparición del pasado, al tiempo que muestra el pasado como desastre y catástrofe. Es, en la laguna absoluta del 32 y de la destrucción de toda memoria, que emerge este testimonio, el cual podemos arrebatrar en nuestro tiempo. El caso de Miguel Mármol, no importa tanto porque su “inflación literaria” le falle al verdadero sujeto histórico de la matanza, el indígena. Ni tampoco, porque sea el recurso canónico -complementando al testimonio de Rigoberta Menchú- de la contra-hegemonía de las revoluciones centroamericanas y sus diferencias con la narrativa histórica dominante o reaccionaria. Sino porque es uno de los primeros textos que rigurosamente comienza a abordar el oscuro episodio que la dictadura sistemáticamente había borrado. Es un testimonio pese a todo. Pese a su sesgo ideológico-político, su teología militante, vuelve a instalar la discusión sobre la masacre hasta nuestros días.⁴⁷ Es decir, es un testimonio que no es importante tanto en la medida de que tal hecho u otro fuese verdad histórica, en el que podemos encontrar la auténtica fuente del pasado, sino porque posiciona un testimonio pese a todo ante el que otros estudios pueden desmontar y volver a interrogar sus significados. Una operación, en que la tarea es seguir imaginar el pasado, incluso en su imperfección, su ficción, o en sus *lagunas*. La escritura académica devendrá en la búsqueda de las lagunas más sobresalientes del testimonio, en el

⁴⁷ Un ejemplo de esto lo encontramos en el libro del año 2007, titulado *Remembering a massacre in El Salvador: The Insurrection of 1932, Roque Dalton and the Politics of Historical Memory*. En este, Rafael Lara-Martínez, Héctor Lindo-Fuentes y Erick Ching vuelven a problematizar los testimonios y documentos de Dalton como un trabajo de memoria histórica, que los mismos autores justifican como una acción política en el presente. Para ellos, es necesario descubrir la verdad de los hechos para ejecutar políticas de reparación a favor de las víctimas. Más allá de la distancia que podamos asumir con este horizonte de verdad y de la crítica de una metanarrativa comunista en el poeta, este libro, es tal vez, uno de los ejemplos más pertinentes para señalar, que, gracias al testimonio de Dalton, el debate presente de un evento largamente olvidado, es aún posible.

remarque de sus fallas, como propuesta etnográfica, antropológica, de investigaciones archivo, o de verdades representacionales del pasado. Sin embargo, el lenguaje literario a través del cual se traduce la voz del superviviente no se reduce a esta crítica. Es un proyecto en que escritura e historia muestran que, pese a la destrucción del pasado, los remanentes y huellas, podrán volver a ser problematizados en nuestro presente. El lenguaje literario, inflando o no la historia, puede llevarnos a pensar en lo que este pasado, necesariamente incompleto, pone en juego en nuestro presente, como la imagen dialéctica trae la fuerza del pasado al presente del historiador materialista.

Dalton tras la publicación del testimonio ciertamente se convertirá en el referente de la literatura salvadoreña del siglo XX. El joven poeta socialcristiano que comenzó a estudiar marxismo en Chile en los cincuentas, según el mismo contó a Radio Habana gracias a la influencia de Diego Rivera,⁴⁸ ya para finales de los sesentas era una de las máximas expresiones de la literatura comprometida en Centroamérica. Varias veces exiliado y preso, en los convulsionados sesentas, era uno de los poetas latinoamericanos que mayor impactó provocaba en la lengua hispana. El premio de la Casa de Américas -Institución que posteriormente editaría varias de sus cartas y documentos personales (*Materiales de la revista Casa de las Américas de/sobre Roque Dalton*)- por el poemario *Taberna y otros lugares* en 1969, un libro en que la ironía toma entre sus principales objetivos una crítica al éxito comercial de Pablo Neruda, de la Gran Poesía latinoamericana, de la revolución ortodoxa, es la consolidación de una obra que antes ya venía siendo renombrada por su originalidad para abordar poéticamente la política.

⁴⁸ De acuerdo al mismo Dalton, su interés en el comunismo comenzó cuando conoció a Diego Rivera en Chile. Rivera le preguntó por su filiación política. Dalton respondió que era social cristiano. Entonces Rivera le preguntó si había leído marxismo y que edad tenía. Dalton le dijo que no, y que tenía dieciocho años. Rivera le dijo que tenía dieciocho años de ser un imbécil y lo expulsó de la reunión. Desde entonces Dalton comenzó su rigurosa lectura del marxismo.

Dalton, que se consideraba como un seguidor de César Vallejo y entre cuyas principales influencias está Julio Cortázar, fue uno de los poetas del montaje, en un montaje que reunía los principios vanguardistas de la literatura comprometida políticamente, pero que al mismo tiempo escapa del dominio homogéneo de este compromiso. De Cortázar a Dalton, el montaje de imágenes en la voz poética, nos encontramos con un escritor, que por estar muerto puede contar mejor la historia. “Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto,” como el privilegio que tiene el doble narrador en “Las babas del diablo”, Dalton, por estar muerto, como muchas escribe puede contar mejor la historia. “Desde hace algunos años siempre me propuse escribir de prisa, / como si supiera que me van a matar al día siguiente”, escribe, por ejemplo, en *Pobrecito poeta que era yo*. Dalton antes de morir ya había sido condenado a muerte dos veces. En 1960 y en 1965. Salvándose, la primera porque el régimen militar de José María Lemús fue derrocado poco antes del día en que la ejecución estaba programada. La segunda porque la prisión en que estaba Dalton esperando su muerte se derrumbó con el terremoto de mayo de 1965 y el poeta escapó. De todos modos, Dalton escribe una poesía entre la vida y la muerte, y en ésta aborda la historia que muchos no quieren oír.

Su obra, torna ambiguo los límites entre poesía y política, y entre vida y muerte, así como su poesía insta a seguir reevaluando las consecuencias del asesinato del poeta, del autor-traductor del testimonio del 32. Tras retornar a El Salvador a principios de la década del 70', luego de haber recibido entrenamiento militar en Cuba y querer convertirse en un soldado de primera línea, Dalton, se integra al Ejército Revolucionario Popular. En éste, por sus discrepancias con los altos mandos -Joaquín Villalobos, Alejandro Rivas, y otros presuntos culpables de su muerte- acabaría siendo asesinado. Su postura, se oponía a la posibilidad de convertir la insurrección en una guerra comandada militarmente por la guerrilla. Buscaba, en cambio, una

vanguardia política que siguiera el foquismo instalado teóricamente por Regis Debray y canalizado en la experiencia cubana. En mayo de 1975, los enemigos de Dalton, cansados de un poeta irreverente, un ser lúdico, del que se le acusó además de su discrepancia política, de líos amorosos y de una ironía insoportable para el comando revolucionario, e incluso de ser un espía de la C.I.A, le disparan, al parecer por la espalda.⁴⁹ Su cadáver, hasta el día de no aparece. Los culpables, pese a que hayan reconocido un “error” histórico en la muerte de Dalton, no han recibido pena alguna. Un síntoma de la impunidad histórica que reina en El Salvador. Cinco años después del asesinato, en 1981, el ERP y cuatro grupos guerrilleros realizan lo que se conoce como la primera ofensiva de FMLN. La dirección de la revolución estaba controlada por el comando militar de la insurgencia. Desde entonces una guerra que duró más de una década, que acaba -para el discurso oficial de la historia, pero no en términos violencia fáctica-, con la firma de los tratados de paz suscritos entre el Gobierno de El Salvador y el FMLN, que Miguel Mármol firmó, en los Palacios de Chapultepec en Ciudad de México en 1992. Una guerra que, junto a otras revoluciones centroamericanas, se convierte en uno de los eventos mayúsculos de la historia moderna de América Latina del siglo XX. Un conflicto, que como 1932, deja un saldo inconmensurable en la historia. El horror de las masacres que sugieren en nuestro tiempo seguir operando dialécticamente con un pasado que en el relato del historicismo suele encaminarse hacia un blanqueamiento de los baños de sangre que corren con la continuidad del permanente estado de excepción.

Volveremos brevemente a esta guerra, principalmente a la masacre de El Mozote de 1982 al final de este capítulo. En lo que nos convoca finalmente, tal vez uno de los poemas más

⁴⁹ Entre varios estudios que han buscado descubrir el asesinato de Dalton, cabe destacar el ensayo del escritor centroamericano Horacio Castellanos publicado en *La metamorfosis del sabueso* y el documental *Roque Dalton, ¡fusilemos la noche!* De Tina Leisch.

recordados del irreverente Dalton se nos ofrece en clave enigmática para profundizar las interrogantes que perseguimos respecto al tiempo, la escritura, la imagen y la historia. Cuestiones, que con 1932 nos introducen al horror que marca el siglo XX en Centroamérica. Este poema no tiene título.⁵⁰ Está publicado como un exergo del poemario *Testimonios*. Es, tal vez, el suplemento riesgoso del proyecto político-literario que pocos años después tomaría la forma del testimonio de Mármol. En este poema, Dalton es “el condenado de la historia” y se reconoce a sí mismo, de antemano, como un testigo que no habla de la verdad de la historia, sino que está “corroído por la pasión”. Una pasión partisana que devendrá en la exigua crítica respecto al olvido indígena, pero ante la que Dalton pareciera indiferente. “No queráis pues saber mi nombre”. Una pasión que al mismo tiempo rompe con el dominio simbólico de una política ortodoxa al interior de las corrientes marxistas-cristianas de las que Dalton formaba parte. “Todos los significados crecen/rompen la bolsa de los símbolos”. En este poema, Dalton nos habla de la historia, pero no de la historia dominante, incluso aquella dominada por la contra-hegemonía. Tal vez, aparece como una tormenta del tiempo que nos acerca a la *imagen dialéctica* o que la evoca desde el montaje de su poesía de vanguardia. Aquella imagen que viene al pasado sin caer en una metafísica representacional de la política en el presente, sino como un pasado, que, al tomarlo en cuenta como un instante de peligro, nos muestra fugazmente otro

⁵⁰ Dice este poema: “No soy solo el que habla/pues la tormenta es vieja como la mirada/o las pulsaciones del asombro en los días del corazón../ Uso esta palabra encontrada de repente/en una calle cualquiera de la ciudad o entre las hojas/ a tal hora en que todos habían decaído en la vigilancia./Fácilmente pues la reconoceréis./Es como el espejo querido / volviendo desde los juguetes de la niñez/ solamente que aquí aparece el taco de la historia./ Todos los significados crecen/ rompen la bolsa de los símbolos/ se hacen carne del ojo/ único faro baño de destino./ No querráis pues saber mi nombre./Todo lo que nos borre tiempo debe ser mutilado./Que el testimonio puro presida y no haya entre nosotros/ Sino la sed que surge ante la yacencia aparente del manantial./Pues he aquí que vivimos en medio de la palabra/ entre el vocabulario de los árboles y los enemigos y las enseñanzas/ no siempre dóciles de las bellas falsedades construidas por sí mismas./ En piedra de verdad a fuerza de tanta sobrevivencia./ En ese sentido si lo queréis soy el testigo./ Solo que inútil pues corroído por la pasión./ Lo principal en este caso sois entonces vosotros./ Pero no temáis sobremanera pues en la peor de las ocurrencias/ El único castigo seré yo./No hay muerte en este asunto para más” (11).

tiempo. “Uso esta palabra encontrada de repente”. En este poema, en el instante, la tormenta atrae la mirada ante el tiempo histórico. “No soy solo el que habla/pues la tormenta es vieja como la mirada”. Como la tormenta que arrastra al *Angelus Novus*, la tormenta pasa como un instante ante los ojos del poeta. Un instante que es el tiempo histórico y el tiempo-ahora. En *Testimonios*, este tiempo de la mirada, que el poeta persigue, en la rigurosidad de un poemario que trae consigo la historia antropológica, la historia de la conquista y la historia de las repúblicas latinoamericanas. Este poema rompe con el gran poema latinoamericano y manera monumental de nombrar la historia. Rompe con el instante y suspende esta gran narrativa. Es el tiempo de una historia inscrita en un tiempo no convencional. Los últimos versos del poema dicen:

En ese sentido si lo queréis soy el testigo

Solo que inútil pues corroído por la pasión.

Lo principal en este caso sois entonces vosotros.

Pero no temáis sobremanera pues en la peor de las ocurrencias

El único castigo seré yo.

No hay muerte en este asunto para más. (11)

Si Roque Dalton en los sesentas y setentas, como poeta, intelectual y militante, percibió la necesidad de hacerse cargo de la masacre del 32 con el testimonio, al mismo tiempo buscó problematizar poéticamente el acto mismo de testificar. El testigo, de alguna manera, se aproxima a aquella voz que será el castigo ante quienes buscaron homogenizar la narrativa histórica, tanto en los treinta como en los setentas. En este poema, la pregunta por cómo lo

juzgará la historia, al testigo con pasión, indirectamente redime un proyecto político, poético, y testimonial que, juzgará al comunismo por omitir lo indígena en su historia, o por llevar al indígena a la muerte. Dalton, en cierto, en otro tiempo, se inmuniza ante la crítica de Lara-Martínez y la novela-verdad. Pero no, ante la muerte provocada por los revolucionarios. Indica un tiempo errático y contradictorio, que, desde el poema, muestra que la relevancia del testimonio está en arrebatar una voz o una imagen peligrosa para contar la historia. Experiencia de un lenguaje peligroso, que lo lleva a la muerte. Con la voz poética de Dalton y su problematización literaria del testimonio, nos alejamos del historicismo revolucionario y también de la deslegitimación de su proyecto testimonial por inflar la auténtica verdad del pasado. De lo que se trata, en cambio, es volver a los materiales del pasado, fotografías y testimonios, y aun reconociendo sus lagunas, seguir persiguiéndolas para llegar a ese instante de peligro para las narrativas historicistas que buscan borrar los crímenes históricos. 1932 es uno de estos crímenes. La muerte de Dalton otro. El inconmensurable saldo de la historia, que nos mira o interpela. Ante esta historia, es que el *pese a todo* sigue siendo una posibilidad de imaginar otros tiempos y otro modo de entender lo político en el porvenir: “*imaginar pese a todo. ¿Por qué pese a todo?* Esta expresión denota el desgarró: el todo denota el poder de condiciones históricas contra las que todavía no conseguimos hallar una respuesta: el *pese* resiste a ese poder solo por el poder heurístico singular. Es un “relámpago” que rasga el cielo cuando todo parece perdido” (Didi-Huberman 262).

La violencia de El Salvador, sus historias prohibidas, su violencia actual, en ciertos momentos, nos hacen pensar que todo está perdido y que poco hay que hacer ante la violencia moderna. Pero es entonces que la supervivencia de las imágenes y de los testimonios se ofrecen aún para contrarrestar la muerte en la historia, nos hace ver que los muertos en el pasado cobran

fuerza en el presente. Como dice otro poema de Dalton, en las *Historias Prohibidas de Pulgarcito*, que comienza verso “todos nacimos medio muertos en 1932”, es esta supervivencia la que aún nos depara algo hacia otro tiempo: Tenemos más muerte que aquellos / pero todos juntos / tenemos más vida que ellos” (125). En tal tensión, de supervivencia y muerte, ponemos en juego la historia, un peligro del que podemos tomar la singularidad de la imagen que pese a todo quedo de la destrucción de Izalco y sus alrededores, la imagen del etnocidio, la imagen de las masacres y los asesinatos de la historia. Estas imágenes y estos testimonios nos enseñan que las masacres fueron eficazmente ejecutadas y que por lo mismo son susceptibles de ser imaginadas históricamente, para no dejar que el pasado se convierta en el monumento que celebran quienes convierten a la fotografía y el testimonio en documentos de cultura que borra el horror del pasado.

3.4 De 1932 a El Mozote: La historia como mónada.

En los sucesos de 1932 la fotografía histórica y el testimonio adquieren la singularidad de *ser un registro pese a todo*, donde la imagen y la escritura no se reducen a lo *irrepresentable* de la historia. Este *pese a todo*, atañe a un corpus que es difícil de rastrear en nuestro tiempo por su escasa producción, así como nos permite señalar algunos trazos en que el problema de la imagen pone en juego la posibilidad de posicionarnos críticamente ante la razón política y las tecnologías usadas para dar muerte que determinan la continuidad de la cruel historia moderna. Una posibilidad que apunta también a buscar otros modos de lo político que no sigan arraigados en esta razón, en la soberanía convencional del Estado-nación y su temporalidad dominante. Tal vez, emerge como oportunidad de pensar el pasado de modo tal que su injerencia en otros tiempos puede llegar a desestabilizar campos de dominio, de interpretación, o de sentido de la

gran narrativa histórica, que generalmente deja atrás los episodios más oscuros del pasado. La matanza del 32, que tiene que ver con la disposición de poderes globales, con un comunismo internacional, con un factor racial, con una profunda borradura de la historia, con múltiples actores sociales, no sugiere habitar en una interrogación donde el devenir del lenguaje que testimonia y el registro de la fotografía nos señalan un enigmático tiempo histórico, cercano a la catástrofe. Con éste, nos alejamos del historicismo, y abordamos la herida del 32 para imaginar el horror del pasado. Interrogamos, por tanto, la fuerza histórica de la fotografía y el testimonio, para una imaginación histórica, de una dialéctica negativa y en suspenso, del montaje, que no se reduce solo a un contexto representado, sino que abre el instante que torna posible rasguñar otro tiempo que aquel constitutivo de la violencia soberana.

Independiente de la categoría con la que podamos referirnos la matanza del 32 y de toda comparación entre los numerosos crímenes masivos de la historia, esta es una de las masacres en que el peligro de la razón que sistematiza las formas de dar muerte y el ejercicio de la violencia soberana, ponen en cuestión el nudo ente crueldad y excepción, y entre historia y destrucción. Ante la continuidad de esta violencia, sin proponer comparaciones cuantitativas o descriptivas, es posible vincular la imagen del 32' con otros exterminios masivos de la historia moderna, con otros etnocidios, genocidios o masacres de la modernidad.⁵¹ Posibilidad de hablar de imágenes de muerte, que sugieren enfrentarnos a la difícil pregunta por la violencia histórica y por la condición (in)humana que hace que estos eventos no nos resulten ajenos y se nos manifiesten, en

⁵¹ No es completamente extraño observar las matanzas de El Salvador en 1932 en relación a otros macabros asesinatos masivos de occidente. Jeffrey Gould y Santiago Consalvi, por ejemplo, discuten el estatuto de *etnocidio* de 1932, señalando que tal concepto no existía sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial, y comparando la matanza de izalcos con el etnocidio armenio de 1915-1923.

cambio, como constante tarea de investigación sobre las huellas que permiten problematizar historia y destrucción.



Fig. 14. Susan Meiselas. El Mozote. 1982. Museo de la Palabra y la Imagen.

Respecto a la historia de El Salvador, la conexión más clara de la matanza de 1932, tal vez, apunta a las matanzas acaecidas en el conflicto armado de los ochentas, entre las cuales El Mozote ha sido singularmente estudiada (fig. 14). El año 2001, Gareth Williams, en *The Other Side of the Popular*, nos habla de ambos eventos, de 1932 y de los ochentas, como una *mónada* que pone en juego tanto la fallida historia de la formación de un Estado-nación moderno como el estatuto de la muerte en esta historia de fracaso:

For it is in their historical articulation on one another that we witness the contours of a particular historical monad; a singular image of competing subjectivities that testifies both to the incomplete formation of the nation and of the nation-state, as well as to the

violent opposition between the statist and antistatist authority and value of the dead for the present. (188)

Entre ambas masacres, en la fallida modernidad salvadoreña, en la historia de violencia que caracteriza al siglo XX, nos aproximamos a una comprensión del tiempo que no es la estructura lineal de su narrativa. Como indica Cadava “el tiempo no debe entenderse como continuo y lineal, sino como espacial o imagístico que Benjamin llama ‘constelación’ o ‘mónada’” (96). Un tiempo, alegorizado en el instante fotográfico, en el relámpago. “En la ínfima fracción de tiempo que organiza su colapso, el pensamiento alcanza su detención. Se experimenta a sí mismo como interrupción” (Cadava 97). Entre 1932 y el conflicto de los ochentas, perseguimos este otro tiempo, que interrumpa la continuidad de un permanente estado de excepción, continuidad de masacres, que las narrativas dominantes suelen dejar atrás cuando se trata de reproducir la historia nacional. Ante estas narrativas, la mónada, una imagen dialéctica, un pese a todo, el montaje, en sus diferencias y similitudes, nos aproximan a umbrales que apuntan a esta suspensión e interrupción.

En el conflicto de los ochentas, el devastado occidente de 1932 donde corrieron los ríos de sangre indígena y comunista, en gran parte no se involucró en la guerra por el miedo y el trauma de la matanza. La guerra, se desplazó principalmente hacia el oriente, que en 1932 había sufrido consecuencias muchos menores en comparación con los municipios de occidente donde se desplegó de manera más macabra el aparato represivo de la dictadura y las potencias mundiales. En los ochenta, la guerrilla se instaló primordialmente al otro lado del Río Morazán, en el nororiente del pequeño país centroamericano. Allí, la guerrilla desarrolló un aparato hegemónico-revolucionario y tomó control sobre el territorio, cumpliendo el objetivo que se había trazado el FMLN antes de comenzar la guerra: comandar en los departamentos de Morazán

y Chalatenango. En tal zona, zona roja, el FMNL encontró una población indígena y mestiza que apoyaría el proceso revolucionario. Esta población a lo largo de la guerra resultó fuertemente perseguida en las diferentes operaciones de exterminio que el ejército y los paramilitares llevaron a cabo en su objetivo de eliminar los focos de insurgencia. Varias masacres ocurrieron entre 1981 y 1992, muchas de ellas no estudiadas, perdidas, lejanas al conocimiento histórico. Entre éstas, sin embargo, la masacre de El Mozote, levantó especial atención internacional, y es hoy, uno de los casos donde mayores disputas corren en el terreno de estudios académicos, reparaciones jurídicas, memoria histórica, entre otras dimensiones.

En Morazán se ejecutaron varias de las operaciones de exterminio del Ejército. El Mozote, por sus macabros eventos e impactante descubrimiento por un equipo de investigadores norteamericanos, europeos y salvadoreños, reveló una historia, que, acompañada con el registro fotográfico, expuso al mundo las ejecuciones de tortura y horror que estaban sucediendo en la Guerra Civil de El Salvador. La revista *The Times* publicó un reportaje en 1982, donde el periodista Raymond Bonner, explicó qué había sucedido en El Mozote: una matanza indiscriminada de campesinos, mujeres y niños. Su reportaje exigía la detención del programa de ayuda militar estadounidense al ejército salvadoreño a través de la denuncia de este macabro episodio: “From Dec. 8 to Dec. 21, according to Salvadoran newspapers, soldiers from the Atlacatl Battalion took part in a sweep through Mozote and the surrounding mountain villages as part of one of the largest search-and-destroy operations of the war against the leftist guerrillas who are fighting to overthrow the United States-supported junta.” Las fotografías de este hallazgo, al mismo tiempo develaron, con la fuerza mediática de la denuncia, las dimensiones más oscuras de una guerra que se reproducía ideológicamente en la borradura de sus macabros crímenes. ¿No nos habla este episodio de la fuerza de registro de la imagen? ¿Es la imagen de El

Mozote una fotografía pese a todo? ¿Una imagen que permite imaginar el horror de la historia y posicionarnos ante la violencia moderna?

En la historia de Morazán, como en la historia de Izalco, más allá de la restitución esencial de la memoria histórica que deviene, desde otras especialidades y disciplinas en la cautelosa búsqueda de medidas de reparación para víctimas de los comandos de muerte -y más controversialmente en reparaciones para los mismos paramilitares involucrados en el conflicto-, es que el registro fotográfico y el testimonio, ponen en juego la posibilidad de interrogar la violencia histórica y la estructura con que se reproduce la violencia soberana. Entre ambas masacres, lo que nos ocupa es seguir interrogando las imágenes que nos dejaron sus registros, sus testimonios, perseguir una imagen *pese a todo*, que sobrevive, con la que otros tiempos, el pasado, puede venir al presente como posibilidad de una *imaginación histórica* que pone en tensión la *tabula rasa* y la homogeneidad que define el gran relato histórico. ¿Qué podemos seguir diciendo con estas imágenes y estos testimonios, casi noventa años después de 1932, casi cuatro décadas después de 1981? ¿Cómo pensar en la historia, entre estas matanzas, y en relación con otras imágenes de muerte que hoy en día aparecen cotidianamente? ¿Qué decir cuándo éstas siguen exponiendo que el régimen de la política soberana y la matriz historicista del progreso, los eventos marcados por el horror de la historia, no son una excepción o paréntesis? ¿Cómo posicionarse ante los regímenes soberanos que se constituyen en la excepción y la crueldad? Estos testimonios e imágenes nos llaman a perseguir otras concepciones del tiempo, a suspender la temporalidad en que se basan estos regímenes, a otros modos de entender lo político, aproximarnos a la historia desde diferentes perspectivas. Para no seguir reproduciendo una matriz homogénea que hace posible y justifica la violencia moderna, interrogamos el fundamento en que la excepción de la política moderna se constituye como norma de violencia. Ya que, más

allá de la periodificación oficial de sus guerras de El Salvador, o de las guerras y revoluciones en la modernidad latinoamericana, escasamente ha existido un momento en que el baño de sangre no resuelva los conflictos sociales, políticos, territoriales, raciales o económicos.

Tras 1981, otras matanzas siguieron ocurriendo, y tras el fin de la guerra, la violencia está aún lejos de erradicarse de El Salvador y de Centroamérica. Desde antes 1932, un sistema político basado golpes de estado y violencia política, y después de 1932 en la seguidilla de gobiernos dictatoriales y conflictos armados. La historia de El Salvador está marcada por la guerra y la violencia Y, tras los acuerdos de Chapultepec en 1992, a diferencia de la paz oficial, encontramos un país lleno de armas, marcado por complejas dinámicas de migraciones y deportaciones, por la guerra del narcotráfico, por el crimen, etc. Una guerra, que el actual gobierno del FMLN afronta con estrategias similares a aquellas fuertemente criticada por su violencia en México, la guerra al narcotráfico y la declaración oficial del estado de excepción. ¿Qué hacer ante esta violencia, ante el permanente de excepción que acecha la historia de moderna y los tiempos actuales de México y Centroamérica? ¿Cómo alejarnos de los regímenes soberanos que se reservan el *derecho a matar* y que ejercen este poder conjugando la crueldad y una peligrosa razón calculante que llega a formas inconmensurables de violencia? Sin respuesta fija, sin adscribir un concepto que defina el destino de otro modo de lo político, al menos, la posibilidad de volver a las imágenes y los testimonios, al pasado, de problematizar la historia, sus lagunas, sus sombras, como materiales necesariamente incompletos, nos abren a una potencial pregunta por el tiempo que no esté de antemano significada por la temporalidad estructural que sostiene la violencia histórica y sus regímenes de poder.

Capítulo 4:

El porvenir del archivo: Ruina, sombra y destrucción de la memoria oficial

4.1- Introducción: el archivo del porvenir y la imagen de la historia.

Hasta aquí, hemos abordado la pregunta por la historia y su concepto desde la imagen fotográfica y diferentes géneros literarios, problematizando sus emergencias en revoluciones o guerras civiles de principios del siglo XX en México y El Salvador. Entre la fotografía y la literatura de estos eventos, interrogamos nociones temporales que reproducen una determinada estructura homogénea –progreso, *continuum*, linealidad- u otras que en cambio tornan heterogéneo el concepto de historia y sus vínculos con la imagen: suspensión e interrupción de la continuidad en el *interregnum*, heterocronismo en la imagen fotográfica contra linealidad del tiempo, tiempo metonímico como suspensión del referente y de la representación monumental de la historia, entre otros. Estas diferentes nociones de tiempo, desde los vínculos entre fotografía, escritura e historia, sugieren abordar otras comprensiones de lo histórico-político que no queden limitadas a una visión del pasado en discursos historicistas, generalmente asociados a política culturales y a la monumentalización del pasado como ideología funcional al proyecto imaginario e identificador de la nación. En esta búsqueda, interrogamos la imagen fotográfica y sus proximidades, directas o indirectas, con literaturas testimoniales y ficticias. Escritura e imagen en revoluciones latinoamericanas, los tomamos como casos para una *imaginación histórica*, en que la fuerza del pasado se separa del discurso épico que elimina la violencia histórica, que idealiza la historia moderna de la nación.

En esta oposición, que se abre a múltiples opciones y no se reduce a un esquema binario, con algunas operaciones de montaje, aparece la posibilidad de problematizar y articular trazos del pasado viniendo al presente, como el peligro de la imagen dialéctica. El montaje heterocrónico, de diferentes tiempos, en este camino, lo perseguimos para aproximarnos al enigma del relámpago, del flash, de una fotografía cercana a la imagen dialéctica, irrumpiendo en los esquemas dominantes de la modernidad. Esta imagen dialéctica que Benjamin opone a concepciones positivistas y redentoras que calculan el destino de los dominados, es una imagen solo rasguñable en un instante, que se ofrece para escribir una “historia a contrapelo”. Esta historia, está separada de algún lado definible por los planos más ortodoxos de la política, desde las operaciones de inscripción del pasado en el discurso del aparato burocrático del Estado, o su reproducción como narrativa anclada en una homogénea comunidad nacional. En esos horizontes, dominantes para gobiernos de derecha o revolucionarios, para el PAN o el PRI en México, o para ARENA y el FMLN contemporáneo en El Salvador -sin por ello pasar por alto cada diferencia-, la historia de las revoluciones narrada desde los discursos oficiales, amparados en la imagen como documento de cultura y en la narrativa épica, olivada la violencia, el horror, la crueldad. Y no deja, parafraseando a Benjamin, ni siquiera la muerte, a los muertos, a salvo. En sus diferencias, con el instante que no es narratavizable, sino solo rasguñable, o que aparece solo como relámpago, instante de peligro, hemos propuesto poner en tensión el gran relato épico que representa los procesos revolucionarios de México y Centroamérica. Para ello, trazos visuales o escritos, que quedaron ante la destrucción de la guerra tecno-moderna y la violencia constitutiva del permanente estado de excepción, nos ayudan a poner en tensión, algunos nombres y problemas en el umbral de otra comprensión de lo histórico-político. En este umbral, una heterogeneidad de nombres emerge con el poder dialéctico de la fotografía. Trazos que,

guardados en archivos, son imágenes del pasado que retornan en el porvenir. Esta fuerza del pasado es donde posicionamos el peligro de la imagen de la historia para el discurso de la política en el presente. Con materiales de archivo y sus desplazamientos o traducciones a diferentes planos estéticos, buscaremos en esta última sección, abordar potencialidades de un pasado incalculable en nuestros días. Potencialidades que no se reducen a la transformación en el terreno de la política y un futuro calculado de emancipación, sino que, son porvenir en instantes de peligro de la fotografía documental, que constantemente nos sugiere plantear otras maneras de comprensión del tiempo, la historia y lo político en la actualidad.

En este último capítulo, veremos algunos casos donde esta potencialidad es explorada desde la fotografía y su devenir en arte, y desde el archivo y su devenir literario. Imágenes del pasado y archivos históricos que son referidos por escritores, artistas y fotógrafos contemporáneos, quienes usan estos materiales operando destructivamente frente a estructuras que definen las escenas y géneros del presente, desde la literatura, a los regímenes visuales y la política. En otras palabras, interrogaremos, lo político del uso estético de imágenes históricas en el presente. No nos consagramos, sin embargo, a un idealismo en que el artista entrega la verdad de la historia a su espectador. Literatura y fotografía de postconflicto en el caso centroamericano, y una actualización de la novela y la fotografía de la revolución mexicana, los abordamos, en cambio, como materiales claves para pensar, sin solución fija, en otros conceptos de tiempo, en que imágenes del pasado retornan al presente como imágenes dialécticas que suspenden el historicismo. Imágenes, que situamos desde una distancia enigmática, que no es el afuera puro y desnudo a la lógica sacrificial que redime la violencia histórica, ni es un nuevo marco que se sostiene limpio ante la ideología del progreso. Las situamos en la tensión con el límite del discurso que domina la comprensión de la historia, la puesta en suspenso de la fotografía ante el

lenguaje épico y representacional de los eventos revolucionarios. Suspenso en el devenir de la imagen histórica en diferentes registros, o montajes estéticos, fuentes problemáticas, que tornan más compleja la posibilidad de imaginar y decir algo respecto el horror de los eventos históricos del siglo XX en México y Centroamérica.

Para esto, exploraremos diferentes casos en dos bloques. El primero, corresponde a la fotografía de la Guerra Civil de El Salvador y de la Insurgencia Sandinista. Una fotografía documental de izquierda y de carácter humanista, que es tanto un archivo abierto a futuras investigaciones, como una fuente visual que ha sido retomada, en otros tiempos, por artistas y fotógrafos contemporáneos. Nos situamos, como dice Didi-Huberman en un “devenir documento” del arte contemporáneo: “Los artistas no solo *utilizan* los documentos de actualidad, con los que se mantienen “frente a la historia”, sino también los *producen* enteramente, con lo que no solo contemplan el acontecimiento, sino lo intervienen, en contacto con él” (62). Allí, exploraremos el devenir del documento producido en contextos revolucionarios en Centroamérica desde un montaje hecho el año 2014 por el artista Alfredo Jaar. Cabe decir, asimismo, que este contexto fotográfico de los setentas y ochentas aparece como clave para pensar la historia de la fotografía en América Latina, y que, hasta el presente, adquiere nuevas dimensiones respecto al rol de la imagen que expone la violencia y el horror de la historia. La fotografía de las segundas revoluciones centroamericanas del siglo, como veremos, es un corpus inconmensurable y de aristas heterogéneas. Ante éste, buscaremos separarnos de un compromiso político de la fotografía documental y daremos cuenta de la exposición de la violencia revolucionaria, de los límites del sujeto revolucionario, y de la posibilidad de pensar la historia des-narrativizando su representación.

El segundo corresponde al uso del archivo y el testimonio en literaturas contemporáneas que abordan las revoluciones centroamericanas de la segunda mitad del siglo y la revolución mexicana. Horacio Castellanos Moya, ciertamente es el referente centroamericano, en esta cuestión. Escritor hondureño-salvadoreño, radicado en Estados Unidos, sus novelas, presentan problemáticamente una visión destructiva ante las posibilidades de restituir procesos de subjetivación con materiales del pasado. Nos concentramos en su novela más estudiada: *Insensatez*. Una novela, en la que como es sabido el mismo escritor se construye como un personaje que es contratado para reconstruir un informe de derechos humanos de la Guerra Civil de Guatemala (1960-1996). Tarea imposible que acaba por llevarlo a la locura, a la extrema paranoia, a escapar de su trabajo. En ésta, problematizamos el trabajo de archivo, el testimonio y la fotografía como documento de cultura. Preguntaremos, qué dimensiones tiene el pasado al momento de pensar en una literatura contemporánea que busca destruir las definiciones institucionales en que se reparan las historias de catástrofe, en que se construye la memoria oficial. Por último, retornaremos al horror del villismo que exploramos con las postales de la revolución mexicana. Esta vez, considerando la reciente novela de Julian Herbert *La casa del dolor ajeno*. En ésta, se aborda una masacre de chinos en la localidad La Laguna, cerca de la ciudad de Torreón, en 1911. Con una narrativa que enfatiza en un riguroso trabajo de archivo, al tiempo que se ocupa de traspasar el límite de la escritura académica con una imaginación literaria, suspendiendo el límite entre ficción e historia, Herbert, abre un espacio clave para interrogar las potencialidades de la imaginación histórica, y al mismo tiempo, poner en escena una actualización destructiva de la novela épica de la revolución mexicana. Un ambiguo género ante el que Herbet se posiciona desmontando la épica villista y alejándose de la subjetividad nacional que se reproduce desde comienzos de siglo en los casos canónicos de la narrativa

histórica mexicana, como vimos en los primeros capítulos. Con el oscuro episodio de la matanza china, la revolución aparece como un evento cuya violencia y masacre requieren reexaminar constantemente el marco por el que se construye la narrativa revolucionaria inscrita en el fundamento de la nación. Con estas novelas, narrativas de la destrucción de México y Centroamérica, que operan desde el porvenir del archivo y el testimonio, acabaremos por cuestionar, más allá de un contexto histórico representado, el discurso subjetivo que construye una memoria oficial dentro de la ideología del progreso y en función de la edificación monumental de la historia.

4.2. Sombra, ruina y muerte: La fotografía de los ochentas en Centroamérica.

Con la guerras civiles y revoluciones que acaecieron en Centroamérica, numerosos fotógrafos vieron en estos eventos históricos una oportunidad de producción foto-documental. Fotógrafos europeos, norteamericanos y latinoamericanos, fueron atraídos por los eventos revolucionarios, por la violencia con que se reaccionaba a las insurgencias y por la violencia misma de las guerrillas. La revolución sandinista de 1978-79 y la Guerra Civil de El Salvador de los ochenta, principalmente, marcan algunos de los momentos de la historia moderna de América Latina en que el aparato fotográfico se despliega con mayor magnitud. Es otro momento del siglo en que la presencia de la tecnología fotográfica cambia el modo de aproximarse a la historia, tal vez, comparable a la época de la reproductibilidad y el inconmensurable corpus producido décadas antes durante la revolución mexicana. O también, radicalmente diferente respecto a la escasa fotografía de 1932. En el caso de las revoluciones centroamericanas de los setentas y ochentas, esta emergencia del aparato fotográfico en Latinoamérica, se relaciona con una demanda política y una aspiración de compromiso emanada desde un tipo de fotografía que

podríamos denominar de izquierdas. Esta fotografía, aborda la historia generalmente asociándose a la representación del pueblo y buscando contribuir a la revolución utilizando el poder de registro de la imagen, para denunciar la violencia que los medios periodísticos no muestran. Esta acción fotográfica asume en el registro de la violencia una oportunidad de construir un discurso contra-hegemónico entre los regímenes de visibilidad, y muchas veces ha sido dispuesta como un aparato cultural en función de la memoria histórica. Aquí, distantes de una pedagogía visual que represente la historia del sujeto revolucionario y que aspira a una moraleja humanista desde lo que enseña la imagen al espectador, abordamos este contexto histórico-fotográfico, por otros lados, cuando puede exponer, lejanos a la voluntad de la producción política-visual y del discurso monumental de lo histórico-fotográfico, la catástrofe y las ruinas de la historia. Una exposición, paradójicamente, desde la sombra del sujeto revolucionario, y que muestra, al mismo tiempo, la crueldad y el horror que está en el piso en el que se sostiene la moderna historia, revolucionaria o no, de la nación.

De todos modos, este contexto de fotografía militante está lejos de ser homogéneo y de responder a una sola imagen del pueblo levantado en armas. Está marcado, por diversos proyectos documentales, estéticos y políticos, que adquieren dimensiones singulares en cada obra de los fotógrafos que registraron las revoluciones centroamericanas. También, en cada caso en que sus fotografías han sido retomadas en obras contemporáneas. Esta heterogeneidad refleja una profunda variación de motivos fotográficos y varias cuestiones estéticas relativas al documentalismo. En las revoluciones centroamericanas de los setentas y ochentas, varios de los fotógrafos que han marcado la historia de la fotografía de guerra y documental en occidente, que han reformulado el modo en el que el operador de la cámara puede aproximarse a documentar el horror, produjeron imágenes excepcionales. Tal como en el México de los 30' que atrajo a

fotógrafos de renombre como Henry Cartier Bresson, Edward Weston, o Paul Strand, algunos de los fotógrafos más importantes del siglo XX, que han sido problematizados teórica y estéticamente, fotografiaron las guerras civiles o revoluciones de El Salvador y Nicaragua.⁵² Entre estos numerosos nombres, nos enfocaremos en dos: James Nachtwey y Koen Wessing. El primero, como un fotógrafo cuyo archivo aún sugiere perseguir otras operaciones en futuras investigaciones, y que hoy, desde lo mínimo desde su visibilidad, expone una imagen ruina, catástrofe y horror, que pone en entredicho la violencia revolucionaria en El Salvador. El segundo, como un fotógrafo que piensa en el permanente estado de excepción, cuyas imágenes están distantes de la representación más tradicional de los referentes históricos dominantes, y cuya obra fotográfica, hasta nuestros días, pone en juego diferentes maneras de entender teórica y estéticamente, lo político subyacente al documentalismo de la historia.

El primero, James Nachtwey, es probablemente uno de los fotógrafos que mayor impacto ha provocado en la historia de la fotografía de guerra en las últimas décadas. Su trabajo en más de 15 países en conflicto durante el siglo XX y XXI, es especialmente conocido por sus crudas

⁵² El amplio fenómeno fotográfico de las revoluciones y guerras civiles centroamericanas ha dado pie a numerosas publicaciones, películas y estudios académicos. En este *corpus*, uno de los nombres que más ha sobresalido es el de la fotógrafa americana Susan Meiselas, a quien hemos referido respecto a sus fotografías de la matanza de El Mozote. Las fotografías de Meiselas en Nicaragua y El Salvador han sido compiladas en volúmenes que dan cuenta de su carrera personal (*Susan Meiselas: In History*), o en libros que refieren específicamente a su trabajo en Centroamérica, tales como *Nicaragua June 1978-July 1979* o *Susan Meiselas*. Asimismo, cabe indicar que la misma fotógrafa durante los últimos años ha vuelto a trabajar con sus imágenes. Una de estas operaciones, la llevo a cabo con el documental *Pictures From a Revolution*, que problematiza los cambios que ha tenido el sandinismo después de veinte años de la insurgencia de 1979. Otro, corresponde a las instalaciones de sus fotografías en tamaños gigantes y en soportes transparentes en las localidades en que la misma fotografía había tomado sus fotografías anteriormente. Por ejemplo, una cruda imagen de un cadáver mutilado, sobrepuesta ante el sublime pasaje del lago y la selva nicaragüense. Académicas como Magdalena Perkowska y Diana Taylor, han problematizado estas instalaciones. Además, Meiselas es una de las editoras del libro *Work of Thirty Photographers* en el que se presentan los trabajos de fotógrafos asociados a la tradicional Magnum y a otras compañías internacionales de fotografía, en la Guerra Civil de El Salvador. El fenómeno, ciertamente es extenso. Respecto a El Salvador, asimismo, destacan los trabajos de Adam Kufeld, quien con Manlio Argueta hizo un libro de foto-poemas titulado *El Salvador*, y de Larry Towell. Este último, cuyas crudas imágenes no solo muestran la crudeza la de la Guerra Civil, sino también la continuidad de problemas sociales y la violencia cotidiana que sigue tras los Acuerdos de Paz. Por último, cabe mencionar también el trabajo John Hoagland, quien murió en 1984 en una emboscada de la guerrilla salvadoreña, y cuya historia fue representada por Oliver Stone en la película de 1986, *Salvador*.

imágenes de los campos de nutrición en Rwanda, por sus fotografías en la Guerra de Bosnia (1992-1995), del derrocamiento de Suharto en Indonesia en 1998, del conflicto en West Bank el Medio Oriente, o de las Torres gemelas en 2001, entre otros. Sin embargo, sus imágenes en los conflictos de El Salvador, Nicaragua y Guatemala han sido escasamente publicadas y muy poco estudiadas.⁵³ En estas imágenes, encontramos tal vez un potencial archivo, que recientemente adquirido por *Dartmouth College*, donde su tituló el fotógrafo, sigue esperando mayores investigaciones y compilaciones que puedan dar cuenta de la heterogeneidad de dimensiones que ponen en juego las fotos de Nachtwey al momento de imaginar el horror constitutivo de la historia moderna centroamericana. Es, en otras palabras, un archivo aún por descubrir. Aquí, trabajando sobre la limitada visibilidad que ha tenido este *corpus*, desde las pocas imágenes que se conocen públicamente, podemos, sin embargo, comenzar a trazar un problemático contexto relacionado al amplio aparato fotográfico que emerge en Centroamérica. No como explicación o descripción de esta historia, sino en relación con algunas interrogaciones que nos atañen al momento de pensar en las ruinas de la historia, la catástrofe, y la violencia revolucionaria.

Esto, ya que las imágenes de Nachtwey permiten problematizar otras dimensiones que la representación del pueblo comprometido y nos permiten separarnos de un horizonte teológico en que se reproduce la visibilidad de la revolución nacional en un amplio espectro que determina los significados históricos hasta nuestros días. Mientras, nos alejemos de una pedagogía de la imagen que se inscribe dentro del gran relato épico revolucionario y que aspire a concientizar al espectador, podemos comenzar a trazar otro devenir del sentido de la fotografía de guerra, del pasado al presente. Cabe decir, con ello, que nos alejamos también de la intención del fotógrafo,

⁵³ Su obra puede verse en el monumental libro *Inferno*, y en el documental *War Photographer* de Christian Frei, entre otros. Las imágenes de Centroamérica, asimismo, las conocemos principalmente gracias a la recopilación de la obra del fotógrafo en los libros *Deeds of War* y *Shooting Under Fire*.

quien ha remarcado un poder pedagógico y consciente de la imagen fotográfica: “I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated”, dice una conocida frase de Nachtwey. En nuestro camino, examinamos la fotografía desde un prisma que atañe, más bien, a otras conexiones entre pasado, presente y futuro, diferente de su uso como herramienta pedagógica, comprometida con la transformación de la realidad. Ya que, pese a que Nachtwey defiende un discurso ético y político de la fotografía de guerra, que en el acto del fotógrafo que pone en riesgo su vida busca mostrar al espectador la violencia más cruda de la historia, para desafiar la imagen dominante de los medios y provocar un efecto que permita al espectador tomar partido ante esta violencia, la fotografía de guerra, por otros lados, puede también ser vista como una imagen de ruina y destrucción en la que el pasado fotografiado afecta al presente de otro modo que una memoria consciente de la imagen y su hecho narrable. Una imagen que no enseña, pero que permite imaginar dialécticamente la historia. Desde otra perspectiva, la imagen de Nachtwey expone, entre ruinas, catástrofes, sombras y cadáveres, una historia del resto, una fotografía no representacional de la historia. Imagen de ruinas que no importan por su contenido pedagógico arraigado en mostrar una verdad presenciada con el objetivo de evitar otros hechos de violencia en el futuro. En cambio, por imaginar, en otros tiempos, la historia que queda ante las ruinas. En tal punto, la lectura de sus imágenes adquiere otros sentidos. Como dice Cadava, leer imágenes es “leer las ruinas tras una explosión, leer las huellas de lo que ya no está presente. Las ruinas y las huellas siempre nos esperan” (112). Las fotografías de Nachtwey, nos interesan porque son trazos que nos esperan para imaginar estas ruinas, para imaginar la catástrofe y para escribir ante éstas una historia en trazos, sin narrativa hegemónica. Como imágenes de ruinas, apuntan, no a otra construcción de la realidad en un plano de transformación suscrito en el horizonte de la

política nacional, sino que interrumpen la temporalidad dominante de este horizonte. Sustraídos de éste, y de la intención del fotógrafo, son imágenes, que, ante la catástrofe de la historia, sugieren atravesar fugazmente lo fotográfico y exponer un enigmático tiempo de interrupción. Con Nachtwey nos enfrentamos a esta interrupción. Una imagen que, con Cadava, podemos decir, surge “de la herida del tiempo y de la historia” (112), poniendo en cuestión complejos nudos entre catástrofe, ruina, horror, guerra, destrucción y revolución.

Podemos indicar que el poder testimonial de la fotografía de guerra y de los fotógrafos que buscan enseñar la violencia, ha estado lejos de llegar a cumplir sus aspiraciones. Por el contrario, podemos conocer diferentes imágenes de horribles hechos de la historia y ser conscientes de la crueldad de la guerra, pero no por ello, evitar su repetición en nuestros días. El poder de la fotografía, si lo pensamos desde las palabras de Nachtwey, es casi nulo. De hecho, gran parte del problema de la imagen de guerra radica en que su repetición vuelve vacía la crítica a la violencia que soporta. La sobre exhibición de macabros hechos en tiempos posmodernos hace que imágenes de violencia aparezcan cotidianamente, permitiendo que su visibilidad sea adoptada en los regímenes dominantes de visualidad. Jacques Rancière, por ejemplo, en *The Future of the Image*, indica que “El uso clásico de la imagen intolerable trazaba una línea recta entre el espectáculo intolerable y la conciencia de realidad que éste expresa, y de ésta al deseo de actuar para cambiarla. Pero ese vínculo entre representación, saber y acción era una pura suposición” (102). Sin embargo, tras los diferentes conceptos que podamos asignarles a los regímenes de tolerabilidad de la imagen, la cuestión que nos interesa, es observar imágenes históricas como supervivencias que permiten imaginar, en el montaje, el horror de la historia moderna, interrumpiendo el marco temporal que reproduce la historia monumental de la nación. Como hemos visto con Didi-Huberman en el tercer capítulo, con las crudas imágenes de muerte,

perseguimos una imagen no representacional en el sentido de una autentica verdad del pasado, pero una imagen también distante de lo irrepresentable y lo indecible cuando se trata de afrontar los episodios más oscuros del pasado. Es decir, con la fotografía de guerra, perseguimos el poder ver la catástrofe de la historia o la historia como ruina. Una alegoría de la ruina y la catástrofe, en otras palabras, que relampaguea, desde el vínculo fotografía e historia. Un vínculo negativo, sin embargo, que hace a lo fotografiado un trazo dialéctico de relaciones constantes entre presente y porvenir.

Ante la catástrofe la historia, observando la interrupción como necesaria condición del tiempo histórico y la irrupción de la imagen fotográfica como alegoría de esta interrupción, la fotografía de guerra, no importa en tanto aparece como aquella tecnología que vuelve verosímil el auténtico referente fotográfico, mientras enseña al espectador la verdad del mundo devastado por la guerra moderna con el objetivo de impactar la conciencia del sujeto y con ello transformar la realidad desde su poder testimonial. Sino porque la imagen fotográfica y la suspensión que trae el instante del “click”, destruye la noción homogénea de temporalidad representacional que recurrentemente reinscribe memoraciones monumentales del pasado, con operaciones del gran relato histórico, cuyos problemas presentes se dan en tanto discursos que permiten seguir reproduciendo la violencia del progreso, sea este revolucionario o reaccionario. Si la fotografía alcanza el tiempo del instante en el que se suspende este curso dominante de la historia y en ese instante cuestiona el mismo acto de lo fotográfico y el acto de testificar, más que herramienta pedagógica y representación consciente, la fotografía llega a ser huella o trazo. Trazos solo rasguñables en su significado histórico, que ponen en juego mirar y escribir fragmentariamente sobre el pasado, articular vía montaje. La fotografía de la catástrofe, la imagen que pese a todo queda de las ruinas del tiempo, en nuestros días, emerge desestabilizando el sujeto dominante del

conocimiento histórico o destruyendo la imagen que concientiza a su espectador. Ya que, si solo hay tiempo histórico en la medida en que el *continuum* puede interrumpirse, en la medida en que “No hay tiempo sin interrupción del tiempo”, como sugiere Cadava, entonces “Significa que toda imagen es una imagen del desastre – que la única imagen que puede realmente ser una imagen sería aquella que muestra su propia imposibilidad, su desaparición, su destrucción, su ruina” (77). Ante ésta, la posibilidad de decir algo y tomar posición ante la desaparición del pasado, ante el horror que caracteriza a las revoluciones, se vuelve otro proyecto estético y político, lejano de un proceso de subjetivación que instrumentaliza lo visible para establecer, fallidamente, una nueva historia.



Fig. 15. “A Young Boy”. James Nachtwey. El Salvador, 1984. En *Deeds of War*.

Entre sombras y ruinas, la imagen de Nachtwey, sobresale y exponen algunas de las cuestiones claves que hemos venido planteado. La fotografía de arriba es una de las más conocidas del trabajo de Nachtwey en Centroamérica (fig. 15). Es de 1984. Fue tomada en la Provincia de Chalatenango, tras un ataque de la guerrilla. En cierto modo, es una cita de la conocida secuencia de 1933 de Henry Cartier Bresson en Sevilla durante la Guerra Civil Española, en la que el fotógrafo del “momento decisivo” captura a una pandilla de niños jugando tras un muro, en ruinas, un muro que parece como un umbral dentro del encuadre fotográfico. Más allá de si Nachtwey hizo esta cita conscientemente, en cambio, como una cita fotográfica, trae al instante de la toma de la fotografía misma otras imágenes del pasado como ruina, que irrumpen en la mirada y acción del operador de la cámara, del *operator*, en su presente. Una cita, como imagen dialéctica, mientras se *hace* una fotografía. En la singularidad de la imagen de Nachtwey, de todos modos, solo aparece un niño, mirando desolado, en el umbral, que es el muro en ruina. Un niño que no juega como los niños de la Guerra Civil Española. Un niño en cuya mirada pérdida se denota una experiencia de pobreza. Una pérdida acarreada por la guerra, que es tal vez, una pérdida de la *facultad mimética y de toda experiencia comunicable*, si pensamos en algunos textos de Benjamin (*Sobre la facultad mimética y Experiencia y pobreza*). Allí, el niño pierde, ante la catástrofe de la guerra moderna, la posibilidad de jugar. El niño, en la guerra, no puede ni ser molino de viento ni ferrocarril, sino que, en su desolación, pierde su lenguaje o está enmudecido. Pero el fotógrafo, hace de esta pérdida una imagen de la historia como catástrofe, una imagen de la ruina. Con su fotografía, en cierto modo, deja la posibilidad de que las experiencias más duras de la guerra moderna vuelvan a ser problematizadas en otros tiempos, y con ello, abre la posibilidad de que la misma imagen de ruina y pérdida de experiencia comunicable sea vista interrumpiendo la estructura temporal que sostiene la

violencia histórica. Es, tal vez, una fotografía de la ruina, que nos sugiere, por tanto, imaginar otro tiempo que el de la cotidiana y permanente devastación.

Este otro tiempo está lejano de la representación del pasado. Junto al niño, en el mismo encuadre, el fotógrafo norteamericano introduce un interesante elemento: la sombra. Sombras, de quienes probablemente son personas del Ejército de El Salvador, que van a constatar las consecuencias del ataque de la guerrilla. Estas sombras, son tal vez, el modo en que el fotógrafo se aleja de una construcción subjetiva sobre la representación de la guerra. Si el niño no puede hablar, ha perdido su posibilidad de comunicación, las sombras, al mismo tiempo, nos muestran, que el fotógrafo no puede representar a las víctimas y victimarios, sino solo exponer indirectamente los remanentes no representables de la historia de catástrofe. Son, tal vez, un “*punctum* invisible de materialidad intratable e ineluctable, siempre del otro lado de la pertenencia, de cualquier pertenencia”, como Moreiras refiere al no-sujeto de lo político (85). Con las sombras, Nachtwey, hace una fotografía que no es la luz de la historia, que no muestra nada representacionalmente. En cambio, aproxima la mirada a una sombra (sombras que son también amenazas), que, de alguna manera, son el despojo de la representación fotográfica de la historia monumental de la revolución y su política. La sombra nos lleva, por otros lados, a una cercanía a un enigma irrepresentable del tiempo y hacer ver la herida de la historia. Sombra, que un año antes, Susan Meiselas, había fotografiado en otro muro, mientras los pasajeros de un bus descendían con los brazos en la cabeza en un control militar. Pero sean las sombras de los militares que vienen a constatar las consecuencias del ataque de la guerrilla, o las sombras de la población civil que son detenidos por los militares, en u otro caso, nos enfrentamos a una fotografía que comienza a despojarse de la representación iluminada del sujeto. Una sombra, que deja de ser una imagen que muestra la verdad de la historia. Que aproxima al espectador a otro

modo de mirar la fotografía de la revolución: en el momento en que el instante interrumpe la iluminación de todo monumento cultural-fotográfico. Desde un resto no representado, una imagen sin sujeto, otros lugares quedan expuestos, sombras y restos que no caben en la estructura más convencional que comprende a la revolución y sus fotografías desde un aparato cultural que define el relato histórico funcional para una hegemonía nacional.

Sombra, ruina, catástrofe, tal es la imagen de la historia que Nachtwey trae a la vista. ¿Por qué el porvenir de sus fotografías solo puede ser visto escasamente en complicaciones de la trayectoria personal del fotógrafo, pero no en las ediciones más tradicionales que reúnen el corpus fotográfico de las revoluciones de Centroamérica? Difícil cuestión, que probablemente tenga que ver con la política de edición del *documento de cultura*, pero que también nos desafía a seguir interrogando imágenes olvidadas. Entre éstas, uno de los elementos controversiales de Nachtwey es dejar expuesta la violencia revolucionaria. Su fotografía, pone en escena algunas cuestiones que nos sirven para problematizar lo político de las imágenes que define el modo en que comprendemos la historia de las revoluciones modernas. Si la imagen de arriba es una de las más conocidas de Nachtwey en Centroamérica, imagen que pone en juego en un mismo encuadre la ruina de la historia, la pobreza de la experiencia por la guerra, y la posibilidad de pensar desde la sombra no-representacional la historia del conflicto armado, otras imágenes del fotógrafo son aún más radicales para exponer el extremo de violencia y crueldad acaecida en la guerra de El Salvador. Nachtwey, de hecho, es conocido por hacer fotografías extremas del horror. En otra imagen, también de 1984, este horror se expone de manera cruda. Solicita forzar el pensamiento a descifrar los dilemas políticos e históricos que traen a un espectador diferido, veinte años después de la Guerra Civil, que desafía a tomar posición ante la historia. Es una imagen que expone a través del cadáver, un cadáver fotografiado después del signo de la tortura, la crudeza

de la violencia revolucionaria. Fue tomada en Tejutepeque, una pequeña localidad al sur de Chalatenango, uno de los departamentos con mayor presencia guerrillera. Allí, el fotógrafo acompañó a un grupo de médicos del Ejército, quienes iban a recoger los cadáveres de los soldados muertos tras un ataque de la guerrilla. En este recorrido, Nachtwey capturó la imagen de un cadáver severamente mutilado: “His body and eyes were intact, but the skin had been removed from his face and head”, dice la descripción de esta foto en *Deeds of War* (fig. 16).



Fig.16. James Nachtwey. El Salvador. 1984. En *Deeds of War*.

No sabemos por qué el cuerpo del soldado salvadoreño fue severamente mutilado, no conocemos las razones que hubo tras el ataque de la guerrilla. Tal vez, algunos años después de que el batallón de Atlácatl ejecutara una de las matanzas más crudas de la guerra, luego de que guerrilla y la población civil ya habían experimentado una serie de torturas y violaciones, los guerrilleros decidieran poner en escena las mismas imágenes de horror con que paramilitares, ejército y la C.I.A, atemorizaban a los insurgentes. Jugar con las mismas imágenes de violencia, que muchas veces no son fotografiadas, pero que en cierto modo definen el curso de la guerra. Allí, sin reproducir el sujeto de la política militante, la fotografía de Nachtwey, es singularmente controversial. Es la imagen de una violencia revolucionaria, tal vez una violencia que podemos llamar el horror del FMLN, desviando el sentido de la fotografía de izquierda que se convertiría en la representación monumental del pueblo y su lucha. Con esta imagen, Nachtwey expone, que el compromiso de la fotografía en la revolución puede también estar distante de una declaración ideológica de los principios revolucionarios. Hace una fotografía de guerra que deviene en aquel material histórico que problematiza el momento de representación de la teología revolucionaria y el lenguaje épico del pasado nacional.

Asimismo, con esta imagen podemos imaginar la violencia histórica en el presente. Su imagen, archivada, desafía a ver el porvenir de los problemas que presenta. En este caso, apuntar y problematizar el horror y crueldad que se reproduce continuamente en la historia, de la homogeneidad del tiempo ante el que nos alejamos, tomando distancia de aquella izquierda que tras la Guerra Civil construye un aparato cultural-simbólico en el que deja atrás los hechos más oscuros de la revolución. Con esto, sin embargo, no se trata de homologar la violencia revolucionaria con la violencia de los paramilitares, del Ejército de El Salvador y de Estados

Unidos. Un breve repaso por los numerosos informes de derechos humanos que han salido a la luz desde los ochentas hasta nuestros días nos muestra que el nivel de violencia contra la guerrilla y contra los campesinos, la población civil, los estudiantes, etc. está muy lejos de aproximarse a los niveles de violencia de la guerrilla misma contra los otros bandos en conflicto. Sin embargo, el horror y la crueldad, no los medimos en términos cuantitativos, y en cierto modo, nos alejamos de un método objetivo y positivista para entender la historia. Buscamos, en cambio, interrogar la violencia en el fundamento del curso temporal que define el gran relato historicista y su reproducción en lo nacional. Un relato que elimina la violencia revolucionaria cuando las guerrillas se convierten en partidos oficiales y toman el aparato burocrático del Estado, desde donde definen y construyen sus símbolos históricos. En esta distancia, la fotografía que se aproxima a la muerte se torna crucial. Con ésta, se trata de volver a la cuestión de la imagen justamente tratando de escapar de la lógica representacional del sujeto que sutura los contornos de la figura histórica, nacional o revolucionaria, desde cierta intencionalidad de la conciencia, que define una pertenencia y una identidad histórica. En cambio, con imágenes de muerte, se trata de exponer una imagen post-hegemónica que no represente políticamente a un pueblo. En esta imagen de muerte, abierta al enigma de la finitud de tiempo, la fotografía deja de ser objeto mayúsculo para la historia. En el horror de su superficie, ya no solo es una imagen que miramos para aprender lecciones históricas, sino que también es una imagen que nos mira, interrogándonos de otro modo que el sujeto consciente de la política revolucionaria. Esta imagen que nos mira, imagen de muerte, el cadáver y la violencia histórica, no son una interpelación pedagógica del horror de la guerra moderna, de la revolución, etc. Es una imagen singular, que, al exponer una experiencia de pobreza humana, la miseria de la guerra moderna, pone al mismo tiempo en entredicho estructuras de temporalidad, sentido y lenguaje que, de un lado u otro de la

política, siguen arraigadas en un marco de comprensión racional que ha sido el marco histórico que da constancia a la reproducción de la crueldad y el horror.

¿Qué posición podemos tomar ante la imagen de Nachtwey? ¿Ante la violencia revolucionaria? ¿Ante el horror de la historia? Con las imágenes de guerra, de lo que se trata si las miramos difiriendo de sus significados para los discursos dominantes de la historia, es poner en tensión el estatuto constitutivo de la crueldad en el fundamento del poder político -incluso en la esfera revolucionaria. Posicionarse ante un comando de fuerza soberana que poco tiene que ver con una idea abstracta, sino que son baños de sangre, permanentes estados de excepción, independiente de la esfera política con la que se identifiquen, generalmente sostenidos ideológicamente por un aparato discursivo nacionalista. Poner en suspenso tales discursos y la apropiación de lo fotográfico, es un desafío presente del pasado fotografiado por Nachtwey. Su imagen pone en escena que el horror de la guerra civil no se reduce a un determinado horizonte de izquierda o derecha, sino que, en tanto ejercicio de crueldad, se lleva a cabo tanto por la guerrilla como por sus enemigos. ¿Qué decir ante la calavera que nos mira, ante la piel arranca del soldado que Nachtwey fotografió? ¿Dónde cabe esta imagen en la memoria histórica y visual oficial de la guerra civil? Al momento de pensar en imágenes de guerra, éstas permiten imaginar el pasado, poniendo en tensión la conmemoración de la historia, ya sea en la conmemoración del triunfo del FMLN o en la consolidación de las políticas de conciliación y transición tras los acuerdos de Paz de Chapultepec. En tal punto, la imagen de horror que trae a la vista la fotografía de Nachtwey, es un resto inapropiable para la política nacional.

Con la imagen de Nachtwey, y el potencial archivo que puede hallarse en sus fotografías en Centroamérica, emerge otra posibilidad de imaginación en el presente. Con ésta, buscamos cuestionar la crueldad ejecutada en la guerra civil, que aparece como en el suelo de los conflictos

de poderes por el control del aparato estatal, por la dirección de la soberanía nacional. La imagen de guerra, en este sentido, se opone a la memoria oficial del pasado, si pensamos que esta ha buscado borrar la violencia. Se oponen al proyecto ideológico de la nación moderna, que en un Estado fallido como El Salvador, ya sea con ARENA o el FMLN, ha construido íconos históricos que realzan lo popular de la guerra, mientras la violencia se reproduce desde el pasado al presente, tomando nuevos matices y dimensiones tras 1992.⁵⁴ La calavera del soldado, a quien la guerrilla presumiblemente la arrancó la piel, expone una imagen del pasado que es tal vez intolerable para la distribución de significados (contra) hegemónicos desde poderes oficiales y el uso de la historia que éstos hacen al momento de definir la identidad del sujeto nacional. No es una imagen que sirva a la ideología del FMLN. Es una imagen inaprensible en la funcionalidad de la memoria oficial. Pero en esta imposibilidad, como imagen de horror, se expone la potencialidad de la fotografía de guerra cuando estas nos sugieren, en nuestros tiempos, descender de los edificios simbólicos cuyos cimientos se construyen limpiado la violencia histórica y perpetuando el permanente estado de excepción. La imagen más cruda del cadáver, una imagen que desestabiliza la significación histórica del presente, expone una historia a contrapelo respecto a aquella narrada por la revolución oficial.

En El Salvador, la manera en que los partidos de gobiernos han construido una determinada visión de la Guerra Civil es reproduciendo figuras nacionales-hegemónicas, que sirven para establecer una visión conciliatoria del pasado y dejar atrás ciertas dimensiones de la violencia histórica. Entre estas figuras, una de las imágenes que se ha alzado popularmente en el

⁵⁴ Es importante tomar en cuenta que los Acuerdos de Paz de Chapultepec, en gran medida no significaron el arribo de la paz al país, sino una nueva articulación política, que, sin embargo, no acabó con la violencia. Gareth Williams, en *The Other Side of the Popular* señala que el caso de El Salvador implica pensar en el presente como una guerra sin fin, donde los Acuerdos de Paz implicaron “the redistribution, extension, and expansion of deregulated and privatized social violence as a peculiar powerful method of holding in check, controlling, or simply exterminating the phantom subjectivities of the contemporary order” (197-198).

imaginario nacional, monumentalización de un símbolo sostenido en el hiato entre religión y política, Estado e Iglesia, teología y soberanía, en un discurso anclado en el andamiaje teológico-político, es la imagen del arzobispo Óscar Romero. Recientemente santificado por el Papa Francisco el presente año, su imagen, como aquel cura mártir que se puso del lado de los vencidos, de los pobres, del pueblo, en los albores de la Guerra, y asesinado por los comandos de muerte el 24 de marzo de 1980, es un símbolo dominante que ha sido reproducido ampliamente junto a una lógica sacrificial de la política. Frente a este símbolo dominante, reproducido desde el fundamento de un discurso teológico-político, la fotografía de la Guerra Civil que nos convoca, fotografía militante, ha puesto especial atención. Romero, de hecho, es uno de los motivos principales de este amplio *corpus*. Especialmente, su funeral, que se ha convertido en uno de los eventos principales de la fotografía de la Guerra Civil. Numerosas imágenes de un funeral en el que estallaron bombas y en el que francotiradores alrededor de la Catedral Metropolitana de San Salvador, dispararon indiscriminadamente a las cerca de 200,000 personas que despedían al arzobispo, entre quienes, alrededor de 40 fueron asesinados. Numerosas imágenes de este evento son documentos de cultura para la historia. Entre éstas, la reproducción visual de un símbolo, la imagen de Romero entre la masa, condensa el ideal de memoria histórica, las políticas de conmemoración, el discurso épico y el sacrificio por la nación.⁵⁵ Entre estas numerosas imágenes, sin embargo, aquellas del fotógrafo holandés Koen Wessing, tal vez,

⁵⁵ Podemos comparar, por ejemplo, el monumento histórico de Óscar Romero en relación con el olvido de Roque Dalton. El primero, ciertamente se ha convertido en el símbolo nacional por excelencia. Su imagen es reproducida constantemente por medios masivos, sus frases célebres son recurrente citadas y su obra es mostrada como ejemplo del espíritu y la identidad salvadoreña. El segundo, sin embargo, si bien en el último tiempo ha tenido una mayor visibilización, sobre todo gracias al trabajo del Museo de la Palabra y la Imagen y de otros escritores, es aún un nombre menor en la memoria oficial. Los familiares del poeta, de hecho, considerando lo poco que ha hecho el Estado para esclarecer su asesinato, se han negado a prestar el nombre Dalton para actos oficiales. Hace algunos años, como cuenta Jean Franco en *Cruel Modernity*, el hijo de Dalton rechazó el proyecto gubernamental de celebrar el 2010 como el año del poeta bajo el nombre de Dalton (133).

exponen, enigmáticamente, el reverso de este dominio simbólico-visual. Son imágenes que tergiversan la épica popular del arzobispo, y que, en cambio, nos llevan a pensar en el resto inaprensible para la lógica sacrificial de la política (fig. 17).



Fig. 17. Koen Wessing. El Salvador. 1981. En *De Chile a Guatemala*.

Contextualizamos a este importante fotógrafo. Koen Wessing entre los sesentas y setentas capturó una serie de imágenes por América Latina, registrando tanto las precarias condiciones sociales de los lugares que visitó, como los eventos políticos que perseguía en sus visitas.⁵⁶ Entre éstas, sus imágenes de Centroamérica y Chile se han vuelto especialmente conocidas. Las

⁵⁶ Este recorrido fue compilado en el libro de *Chile a Guatemala: Diez años América Latina*. Este libro es una foto ensayo de Wessing y de Eduardo Galeano. En este libro se expone el trabajo de Wessing en Chile, Bolivia, Perú, Guatemala, Honduras, Nicaragua, y El Salvador. Asimismo, cabe indicar, que gran parte de la obra fotográfica de Wessing se encuentra archivada en Nederlands Fotomuseum, en Rotterdam.

primeras, después de que un par de fotografías de la revolución sandinista fueran problematizadas por Roland Barthes en *Camera Lucida* para explicar el fenómeno del *spectrum* en la imagen y al mismo tiempo, con estas fotografías, mencionar la herida o el fantasma que ante sus ojos se vuelve un foco de atracción que las vuelve singulares, el *punctum*, condición de la imagen que las separa entre numerosas imágenes que copan revistas y periódicos. Una dualidad, entre el *punctum* y el *spectrum*, de dos elementos dis-continuos, heterogéneos, que vuelve excepcional la fotografía de Wessing, como nos dice Barthes. (23).⁵⁷ Las segundas, de Chile, porque se han vuelto imágenes iconográficas del golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1973. Fotografías, que han problematizado a través de sutiles gestos que capturan el aparato represivo que se instaló desde el 11 de septiembre, imágenes que gracias a la suspicacia del fotógrafo europeo que se vistió elegantemente para pasar desapercibido ante los ojos de los militares en Santiago, han dejado registro de quemas de libros, borraduras de murales, prisioneros políticos en el Estadio Nacional, de transeúntes detenidos arbitrariamente, etc. Este *corpus*, por su calidad fotográfica, ha devenido en uno de los más reproducidos sobre el golpe en Chile, pero aun, como las fotografías de Centroamérica, requiere una mayor problematización sobre lo que pone en juego el registro del golpe y su relación con el estado de excepción desde una perspectiva que no reconozca la excepcionalidad del mismo, sino su inscripción en el *continuum* de la historia. De todas maneras, más allá de un contexto u otro, lo que nos interesa es ver en Koen Wessing, desde nuestra perspectiva, uno de los fotógrafos que más se acerca a imaginar un permanente estado de excepción, que expone su continuidad en la historia del siglo XX en América Latina, y que nos hace pensar que la violencia en la política está lejos de ser una

⁵⁷ Dice Roland Barthes, respecto a la atracción que le provocan las fotos de Wessing: "I foresaw a structural rule (conforming to my own observation), and I immediately tried to verify it by inspecting other photographs by the same reporter (the Dutchman Koen Wessing): many of them attracted me because they - included this kind of duality which I had just become aware of" (23).

excepción en la historia. Sus fotografías instalan la paradoja de que estos golpes y guerra civiles están lejos de ser paréntesis históricos, y que en cambio la violencia política y social se reproduce como norma del progreso. Registro de una permanente violencia, que muta entre distintos años y lugares, cambia de intensidades, afecta a poblaciones heterogéneas, emerge en diferentes eventos, se adecua a la demanda política de su contexto, pero, ante todo, es una violencia que se reproduce en su ejercicio como permanente estado de excepción. En la continuidad de la obra de Wessing, que aterrizamos en las imágenes de Centroamérica, observamos que existe una violencia que está en el fundamento de la modernidad y el transcurso histórico de diferentes naciones.

En la singularidad de El Salvador, la política de transición y el discurso histórico popular, en gran medida, sugiere, problematizar la figura dominante propia al andamiaje teológico-político que la izquierda revolucionaria actual adjudica a la imagen religiosa, a Romero, como héroe de la Guerra Civil. El problema en esta figura, es que allí la política hegemónica construye y reproduce símbolos que aparecen como monumentos de la nación moderna. De lo que se trata con la fotografía de guerra que irrumpe el discurso nacionalista y monumental de la historia, en cambio, es perseguir aquellos lugares que escapan a una ideología de la imagen y la historia que funciona como símbolo de cohesión social en una determinada estructura anclada en el imaginario revolucionaria y nacional. Con los muertos fotografiados por Wessing, en cierto modo, nos acercamos a una suspensión del referente histórico, como aquella figura dominante que se representa como modelo de nación. Esta suspensión del gran referente histórico es la que la imagen del cadáver trae a la vista. Una imagen que no es la tradicional manera de representar el evento de 1980, en el que numerosas fotografías muestran a la masa de fieles llevando la imagen de Romero y después el caos en torno a la Catedral. Esta imagen del cadáver, arriba,

llama especialmente la atención, ya que gatilla una suspensión ante el referente histórico, con un resto no apropiable. El cuerpo que yace en las calles del centro de San Salvador, en el funeral de Óscar Romero, delante de un carro cuyas marcas son probablemente las balas de los francotiradores, es el cuerpo de un joven que no se sacrifica por la nación, sino que expone, en el dolor de la imagen, la herida de la historia. Es un cadáver que no entra en la estructura temporal homogénea que ideológicamente se reproduce en símbolos histórico-visuales. Es la fotografía de un cadáver, que, en cierto modo, no es nada para la historia nacional. Y es, asimismo, una fotografía cuya visibilidad es menor dentro del monumental *corpus* de la fotografía militante. En la estructura de la nación y su cultura, el poder referencial de la fotografía se constituye como imagen limpia, muchas veces dejando atrás la imagen de muerte que cubre al monumento edificado simbólicamente. Ante esta imagen limpia de la historia, imagen del monumento, el fotógrafo del permanente estado de excepción nos recuerda que hay algo, un resto, olvidado, dejado atrás.

Las fotografías de Wessing sugieren seguir problematizando un complejo vínculo entre tiempo e historia a través de la política de las imágenes fotográficas que exponen la violencia constitutiva de la modernidad en América Latina. Sus imágenes, no son de una temporalidad del progreso, y en cambio, suspenden todo monumento en restos que no pueden ser apropiados por algún relato historicista. Su trabajo en Centroamérica es un corpus visual que explota interrogantes enriquecedoras y marca nuevos desafíos cada vez que retornamos a su corpus. Desafíos, que buscan no seguir reproduciendo los símbolos dominantes de la historia. Con la imagen de abajo, tomada durante el paso de Wessing por Nicaragua, este desafío fue tomado por Alfredo Jaar, quien, con una instalación, potenció el porvenir de las fotografías de Koen Wessing. La foto fue tomada en la localidad de Estelí, en 1978. Durante la insurgencia definitiva

de los sandinistas, que acabó derrocando la larga dictadura de Anastasio Somoza y provocando una fiera reacción de los contras durante más de una década. Una insurgencia, que acabó también, valga decir, entre paréntesis, llevando al poder a uno de los gobiernos de izquierda de América Latina, cuyas prácticas de corrupción, distribución homogénea del poder, y eco-cidio, entre otros problemas, marcan el fracaso de la utopía revolucionaria cuando se convierte en un aparato político hegemónico, propio del sandinismo actual, y en cierto modo, cercano a un populismo de izquierda que en el último tiempo ha sucumbido.⁵⁸ Antes de volver a esta imagen, es importante mencionar, que el estado actual de la política centroamericana que hereda el proyecto guerrillero, sugiere no romantizar el pasado revolucionario ni recuperar la lucha de los setentas y ochentas en función de una nueva izquierda. Ya que ésta, en gran parte sigue anclada en un cálculo soberano y destructivo. El futuro de las victorias de las guerrillas, desde las consecuencias de la construcción de un populismo nacionalista, en este sentido, es un cálculo político que reproduce nuevos patrones de acumulación capitalista, neoliberales, globales, neoextractivistas. También, desde los que nos convoca, calcula el poder de los aparatos culturales en una específica visión conmemorativa de la historia, y convierte a la fotografía documental en una esfera homogénea de identidad política-nacional. Tomando distancia con el presente de los partidos políticos sandinistas y martiristas, tomando distancia del triunfo de la guerrilla cuando se instalan como nuevos regímenes hegemónicos, problematizamos, en cambio,

⁵⁸ Sin duda, junto a las numerosas denuncias de corrupción contra Daniel Ortega, uno de los proyectos más controversiales es la construcción del Canal de Nicaragua en alianza con China. Fuertemente resistido por movimientos sociales, este proyecto ha sido, sin embargo, uno de los estandartes del discurso del progreso del sandinismo actual. Uno de los oponentes más firmes al canal, ha sido el importante poeta Ernesto Cardenal, quien ha escrito pequeños ensayos y artículos de prensa contra el canal. Cardenal, entre otros aspectos, critica la concesión hecha a la firma *HK Nicaraguan Development*, sin concurso público, los beneficios para los empresarios extranjeros y perjuicios para el país (que sería dueño del canal después de cien años), y los daños ecológicos que científicos del Centro Humboldt han indicado. Asimismo, el poeta critica el daño cultural de este mega-proyecto, pues el Canal haría desaparecer uno de sus proyectos emblemáticos, la Isla de Solentiname.

un porvenir incalculable de la fotografía de Wessing, un devenir arte del documento fotográfico, que pone en suspenso la representación del sujeto revolucionario y nacional.



Fig. 18. Koen Wessing. Nicaragua. 1978. En *De Chile a Guatemala*.

Con la imagen de arriba, en cambio estamos ante una herida de la historia (fig. 18). Es una imagen de duelo y grito, que no puede ser comprendida desde un prisma partisano, desde un horizonte anclado en la cultura nacional-política. En esta fotografía, dos mujeres acaban de recibir la noticia de que su padre, un campesino comprometido con la guerrilla, o identificado con ésta, acaba de morir en un bombardeo del ejército nicaragüense. Dos mujeres que salen corriendo de su casa cuando se enteran del suceso, a quienes Wessing encuentra mientras corría en dirección contraria para cubrir el lugar del bombardeo. Es una imagen que, en la paradoja entre la ausencia del cadáver en el encuadre fotográfico y la presencia de la muerte en el grito,

sugiere al espectador, ver el efecto de la herida de las revoluciones centroamericanas en el gesto de dolor de las mujeres. Este instante fotográfico, de duelo y grito, retornará como un desafío estético y político de las imágenes. El grito será la *pesadilla* del artista Alfredo Jaar, quien usará esta imagen en una reciente instalación artística. Una imagen de dolor, de duelo, que pone en jaque las consecuencias del marco racional con que la violencia y la guerra moderna despliegan su aparato destructivo, que el artista potencia como porvenir de esta fascinante fotografía. Desde una imaginación que se expone a la herida, y que, al mismo tiempo, como imaginación de montaje, Jaar, trae a la vista una escena de muerte en una instalación en la que el horror de la historia queda de otro modo que un paradigma subjetivo y consciente de representación.



Fig. 19. Fotografía de *Shadows* por Alfredo Jaar. 2014. En *The Brooklyn Rail*.

La instalación de Jaar, que funciona como un montaje, se titula *Shadows* (fig.19). Esta es parte de una serie de instalaciones que el artista monta a partir de registros foto-documentales de

guerras. En este serie, Jaar, opera sobre con la singularidad de una fotografía de guerra con el objetivo de trazar otra política de las imágenes, contra la vacuidad de significados que trae la sobrerrepresentación cotidiana de la violencia.⁵⁹ En este proyecto artístico, Jaar monta un pasadizo, en el que cuelga otras fotografías de la tira de negativo de Wessing alrededor de la muerte del padre de las mujeres de Estelí. Estas fotografías, en un umbral en sombra, funcionan como una historia que contextualiza la imagen principal, el grito de las mujeres que acaba por proyectarse y desvanecerse entre luces y sombras al final del umbral. Las fotografías que expone Jaar, sin embargo, que aparecen en el pasillo, van mostrando una historia sin narración al espectador. Es decir, quien las ve, solo observa sus luces, sin saber de dónde son, quien las tomó, en que año u otro tipo de información. El mismo artista, reconoce que se inspiró en el libro de Koen Wessing, *Chile 11 de Septiembre de 1973*, en el que el fotógrafo holandés monta la historia del golpe solamente con fotografías, sin narrar sus hechos, sin escritura que las explique. A través este pasillo, umbral ensombrecido, en el que la luz que guía al espectador son estas imágenes suplementarias, des-narrativizadas, Jaar sumerge al espectador en una imaginación histórica. La sombra elimina un contexto representacional de la historia, y la fotografía, introduce, imaginativamente, al espectador a sus hechos. Una paradoja que sitúa un camino en que no se busca establecer un significado pedagógico de la fotografía, que no busca *contar* la historia, sino exponerlas en un camino casi *desorientado*. Desnarrativización, desorientación, de tal modo, Jaar busca montar imaginativamente la violencia histórica que ronda a la fotografía principal de Estelí. Pero no concientizar ideológicamente o iluminar al espectador a través de la

⁵⁹ La primera de estas instalaciones está basada en la conocida imagen del fotógrafo sudafricano Kevin Carter que muestra a un niño en Sudán desnutrido siendo acechado por un buitre. Imagen que le valió el premio Pulitzer en 1993 y que ha sido problematizada en gran medida porque el fotógrafo se suicidó un año después de tomar esta imagen. Didi-Huberman y Rancière en el libro *Alfredo Jaar: la política de las imágenes*, toman posición ante este debate, rechazando la crítica humanista que levantó esta fotografía, y defendiendo el potencial de lo político de la imagen más allá de su rechazo moral.

fotografía. En este caso, la historia del asesinato del padre de las dos mujeres, una historia mínima, desplazada al horror de la historia de la guerra en Nicaragua, que al final del umbral, aparece súbitamente en un espacio central. La imagen singular, que vemos arriba, que se proyecta, en un tamaño de tres por cuatro metros aproximadamente. Pero, no como la imagen en sí misma, no como la reproducción exacta de la imagen de Wessing. Sino como una silueta, de los contornos de los cuerpos de las mujeres fotografiadas. En esta silueta, la expresión del duelo, el grito, el dolor, es la herida de la historia en los ojos del presente. En la silueta, al final del oscuro umbral, entre la sombra y la luz, entre el pasado de lo fotografiado y el presente de la fotografía, otro modo de entender lo político de las imágenes es problematizado. Un modo de suspensión e interrupción de la representación.

En lo que nos concierne, esta instalación nos sirve para trazar tres puntos cruciales respecto al vínculo entre fotografía e historia. El primero, es que la imagen fotográfica está constantemente problematizando cómo comprendemos la historia y su concepto, pero no está narrándola. La fotografía de Wessing en la instalación de Jaar, destruye la significación monumental de la fotografía como *documento de cultura*, de una memoria conmemorativa, en cuanto suspende la función narrativizadora de la imagen fotográfica para llevar al espectador, a través de un umbral sin relato, a un instante de choque con el grito y el duelo. Lo posiciona, ante una herida del tiempo, que no se puede representar, ni con metáforas ni con narraciones lineales. Tal es la sugerencia de una historia a contrapelo respecto a las narrativas dominantes de las revoluciones y guerras civiles. El segundo es la sombra, la sombra en la que el espectador es invitado a atravesar. El oscuro umbral que conduce hacia la silueta de las dos mujeres. En éste, el espectador se sumerge en un camino de des-subjetivación, donde ya no se le interpela de manera consciente. En vez de esto, se le sugiere imaginar la historia de horror desde el montaje de

fotografías en un umbral cuya sombra destruye los procedimientos más convencionales de representación artística y política. No hay, en otras palabras, iluminación del sujeto, ni del pasado ni del presente. Un umbral, asimismo, que conduce hacia una fotografía, que cuando resplandece, se desvanece en una silueta. Como una sombra del negativo de la imagen fotográfica. Allí, no hay sujeto fotografiado en la historia, sino historia sin sujeto representado políticamente. El tercero es el porvenir de la fotografía documental, que, en nuestra perspectiva, es el tiempo incalculable del archivo fotográfico. Un archivo, tal vez, que se desprende de la consignación de la imagen como reunión de los signos dominantes de la historia, y queda *errante* ante la memoria dominante. En el porvenir de la fotografía de guerra, una fuerza incalculable que viene del pasado al presente, encontramos la posibilidad de imaginar la violencia de la historia, sus muertes. A diferencia de la memoria oficial y del referente histórico, referente que queremos suspender, memoria que queremos desmontar, en la distancia de la constitución de un significado metafísico de la fotografía desde su uso como consciencia del pasado, en este proyecto estético, este retorno opera desde la sombra, la desolación del sujeto, el grito. Allí, la herida de la historia y del tiempo se muestran como enigmáticos trazos que no son una conmemoración representacional del sufrimiento del otro. Con la instalación de Jaar, nos posicionamos ante un modo de imaginar la historia que opera con las supervivencias de huellas del pasado, montando una política de las imágenes que difiere de la política que domina al discurso histórico. Nos enfrentamos, finalmente, a un uso de archivo que opera, desde la obra de arte, como un proceso de des-narrativización y des-monumentalización del pasado.

4.3. El retorno literario del testimonio y el archivo: Destrucción de la gran narrativa.

Tal como la obra de Jaar, la operación destructiva sobre los márgenes de significación del presente, destrucción que es posible gracias a la sobrevivencia en el archivo, del archivo del porvenir, es también un terreno explorado por la literatura contemporánea. En la literatura de post-guerra centroamericana y la literatura que actualiza la novela de la revolución mexicana, encontramos algunos casos que tienen que ver asimismo con la destrucción de la narrativa monumental y la memoria oficial del pasado. Por un lado, la novela *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya, retorna a la escritura sobre las guerras civiles centroamericanas, pero alejándose de un horizonte nacionalista que rememore el evento histórico. En ésta, en cambio, el testimonio de la Guerra Civil de Guatemala aparece como un complejo material que torna imposible un trabajo de restitución institucional, pero sí permite un montaje a través de una imaginación histórico-literaria. La novela, sugiere al lector otras formas -en este caso cercana a la locura que afecta al protagonista desde que comienza a leer los informes que relatan torturas a los indígenas guatemaltecos- de montar e imaginar la violencia del pasado. Por otro, la reciente novela del escritor mexicano Julian Herbert, *La casa del dolor ajeno*, en la que el autor retorna al horror del villismo en la revolución mexicana, mezclando una escritura ficticia y un riguroso trabajo de archivo. En ésta, una oscura matanza de chinos en 1911, aparece como un motivo literario para una crítica a la violencia en México. Entre ambos, encontramos imágenes históricas, que en diferentes formatos -testimonios, documentos, fotografías-, son montadas literariamente, imaginando de otro modo, lejanos al lenguaje épico y al compromiso revolucionario, los eventos históricos con los que trabajan. Entre estos casos literarios, acabaremos entonces, de plantear los problemas que hemos venido trazando entre historia, escritura, imagen y revolución.

Muy probablemente la literatura de Castellanos Moya es una de las que mayor impacto ha provocado en los estudios de campo actuales. Su novela *Insensatez*, que opera destruyendo el género testimonial, o el rescate del testimonio como contra-institución a la literatura dominante, apuntando a una comprensión incompleta del pasado, fragmentaria y no aprehensible a un marco discursivo definido en la institucionalidad de la memoria histórica, ha sido ampliamente discutida en el latinoamericanismo.⁶⁰ En cierto modo, es una novela que introdujo otros problemas en el amplio debate sobre testimonio y revolución que, como hemos mencionado en el capítulo anterior, ha puesto especial atención en los casos centroamericanos de los sesentas a los ochentas. Es una novela en la que la misión imposible que asume el protagonista de editar los testimonios de las víctimas, se distancia del pasado revolucionario y el compromiso con la representación del subalterno. *Insensatez*, en esta distancia, ha llegado a convertirse en la novela clave de un amplio género literario, que, producido después de los conflictos armados, ha sido observado por su desencanto con la nación. Aquí, no buscaremos abordar la heterogeneidad de la novela de postguerra en toda su amplitud. Pero sí, algunos conceptos y categorías estéticas y literarias que dan cuenta de las condiciones comunes de la nueva narrativa centroamericana nos sirven para problematizar la destrucción del sujeto que perseguimos. En este caso, destrucción de un sujeto adjudicado al romanticismo revolucionario, y tras el cual, el problema radica en la imposibilidad de restitución de una nueva subjetividad regional en el presente.

⁶⁰ Castellanos Moya se ha convertido en uno de los referentes de la literatura centroamericana en los últimos años. Sus novelas, por lo general, abordan diferentes episodios históricos del Centroamérica, por ejemplo, las guerras civiles de Guatemala (*Insensatez*) y El Salvador (*El arma en el hombre*), o la Guerra del fútbol entre Honduras y El Salvador (*Desmoronamiento*), entre otros eventos históricos. Su literatura, asimismo, ha sido ampliamente estudiada. No deja de ser significativo, por ejemplo, que Jean Franco en *Cruel Modernity*, tras recorrer diferentes historias de atrocidades durante el siglo XX en Latinoamérica, acabe con una alusión a *Insensatez*, posicionando la novela como un momento contemporáneo clave para pensar en una compleja relación entre la academia y la historia de violencia de Latinoamérica.

En este último punto, imposibilidad de una restitución del sujeto actual tras la imposibilidad de restitución de una memoria histórica, destrucción de estructuras de conocimiento racional que apelan al reconocimiento del oprimido en el pasado y presente, la imagen literaria y el montaje de la historia, se separan de las esferas dominantes que definen la comprensión de la narrativa contemporánea. Uno de los principales estudios respecto a la narrativa centroamericana de posguerra, *Estética del cinismo* de Beatriz Cortez, en este sentido, se torna problemático. En éste, Cortez define la literatura centroamericana desde una estética del cinismo y una narrativa del fracaso, que se sirve de la fuente testimonial para romper la hegemonía tal como fue construida por las revoluciones: “la narrativa centroamericana de posguerra contribuye desde el ámbito de la ficción a cuestionar las estructuras hegemónicas del poder y a continuar el proceso de transformación de identidad cultural de la nación que fue llevado a cabo por el testimonio en décadas anteriores” (89). Sin embargo, de un modo más radical, podemos asumir que estas narrativas testimoniales-ficticias, si bien ponen en tensión los poderes hegemónicos construidos por las guerrillas y su paso a la política, asimismo, no continuaron transformando la identidad cultural. Sino que, sobre todo en Castellanos Moya, rompieron con la idea de identidad en sí misma y destruyeron el imaginario de toda nación posible. La estética del cinismo, una estética que la autora refiere como un “proyecto fallido, como una trampa que constituye la subjetividad por medio de la destrucción del ser que se constituye como sujeto” (26), es una estética en la que destrucción del sujeto revolucionario se presenta como oportunidad certera, pero que, al mismo tiempo, sugiere preguntar si esta destrucción conlleva la restitución de una subjetivación contemporánea reproducida en esquemas posmodernos de identidad. Ante la desesperanza de la literatura contemporánea contra el romanticismo poético, revolucionario y testimonial de décadas anteriores, que busca desfigurar

la imagen ideal de la modernidad y presentar el fracaso de proyectos diversos en el istmo centroamericano, cabe preguntarse, si la categoría de Cortez no queda atrapada en un ambiguo límite: entre la destrucción del sujeto revolucionario y la restitución de una nueva categoría cercana al sujeto que la literatura de posguerra destruye.

Esta pregunta nos interesa, en tanto con el retorno de materiales del pasado en imaginaciones literarias del presente, buscamos precisamente interrogar aquellos nombres que quedan como instantes de peligro cuando tanto el sujeto del pasado como el sujeto del presente se tornan estructuras fallidas de reconocimiento y representación. Buscamos una historia que potencia la crítica a estructuras que se vuelven dominantes, incluso en multiplicidades identitarias y voces minoritarias. Es decir, nos interesa, en tanto perseguimos un umbral hacia una destrucción y deconstrucción de la subjetividad, cuando esta se define en estructuras conscientes de reconocimiento histórico, que varían del pasado al presente, pero siguen un mismo fundamento. Frente a éstas, el trazo que seguimos en literaturas e imágenes contemporáneas nos sugiere en cambio, diseminar en investigaciones y montajes, un pasado irreconciliable con la posibilidad de edificar un nuevo sujeto, rechazando otro proceso de subjetivación detrás del fracaso del sujeto revolucionario. Tal es la distancia al momento de abordar la literatura de post-guerra tal como la presenta Cortez. Dice la autora:

mi objetivo es mostrar la forma en que esta estética del cinismo dio lugar a la formación de una subjetividad precaria en medio de una sensibilidad de posguerra colmada de desencanto: se trata de una subjetividad constituida *a priori* como subalterna, una subjetividad que depende del reconocimiento de otros, una subjetividad que solamente se posibilita por medio de la esclavitud de ese sujeto que *a priori* se ha constituido como

subalterno, de su destrucción, de su desmembramiento, de su suicidio, literalmente hablando. (25)

No cabe duda de que el riguroso trabajo de *Estéticas del cinismo* pone en juego la posibilidad de pensar de otro modo el proyecto cultural nacional y un rol del subalterno al momento de abrir nuevos espacios ante el fracaso de las revoluciones de décadas anteriores. Un subalterno diferente en comparación al sujeto subalterno del compromiso revolucionario, largamente explorado desde el testimonio de Rigoberta Menchú y la consolidación de la voz de los sin voz. Un sujeto subalterno *a priori*, que rompe con la política partisana reproducida por medio del género testimonial que lo representa posteriormente, de una sensibilidad indefinida antes de toda estructura de cohesión identitaria, y marcado por la fluctuación de la figura del oprimido con el cambio de la normatividad de la sociedad en paz y las políticas de transición que contextualizan las literaturas del fracaso y del desencanto. Sin embargo, desde otra perspectiva, hay aún en la estética del cinismo una restitución de una subjetividad literaria, que aun cuando precaria y suicida, puede volver a reinscribirse en un plano contra-hegemónico, como identidades menores y múltiples. El problema, es que éstas, no dejan de ser apropiables por la normatividad de un imaginario nacional, ante el que las literaturas centroamericanas, en gran medida, posicionan una imaginación literaria destructiva. “Reconocimiento de otros”, o subjetividad subalterna constituida *a priori*, un *a priori* a la enunciación del sujeto del discurso dominante, pueden ser modos en que, pese a la ruptura con el testimonio revolucionario, se restituye otra forma de lengua comunitaria. Allí, este otro modo de comprender lo subalterno, puede servir para restituir una posible emergencia de una nueva comunidad de los sin voz. Pero no tanto, para un subalterno atópico, sin lugar. Es una comunidad de identidades múltiples, que se refacciona cotidianamente. Sin embargo, comunidad que no está lo suficientemente lejana de

un régimen del sujeto consciente y su interpelación normativa, adecuada a los tiempos de paz. Un sujeto, que, en su búsqueda de otra constitución de sociedad, puede quedar apresado por las mismas normas y marcos de la política dominante que rechaza: la política que define el tiempo histórico como mutaciones de identidades culturales y procesos de subjetivación.

En este sentido, si buscamos una literatura testimonial que destruya radicalmente el ideal del sujeto nacional y que toma posición ante el fracaso de las revoluciones modernas latinoamericanas, tal vez, tendríamos que alejarnos de la subjetividad precaria y de la subjetividad subalterna *a priori*, si en éstas se define un nuevo paradigma de reconocimiento del otro. Por otros lados, en el doble filo de la deconstrucción y la subalternidad negativa, el doble filo que está en la sombra, ya no hay ni restitución ni reconocimiento posible. No hay representación positiva ni precaria del otro, sino auténtico desencanto ante la historia nacional y regional, un trabajo imaginativo sobre la catástrofe de la historia centroamericana, que solo llega a ser posibilidad de una escritura destructiva, mientras no restituya horizontes subjetivos. Las novelas de Castellanos Moya, y singularmente *Insensatez*, tal vez nos desafían a esta búsqueda, de una imaginación literaria sin sujeto aprehensible en un marco definido de conocimiento histórico-literario: sin regulación simbólica que defina su plano sensible, sin reemergencia de un sujeto actual, menor o precario. Es, por cierto, una literatura controversial, situada en la difícil paradoja de la destrucción del sujeto nacional y revolucionario, en la destrucción del sujeto de post-guerra. Una literatura que constantemente permite interrogar la historia de destrucción de Centroamérica, persiguiendo otros nombres que den cuenta de la imposible restitución de la comunidad imaginada en un proyecto político definido en la representación y el reconocimiento. Y una literatura, al mismo tiempo, que funciona sin tomar en cuenta el por qué y el para qué de las revoluciones, que aborda la violencia de éstas como un caos nihilista o sin sentido. En ésta

paradoja, la decepción y el desencanto con el sistema de la política, debe ser vista con la cautela de no restituir otro sujeto en el presente. Y al mismo tiempo, con la cautela de no inscribir el proceso histórico en un horizonte sin sentido.

Esta paradoja, que no buscamos resolver sino habitar, nos permite marcar un horizonte peligroso, más allá del cinismo. ¿Qué nombres nos quedan para pensar una compleja historia de contradicciones y violencias? La literatura de Castellanos Moya, es, en este camino, una literatura que da *asco* a revolucionarios y nacionalistas, y que no es restituible en nuevos sujetos. Un *asco*, que, después de su segunda novela, *El Asco: Thomas Bernhard en San Salvador*, le valió al escritor tener que autoexiliarse en Estados Unidos por amenazas de muerte en El Salvador. Literatura abyecta, en la que se expulsa el sujeto de la historia y se transgrede el relato una narrativa histórica limpia.⁶¹ No hay posible enunciación racional de la historia, sino el enfrentamiento de una imaginación literaria de postguerra, en la que fallida historia de las naciones centroamericanas, se enfrenta con la revolución de todo proyecto que se asume como el agente regulador de la verdad del pasado y de la norma en la sociedad presente. Con este *asco*, la literatura de Castellanos Moya, interrumpe una estructura hegemónica que las revoluciones no logran romper en tanto se adecuan a la continuidad de la transición, al tiempo que se distancia repulsivamente de una pertenencia nacional en este proceso histórico. Como dice Villalobos

⁶¹ En *El asco*, publicada originalmente en 1997, hay dos personajes, Edgardo Vega, quien regresa desde a Canadá a El Salvador para el funeral de su madre y el propio Moya. Toda la novela es un monólogo del primero. Desde que ambos personajes se encuentran en un bar, Vega comienza una hostilidad continua y reiterativa como caracterización de El Salvador. Sin párrafos y sin capítulos, *El asco* dispara contra los políticos, los militares, los religiosos, las universidades, las escuelas, la ciudad, el transporte público, la comida, la prensa, la literatura, etc., como fluir de una narrativa que carece de eje central y que se basa en la reiteración, en una historia sin historia. La novela, de hecho, se presenta a sí misma como “una demolición cultural y política de El Salvador”, por su mismo autor. Asimismo, Roberto Bolaño, mencionó, que una de las virtudes de la novela es que “se hace insoportable para los nacionalistas” (130). Castellanos Moya, por su cuenta, explica también, que su novela fue un intento de criticar su país, y que el resultado de esto terminó en amenazas de muerte y su exilio permanente: “...en un país que en el que sus propios camaradas izquierdistas asesinaron en 1975 al más importante poeta nacional, Roque Dalton, bajo la acusación de ser agente de la CIA, más valía largarse que jugar a mártir” (137).

Ruminott: “asco y decepción con las promesas democráticas de la pacificación, y desconfianza con respecto al sentido real de la llamada posguerra centroamericana” (Villalobos 135). Una escritura que, ante la catástrofe del pasado sigue imaginando literariamente la historia para exponer la continuidad de violencia ante el fracaso de la promesa de fin de la guerra que toma lugar en los noventas, montando fragmentos que llevan al lenguaje al límite de un horror que se reproduce tanto en las guerras, como tras los acuerdos de paz. Sin tratar de representar, en esta compleja operación, a los olvidados, a las víctimas de la violencia, al sujeto subalterno, al sujeto de la historia revolucionaria, o al sujeto actual de identidades múltiples y precarias, etc., el *asco* de la literatura de Castellanos Moya sirve para reevaluar constantemente la historia de destrucción cotidiana, desde al pasado al presente: “Se trata de una narrativa que pone en escena la historia natural de la destrucción, desnaturalizándola, haciéndola evidente, mostrándola en su acaecer cotidiano” (ibíd.). ¿Qué lugar ocupa el pasado de violencia, en este proceder repulsivo, sensación de *asco* en el plano estético-político, de la literatura centroamericana actual? ¿Cómo aparece la historia cuando de lo que se trata es de exponer una violencia que, lejos de ser superada con los acuerdos de paz, sigue apareciendo cotidianamente? ¿De qué manera la imaginación literaria no busca ni limpiar la historia ni restituir categorialmente otra subjetividad en la comunidad del presente? ¿Qué decir en la sombra de estas literaturas, que con el pasado revolucionario des-romantizado, se enfrentan a la tensión de definir o no una estructura de identidad y representación en el presente?

La violencia histórica y cotidiana está latente en la novela *Insensatez*. En ésta, como ya hemos indicado, el protagonista es invitado a recopilar informes de derechos humanos para editar un volumen de memoria histórica de la Guerra Civil de Guatemala. Un trabajo de memoria histórica, que, en tal país, efectivamente fue realizado por el arzobispo Juan Gerardi, fomentador

del proyecto *Nunca más*, quien, tal como describe el final de la novela, un día después de la publicación del informe, como Romero en El Salvador, fue asesinado. El protagonista acepta el trabajo y desde una lectura, un retorno repulsivo a los crudos testimonios, cae en la locura. Una locura, que es sintomática de la violenta represión que toma curso durante las guerras civiles, pero que no es totalmente sin sentido, sino una estrategia del narrador para marcar puntos de fuga respecto a las estructuras propias del cálculo político y la razón soberana. Como dice Christian Kroll, basándose en la frase “yo no estoy completo de la mente”, que el protagonista lee en su primer día de trabajo del testimonio de un indígena cachiuel que vio como mataban a su familia, una frase que posteriormente repite en varias ocasiones a lo largo de la novela, mientras sigue compilando los testimonios de las víctimas, la conducta y estado mental del narrador es una consecuencia de la violenta represión impulsada por el dictador guatemalteco, Efraín Ríos Montt (389). Una razón calculante, ante la que Castellanos Moya escapa, construyendo un personaje sin posibilidad de narrativa histórica, un paranoico que piensa a cada instante que lo van a matar, pero cuya irracionalidad es para Kroll “the ultimate reasonable and sense-full” (390). Una razón, que no es la razón soberana, sino otra, fundamentada en la duda, la incerteza, lo incalculable: “it is precisely this *other* reason that the testimonios the narrator copies in his notebook articulate; testimonies that gradually transforms the narrator’s initial rationality and detached attitude into a reasonable senseless that allows him to escape the calculations of the sovereign” (391).

La novela nos habla de un testimonio imposible de ser correctamente restituido, pero nos habla al mismo tiempo, pese a esta imposibilidad, de otro tiempo al cálculo soberano, de que hay posibilidad de una historia sin conmemoración oficial, pasado sin reinscripción en la temporalidad que sirve al progreso y el ejercicio de la violenta fuerza del estado. Esta historia, es

una imaginación que irrumpe destruyendo el estatuto oficial de la memoria, haciendo del testimonio un medio de imaginación y montaje literario. Con éste, una historia sin sujeto de enunciación definido se disemina entre materiales de archivo, que no pueden ser consignados en una estructura de poder dominante. Hay, asimismo, una extracción del sujeto, tal como el mismo escritor renuncia a su trabajo al final de la novela. Mientras, por otros lados, estos materiales del pasado, pueden ser montados como crítica a una razón soberana que se establece como ejercicio de poder amparada en el cálculo del tiempo. En esta operación, más allá de la política partisana, la novela advierte la continuidad entre la memoria conmemorativa que denuncia la violenta represión de los gobiernos y el ejército en las guerras civiles y una violencia cotidiana que se adecua a la apertura al neoliberalismo y la flexibilización de los patrones de acumulación que vienen tras los acuerdos de paz. El momento en que el narrador protagonista asume su fallido trabajo, la posguerra, sugiere que la novela de Castellanos Moya, enfrenta la manera en que el horror del pasado es consignado en el presente por estructuras políticas. En este camino, la novela opera rompiendo con el poder revolucionario del testimonio como un género literario menor y representativo del subalterno y rompe con su restitución contemporánea si éste se da en el horizonte del progreso. Rompe con el cálculo de toda política, que, en el caso de la narrativa de postconflicto, es también la ruptura con el cálculo de la representación revolucionaria, cuando ésta se constituye en el aparato burocrático como agente definidor de la memoria histórica.

En esta destrucción, pequeños detalles acaban por socavar la historia del género testimonial en los casos paradigmáticos que han ocupado al latinoamericanismo y ponen en tensión la representación popular de la izquierda cuando ésta se asume como representación del oprimido. Nos sitúa en el complejo lugar crítico de una memoria que ha buscado en diferentes momentos dar con el relato de los afectados por los crímenes más crudos de las guerras civiles.

Pero que se vuelve, ante todo, un material susceptible de ser apropiado por estructuras de poder. Uno de estos detalles es la fotografía de una indígena guatemalteca en una revista de circulación comercial. En un pasaje de la novela, la fotografía de esta indígena aparece convertida en el más puro *documento de cultura*, como un importante elemento para los vencedores de la historia, y como una imagen vacía de un auténtico sentido social e histórico, por su sobre exhibición, comercialización, o incluso por su definición en paradigmas humanistas de restitución y reconocimiento. Esta fotografía, es tal vez un pasaje clave en esta destrucción del romanticismo revolucionario del pasado y una crítica radical a la continuidad en el presente mientras se vincule la representación de los sin voz con las más firmes estructuras de poder. Una fotografía, podríamos decir, inscrita en el desencanto posmoderno, que pone en juego una imagen controversial del nombre que asociamos al caso paradigmático del testimonio centroamericano en las guerras civiles. Una fotografía de una indígena guatemalteca con los reyes de España, que aun sin nombre propio, probablemente refiere a Rigoberta Menchú:

El humanismo de la familia real española y de las demás monarquías europeas que no solo recibían con el más alto protocolo a la indígena de marras sino que se retrataban con ella y permitían que estas fotos fueran publicadas ni más ni menos que en la revista ¡Hola!, una indígena gordita rodeada de reyes, príncipes, marqueses y condes como en un cuento de hadas, dije con el mismo atropello, una indígena a la que ninguna de las familias blancas y mal llamadas respetables del país en que ahora tomábamos café hubiera sido recibido por la puerta de la cocina como no fuera para que entregara las tortillas, esa misma indígena ganadora de las más altas distinciones internacionales era la única ciudadana de este país que aparecía rodeada de la realeza europea en la revista ¡Hola! (90)

En este pasaje, el protagonista, indirectamente nos sitúa ante el poder de la fotografía que se constituye como *documento de cultura*. Una fotografía útil para relatar la Guerra Civil de Guatemala desde la perspectiva del progreso, la transición, la normatividad de la paz. En este caso, como dice la novela, desde un humanismo, que toma la principal figura del testimonio centroamericano representando la voz del oprimido, para reproducirlo en función de la imagen limpia de los poderes en una cultura de circulación propia al nihilismo neoliberal. En este pasaje, la fotografía de la indígena guatemalteca en una revista miscelánea es vista con *asco* por quien se ha preocupado de compilar los testimonios de los indígenas de Guatemala. Un asco, que disloca e interrumpe cualquier rememoración digna de la voz subalterna en la representación de la líder indígena maya-quiché, quien en sus palabras -o en las de la antropóloga Elizabeth Burgos- escribe su testimonio representado a todo su pueblo. Aquí, su imagen está de antemano representada por los aparatos de sobre exhibición y una fetichización de la imagen en función de otros poderes: La historia oficial, la historia monumental, la historia de los reyes, o incluso el humanismo. Poderes, que, apropiándose de la imagen representativa de la voz de los sin voz, convierten a la fotografía en un documento vacío de sentido histórico.

En *Insensatez* estamos ante un trabajo destructivo con los documentos de la historia. Una destrucción, sin embargo, que nos sugiere pensar en el pasado de una manera tal que nos haga ver cómo ha sido apropiado por, podríamos decir, la historia de los vencedores. La indígena guatemalteca en la portada de la revista *Hola*, no está tan lejana a los botines del pasado que son mostrados en el desfiladero de los triunfadores. El asco y la destrucción de Castellanos Moya, en tal sentido, no es contra las clases oprimidas, sino contra la representación de éstos en determinadas formas de cultura. Su narrativa, es una operación destructiva con los referentes históricos dominantes y su uso para el reconocimiento subjetivo que permita la reproducción de

determinados regímenes jerárquicos. Con su imaginación literaria, en cambio, Castellanos Moya suspende estos regímenes, opera con el devenir del archivo testimonial e introduce sutiles detalles fotográficos que ponen en jaque el modo en el que pasado es representado por los poderes oficiales. Es una literatura, que destruye una posibilidad de restitución del pasado cuando queda a cargo de tales poderes, que da *asco* cuando muestra a éstos representando apropiativamente los símbolos de las víctimas del genocidio guatemalteco.

De todos modos, más allá del contexto histórico que la novela refiere, podemos señalar que este problema no solo atañe a la literatura que opera destructivamente sobre el pasado de las revoluciones centroamericanas. También, en la literatura contemporánea mexicana podemos hallar operaciones similares, de una imaginación literaria, que, con materiales de archivo, torna imposible pensar en una restitución conmemorativa de la revolución, y tras ésta, torna imposible una restitución del sujeto presente. Allí, nos interesa, singularmente, aquella literatura que retorna al horror del villismo, señalando en el presente que la comprensión del evento histórico en México ha estado marcada por dejar atrás la cruda violencia que lo caracteriza. En este caso, una violencia que es ejecutada por los nacionalistas mexicanos. Como *Insensatez, La casa del dolor ajeno*, nos lleva, desde un ambiguo límite entre ficción e historia, hacia una literatura destructiva que cuestiona la violencia constitutiva en las modernas naciones y sus procesos revolucionarios. Ambas corresponden, en este sentido, a dos literaturas post-nacionales, que no reproducen la hegemonía simbólica desde un aparato literario que estructura los significados en lenguajes monumentales. Entre estos casos literarios, más allá de un contexto histórico u otro, más allá de una investigación acotada a la revolución mexicana o a las revoluciones centroamericanas, lejanos a un historicismo que narre la verdad de estos eventos, vemos

diferentes casos contemporáneos que exponen una crítica a la violencia histórica en complejos montajes literarios.

La novela de Hebert, como la de Castellanos Moya, enfatiza en los episodios más oscuros de las historias de las revoluciones latinoamericanas. En este caso la matanza de chinos en 1911. El genocidio xenófobo de los revolucionarios, que efectivamente ocurrió en la localidad de La Laguna, es motivo para que el narrador emprenda diferentes viajes de investigación en archivos y busque dar cuenta del olvidado evento revolucionario. Si la novela de Castellanos Moya, en la que el narrador protagonista asume un trabajo que fracasa en dar forma a un nuevo archivo oficial, la novela de Hebert, en cierto modo, nos indica, que el archivo oficial de la revolución está excedido por numerosos documentos, testimonios e historias mínimas, que, pese a no aparecer en los grandes relatos, son cruciales para comprender el evento. La novela, recupera un evento que regularmente no entra en la narrativa nacional, para posicionarse contra el ideal de progreso y de la revolución, a través de la exposición de la sinofobia, de un genocidio en gran parte olvidado por el relato historicista. Es una investigación contemporánea que gira en torno al descubrimiento del genocidio de La Laguna, en conversaciones en taxis, entrevistas informales, archivos históricos, etc- En este recorrido, paulatinamente, el narrador va descubriendo un crimen que, desde el comienzo de la novela, el autor nos advierte, ha sido fuertemente borrado por pulsiones sociales que han vuelto difícil “acceder a sus claves más sutiles” (17). Dice el autor de *La casa del dolor ajeno*: “Si leyera en términos borgesianos, diría que es algo que quiere ser contado: cada pocos años se defiende de morir. Este libro es apenas una versión de ese gesto (17).⁶²

⁶² Dice el mismo autor respecto a cómo esta matanza ha sido presentada en la historia: “La matanza de chinos de Torreón es un episodio revelador y soterrado de la Revolución Mexicana, y no podría decirse que el nulo (re)conocimiento histórico que hay de ella se deba a falta de testimonios. Entre 1911 y 1934 circularon distintas

Con el descubrimiento literario de este genocidio, la novela destruye la épica revolucionaria: fragmentos del pasado son montados en una imaginación literaria que persigue momentos de peligro para las estructuras de conocimiento histórico-literario del presente. La novela de Herbert, en este sentido, es un exiguo trabajo de archivo que destruye literariamente la épica villista, que vimos en los primeros capítulos, ha sido reproducida de manera dominante por la narrativa mexicana sobre la revolución. Es una novela, que no se reconoce en un determinado sujeto de la historia ni un determinado sujeto literario, sino que, contra éstos, expone la historia como una catástrofe, al tiempo que denuncia, que el conocimiento histórico está marcado por el olvido de los episodios más oscuros del pasado. Es una novela, en este sentido, que atenta contra la imagen de nación moderna, que toma a la revolución como evento fundacional, exponiendo los oscuros matices de violencia y racismo junto con los cadáveres que están en el fondo del evento revolucionario. En *La casa del dolor ajeno*, estos restos son la historia de catástrofe, una historia que no depende tanto de tomar partido por un bando de la política en conflicto, sino de ver, que más allá del horizonte partisano o revolucionario, el nacionalismo se presenta como un homogéneo proyecto racial y cultural. Por ello, en la novela, ni el dictador Porfirio Díaz, ni el “liberal” Francisco Madero, ni el revolucionario Pancho Villa, ni el anarquista Flores Magón son redimidos. Sino descritos como oscuros personajes que más allá de la empatía política que representan están marcados por discursos racistas, por ejercicios de violencia. En pocas palabras, la novela nos muestra que la historia de la nación se construye en el olvido de estos matices y que más allá de la política, la modernidad mexicana es un proyecto, si no fallido, que se presenta

versiones orales e impresas. Son varios —no diré que muchos— los académicos que se ocuparon del tema entre 1979 y 2012” (17).

eliminando diferencias y homogeneizando un relato dominante que le asigna un sentido monumental a la política de la revolución.

En este proyecto, a medida que la novela avanza en la descripción de los hechos, en un momento de la investigación, un capítulo de ésta se interrumpe para enfocarse en la descripción de personajes involucrados, directa o indirectamente, en la matanza. En tal capítulo, titulado “Elenco. Trece retratos”, el narrador nos habla de trece personas. Una serie de personajes, desde un anarquista revolucionario señalado como culpable del genocidio, a un escritor de La Laguna, que, como Herbet dice, no tiene el privilegio de Martín Luis Guzmán para narrar la revolución, a un inmigrante chino a quien la matanza le cambió su vida, a un doctor del pueblo, etc. Estos personajes, son descritos en la novela desde las fotografías de sus rostros o desde los documentos y testimonios que se recuerdan de ellos. Entre éstos, un fotógrafo aparece mencionado. Es el sexto personaje descrito en esta serie. Un fotógrafo que vive la continuidad entre el porfiriato, la revolución y la posrevolución, y que participa, como otros números fotógrafos internacionales, del espectáculo de muerte que explota tras el alzamiento anti-reeleccionista de 1910.

Hartford Harford Miller fue un empresario y fotógrafo estadounidense que arribó a Torreón en 1905 y se quedó en el pueblo durante 30 años. Su cámara registró algunos de los momentos fotogénicos de la utopía lagunera. Iluminó de todo (la palabra *iluminar* es muy bonita; une a poetas, dibujantes y fotógrafos): desde revolucionarios que entraban a caballo al Casino de la Laguna hasta la inauguración de un puente de acero sobre el río. Su mirada es profunda en términos de campo. Se autoprocablama “fotógrafo aficionado” pero el título no le hace justicia. Poseyó un notable sentido de la oportunidad, como lo demuestran sus mejores placas revolucionarias: 11 jinetes frente a la metalúrgica de

Torreón sobre una calle encharcada; soldados federales alrededor de un avión tan frágil que parece de papel. (162)

La descripción del personaje expone algunas de las cuestiones que trabajamos en los primeros capítulos sobre la revolución mexicana. En su figura, se condensa el *continuum* de la historia, la representación del progreso, que inscribe a la revolución en una línea de desarrollo que no logra interrumpir plenamente el capitalismo porfirista. Los hechos que son *iluminados*, desde una fotografía que aparece como ejercicio de las bellas artes modernas, muestra esta continuidad, así como el acto de iluminar satiriza el gran discurso de lo fotográfico como aquel milagro de la historia y su discurso monumental. La iluminación del fotógrafo, de cierta manera, siguiendo la crítica al discurso dominante de la fotografía en el siglo XIX que Elizabeth Collingwood observa en *El filo fotográfico de la historia*, es la luz del “novedoso mecanismo fotográfico de inscripción, de registro y ‘reproducción de la realidad visible’, que da a la ‘razón historicista’ el modelo más adecuado para establecer la relación dominante con el pasado” (86). Luz y razón coinciden en el poder dominante de la fotografía, la iluminación ideológica del historicismo. En la figura del fotógrafo, Herbert, nos sitúa en un personaje que representa la razón continua de la historia. En tal caso, el desarrollo tecnológico, propio del capitalismo porfirista, y el desarrollo de los revolucionarios, pasan como parte del mismo motivo fotográficos ante el lente de Miller. En el fotógrafo, la proximidad entre la iluminación del porfiriato y la iluminación del sujeto popular villista, son el progreso de la historia. En sus diferencias, se confunden en una misma línea. Pero en esta confusión, al mismo tiempo, el fotógrafo captura una singularidad de la revolución. Esta, ya no es tanto la interrupción épica de los revolucionarios respecto a un régimen socio-económico desarrollado en La Laguna y Torreón, sino la violencia histórica, en este caso, aterrizada en el genocidio de 1911. Dice la

novela: “Miller registró la masacre de 1911. Sus placas están en el Archivo Municipal Eduardo Guerra de Torreón. Una de las más conocidas muestra una estampa digna de Ingmar Bergman: sobre una lodosa avenida, un *guayín* se aleja cargado de muertos”. (ibíd.)



Fig. 20. (Arriba). Harold Miller. 1911. México. En *Animal Político*. Abajo). “Villa entrando a Caballo a Torreón”. 1914. México. Archivo Casasola.

¿Qué decir ante los numerosos muertos de la revolución, que en el caso de la novela, observamos como víctimas de conflictos de raza, como muertes provocadas por un proceso de homogenización nacional? ¿No son estos muertos el resto inaprensible para una subjetivación basada en el reconocimiento monumental del pasado? Con la imagen de los cadáveres, no se trata de ilustrar la narrativa de Herbert y de encontrar en el archivo el testimonio fotográfico que dé cuenta de que la ficción literaria está debidamente documentada (fig. 20). Sino, de ver en la novela de la matanza de chinos un montaje literario en que la imagen fotográfica se desprende de su uso como documento de cultura, y queda, en cambio, como un documento cuyo devenir literario permite al escritor desprender al evento de su significación histórica más tradicional: la épica villista de la narrativa revolucionaria. Allí, el archivo fotográfico surge como materiales de porvenir, que constantemente permiten reevaluar lo ya dicho sobre la historia. La descripción de Miller, fotógrafo que escarba en los cadáveres, llevados por una carreta a caballo, y que representa a los revolucionarios entrando a caballo a los lugares en que triunfaban, marca, tal vez un importante contrapunto fotográfico: entre aquella imagen épica de la revolución y otra imagen de catástrofe y muerte que retorna al nuestro tiempo.⁶³ Entre el jinete a caballo que entra de frente y triunfalmente de la historia, y el reverso de una carreta de muertos, que se aleja en un camino marcado por tendidos eléctricos, muertos que desaparecen ante el incesante avasallamiento del progreso. Un contrapunto, que no funciona como una oposición binaria, sino

⁶³ Con la fotografía de los revolucionarios a caballo, tal vez el escritor refiere implícitamente a la famosa fotografía del archivo Casasola, titulada *Villa entrando a Caballo en Torreón*, que observamos arriba. Aquella fotografía que muestra la entrada triunfal del Centauro del Norte tras la derrota de los Federales en la ciudad cercana donde ocurrió la masacre de chinos, batalla crucial en el avance de los dorados hacia Ciudad de México, y que ha sido reproducida y descrita en innumerables ocasiones. Una imagen que Monsiváis señaló entre las fotografías más importantes del archivo Casasola: “*Villa entrando a caballo en Torreón*: para ser caudillo se precisa una capacidad de riesgo personal y de intuición mitológica, en que la mitología sea función de lo pintoresco y la hazaña anticipe el despliegue cinematográfico (21). Su frase, podemos inferir, refiere a una síntesis entre la construcción cultural del caudillo y el rol de las tecnologías de las imágenes cuando éstas alcanzan la masividad como fenómeno de la modernidad.

como un des-sujetamiento de la imagen oficial de la historia, en el que una imagen de muerte, abre otros problemas vinculados a la imaginación de la catástrofe de la historia y al rechazo del nihilismo de la épica revolucionaria. Allí, la imagen de los cadáveres retorna a la oscura violencia del villismo y al fenómeno fotográfico del norte de México. Miller, es otro nombre del inconmensurable espectáculo de muerte. Su fotografía, el *guayín* de cadáveres, otro caso de un fenómeno fotográfico que entremezcla fotografía de guerra y fotografía de la revolución, dejando expuesto en crudas imágenes del horror de la historia un resto que excede y transgrede el relato fundacional y modernizante de la nación.

Entre las novelas de Horacio Castellanos Moya y Julian Herbert, hemos buscado problematizar la fuerza del pasado, de los materiales de archivo, en el presente. Problemas vistos desde imaginaciones artísticas y literarias contemporáneas, que no narran la historia como discurso nacional ni se pretenden como representaciones subjetivas que reconozcan la verdad del pasado. Por otros lados, nos sitúan ante una dimensión peligrosa del archivo, cuyos materiales son despojados de sus significaciones dominantes y se aproximan a un tiempo incalculable en las variaciones en que el pasado puede venir al presente. En éste, la fuerza y potencialidad de la historia a contrapelo, historia articulada en imaginaciones que operan con montajes, permite interrumpir la temporalidad homogénea que sirve a la construcción hegemónica de la política y la cultura, una temporalidad que hemos visto, se basa en la concepción monumental del pasado. Entre estos casos, cuando pensamos en literaturas de la destrucción del sujeto y en montajes des-narrativizadoras de la historia de las revoluciones, nos enfrentamos, a diferentes maneras que aproximamos hacia una disputa del concepto de historia, en la cual tomamos posición, contra el discurso monumental, señalando el peligro de una aparición fugaz que irrumpe en los paradigmas de conocimiento determinados por la épica historia de la revolución.

4.4. El porvenir y el tiempo incalculable.

Con los casos abordados arriba, perseguimos montajes artísticos e imaginaciones literarias contemporáneas que hacen de los materiales de archivo una potencial fuerza destructiva de los márgenes de representación política y estética en el presente. Leyendo *Mal de archivo* de Derrida y una foto un archivo en ruinas (Holland House Library en Londres en 1940), Cadava recuerda que “la cuestión del archivo nunca es simplemente una cosa del pasado sino también del futuro” (107). Un problema que tiene que ver con una sobrevivencia de materiales del pasado, con la destrucción de espacios archivístico (la biblioteca bombardeada). Destrucción cuya fotografía, al mismo tiempo, está destinada a un nuevo archivo. “Si la violencia que expone el archivo a su precariedad radical y a su fragilidad nos permite atisbar su finitud, esta misma violencia permite también su sobrevivencia” (108). En tal cuestión, el archivo como cuestión del porvenir, es también la posibilidad de la sobrevivencia de imágenes ante los momentos más determinantes de la devastación de la guerra tecnológica. Es motivo de una imagen pese a todo, en la que ya no buscamos tanto mostrar la historia desde el archivo dominante de la cultura como interrogar una interrupción del tiempo histórico con materiales del pasado. Una interrupción de la temporalidad que monumentaliza la historia y una deconstrucción de la memoria oficial cuando esta última se inscribe en el progreso. En tal punto, se trata de separarse de un archivo en el que se relata la historia tal como ha sido, y de perseguir, por otros lados, un archivo que retorna a una heterogeneidad temporal sin principio estructurante. Ante éste, imaginaciones que interrumpen la construcción de la historia, hacen del pasado una fuerza en movimiento que salta en la línea histórica. Esta fuerza, la trazamos entre una potencialidad del pensamiento de

Benjamin sobre el concepto de historia, y lo vemos como trazos fotográficos y literarios que observan la irrupción de la imagen en otros tiempos.

Samuel Weber, en *Benjamin's abilities* refiere a las habilidades del pensamiento de Benjamin, como aquellas fuerzas que no aparecen como estructuras fijas, sino como potencialidades que Benjamin construyó agregándole tal sufijo (*-barkeit* en alemán, *-ability*) a sus conceptos más importantes (4). Unas habilidades que Weber vincula con Derrida y la diferencia que éste establece entre, a través de iterar e iterabilidad, entre el hecho fáctico, la repetición-, y la posibilidad de una potencialidad que no es la mera constatación empírica de la actualidad de una cosa. Esta potencialidad, que Weber trabaja entre las habilidades benjaminianas y las habilidades derridianas, encuentran una de sus fuerzas claves en el *perhaps* de la deconstrucción. Potencia o fuerza del *perhaps* como una incalculabilidad del futuro de la deconstrucción y los conceptos de Benjamin, un porvenir lejano al cálculo de la política y del progreso. Entre éstos, el movimiento del archivo que permite pensar en una interrupción del tiempo desde montajes imaginativos, es la operación destructiva de los casos contemporáneos que hemos referido. Montajes de fragmentos e historias del pasado, interrumpiendo el relato de la hegemonía nacional, a uno u otro lado de la política, escapando de un horizonte nacionalista. Proyectos literarios y artísticos, que toman la fotografía y el testimonio, como potenciales trazos del montaje, interrumpiendo el paradigma del documento de cultura, y llevando al documento histórico hacia otro devenir. En este devenir, una dimensión incalculable de los materiales del pasado, un *after-life* de la fotografía, una manera de traducción -que no se define en un significado fijo - de los materiales del pasado a otro tiempo, pone en peligro las estructuras del presente.

En la potencialidad de destruir el concepto de historia como progreso y monumento, perseguimos un porvenir del archivo fotográfico y literario despojados de su memoria oficial. Lo incalculable que reposa en el archivo histórico, o lo inconmensurable de la historia sin narración, es, en otras palabras, una chance que, como porvenir, como habilidades de un pensamiento en potencia, nos despoja de las representaciones más tradicionales y fijas de la subjetividad moderna. Como dice Weber, un *perhaps* que “can never be construed as properties of a subject or a self-consciousness” (126). El porvenir de la historia en instantes de peligro para la intencionalidad de la conciencia, para el reconocimiento del sujeto, en montajes que deconstruyen el lenguaje monumental del pasado, es aquello que des-sujeta a la historia de cualquier representación y metafísica discursiva nacional. En nuestro recorrido, hemos perseguido estos instantes de peligro con las novelas de destrucción y el porvenir de la fotografía. Entre estos instantes, una de las consecuencias es la posibilidad de un cuestionamiento radical de la violencia histórica, de su inscripción en conceptos de temporalidad dominante, de su reproducción en diferentes espacios y estructuras de la política. Un cuestionamiento crítico que radica en perseguir otros modos de lo político que no queden arraigados en la idea de revolución nacional y de progreso. Allí, el instante de peligro es también ruptura con el horizonte subjetivo de reconocimiento de la política revolucionaria, cuando éste se edifica como un sujeto nacional. Es otro modo de pensar la interrupción de la historia, de sus jerárquicas, tiranías, violencias, etc., sin caer en un horizonte re-apropiable por el progreso. La imaginación literaria y artística tal vez nos abren estas posibilidades de des-subjetivación. Potencialidad de la fotografía y la escritura de interrumpir el cálculo del futuro como progreso y del pasado como monumento. En tal lugar, posicionamos las interrogantes que trae el porvenir del archivo en nuestra contemporaneidad.

Conclusión

A lo largo de esta tesis, hemos observado numerosos casos fotográficos y literarios con el objetivo de apuntar hacia una comprensión del tiempo y la historia que nos abra a otros nombres y problemas que aquellos definidos por la temporalidad dominante propia al transcurso histórico de la nación moderna. Para esto, tomamos como punto de partida la fotografía como un momento de irrupción en la comprensión del concepto de historia. Esto, ciertamente sigue una problematización benjaminiana, que podríamos observar, se expresa singularmente en la posibilidad de una escritura por fragmentos y en una alegoría del fragmento fotográfico irrumpiendo en la escritura lineal del tiempo histórico. En un “hacer estallar” el tiempo continuó gracias a la irrupción de la fotografía. Como dice Cadava: “la historia supone la capacidad de suspender o detener el movimiento histórico, de hacer estallar los detalles de un acontecimiento respecto del *continuum de la historia*,” (71). Ante este “hacer estallar”, la fotografía aparece con la singularidad de su fuerza fragmentaria e instantánea. Una potencialidad de la imagen fotográfica, que cabe advertir, no la asumimos como una nueva solución fija para los problemas históricos, culturales y políticos, así como, no tomamos el objetivo de construir una tesis que se consagró y que tomé la crítica benjaminiana como un marco estable y homogéneo, un marco que puede aplicarse para entender la fotografía de las revoluciones en América Latina. Buscamos desplegar, en el abanico de problemas que trae el concepto de historia irrumpido por la tecnología fotográfica y en el abanico de problemas que la crítica benjaminiana posiciona contra el progreso, una serie de interrogantes que se abren al enigma del tiempo, a la pregunta por la historicidad vista desde la imagen en los contextos históricos que hemos referido.

En esta apertura, buscamos imaginar otro modo de lo político, que no está de antemano definido por estructuras de comprensión y representación. Entre fotografías y literaturas, hemos buscado imaginar el estallido de una estructura temporal dominante, que visto contra los conceptos dominantes de representación de la temporalidad histórica, se manifiesta contra las estructuras del progreso, del historicismo, del positivismo, del totalitarismo, de la tradición del oprimido, la historia de los vencedores, del permanente estado de excepción. Contra estas estructuras, del gran relato de la historia moderna de la nación, hemos indicado, a lo largo de esta tesis, una serie nombres que marcan singulares diferencias: verdadero estado de excepción, montaje, fragmento, suspensión, heterocronismo, imagen dialéctica, tiempo metonímico, interregnum, entre otros. Una constelación heterogénea, que perseguimos desde diferentes ángulos, con el objetivo de des-monumentalizar el discurso que se apropia del pasado a través de la representación cultural de la fotografía y la literatura. Nombres que hacen estallar el *continuum* del tiempo, que, en cada caso, observamos con el objetivo de descender del edificio simbólico que sostiene la historia como progreso. En este descenso, que no nos ilumina en una nueva promesa de emancipación del sujeto de la política, hallamos, entre sombras y cadáveres. El desafío de imaginar otros modos de comprensión de lo político en nuestros días. Estos modos, los hemos asociado a una destrucción de los procesos de subjetivación propios de las producciones culturales oficiales o de una construcción subjetiva que acaba por reducir las diferencias heterogéneas de lo social en un proyecto de identificación común anclado en el fundamento de una determinada estructura hegemónica. Hemos buscado descender del edificio monumental de la historia, atravesando imágenes de muerte, restos inapropiables, con los cuales imaginamos de otro modo lo político, tal cerca de una infrapolítica y una pos-hegemonía, en las que ya no cabe el sujeto tradicional de la política y de la historia.

El estudio de las imágenes, fotográficas, literarias, testimoniales, históricas, en este camino, no se proponen como un proyecto que defina una nueva promesa mesiánica en favor del oprimido. En cambio, se propone como apertura a una heterogeneidad radical del tiempo, que ya no se limita al plano homogéneo del progreso del Estado-nación. Con este estudio, la comprensión del tiempo y la historia apunta a otros umbrales, que tras el monumento levantado culturalmente para representar en una idea metafísica de la historia de las revoluciones, dejan ver, entre enigmas, suspensos y cortes, las posibilidades de imaginar la historia fuera de todo paradigma de representación. En esta imaginación o constelación de nombres, que pone en juego un modo otro de lo político, que aproximamos desde la irrupción de la fotografía y la literatura, se alejan de la representación del pasado a partir de la verosimilitud propia al milagro fotográfico. Y en esta diferencia, quedan cerca de un tiempo enigmático, el tiempo de la fotografía como imagen dialéctica, con el que problematizamos la historia como ruina y catástrofe, en la posibilidad de pensar el pasado a través del montaje y la destrucción de cualquier monumento historicista, que no puede quedar anclado en un régimen soberano de representación.

Perseguimos, una pregunta por el tiempo que nos aproxime a la destrucción del sujeto como agente dominante de los esquemas políticos modernos. Un camino, que se torna más problemático, cuando observamos este sujeto como un sujeto revolucionario que construye un nuevo sistema (contra) hegemónico. Más problemático, porque ciertamente no se trata de oponerse a la revolución cuando ésta es una efectiva interrupción de regímenes de propiedad y jerarquías socioeconómicas, cuando interrumpe la tiranía cotidiana que caracteriza a dictaduras y gobiernos democráticos en México y Centroamérica. Sin embargo, la revolución en el plano de la política del Estado-nación, en el plano del documento de cultura, es la reproducción de

poderes desde un aparato burocrático, político y cultural, que perpetúa el ejercicio soberano de la fuerza. Allí, la revolución se ha convertido más bien, en una adecuación institucional de los patrones de acumulación capitalista y en una transformación ideológica del gobierno cuando se presenta como un poder cercano al pueblo. Pero no, en la efectiva interrupción de tradiciones jerárquicas ni en la efectiva suspensión de la violencia histórica. Éstas, se perpetuarán en la medida en que la revolución siga inscrita en la estructura temporal dominante: el progreso de la nación moderna. ¿Cómo despojarse de esta estructura? En tal pregunta, es que posicionamos el poder de las fotografías y literaturas que hemos visto. Casos que, con el poder de registro de la imagen fotográfica y el testimonio imaginado literariamente, se abren a otras posibilidades, cercanas a la disolución del sujeto en una esfera post-hegemónica. Estas formas, apuntan a la emergencia de instantes, que pueden ser articulados y montados sin caer en la apropiación de los objetos de la historia en archivos dominantes y discursos nacionalistas. Instantes de peligro, que hemos buscado acercar a la imagen dialéctica, al tiempo-ahora, para con ésta, imaginar la suspensión de los regímenes temporales imperantes que han marcado la cruel historia del siglo XX.

De lo que se trata, con ver la fotografía y la literatura haciendo saltar el tiempo continuo y aspirando a una destrucción del sujeto dominante de la política, es de cuestionar los regímenes temporales que permiten la reproducción de la violencia en la historia. Por tanto, de perseguir otras comprensiones del tiempo, que puedan minimizar la constante violencia del progreso y del permanente estado de excepción. Con este último, al abordar los grandes eventos revolucionarios de México y Centroamérica, en relación con momentos anteriores y posteriores a éstos, momentos en que la violencia política sigue siendo el fundamento de la modernización, observamos los límites de los discursos que señalan como una excepción la violencia

característica de las revoluciones o las guerras civiles. Con ello, si la historia moderna es la del permanente estado de excepción ejecutado por el poder soberano, más allá de un específico evento, nos interesa interrogar hasta qué punto la fuerza del pasado puede apuntar, en el presente, a la suspensión de esta continuidad de violencia que se ha establecido constantemente en la modernidad.

En nuestros días, es factible observar entre México y Centroamérica, que distantes de toda superación de la violencia histórica, nos encontramos frente a zonas críticas de violencia en el mundo contemporáneo. En México y Centroamérica, nos encontramos ante algunos de los lugares más problemáticos para pensar en el permanente estado de excepción y la violencia histórica, así como antes sitios fundamentales para pensar las estructuras de representación revolucionaria. Por tanto, para abordar una crítica al progreso como temporalidad propia a la representatividad política y sostén de la violencia histórica. En México, como un permanente estado de excepción que continua de la dictadura de Porfirio Díaz, a la revolución de 1910 y después a los gobiernos del PRI, que varias veces han sido señalados como una falsa democracia y como un autoritarismo, como una norma histórica cuya violencia está lejos de cesar en nuestros días. Allí, nos posicionamos frente a un lugar clave para pensar como el progreso encubre esta norma y permite caer en la ficción de una democracia cuyo fundamento de poder está en los baños de sangre y la ejecución fáctica de la violencia soberana. El Salvador, por su lado, es también un país caracterizado por una permanente violencia. Un país que ha tenido muy pocos gobiernos democráticos que han logrado terminar su mandato durante el siglo XX, y que en cambio ha sido azotado por diferentes crisis sociales, guerras civiles, revoluciones, golpes de Estado, guerras con otros países de Centroamérica, etc. En este sentido, si por un lado la revolución mexicana de 1910-1920 no es una excepción propiamente tal y está inscrita en la

continuidad de violencia moderna, en el caso de El Salvador la Guerra Civil de 1980-1992 tampoco es una excepción, ya que la violencia política, ha sido el patrón dominante de la modernidad antes del conflicto armado -como hemos visto singularmente con la masacre de 1932 - y después de los Acuerdos de Paz de Chapultepec. En nuestros días, ambos países siguen siendo presentando algunos de los mayores índices de homicidios en el mundo, y en sus modernidades fallidas, nos siguieren pensar en el fracaso del progreso incluso bajo el modelo revolucionario. Ante esta violencia, es que buscamos la interrupción del paradigma temporal que define este curso.

En estos casos, se vuelve urgente interrogar el fracaso del modelo hegemónico para interrumpir la cotidiana historia de devastación. El horror de la violencia actual, ya sea por el narcotráfico, el crimen cotidiano, la violencia de las migraciones, etc., nos desafía a observar que el modelo del progreso ha fallado. Un fracaso, que vemos en la violencia del presente, que ha cautivado a una nueva fotografía documental. Nuevas generaciones de fotógrafos, quienes han puesto especial atención en la crueldad del narcotráfico y los vejámenes acaecidos en las dinámicas migratorias. Este registro, nos desafía, cada vez que testificamos la violencia de México y Centroamérica, a imaginar la interrupción de un modelo progresista, que más allá de la política revolucionaria, hoy en día, sigue subsumiendo la vida a un permanente estado de excepción. Una violencia dominante, que en los casos que nos convocan, está marcada por las catástrofes de las guerras civiles, y la adecuación de los regímenes democráticos al neoliberalismo global, por las numerosas armas que quedaron en Centroamérica, la mutación de los paramilitares en nuevas y violentas organizaciones paraestatales, la emergencia del poder del narco, desplazamientos forzados, deportaciones, desigualdades sociales, extremas pobrezas, y otras condiciones que han derivado en una nueva catástrofe de nuestro tiempo.



Fig. 21. “As above. So below.” Kristen Luce. Río Grande, Texas. 2015. www.kirstenluce.com

Para concluir, esta última fotografía (fig.21), de un migrante que está tratando de cruzar el río Grande, el mismo río que Walter Horne y otros fotógrafos de las postales cruzaron hacia México para producir el espectáculo de muerte de la revolución de 1910, nos permite dejar expuestos trazos, que en tanto interrogantes abiertas, perseguimos para imaginar otros tiempos que no sean los de este permanente estado de excepción y del progreso. Esta fotografía es parte de numerosas fotografías que pueden verse diariamente de la violencia contemporánea en México y Centroamérica. Fue tomada desde un helicóptero de Home Land Security, que probablemente sea la causa del remolino en que está atrapado el migrante. Es, otra fotografía paradójica. Como las postales de la revolución mexicana, como la fotografía de 1932 en El Salvador, es una fotografía posible gracias a las posibilidades tecnológicas de las fuerzas militares y policiales, y, al mismo tiempo una fotografía que se nos ofrece para cuestionar los cimientos de la violencia histórica que estos poderes ejecutan. En este caso, es también, una fotografía que se propone como denuncia de la violencia que afecta al migrante, como un amplio

fenómeno fotográfico contemporáneo ha dejado expuesto. Pero, en nuestra perspectiva, alejados tanto de una intención humanista que represente al subalterno, como alejados de las estructuras más fuertes de los poderes policiales, observamos estas fotografías, en cambio, para imaginar la interrupción de la temporalidad lineal. Para perseguir puntos de fuga y momentos no apropiables en la estructura de reconocimiento del sujeto histórico-nacional inscrito en la temporalidad del progreso y en la construcción hegemónica de la política.

En el encuadre fotográfico de esta imagen, el migrante es descubierto en un espacio inconmensurable, un río que lo excede. Tratando de avanzar hacia otro futuro, hacia una promesa que es dejar atrás su catástrofe íntima, está atrapado por la tormenta del progreso, por la promesa de un mejor pasar. Sin embargo, el migrante, visto desde arriba por la policía, no encontrará la promesa del progreso, sino que este cálculo, intuimos, lo llevará a su ruina, a la cárcel o la deportación. Sin embargo, no se trata tanto de la representación de la historia, de la verdad de esta historia mínima, como de la interrupción del instante fotográfico en el transcurso lineal de la historia. El migrante fotografiado, no puede detener el trascurso histórico, ni puede llegar a otro tiempo de mejor pasar. Pero la fotografía, tal como la vemos, expone un espacio y un tiempo de representación en la cultura del progreso. Tal vez, como el mismo remolino que vemos en el río, un remolino del tiempo histórico, que nos recuerda que no hay líneas, que en la superficie de la imagen pueden coincidir diferentes tiempos, que la imagen puede aproximarnos a una imaginación heterocrónica de la historia. En este caso, en la violencia en una frontera que cautivó a los productores de postales un siglo atrás, y que actualmente atrae un nuevo género documental, una frontera marcada por la violencia desde el pasado al presente. Allí, el instante que esta fotografía captura, quedara para nosotros como otro testimonio que sobrevive a la historia de ruina y catástrofe. Una sobrevivencia de la imagen, que nos permitirá volver a ella

para enfrentarnos al horror en la historia, y ante este, imaginar otros caminos heterogéneos, otros tiempos heteróclitos, otros modos post-hegemónicos de lo político, que destruyan la línea del progreso. Allí, buscamos con la imagen fotográfica, y tomando la singularidad de una imagen que expone la catástrofe de nuestro tiempo, imaginar el estallado del tiempo continuo, suspender el fundamento temporal que funciona en la base de la violencia histórica y que permite su mutación contemporánea hacia una catástrofe global.

Ante esta catástrofe de nuestro tiempo, historia de devastación, continuidad de la violencia y de la guerra tecno-moderna, de las crisis sociales, políticas y económicas, la heterogeneidad de nombres que buscan suspender e interrumpir el progreso de la moderna historia, tienen que ver, finalmente, con un “carácter destructivo.” Este “carácter destructivo”, es importante advertir, no corresponde a una operación nihilista que echa abajo todo proyecto revolucionario, pero sí afecta a la manera en que lo nacional-hegemónico define subjetividades. Es un carácter que permite seguir pensando en la interrupción de jerarquías sin restituir los mismos poderes dominantes que se han perpetuado desde el pasado al presente. En tal punto, el “carácter destructivo” es, tal vez, un carácter que tiene una chance más profunda para imaginar un porvenir en otros espacios y tiempos que el horizonte teológico-político del poder soberano, hegemónico o contra-hegemónico. Una chance, que Walter Benjamin, con este “carácter destructivo”, refirió como “joven y alegre”, en un pequeño texto de 1931. “Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegre, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra” (159). Para Benjamin, la destrucción de las estructuras que definen su mundo presente, un despejar lo ya existente, aparece como posibilidad de trazar otros tiempos, que tras el vaciamiento de las lógicas de comprensión y poder que definen una época, tras la destrucción

de los paradigmas dominantes, es oportunidad de rejuvenecer. Es allí, donde una búsqueda de un tiempo porvenir se abre al enigma de la historia. El “carácter destructivo”, dice Benjamin, “Tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido (161).” Pero esta necesidad, no es la de un saber construido a ciencia cierta, no es el poder del cálculo racional. Por el contrario, con este carácter “ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos” (ibíd). En este camino, que por no ser nada duradero, “ve caminos por todas partes” (ibíd.), es que posicionamos la fuerza de la destrucción del sujeto, una destrucción que aparece como una chance para pensar en otra historia, de tiempos y caminos heterogéneos, que más allá de toda solución y síntesis, hemos planteado en la diferencia radical de nombres que se oponen al progreso y de los paradigmas modernos de representación.

Así, posicónanos una operación destructiva frente a los procesos de reconocimiento y representación del mundo moderno, que tras éstos, queda como chance de abrir otros caminos. Ante estos caminos, que no se ofrecen como soluciones fijas ni como conclusiones cerradas, es que hemos aspirado a exponer una constelación de problemas y nombres que, más allá de toda definición estructural y pensamiento categorial, son la diferencia radical y heterogénea que aparece en instantes de peligro y que destruyen el fundamento temporal dominante de la modernidad. Hasta nuestros días, la revolución llevada a la representación institucional del Estado y reinscrita en el ejercicio de la fuerza soberana, no ha logrado interrumpir ni la violencia del pasado ni acabar con el horror del presente. Pero, tal vez, la fotografía que pese a todo ha sobrevivido a la catástrofe de la historia, nos deja expuestos ante la posibilidad de imaginar la interrupción de este tiempo homogéneo. Nos desafía a habitar en un carácter destructivo, que es la apertura de caminos heterogéneos. Ante estos, lo político de la historia deja de ser el

reconocimiento del sujeto y se separa de una emancipación calculada en el andamiaje político del Estado-nación. Queda como incerteza y enigma de un tiempo incalculable. Como una heterogeneidad radical, como una destrucción “alegre y joven” que nos ayuda a montar, desde el vaciamiento de la lógica del poder soberano y la suspensión del progreso, un pasado sin monumentos y una historia porvenir.

Obras citadas

- Aguilar Camín, Héctor. *Saldos de la Revolución: Historia y política de México*. México: Editorial Planeta, 2013. Print.
- Allen, James. *Without Sanctuary: Lynching Photography in America*. Santa Fe, New Mexico: Twin Palms, 2000. Print.
- Altúzar, Mario Luis y Agustín Víctor Casasola. *Agustín Víctor Casasola: el hombre que retrató una época: 1900-1938*. México: Gustavo Casasola, 1988. Print.
- Alvarenga, Patricia. *Cultura y ética de la violencia: El Salvador, 1880-1932*. San José, Costa Rica: EDUCA, 1996. Print.
- Anderson, Thomas P. *El Salvador 1932: Los Sucesos Políticos*. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1976. Print.
- Arias, Gómez J. *Farabundo Martí: Esbozo Biográfico*. Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1972. Print.
- Atl. Doctor. *Obras*. 1. ed. México: El Colegio Nacional, 2006. Print.
- Azuela, Mariano. *Los de Abajo*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: The Noonday Press, 2012. Print.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1982. Print.
- _____. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003. Print.
- _____. *The Origin of German Tragic Drama*. Londres: Verso, 2003. Print.
- Benjamin, Walter, Wolfgang Erger, and Paul Valéry. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro, 2011. Print.
- Benjamin, Walter, Howard Eiland, and Kevin McLaughlin. *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 2003. Print.
- Benjamin, Walter, and H A. Murena. *Ensayos Escogidos*. México, D.F: Ediciones Coyoacán, 2012. Print.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2004. Print.
- Blanqui, Louis A. *La eternidad por los astros*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2002. Print.
- Boullousa, Carmen. *La Patria Insomne*. Madrid: Hiperión, 2011. Print.

- Brienza, Hernan, and Nidia Diaz. *Farabundo Martí: Rebelión En el patio trasero*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2007. Print.
- Brunet, François. *Photography and Literature*. Londres: Reaktion Books, 2009. Print.
- Burgos, Elizabeth, and Rigoberta Menchú. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo Veintiuno, 2005. Print.
- Cadava, Eduardo. *La Imagen En Ruinas*. Santiago: Palinodia, 2015. Print.
- _____. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Santiago: Editorial Palinodia, 2006. Print.
- Cadava, Eduardo y Gabriela Nouzeilles (eds). *The Itinerant Language of Photography*. New York: Princeton University Art Museum, 2013. Print.
- Calderón, Esteban B. *Juicio sobre la Guerra del yaqui y génesis de la huelga De Cananea*. 2. ed. México: Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero Mexicano, 1975. Print.
- Campobello, Nellie. *Cartucho: relatos de la lucha en el norte de México*. México: Ediciones Era, 2000. Print.
- _____. *Las Manos De Mamá: Tres Poemas; Mis Libros*. 4th. ed. México, D.F.: Factoria Ediciones, 2006. Print.
- _____. *Ritmos indígenas de México*. México: Editorial Popular, 1940. Print.
- _____. *Obra reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Print.
- Canales, Claudia y Berumen, Miguel Ángel. *México: Fotografía y revolución*. Ciudad de México: Conaculta, 2009. Print.
- Casanova, Carlos. *Estética y Producción en Karl Marx*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2016. Print.
- Casasola, Agustín Víctor. *El poder de la Imagen y la Imagen del poder: Fotografías de prensa del Porfiriato a la época Actual*. México: Universidad Autónoma Chapingo, 1985. Print.
- _____. *The World of Agustín Víctor Casasola : Mexico, 1900-1938/ El mundo de Agustín Víctor Casasola*. Washington: Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, 1987. Print.
- Casasola, Gustavo. *Historia Grafica de la Revolucion Mexicana, 1900-1960*. Mexico: F. Trillas, 1967. Print.
- Castellanos, Moya H. *Desmoronamiento*. Barcelona: Tusquets Ediciones, 2006.
- _____. *El Arma en el hombre*. Barcelona: Tusquets, 2001. Print.
- _____. *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.
- _____. *Insensatez*. Barcelona: Tusquets Editores, 2014. Print.
- _____. *La metamorfosis del sabueso: Ensayos personales y otros textos*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2011. Print.

- Castro Leal, Antonio. *La Novela de la Revolución Mexicana: Selección*, Mexico: Aguilar, 1964. Print.
- Cazares, H L. *Nellie Campobello: La Revolución en clave de mujer*. Mexico, D.F: Universidad Iberoamericana: Tecnológico de Monterrey, 2006. Print
- Collingwood-Selby, Elizabeth. *El filo fotográfico de la Historia: Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2009. Print.
- Córdova, Arnaldo. *La ideología de la revolución mexicana: la formación del nuevo régimen*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1973. Print.
- Cortez, Beatriz. *Estética Del Cinismo: pasión y desencanto en la Literatura Centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G, 2010. Print.
- Dalton, Roque. *Las Historias prohibidas del pulgarcito*. San Salvador: UCA Editores, 1991. Print.
- _____. Dalton, Roque. *Los testimonios*. San Salvador: UCA Editores, 1996. Print.
- Dalton, Roque, and Aurelio Alonso Tejada. *Materiales de la Revista Casa de Las Américas De/sobre Roque Dalton*. La Habana, Cuba: Casa, 2010. Print
- Dalton, Roque and Miguel Mármol. *Miguel Mármol: Los Sucesos de 1932 en El Salvador*. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana, 1982. Print.
- Debroise, Olivier. *Mexican Suite: a History of Photography in Mexico*. Texas, Estados Unidos: University of Texas Press, 2001. Print.
- del Río, Ignacio. *Intereses extranjeros y nacionalismo en el noroeste de México, 1840-1920*. Print.
- del Valle, Ivonne y Estelle Tarica. "Radical Politics and/or the Rule of Law in Mexico". *Política común*. Vol. 7.
- Derrida, Jacques, Elizabeth Rottenberg, Geoffrey Bennington, M Crépon, Thomas Dutoit, and Peggy Kamuf. *The Death Penalty. Vol. 1*. Chicago: The University of Chicago Press 2014. Print.
- Derrida, Jacques, Gerhard Richter, and Jeff Fort. *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*. Stanford, Calif: Stanford Univ. Press, 2010. Print.
- Derrida, Jacques. *Work of Mourning*. Chicago: University Press, 2017. Print.
- Díaz Pérez, Olivia (ed.). *La Revolución Mexicana en la literatura y el cine*. Madrid: Iberoamericana, 2010. Print.
- Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trans. 3ed. España: Adriana Hidalgo Editora, 2012. Print.
- _____. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004. Print.
- Elizondo, Salvador, and Eduardo Becerra. *Farabeuf, o la crónica de un instante*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000. Print.

- Flores, Tatiana. *Mexico's Revolutionary Avant-gardes: From Estridentismo to ¡30-30!* New Haven: Yale University Press, 2013. Print.
- Folgarait, Leonard. *Seeing Mexico Photographed: the Work of Horne, Casasola, Modotti, And Álvarez Bravo*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2008. Print.
- Fontcuberta, Joan. *Photography: Crisis of History*. Barcelona: Actar, 2004. Print.
- Franco, Jean. *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press, 2013. Print.
- Frei, Christian, and James Nachtwey. *War photographer: James Nachtwey*. S.l.: Koolfilm [u.a., 2012. DVD.
- Freund, Gisèle. *Photography and Society*. Boston: David R. Godine, 1980. Print.
- Galende, Federico. *Walter Benjamin y la destrucción*. Santiago De Chile: Metales Pesados, 2009. Print.
- Gilly, Adolfo. "El Aguila y el Sol". *La Jornada*. 2010.
- _____. *La revolución interrumpida*. México: Ediciones Era, 2007. Print.
- _____. *El Cardenismo, una utopía mexicana*. México, D.F.: Cal y Arena, 1994.
- Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el Valle del Sinú*. México. Pre Textos Ed., 2006. Print.
- Gould, Jeffrey L, and Aldo Lauria-Santiago. *1932: Rebelión En La Oscuridad; Revolución, Represión y Memoria en El Salvador*. San Salvador, El Salvador: Ed. Museo de la Palabra y la Imagen, 2009. Print.
- Gould, Jeffrey L, Consalvi C. Henríquez, and Russell Salmon. *1932, Cicatriz De La Memoria*. Brooklyn, NY: First Run/Icarus Films, 2002. DVD.
- Guzmán, Martín Luis. *El águila y la Serpiente*. México: Editorial Anahuac, 1949. Print.
- Heidegger, Martin. *Caminos del Bosque*. Trans. Arturo Leyte y Helena Cortés. Madrid: Alianza, 1996. Print.
- Herbert, Julián. *La Casa del dolor ajeno: Crónica de un pequeño enocidio En La Laguna*. Mexico: Penguin Random House, 2016. Print.
- Hopkinson, Amanda. *Manuel Alvarez Bravo*. Berlin: Phaidon, 2002. Print.
- Howe, Peter. *Shooting Under Fire: Images and Stories from Combat Photographers on the Front Line*. New York: Artisan, 2002. Print.
- Hu-Dehart, Evelyn. "Peasant Rebellion in the NorthWest: The Yaqui Indians of Sonora, 1740-1976". En Katz, Friedrich (ed). *Riot, Rebellion, and Revolution -Rural Social conflict in Mexico*. Pp. 141-175. United States: Princeton University Press, 1988. Print.
- Hughes, Alex y Andrea Noble (eds.) *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003. Print.

- Joseph, Gilbert M, and Jürgen Buchenau. *Mexico's Once and Future Revolution: Social Upheaval and the Challenge of Rule since the Late Nineteenth Century*. Durham: Duke University Press, 2013. Print.
- Katz, Friedrich y Claudio Lomnitz. *El Porfiriato y la revolución en la historia de México: Una conversación*. México: Era, 2011. Print.
- Kersffeld, Daniel. *Contra el Imperio: Historia de la Liga Antimperialista de las Américas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2012. Print.
- Kroll-Bryce, Christian. "A Reasonable Senselessness: Madness, Sovereignty and Neoliberal Reason in Horacio Castellanos Moya's *Insensatez*." *Journal of Latin American Cultural Studies*. 23.4 (2014): 381-399.
- Kufeld, Adam, Manlio Argueta, and Arnaldo Ramos. *El Salvador*. New York: W. W. Norton, 1990. Print.
- Lara Klahr, Flora y Pablo Ortiz Monasterio (eds.) *Jefes, Héroes y Caudillos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Print.
- Lara, Martínez R. *Balsamera bajo la Guerra Fría: El Salvador 1932: Historia Intelectual de un etnocidio*. San Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2009. Print.
- _____. *Del dictado: Miguel Mármol, Roque Dalton y 1932, del cuaderno (1966) a la "novelaverdad" (1972)*. San Salvador: Universidad Don Bosco, 2007. Print.
- Leisch, Tina, Ursula Wolschlager, Francisco A. Borja, and Zelaya J. R. Ramírez. *Roque Dalton, Fusilemos La Noche! =: Roque Dalton, Let's Shoot the Night!*, 2016. DVD.
- Leiken, Robert S. ed. *The Central American Crisis Reader*. New York: Summit Books, 1987. Print.
- Lindo-Fuentes, Héctor, Erik K. Ching, and Martínez R. A. Lara. *Remembering a Massacre in El Salvador: The Insurrection of 1932, Roque Dalton, and the Politics of Historical Memory*. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2007. Print.
- Locke, Adrian. *Mexico: A Revolution in Art: 1910-1940*. Reino Unido: Royal Academy Books, 2013. Print.
- Lomnitz-Adler, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. Brooklyn, N.Y.: Zone Books, 2005. Print.
- Mattison, Harry, Susan Meiselas, and Fae Rubenstein, eds. *El Salvador: Work of Thirty Photographers*. New York: Writers and Readers, 1983. Print.
- Meiselas, Susan, Claire Rosenberg, and Kristen Lubben. *Nicaragua: June 1978-July 1979*. , 2016. Print.
- Meiselas, Susan, and Kristen Lubben, eds. *Susan Meiselas: In History*. New York: International Center of Photography, 2008. Print.
- Meiselas, Susan, and Rune Hassner. *Susan Meiselas*. Göteborg: Hasselblad center, 1994. Print.

- Meiselas, Susan, Richard P. Rogers, Alfred Guzzetti, and Susan Meiselas. *Pictures from a Revolution*. New York: Docurama Films, 2008. DVD.
- Mejía Burgos, Otto. *Aliados con Martínez: El papel de los intelectuales tras la matanza de 1932*. 1a edición. San Salvador, El Salvador: UCA Editores, 2015. Print.
- _____. *1932. Un mito fundacional*. El Salvador: Editorial Universidad Don Bosco, 2016. Print.
- Metinides, Enrique, and Trisha Ziff. *101 Tragedies of Enrique Metinides*. New York: Aperture, 2012. Print.
- Meyer, Lorenzo. “La posrevolución mexicana: caracterización e interpretación de las formas de control político autoritario.” En Enrique Florescano (coord.), *La política en México*. México: Taurus, 2007, pp. 117-141. Print.
- Monsiváis, Carlos, and John Kraniauskas. *Mexican Postcards*. London: Verso, 1997. Print.
- Monsiváis, Carlos. *Días De Guardar*. México: Era, 1971. Print.
- _____. *Historia Mínima De La Cultura Mexicana En El Siglo XX*. México, D. F.: Colegio de México, 2010..
- _____. *Maravillas Que son, sombras que fueron: La fotografía en México*. México, D.F.: Ediciones Era, 2012. Print.
- Moreiras, Alberto. *The Exhaustion of Difference: the Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham: Duke University Press, 2001. Print.
- Moreiras, Alberto. *Línea De Sombra: El No Sujeto de lo Político*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006. Print.
- Mraz, John. *Looking for Mexico: Modern Visual Culture And National Identity*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 2009. Print.
- _____. *Photographing the Mexican Revolution: Commitments, Testimonies, Icons*. Austin: University of Texas Press, 2012. Print.
- Nachtwey, James. *Deeds of War*. London: Thames and Hudson, 1989. Print.
- Nachtwey, James. *Inferno*. London: Phaidon, 2010. Print.
- Nancy, Jean Luc. “Guerra, Soberanía, *Tejné*”. *Ser Singular-Plural*. Trans. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006. Print.
- _____. *Ser Singular Plural*. Trans. Antonio Tudela Sancho, Madrid: Arena Libros, 2006.
- Noble, Andrea. *Photography and memory in Mexico : icons of revolution*. Reino Unido: Manchester University Press, 2010. Print.
- Orellana, Margarita de. *La mirada circular: El cine Norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*. México, D.F.: Artes de Mexico, 1999. Print.
- Oyarzún Pablo. *La dialéctica en suspenso : fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile : LOM Ediciones, 2009. Print.

- Paz, Octavio y Manuel Alvarez Bravo. *Instante y revelación*. Estados Unidos: Grove Press, 1986. Print.
- Poniatowska, Elena. *Las Siete Cabritas*. México, D.F.: Ediciones Era, 2000. Print.
- Rabb, Jane M (ed.). *Literature & Photography: Interactions, 1840-1990; a Critical Anthology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. Print.
- Rancière, Jacques. *The Future of the Image*. London: Verso, 2009. Print.
- Rulfo, Juan. *100 Photographs*. México: Editorial RM, 2010. Print.
- _____. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1983. Print.
- Sánchez Durá, Nicolas. ed. *Ernst Jünger: guerra, técnica y fotografía*. Valencia: Universidad de Valencia, 2000. Print.
- Sánchez Prado, Ignacio. Democracy, Rule of Law, a “Loving Republic,” and the Impossibility of the Political in Mexico. *Política Común*. Vol 7.
- Schwartz, Marcy (ed.). *Photography And Writing In Latin America: Double Exposures*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006. Print.
- Schweizer, Nicole, and Georges Didi-Huberman. *Alfredo Jaar: La Política De Las Imágenes*. Santiago de Chile: Ediciones/Metales Pesados, 2014. Print.
- Seis Años de Gobierno al Servicio de México, 1934-1940*. México: La nacional impressora, s.a., 1940, 1940. Print.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus an Giroux, 1977.
- Steinberg, Samuel. *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*. Austin, [Texas]: University of Texas Press, 2016. Print.
- Stiegler, Bernard. *La técnica y el tiempo 2. El Pecado de Epimiteo*. España: Editorial Hirú, 2002. Print.
- _____. *La Técnica Y El Tiempo 2: La desorientación*. España: Editorial Hirú, 2002. Print.
- Stone, Oliver, James Woods, and James Belushi. *Salvador*. ,2016. DVD.
- Tejada, Roberto. *National Camera*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2009. Print.
- Thayer, Willy. *El fragmento repetido: Escritos en Estado de excepción*. Santiago: Metales Pesados, 2006. Print.
- _____. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2010. Print.
- Towell, Larry. *El Salvador*. New York: Center for Documentary Studies in association with W.W. Norton & Co, 1997. Print.
- Usigli, Rodolfo, and Daniel Meyran. *El Gesticulador*. Madrid: Cátedra, 2014. Print.

- Vanderwood, Paul J. *Border Fur: a Picture Postcard Record of Mexico's Revolution and U.S. war preparedness, 1910-1917*. New Mexico: The University of New Mexico Press. Print.
- Vargas Valdez, Jesús, y Nellie Campobello. *Francisca Yo!, El libro desconocido de Nellie Campobello*. Chihuahua, México: Nueva Vizcaya Editores: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004. Print.
- Villalobos-Ruminott, Sergio. *Heterografías de la violencia: Historia, Nihilismo, Destrucción*. Buenos Aires: Editorial La Cebra, 2016. Print.
- _____. "Literatura y destrucción: Aproximación a la Narrativa Centroamericana Actual." *Revista Iberoamericana*. (2013): 131-148. Print.
- _____. *Soberanías en Suspense: Imaginación y violencia en América Latina*. Lanús: La cebra, 2013. Print.
- Warburg, Aby. *El ritual de la serpiente*. Madrid: Editorial Sexto Piso, 2008. Print.
- Weber, Samuel. *Benjamin's abilities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008. Print.
- Weber, Samuel, and Alan Cholodenko. *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1996. Print.
- Wessing, Koen, and Eduardo Galeano. *De Chile a Guatemala: Diez Años America Latina*. Salamanca: Loguez, 1983. Print.
- Wessing, Koen, Pauline Terreehorst, and Ed Grazda. *Chili, September 1973*. New York: Errata Editions, 2010. Print.
- Williams, Gareth. *The Mexican Exception: Sovereignty, Police, and Democracy*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. Print.
- _____. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham, N.C.: Duke University Press, 2002. Print.