.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Piedrazos: la permanencia del conflicto

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Santiago Brunetto

Miguel Savransky, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

COMUNICACIÓN SOCIAL

piedrazos

la permanencia del conflicto

Tesina de grado

Año 2022

Autor: Santiago Brunetto

Tutor: Miguel Savransky

ÍNDICE

1. **2017 – 2001**
   1.1. ¿Elecciones o hegemonía?.....3
   1.2. Año turbulento……..4
   1.3. Diciembre otra vez…….……...6
   1.4. Objetivos…….……8
2. **Piedrazos – Imagen superviviente**
   2.1. “Hacer revivir” ……..….10
   2.2. Rodeo renacentista……....12
   2.3. Pathosformel……...16
   2.4. Piedrazo……19
   2.5. La permanencia del piedrazo……22
3. **La permanencia del conflicto - Imagen dialéctica**
   3.1. Rodeo comunista……28
   3.2. Intervalos…….32
   3.3. Relámpagos……34
   3.4. Hacer despertar……..……38
   3.5. Mutaciones…….……..41
4. **Imagen – Crimen**
   4.1. Imagen – detective……..44
   4.2. Imagen – fantasma…….55
   4.3. Imagen – espía……....66
5. **Conclusiones ……...76**

2017 - 2001

¿Elecciones o hegemonía?

El domingo 22 de octubre del año 2017 la alianza Cambiemos, espacio del entonces presidente Mauricio Macri, logró una resonante victoria en las elecciones legislativas, tanto en los registros provinciales, donde consiguió el triunfo en los cinco distritos más poblados del país, algo que no sucedía desde el triunfo radical de 1985, como en el recuento generalizado a escala nacional, donde no solo consiguió el 43,75% de los votos, sino que redujo a la principal fuerza de la oposición (Unidad Ciudadana) a tan solo el 19,81%. En la Provincia de Buenos Aires, distrito más poblado del país y bastión histórico del caudal electoral peronista, un Esteban Bullrich incluso escondido por su propia coalición logró derrotar en comicios a senadores a la expresidenta Cristina Fernández de Kirchner por un margen cercano a los 400.000 votos.

En los días sucesivos a la elección, las tribunas de análisis político, tanto periodísticas como académicas, se vieron sobrepobladas de debates en torno a la consolidación de una supuesta hegemonía por parte de la fuerza de gobierno. Abundaban mapas electorales pintados de amarillo que servían para justificar la idea de que Cambiemos por fin había logrado afianzar un dominio político casi indiscutible, que incluso, según auguraba más de uno, podría extenderse sin dificultades en las elecciones presidenciales del año 2019. *Hegemonía*, esa palabra esquiva, aparecía de nuevo en escena.

En pleno siglo XXI, como con todo lo demás, ya nadie parece saber o querer saber muy bien qué quiere decir ninguna cosa, pero en casas de estudios como la nuestra, aunque encaramados en una extraña moda de *revisión permanente*, al menos podemos arriesgar con algo de seguridad qué *no* es hegemonía: ganar una elección. No hay que ir muy lejos, solo hacer el ejercicio de la fuente originaria: hegemonía no es un episodio, un domingo electoral, ni el triunfo de una fuerza político-partidaria de la democracia capitalista, porque hegemonía es, en efecto, esa clase, en general, por sobre otra, todos los días,

en lo cotidiano, y es por eso que esa otra clase puede desafiarla en los 364 días del año que sobran después de la jornada electoral, más allá del resultado que haya arrojado esa jornada. No fueron muchos los que después del triunfo macrista de 2017 tuvieron la prudencia de recordar esos principios básicos: elección y hegemonía no siempre caminan por el mismo sendero y un resultado electoral, por más holgado que sea, en poco refleja el estado real de la correlación de fuerzas sociales.

Año turbulento

Marzo de 2017, meses antes de las elecciones, había traído una imagen inédita en las últimas décadas de nuestro país. El día siete de ese mes, la Confederación General del Trabajo (CGT), aunque sin paro, convocó a un acto a realizarse frente a la sede del Ministerio de Producción de la Nación, en reclamo contra las medidas de ajuste del gobierno cambiemita y con la promesa de anunciar por fin la fecha concreta de la primera huelga general durante la gestión de Mauricio Macri, que ya llevaba casi un año y medio en el poder.

La magnitud de la convocatoria superó lo esperado incluso por la cúpula de la Confederación y, avanzada la tarde, mientras en el escenario hablaba el triunviro Carlos Acuña, secretario general del Sindicato de Obreros y Empleados de Estaciones de Servicio, comenzaron a escucharse desde la muchedumbre los primeros gritos de “paro general”. Acuña, notablemente nervioso, esbozó un “abril o mayo”. Lo siguieron Schmid (Dragado y Balizamiento) y Daer (Sanidad), a quién incluso se le escapó un “…antes de fin de año”. Allí, entonces, las bases más radicalizadas estallaron y, cantando “poné la fecha la puta que te parió”, subieron al palco para correr a los dirigentes y arrojar del escenario el taburete con el logo de la CGT.

Así se abría entonces un período turbulento de conflictividad social en las calles. Lo había anticipado ya el paro internacional de mujeres del 8 de marzo, la toma de la planta de AGR-Clarín, a la que se sucedería la de PEPSI.CO, desalojada a los tiros por las fuerzas de Patricia Bullrich y María Eugenia Vidal,

y la radicalización de los conflictos por las tierras mapuches, con los asesinatos de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel y su masiva repercusión en las clases populares, las convocatorias a diversos paros y movilizaciones de las centrales docentes, y finalmente el llamado por parte de la CGT al ansiado paro general.

Contra todo esto, impulsado por la contundente victoria electoral, hacia diciembre Mauricio Macri se dispuso a comenzar a realizar aquellas “reformas estructurales” por las que, ni más ni menos, ese particular sector de la burguesía nacional que representa lo había puesto en el cargo de presidente y que en su reciente libro, *Primer Tiempo*, se encarga de ratificar como objetivo nodal de una posible futura vuelta al poder: reforma de la planta estatal, tributaria, previsional - jubilatoria y laboral.

El 14 de diciembre del año 2017 miles de personas se movilizaron a la Plaza Congreso, ubicada en el epicentro de la Ciudad de Buenos Aires, en el marco del tratamiento en la Cámara de Diputados del proyecto que impulsaba el gobierno de Mauricio Macri con el objetivo de modificar la fórmula de cálculo de los haberes jubilatorios, reforma que terminaría por reducirlos cerca de un 3% en 2018 y un 8% en 2019. Por primera vez desde diciembre de 2001, aquella vez en Plaza de Mayo, una de las dos emblemáticas plazas políticas de Argentina sería escenario de una verdadera batalla campal entre sectores del movimiento obrero y las fuerzas de seguridad, que reprimieron la protesta. Ante el estallido suscitado en la plaza, el oficialismo se vio obligado a levantar la sesión, que postergó para el 18 de diciembre. Con piedras de un lado y balas de goma, gases lacrimógenos, palos, escudos, camiones hidrantes, entre otras armas, del otro, el 18 el conflicto recrudecería para terminar nuevamente con una feroz represión por parte de las fuerzas, que se encargarían de llevarse puestas, como suelen hacerlo, a todo lo que se cruzara en su camino: ancianos, jubilados, empleados que salían de sus oficinas, gente en situación de calle, etcéteras, para luego desplegar una cacería de manifestantes que se extendió hasta la noche y dejó más de 160 heridos (algunos perdieron la visión), más de 60 detenidos y causas judiciales armadas por doquier, por las que varios militantes fueron condenados a prisión. Esa misma noche, y durante la madrugada del 19, en diversos barrios de la Ciudad de Buenos Aires, del conurbano bonaerense y de los distritos más populosos del interior del país se produjeron masivos cacerolazos que

terminaron de conformar un escenario que en la memoria popular remitiría de forma directa al antecedente del estallido del 19 y 20 de diciembre de 2001.

El recorte jubilatorio sería aprobado esa misma madrugada con 128 votos a favor y 116 en contra, con el apoyo de 16 diputados del peronismo (algunos de ellos responden hoy en día a gobernadores y funcionarios del actual oficialismo, como el jefe de Gabinete, Juan Manzur, entonces gobernador de Tucumán). Pero el costo político pagado por el gobierno sería considerable. A partir de entonces, a menos de dos meses de haber conseguido una categórica victoria electoral, la imagen presidencial comenzaría a erosionarse y a descender ininterrumpidamente en las encuestas. Tomas de deuda a niveles históricos, regreso del FMI, nuevos recortes salariales, tarifazos, sucesivas devaluaciones, inflación descontrolada, entre miles de otros etcéteras, harían que, en conjunto con la rápida y efectiva unidad de buena parte del peronismo nacional, el descenso en la popularidad de Macri terminara con su derrota, inimaginada en 2017 por el análisis político, en las elecciones presidenciales de 2019, derrota que alcanzó niveles casi catastróficos en la Provincia de Buenos Aires, lugar en el que, solo dos años antes, aquel ignoto Esteban Bullrich había derrotado a la actual vicepresidenta de la Nación.

Diciembre otra vez

Este trabajo tiene un solo objeto de estudio: la intervención política directa de sectores de la clase obrera en el escenario de dos diciembres argentinos: 2017 y 2001. Intervención desacreditada en tiempos en los que todo es encuestas, PASO, elecciones, reuniones a puertas cerradas, lobbys, consejos (con s y con c) y comisiones siempre ineficientes entre sectores del oficialismo, sectores de la oposición, o sectores de la oposición y del oficialismo, o viceversa, o todo eso al mismo tiempo.

Diciembre de 2017 y diciembre de 2001 son ejemplo de esa intervención. Con sus particularidades específicas, con sus profundas permanencias y diferencias, como un retorno de lo permanente - diferente, son culpables de

poner sobre la mesa el hecho ominoso de la burguesía argentina: que fuera de los palacios (el legislativo, el judicial y el de gobierno) a las clases populares les alcanza con una piedra para hacer política.

De 2017, la versión oficial, política, policíaca y mediática, si es que a esta altura se pueden diferenciar, recortó de los piedrazos no la intervención política sino lo delictivo, o, para decirlo mejor, recortó lo delictivo para esconder lo político: al día de hoy varios de los militantes que estuvieron en aquellas jornadas cargan con causas judiciales armadas por la entonces ministra de Seguridad, Patricia Bullrich, y algunos de ellos ya fueron condenados. Se analizará hacia el final de este trabajo algunos de los recortes de imágenes realizados por los medios, estos sí, hegemónicos, para señalar a los “culpables”.

De 2001, ya con dos décadas de brumosa memoria en la espalda, la versión oficial recuerda un helicóptero, una crisis de representación política de la clase dominante que decantó en la huida del por entonces presidente Fernando De la Rúa. Veinte años después, el foco del análisis oficial sigue sin alumbrar el rol de los 39 asesinados, de aquellos que salieron en las jornadas del 19 y 20 de diciembre a intervenir directamente en la escena política.

Este estudio estará centrado, en lo concreto, en el análisis de determinadas fotografías de aquellos dos acontecimientos, y otros, que funcionan como registro de las potencias sociales vivas suspendidas en la formalidad de las imágenes en cuestión. No es un estudio estilístico, sino un estudio histórico. Qué nos dicen hoy del tiempo en que fueron capturadas, qué nos dicen del tiempo presente, qué nos dicen del tiempo que vendrá, son las preguntas nodales.

Dieciséis años separan un diciembre del otro, pero una imagen permanece: una persona, dos, tres, veinte, cien, toman impulso, llevan un brazo hacia atrás, el otro hacia adelante y lanzan una piedra, y en un relámpago el conflicto retorna a las calles, como si hubiera estado aguardando, como si dieciséis años hubieran pasado en un instante y todo lo escondido en las cloacas de la historia retornara a la superficie en un solo acto. El período iniciado en 2001 no es un período clausurado: la avanzada derechista fracasó (¿fracasó?), y ahora, otra vez, se menta o se reza una cada vez más improbable “unidad

nacional". ¿Es definitivo el fracaso derechista o volverá aún más fuerte? Si hay regreso, ¿lo protagonizarán "propios" o "extraños"? En el medio, como quien no quiere la cosa, las piedras vuelven a volar en la Plaza Congreso.

Objetivos

El objeto de estudio de este trabajo es uno solo, como se ha dicho arriba, pero aquí hay varios focos para iluminarlo y con diversos objetivos. En principio: rastrear en una serie de imágenes fotográficas de conflicto político callejero de diciembre de 2017 y de diciembre de 2001, sumergirse en sus profundidades y trazar vínculos entre ellas y otras, buscar lo permanente y lo diferente de lo histórico-político en lo capturado: ¿De qué nos hablan las imágenes? Para esto: con el arsenal conceptual de Aby Warburg y Walter Benjamin como base, intentar *hacer historia* a partir de esas imágenes y sus conexiones, no en el mero ejercicio de la disección o la comparación, sino en el diálogo y/o conflicto entre ellas, consideradas como *suspensión y captura* de lo vivo, de la acción concreta de un sector de la sociedad en determinados momentos de la historia, y entre ellas y la palabra escrita. Por último: que de este ejercicio resulten conclusiones políticas, dadas por el mero hecho de *hacer despertar lo suspendido* en las imágenes, la potencia capturada en el pasado, de cara al futuro. Partimos de impugnar el velorio que más de uno se apresura a organizarle a la lucha de clases: por definición, no es algo que pueda morir. Tampoco baila ante nuestras narices en la superficie de lo social. Quienes quieren abolirla por decreto, se apoyan en que los obreros no tiran piedras a los patrones todos los días. Sorpresa: nunca lo hicieron. Y cuando de manera excepcional, como casi siempre ocurrió, tiran piedras contra los patrones, aquellos mismos se apoyan en esa excepcionalidad para barrer bajo la alfombra el carácter permanente, con mayor o menor ocurrencia, del conflicto social. La lucha de clases es, por definición, subterránea. Sale de las cloacas en oportunidades específicas, a veces previstas, la mayoría imprevistas, para hacerse visible de forma violenta. Las imágenes con las que trabajamos no son más que capturas históricas de esas oportunidades.

Piedrazos

Imagen superviviente

“El historiador puede devolver el timbre a estas voces si acomete el esfuerzo de reestablecer la natural correspondencia entre la palabra y la imagen”.

Aby Warburg, *El arte del retrato y la burguesía florentina*.

Imagen Nro. 1 - Fotografía de Enrique García Medina (Buenos Aires. 20 de diciembre de 2001)

“Hacer revivir”

Si desde la tradicional semiótica de la imagen tomáramos para analizar históricamente la fotografía (imagen 1) que observamos arriba, deberíamos hacer más o menos el siguiente ejercicio: diseccionarla como si fuera un cuerpo muerto, buscar en su interior los elementos que, para nosotros, resultan más significativos, y conectarlos a partir de pasos más o menos prefijados con otros elementos que proceden de la nunca del todo definida exterioridad social. La

exterioridad, que circula porque es social, puede en los mejores casos estar atravesada por lo ideológico, tampoco del todo definido. De esta imagen muerta podríamos seleccionar los elementos que más nos seduzcan: las piedras, los escombros en el piso, el humo, el hombre arrojando el proyectil, los faroles, el Obelisco. O bien todos ellos y conectarlos a través de los tres famosos niveles (simbólico, icónico, indicial) con alguna otra cosa del circuito discursivo social que nos plazca. Llegaríamos entonces a alguna conclusión similar a esta: la imagen simboliza a la Argentina, iconizada en el obelisco, en su estado de mayor catástrofre, esto denotado por los elementos escombros, basura, humo, hombre en cuero arrojando piedras, que, a su vez, por contigüidad, establecen una relación indicial con la memoria de otros acontecimientos históricos catastróficos. La interpretación podría más o menos variar si se le cruzara por allí el elemento ideológico en el análisis de sus condiciones de producción o de reconocimiento.

No decimos que esta posible conclusión sea del todo desacertada, mucho de lo dicho puede ser tomado como correcto, incluso, tal vez, bien argumentado, podría serlo todo; sin embargo, buscamos aquí otro rumbo. La diferencia parte de un principio sustancial: la fotografía histórica nunca puede ser tomada como un elemento muerto, ni por convicción ni por error metodológico. Por el contrario, consideramos que ese fenómeno particular, que como fenómeno en sí mismo nunca deja de estar en movimiento, aún en sus versiones en apariencia más estáticas, no es otra cosa que un continuo intento de la potencia humana por evitar la muerte. Las imágenes fotográficas de la historia, para nosotros, captan siempre una vivencia.

Es cierto que todo instante de tiempo se percibe por la negativa: su muerte. Un instante es un instante que *es* porque va a morir, que *fue* porque ya murió, o que *será* porque deberá morir. La fotografía suspende esa muerte, lo que no es lo mismo que abolirla: la muerte es inevitable. Así como los seres vivos mueren, también muere el tiempo a cada instante, asesinado por el siguiente, que también vive para luego morir. Partimos de la idea de que las fotografías histórico – documentales que analizamos son capturas de instantes vivos, justo antes de que el siguiente llegue para matarlos. Lo que va a morir se suspende y lo que queda en la imagen no es solo un conjunto de signos muertos, más o menos arbitrarios y separados de su instancia originaria, sino un

desprendimiento del hecho mismo, que guarda conexiones vivas con él, hacia el pasado, hacia el presente y hacia el futuro.

¿Cuál es el trabajo, entonces, al que se encomienda el "analista" de este tipo de imágenes? En su libro *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, Philippe-Alain Michaud (2017) dedica buena parte de su trabajo a uno de los momentos más importantes de la producción de Warburg: sus estudios sobre el período renacentista. Son elocuentes los títulos del segundo, tercer y cuarto capítulo: *Florencia I, Florencia II* y *Florencia III*. *Florencia II* abre con el para nuestro objetivo sugerente subtítulo: *Animismo y representación.* Allí, entre otras cosas, el autor sostiene que en su trabajo *El arte del retrato y la burguesía florentina* Warburg (2005) da "a la investigación de Burckhardt, que seguía siendo una suerte de ejercicio de estilo historiográfico, una inflexión abiertamente animista: describe el empleo simultáneo de los documentos escritos y visuales, los archivos y los cuadros, como un medio para *hacer revivir* a los individuos cuya huella conservaron al asociar la imagen a la palabra" (página 83).

¿Qué dice Warburg en *El arte del retrato y la burguesía florentina*? Veamos: "Florencia, cuna de la cultura moderna, con una gran conciencia propia, urbana y comercial, no solo ha *conservado los rostros de quienes murieron* en ella en un número y con una vivacidad única; sino que además en cientos de *documentos* de sus archivos ya exhumados y en miles que aún no han salido a la luz *continúan vivas las voces* de aquellos mismos difuntos" (página 149).

Rodeo renacentista

Hacer revivir, entonces, los rostros y las voces. Pero ¿cómo? Años después de sumergirse en sus estudios hoy más famosos, los de *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* de Sandro Boticelli, Warburg puso el ojo en Doménico Ghirlandaio. Tanto en *El arte del retrato y la burguesía florentina*, como en *La última voluntad de Francesco Sassetti (2019)*, el autor se centra en un trabajo específico de Ghirlandaio: el conjunto de frescos que representa la leyenda de San Francisco en la capilla Sassetti, perteneciente a Francesco, banquero de la

familia Medici, en la Iglesia de la Santa Trinita, pintado por encargo del propio Sassetti en Florencia entre 1480 y 1486.

Una de las particularidades de estos trabajos de Warburg radica precisamente en la atención que pone a la relación entre Sassetti y Ghirlandaio, artista y mecenas. Es que, en sus propias palabras, “uno de los aspectos cardinales de la cultura del primer Renacimiento florentino es que las obras nacen de la responsabilidad compartida entre comitente y artista” (Warburg, 2005, página 149). Para rastrear entonces las “fuerzas que determinan la evolución del arte del retrato”, es necesario “comprender la mentalidad y el modo de obrar de figuras destacadas del pasado a partir de los hechos concretos de su *existencia real*”. A diferencia de los trabajos de Jacob Burckhardt, a quien elogia como “pionero”, pero observa que no se preocupó por conseguir “una presentación sintética de la cultura en su totalidad” (página 148), Warburg sí buscará reconstruir el escenario histórico en que artista y comitente se desenvuelven: sus rostros en las obras, sus voces en los archivos.

A partir de esa búsqueda, la historia del fresco de Ghirlandaio en Santa Trinita es reconstruida por Warburg y a grandes rasgos se desarrolla así: en la Florencia mercantil y mecenazga de la segunda mitad del siglo XV, Sassetti, banquero de la familia más importante de la época, paga a Ghirlandaio para que represente en su capilla de Santa Trinita las diversas escenas de la leyenda franciscana. Antes de seguir con la historia, Warburg realiza un pequeño rastreo por el modo en que Sassetti adquirió dicha capilla. Originalmente, su familia había heredado una capilla en la iglesia domínica Santa María Novella. Cuando Sassetti quiso representar allí la leyenda de San Francisco, su homónimo y protector, fue rechazado porque “no querían glorificar, precisamente en el lugar más solemne de su iglesia, a un santo de otra orden” (Warburg, 2019, página 152), según reconstruye Warburg, que agrega que “el conflicto entre Francesco y los dominicanos, en el fondo, se basa en una divergencia pronunciada dentro de las convicciones tradicionales de la iglesia”. “Una hipótesis relacional”, llama Warburg a su análisis, un conflicto político decimos nosotros.

Herido en su honor, Sassetti decide entonces abandonar Santa María Novella y encuentra en los franciscanos de Santa Trinita la posibilidad de representar la leyenda a su voluntad. En su descripción detallada de los sucesos,

que incluye documentos de la época y hasta la carta de testamento enviada por Sasssetti a sus hijos, en donde les pide que su cuerpo sea enterrado en esa capilla, Warburg reconstruye las intenciones, voluntades, pasiones, de un hombre que describirá tanto como un representante de la burguesía ascendente como un criado en los "valores" de la Edad Media, capaz de abandonar por principios la capilla histórica de su familia para encontrar un sitio donde poder imponer su voluntad sin limitaciones. En esa búsqueda, Warburg articula el rastreo de las voces en los archivos con el de los rostros en la obra misma y encuentra que Sassetti ha pedido a Ghirlandaio ser incorporado en medio de la representación de las escenas franciscanas junto a su esposa, Nera Corsi, insertos en las escenas religiosas y en el mismo lugar físico donde estarán luego sus tumbas. Así, según Michaud (2017), todo el dispositivo de los frescos se organiza en torno al lugar donde descansarán sus cuerpos y grafica el pasaje de la muerte física a la permanencia en la representación: un rito de supervivencia. "El comitente siempre es mostrado en una actitud hierática, de perfil o con las manos unidas, inmóvil o arrodillado, de manera que no es directamente el mecenas el que aparece representado en la imagen sino su efigie identificable, casi señalética, que deja presentir la presencia de una *entidad intermediaria* entre el cuerpo sensible y su reproducción pictórica", señala Michaud (página 89)

Inserto en la escena franciscana, en el mismo lugar físico donde descansará su cadáver, Sassetti adquiere así, como en cualquier transacción comercial de la época, el "derecho de entrada de su cuerpo carnal en el relato religioso". El mecenas utiliza una leyenda cristiana para inmortalizarse en la imagen a la altura de un San Francisco cualquiera. "Los retratos que adornan los muros de su capilla son la expresión de su inquebrantable voluntad de existir, a la que obedece la mano del artista" (página 98), señala Warburg, y agrega: "Santa Trinita permitió al donante adornar los muros con las representaciones tan firmemente defendidas por él: la leyenda de San Francisco, el santo del que llevaba el nombre y su protector, bajo cuya intersección particular quería permanecer tanto en la vida como en la muerte" (Warburg, 2019, página 152).

El proceso de producción del fresco de Ghirlandaio sirve así a Warburg para graficar el fenómeno de la transformación del cuerpo en representación o del "pasaje de la muerte física a la supervivencia en la imagen", como menciona

Michaud (página 97), con una intención animista: como si en la representación quedara parte de la vida perdida y esa vida pudiera reconocerse a partir de la investigación de esa representación. Es el historiador de arte el que, en la reconstrucción de ese fenómeno a través de la palabra escrita, “tiene el poder de sacar de la oscuridad del tiempo a los hombres cuyas huellas nos fueron transmitidas por su arte y sus archivos” (página 81).

Pero más allá de *los hombres* en particular, en tanto individuos y sus peculiares intenciones, importan sobre todo a la historia del arte, o al menos a nosotros, las fuerzas vivas generales que conforman el escenario social en que esos hombres, en tanto sujetos, se desenvuelven, piensan, se apasionan. La imagen, tomada así, aparece como una especie de puerta de entrada, un armario de Narnia hacia el testimonio de las fuerzas vivas sociales de determinado momento histórico. Es así que, según Michaud, Warburg ve en la voluntad individual de Sassetti de hacer comparecer el cuerpo en imagen, “la traducción estética de la voluntad de poder de una nueva clase de mercaderes y emprendedores” (página 89).

No es casual entonces que las escenas franciscanas aparezcan representadas en los frescos de Ghirlandaio sobre un fondo que grafica explícitamente el paisaje de su Florencia contemporánea: no el escenario en el que vivió San Francisco, sino en el que vive Sassetti. Michaud detalla que “la superficie del fresco funciona como una ventana invertida” que da acceso “al exterior mismo de la Santa Trinita” (página 97), exterior sobre el que el artista “transpone episodios de la vida del santo en un contexto contemporáneo y representa en el último plano los lugares de la actividad del mecenas” (página 96).

Con su San Francisco obrando milagros por las calles de la Florencia mercader, la mano de Ghirlandaio otorga a Sassetti no solo la posibilidad de inmortalizarse en el centro de un relato religioso, sino de, en el mismo acto, traer consigo todo el contexto histórico en el que la clase que él mismo representa construye poder. “Al entrar en la iglesia y caminar hacia los frescos, el espectador pasa sin solución de continuidad de la vista de la ciudad real a la de su representación: vuelve al mundo por el camino de las imágenes” (página 97), indica Michaud.

La “efigie identificable” de Sassetti se disuelve sobre el fondo de su escena contemporánea y así el mecenas consigue su beatificación sin dejar de ser mecenas, o, mejor dicho, gracias a serlo es que la consigue. La relación entre él y su lugar en la historia aparece representada directamente en la obra de Ghirlandaio, y el “rostro hierático” de Sassetti en el fresco posibilita el punto de entrada analítico al contacto entre el artista, el individuo representado y aquello que en teoría les es externo.

Pathosformel

El breve rodeo por el Renacimiento nos permite volver de otro modo a nuestros tiempos. Lejos de Ghirlandaio y Sassetti, de los que Warburg señala que “entre el hombre que representa y el personaje representado [existe] un contacto íntimo” (Michaud, 2017, página 88), sobre el escenario de diciembre de 2001, en nuestra imagen tenemos dos protagonistas en contacto: uno, quien arroja la piedra, el otro, quien lo captura en la imagen. Comencemos preguntándonos por este último: ¿Por qué un fotoperiodista que cubre un acontecimiento histórico específico como este elige hacer su imagen de esa manera y no de otra? ¿Por qué recorta el cuadro como lo hace? ¿Por qué abre y por qué cierra más o menos el diafragma? ¿Por qué elige una forma de distribuir las figuras en el cuadro y no otra?

Debemos primero detenernos en algunas particularidades propias del fotoperiodismo. En primer lugar, la potestad del fotoperiodista para decidir de qué forma será su foto es mucho más limitada que la del Ghirlandaio de Sassetti o, para no irnos tan lejos, que la de un fotógrafo, por ejemplo, de retratos. Este último tiene tiempo y tiene espacio, tiempo para preparar su escena, espacio para distribuirla; elegir y modificar las luces, maquillar al retratado, pedirle que haga este u otro gesto o que sonría de tal manera. En otras palabras, tiene tiempo y espacio de sobra para *construir* su fotografía.

El fotoperiodista no cuenta con esto; al encontrarse en medio de una distribución de tiempo y espacio no elegida, debe trabajar con lo que le ha tocado

en suerte; puesto que es él quien va hacia el acontecimiento y no al revés, es él quien debe adaptarse. Si además de esto se encuentra trabajando en el marco de acontecimientos de conflicto social, como es el caso de nuestro objeto de estudio, es evidente que su capacidad de construcción se verá todavía más restringida.

En un artículo titulado *20 de diciembre: la historia de una foto histórica (2016)*[1], publicado en *Revista Cítrica*, el fotógrafo Enrique García Medina narra los detalles del momento en que tomó la fotografía que nos atañe. "La foto ícono", como afirma que la llaman sus compañeros, tiene todo lo que debe tener una "foto ícono": obelisco como punto de fuga, indicado por la línea que se forma entre los faroles y los semáforos; fuego y humo, Diagonal Norte, escombros y piedras; un hombre, nuestro protagonista, en cuero, a cara tapada, termina de arrojar una piedra sostenido solo por su pierna izquierda, en gesto atlético, mientras las demás personas, a sus costados y por detrás, observan expectantes el destino del proyectil.

Como se mencionó más arriba, de la "foto ícono" se pueden sacar variadas conclusiones en un sentido, valga la redundancia, iconográfico. Empezando por el ineludible fondo otorgado por el Obelisco, ícono nacional, las lecturas más obvias tomarían el camino de analizar la imagen como la "representación" del estado de desintegración de la nación en ese punto de la historia. Lectura que, además, no se aleja en nada de la lectura oficial construida por propios y extraños que hoy nos llega de aquel momento histórico: un momento de caos nacional, sufrido por igual por todos los ciudadanos argentinos, que llevó a algunos, en los extremos, a la desesperación. Es decir, una lectura que echa bajo la alfombra el carácter de clase de la crisis: lo que veríamos en la imagen es una Argentina destrozada, ciudadanos desesperados a los que no les queda otra opción que salir a tirar piedras, un hito trágico en la historia, un pozo ciego del que venimos pero al que no se debe volver.

García Medina afirma que, en medio de las piedras, las balas de goma policiales (le dispararon tres veces) y los gases lacrimógenos, "vio" la foto: "Vos

[1]García Medina, E. (20 de diciembre de 2016). *20 de diciembre: la historia de una foto histórica*. Revista Cítrica. https://www.revistacitrica.com/20-de-diciembre-la-historia-de-una-foto-historica.html

estás ahí… y es como participar de la Historia en cierta forma ¿viste? Yo la vi, yo la vi a la foto", asegura. Pero ¿qué quiere decir cuando dice que "vio" la foto? En otra entrevista realizada por *Agencia Uno* (2011)[2] el fotógrafo afirma que se le presentó una "situación muy fotogénica" y la capturó al instante porque, "después de años en esto, llega un momento en el que la mirada artística la tenés incorporada". ¿Qué "vio" García Medina? ¿Qué es esa "situación muy fotogénica"? No es otro lugar que aquí donde vale introducir la famosa *Pathosformel* de Warburg, que en su traducción literal podríamos verter como "fórmula de *pathos*". Como indica Felisa Santos (2019) en su prólogo a *Aby Warburg. La pervivencia de las imágenes*, Warburg nunca precisó una definición concreta del concepto *Pathosformel*. Intentemos, entonces, un acercamiento lateral.

Citada por Santos como "la mejor definición de *Pathosformel* que pueda pensarse" (página 15), José Emilio Burucúa la conceptualiza como "conglomerado de formas representativas y significantes, históricamente determinado en el momento de su primera síntesis, que refuerza la comprensión del sentido de lo representado mediante la introducción en un campo afectivo donde se desenvuelven las emociones precisas y bipolares que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social". Agrega Santos: "Es como si Warburg pensara que los padeceres se consolidaran, porque alguien emprende el hacerlo – especie de compensación para hacerlos visibles –, en figuraciones tipificadas, capaces entonces de hacerlos sobrellevables y – sobre todo – comunicables. Transmisibles" (página 14). Y sostiene con Carlo Guinzburg que en las *Pathosformel* "la ambivalencia de las expresiones pasionales, en rigor la polaridad placer – dolor, asume un gesto único" (página 16).

[2] Agencia Uno. (21 de diciembre de 2011) *La historia de una foto.* https://auno.org.ar/la-historia-en-una-foto

Piedrazo

Formas representativas y significantes, determinación histórica, síntesis, introducción en un campo afectivo, padeceres consolidados en figuraciones tipificadas y comunicables, placer – dolor en un gesto único, el concepto de *Pathosformel* nos permite volver de otra manera a nuestra imagen. Si comenzamos por la "polaridad placer – dolor" traída por Santos a través de Ginzburg, una pregunta nos abre la primera puerta de análisis: el protagonista de nuestra fotografía, ¿siente placer o siente dolor? Al arrojar la piedra, ¿sufre o goza?

Hagamos el ejercicio de imaginar, imposibilitados de conocer sus sentimientos, una reconstrucción de su historia. Supongamos que se trata de alguien que fue despedido de su trabajo, alguien que tiene familia, alguien que quedó en la calle y no le alcanza para comer: al arrojar la piedra, ¿descarga esa tristeza o goza al vengarse de los responsables de ella? ¿En cuál de los dos polos en los que, en palabras de Burucúa, se desenvuelven las pasiones "que una cultura subraya como experiencia básica de la vida social" lo ubicamos?

Imposible nombrarlo, y es precisamente gracias a esa imposibilidad que hay *Pathosformel*. "Las pasiones no tienen otro modo de ser que la propagación y la adhesión, que el crecer y el disminuir, que el intensificarse o debilitarse" (página 14), sostiene Santos. Una *Pathosformel* no figura a las pasiones. Figura, en todo caso, al gesto humano en el que esas pasiones atinan a adherirse y es esa adhesión lo que permanece en las imágenes. Una *Pathosformel* nos libra de la siempre improbable búsqueda de ponerle nombre a las pasiones humanas de la historia o, mejor, nos indica que la única forma que podemos llegar a conocerles es aquella que, en un "entre", como menciona Santos, adquieren cuando se muestran en ese "gesto único" con el que, en un determinado momento de la historia, se hacen "comunicables". Las pasiones, aquí, en todo caso, tienen nombre de fórmula gestual, llámese ninfa, llámese, en nuestro caso, piedrazo.

Repetimos: un hombre en cuero, a cara tapada, termina de arrojar una piedra sostenido solo por su pierna izquierda, en gesto atlético, mientras las

demás personas, a sus costados y por detrás, observan expectantes el destino del proyectil. Es ese gesto, un piedrazo, sumado a los elementos ya mencionados que conforman el cuadro general (la Florencia de Sassetti), lo que "vio" García Medina. Pero antes de intentar descifrar qué hay *en* el piedrazo es importante preguntarse *dónde* está ese piedrazo, del mismo modo que vale preguntarse dónde están las ninfas de Boticelli: ¿Están en su pincel, en su ojo o le prexisten en algo así como un entramado de memoria colectiva que remite a la antigüedad? ¿De dónde las trae el pintor? Y el piedrazo, ¿está en el mundo o en el ojo del fotógrafo? ¿Es la "situación", como la llama García Medina, la que viene del exterior al fotógrafo en tanto imagen prefigurada o también el fotógrafo, con su mirada estética, va hacia la "situación" externa para "crear" la imagen?

Es evidente que las "situaciones" suceden de una manera específica y no de cualquier otra, y que, como hemos dicho más arriba, el fotoperiodista tiene que maniobrar dentro de esos márgenes específicos, márgenes que en casos como estos le son imposibles de controlar; es evidente que, como mencionaría Rancière, hay un determinado reparto de lo sensible y no otro en la situación dada. Pero ese reparto no está aislado sino que se conecta con específicas formas históricas de reparto de lo sensible de situaciones de conflicto social y debe decirse que también en el ojo del fotógrafo hay un reparto prefigurado, que se conecta con otras formas, también históricas, de capturar imágenes de situaciones de conflicto social. ¿Podría ser, entonces, que "situación" y "ojo" se entrecrucen?

En su libro *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*, el fotógrafo Joan Fontcuberta (2011) afirma que existe "una adherencia de la fotografía al acontecimiento: la foto forma parte del acontecimiento, la foto contribuye a forjar el acontecimiento" (página 23). El fotoperiodismo agarra a la historia con las manos en la masa, la detiene y la expone, y en la acción de detener y exponer, construye él también historia. De este carácter dual de la fotografía histórica, el segundo punto suele quedar relegado. La indiscutible evidencia de que lo que vemos "ha sido", su "exceso de verdad", como menciona Fontcuberta, enceguece a la hora de analizar las operaciones que se sitúan en ella. El efecto de verdad tiende a borrar las huellas de la producción, huellas que van desde lo puramente estilístico hasta lo histórico, lo consciente y lo

inconsciente, pasando por lo político o lo ideológico, lo genérico o lo azaroso. Borra las huellas que nos permiten observar el hecho de que cualquier fotografía es una distribución condicionada de esa parte de lo real que se ha logrado capturar.

En su artículo *La persistencia política del fotoperiodismo en épocas de autoritarismo y predominio digital*, en el que también analiza imágenes de diciembre de 2017 (se retomará más adelante en este sentido), Betina Guindi (2019) afirma que el potencial de la fotografía documental "radica en dar cuenta de la relación con algún objeto del mundo" (página 37): "Las imágenes captadas por la lente del fotorreportero establecen una relación con las experiencias acaecidas en el espacio público" (página 39), agrega. De esa relación entre lente y experiencia pública, siguiendo los trabajos de Susan Sontag, Guindi elige hablar de aquello que permanece en la fotografía documental como "vestigios", en tanto "rastros" de "lo acontecido", en contraposición con la idea pasiva de la imagen documental como "testimonio". "Muestran lo acontecido, lo resguardan de la volatilidad del tiempo, y al mismo tiempo participan en la configuración del espacio partido", sostiene Guindi.

Si las imágenes muestran, resguardan y configuran, entonces lo que tenemos frente a nosotros es una concepción relacional y no estática de la fotografía documental, donde las respuestas a preguntas como la nuestra (¿qué vio García Medina?) no deberían buscarse solo en el instante exacto en el que tomó la foto ni en su escenario contemporáneo. "Ni las fotografías ni las imágenes en general suponen una tramitación incontaminada del pasado" (página 35), advierte Guindi. ¿Podría ser, entonces, que la respuesta a lo que "vio" García Medina pueda buscarse también en el pasado?

La permanencia del piedrazo

Nadie inventa una *Pathosformel*. Así como, parafraseando a Mijail Bajtin, *no existe el primer hablante*, tampoco existe el primer humano que haya inventado una fórmula de *pathos*. En la introducción a su *Atlas Mnemoseyne* (2005), en la que sitúa al "hombre de arte" oscilando entre "la visión religiosa y la matemática del mundo" y al acto artístico como el resultado de un "palpar" lo objetivo flotando "entre la captación imaginaria y la visión conceptual", Warburg señala que, en medio de estos dos polos, en su trabajo el artista siempre busca ayuda en la memoria "tanto de la personalidad colectiva como de la individual" (página 1). Pero, ¿qué forma tiene la memoria warburgiana? En palabras de Santos (2019), para Warburg "la memoria no es una mera yuxtaposición de 'ahoras' que transcurren en secuencia. Es una imbricación heteróclita y moviente que se configura en cada momento del recuerdo. Así, el presente que la dispara no solo protiende a un futuro que no le es ajeno sino que remite a un pasado que la constituye… es la instancia actual la que define pero esa actualidad está entretejida con la materia 'estratificada acronológicamente'" (página 19).

La recurrencia al "patrimonio mnémico", individual y colectivo, históricamente acronológico, se da siempre en un presente específico, pero este, indica Santos, se ocupa de activar modos particulares de trabajar ese patrimonio a la vez que lo dis-pone y pro-pone hacia el futuro: "Es como si el pasado propendiera, por un lado a la conservación, a la protección, y por el otro, desatara también las fuerzas primigenias que están encerradas… es como si el presente convocara y conjurara al mismo tiempo" (página 19). Como afirma Warburg, la memoria no aparece nunca "creando un espacio de pensamiento" sino que pulsa hacia un lado, hacia el otro o hacia el centro "en los polos límite del comportamiento psíquico, la tendencia a la contemplación sosegada o al abandono orgiástico" (página 1). La memoria, entonces, no opera para el artista como un conglomerado esquemático y consciente de recuerdos fijos, sino más bien de forma imbricada y compleja en el terreno de lo inconsciente.

Santos trabaja el concepto de *Pathosformel* en inherente relación con el de *Nachleben*, definido como "vida ulterior, pos-vida, pervivencia" de las

imágenes. Para ella las *Pathosformeln* “tienen la particularidad de vivir más allá de su singularidad, permaneciendo sin embargo singulares; son formas de *Nachleben*” (página 18). La dualidad de una *Pathosformel* reside en el hecho de que carga en sí con el sentido de su “emergencia en el tiempo histórico” a la vez que pervive “acronológicamente” en la memoria. “Es por eso que la joven del cuadro de Ghirlandaio y la de un relieve romano, la Evita montonera que Burucúa agrega a la lista y la muchacha de Botticelli son exactamente contemporáneas. Contemporáneas de un tiempo que no es el de la cronología” (página 18), afirma la autora. Contemporáneas en el acto de memoria que las activa en un presente específico, que las despliega nuevamente, siempre de una manera novedosa, hacia el futuro.

Podemos agregar ahora que un acto fotográfico del tipo que nos atañe es siempre un acto de memoria. Si le sumamos aquello que hemos mencionado acerca de que el recurso al patrimonio mnémico opera en lo inconsciente más que en lo consciente, incluso podríamos arriesgar que no hay momento más fructífero para analizar el modo en que una *Pathosformel* activa el inconsciente estético que aquel en que un fotógrafo busca fugazmente en los escondites de su mente la ayuda para construir su cuadro en una ciudad hecha escombros. ¿Qué otra cosa puede querer decir García Medina cuando dice que “vio” la foto sino que “vio” una fórmula de *pathos*? ¿El hombre que arroja la piedra decidió conscientemente posar de un modo particular para la foto de García Medina? Está claro que no. ¿Será entonces que en ese instante específico se dio un cruce entre los modos gestuales de la gente en sublevación, los materiales utilizados para ella y los espacios ocupados, y una particular e histórica imaginería situada en el ojo más o menos inconsciente del fotógrafo?

Rastreemos entonces en la memoria y vayamos más atrás en el tiempo, por ejemplo, hacia el Cordobazo. Una foto ícono (imagen 2) igual que la del 2001, un piedrazo, igual que en 2001: un hombre arroja una piedra, siempre el mismo gesto, y ni él, ni el protagonista de la foto del 2001, ni los de las de 2017 que analizaremos más adelante, tienen idea de que un fotógrafo está capturándolos, y aún si la tienen no parece importarles, y si les importa, no posan para la foto: están siendo atrapados.

Imagen Nro. 2- Fotografía tomada durante el Cordobazo; Córdoba; mayo de 1969; autor desconocido.

No hay muchas formas de arrojar una piedra: se toma carrera, se detiene en un punto, se apoya el cuerpo firmemente sobre las piernas, se lleva el brazo que sostiene la piedra hacia atrás y luego hacia adelante con fuerza para soltarla, y se observa su destino mientras se intenta mantener el equilibrio tras la inercia corporal propia del recorrido realizado. Tampoco hay muchos objetos disponibles para arrojar en una movilización más que una piedra. Sin embargo, como afirma Kathrin Rottmann (2014) en su entrada "Adoquín" del *Diccionario de Iconografía Política*, en donde reconstruye la importancia de ese elemento en distintos momentos de la historia revolucionaria de Francia a partir del julio de 1830, "que el pueblo hiciera propios a los adoquines en las revoluciones no sólo se debe a su disponibilidad casi ubicua en las calles de las ciudades" (página 3). Según ella, la utilización de los adoquines para construir barricadas, connotaba sentidos más profundos. "Desde la revolución de julio de 1830 en la cual fueron usados vehementemente por primera vez los adoquines para la subversión política, se establecieron en Francia como medio de la resistencia política" (página 1), subraya Rottmann. En 1848 los adoquines aparecen "como expresión de un ansiado nuevo orden político y social que se corona con la bandera roja del movimiento obrero" (página 3). En la comuna se estableció una "comisión de barricadas" que organizaba el modo en que debían ser construidos los muros de

adoquines. “Los adoquines habían sido dispuestos en hileras del ‘pavimento del rey’. De la misma manera, apilados verticalmente unos sobre otros, simbolizan un nuevo orden político a través de la revolución”, agrega la autora (página 4)

Está claro que esta referencia no puede extenderse al contexto de nuestras imágenes; sin embargo, sí es necesario captar el gesto teórico en el que aún un detalle, que bien podría parecer insignificante, puede contener más de lo esperado. ¿Qué señala el gesto del piedrazo? ¿Y qué el objeto piedra? ¿Qué nos dicen ellos de la historia del conflicto social en Argentina? ¿Por qué esa fórmula de *pathos* pervive? ¿Por qué vuelve una y otra vez?

La piedra está allí, ubicua y disponible, como menciona Rottman. Por definición, en el plano de la organización militar, una clase dominada se encuentra siempre en condición de inferioridad con respecto al aparato represivo del Estado. No es la clase obrera argentina, aun en su período de lucha armada, la excepción. Mucho menos lo es desde el retorno de la democracia. Sin embargo, es evidente que existe un fuerte patrimonio mnémico que permanece, ¿de lucha?, ¿de resistencia?, ¿de revuelta?, ¿de sabotaje?, ¿que se origina en dónde?, ¿en la inmigración, en el sindicalismo, en el anarquismo, en la semana trágica, en Simón Radowitzky? Un patrimonio que permanece y parece reactivarse siempre en el marco de situaciones límite, agarrando y arrojando lo que esté a mano: una ubicua piedra. ¿Es ese patrimonio mnémico lo que se activó en el ojo de García Medina? O, mejor, ¿es ese patrimonio el que se activa en nuestros ojos cuando observamos su fotografía? Si, como hemos dicho, el fotoperiodista agarra a la historia con las manos en la masa, una primera conclusión histórica podemos extraer de nuestra visita por Warburg: en aquella imagen de 2001 no está impresa la decadencia de una nación en su conjunto, sino más bien el conflicto de una clase con otra clase, una clase que arroja piedras, la otra que responde a los tiros, la desigualdad en el enfrentamiento y las múltiples actitudes que de ello se derivan: defensa, resistencia, ataque, sublevación, goce, dolor, etcétera.

Hemos recurrido hasta ahora al pasado, pero en su texto ya citado, Guindi menciona que en la tensión entre el objeto artístico “y su inextricable inteligibilidad con las condiciones espacio–temporales de su emergencia”, no solo pasado y presente, sino también futuro “se imbrican, se imprimen

mutuamente” (página 38). Si es así: ¿qué pasa con los futuros piedrazos de diciembre de 2001?

La permanencia del conflicto

Imagen dialéctica

“En los terrenos que nos ocupan, solo hay conocimiento a modo de relámpago.

El texto es el largo trueno que después retumba.”

Walter Benjamin*, Libro de los Pasajes*.

Imágenes Nro. 3 - Recortes de fotografías periodísticas tomadas en las jornadas de diciembre de 2017; Buenos Aires.

Rodeo comunista

Pasado, presente y futuro, entonces. Porque, si el mundo es en movimiento, nuestras fotografías no pueden limitarse a ser solo la suspensión de un instante de tiempo, y si tienen la capacidad de hacer volver “al mundo por el camino de las imágenes”, es porque la vivencia que late en ellas existe solo en conexión con otras imágenes de ese mundo, imágenes presentes, pasadas y futuras, que se mezclan, cruzan, chocan e incluso explotan en la memoria de los sujetos y la del colectivo, si es que una memoria se puede separar de la otra.

Introducimos ahora nuestras otras fotografías (imágenes 3). Diciembre de 2017, posterior en términos cronológicos a nuestra imagen primera y también a

la que se ha comentado del Cordobazo. Es evidente que la conexión que trazamos entre todas ellas está dada por la *Pathosformel* planteada más arriba, el piedrazo, que sin dudas se proyecta hacia otros acontecimientos históricos, más allá o más acá cronológicamente, de seguro no tan comentados por la historiografía argentina tradicional, pero no por eso menos importantes. Si esa conexión es evidente en términos "formales", en este apartado las preguntas sobre esas formas se nos presentan evidentemente políticas. ¿De qué tipo es la conexión? ¿Cuál es su temporalidad? ¿Cómo interviene en los tiempos de la historia? ¿Cómo hace política en el tiempo histórico?

En sus notas del inconcluso proyecto de libro de los pasajes publicadas *post mortem* con el título de, valga la ironía, *Libro de los Pasajes*, Walter Benjamin (2005) sintetiza a modo de apunte aquello que había sido uno de los principales ejes de toda su "vida y obra" filosófica. "Teoría del conocimiento, teoría del progreso", es el nombre que lleva el capítulo "N" de la edición de Rolf Tiedeman, capítulo que el propio editor aconseja sea el punto de partida de la lectura. Allí, en la anotación "2,2", Benjamin escribe: "Se puede considerar como uno de los objetivos metódicos de este trabajo mostrar claramente un materialismo histórico que ha *aniquilado en su interior la idea del progreso*. Precisamente aquí, el materialismo histórico tiene todos los motivos para separarse con nitidez de la forma burguesa de pensar. Su concepto principal no es el progreso, sino la *actualización*" (página 462).

Un materialismo histórico, una teoría del conocimiento contraria (metodológicamente) y contra (políticamente) la idea de progreso, ubicada ésta como cristalización del núcleo de "la forma burguesa de pensar". Las famosas *Tesis sobre la filosofía de la historia (2007)*, también publicadas *post mortem*, en particular la tesis IX sobre Klee y el Ángelus Novus, así como el archirreproducido "cepillo a contrapelo", la referencia a los documentos de la cultura como documentos de la barbarie, pueden sintetizarse sin mayores problemas en esas cuatro líneas de la nota "N 2,2", escritas en un momento preciso de la historia del siglo XX: a Benjamin ya le había llegado la noticia del pacto Molotov – Ribbertrop y la crítica del progreso ya no alcanzará solo al nazismo y sus gérmenes, sino que se extenderá implacable también al stalinismo.

Pero más allá de la ramificación informativa, lo que nos importa aquí es el mandato que el propio Benjamin se impone a sí mismo: aniquilar la idea de progreso al interior del materialismo histórico. Lo hace, antes que en ningún otro lugar, en su Alemania y, antes que contra el nazismo, contra la socialdemocracia, tarea que, para ser honestos, ya había ejecutado años atrás, y en la propia praxis política, Rosa Luxemburgo, y antes aún, como Benjamin menciona en sus *Tesis*…, el propio Marx en la *Crítica al Programa de Gotha*. Así, Benjamin escribe en la tesis XIII: "La teoría socialdemócrata – y aún más su praxis - estaba determinada por un concepto de progreso que no se atenía a la realidad, sino que se fundamentaba en instancias dogmáticas. Tal como se delineaba en el pensamiento de los socialdemócratas, el progreso era sobre todo un progreso de la humanidad misma (y no sólo de sus capacidades y conocimientos). En segundo término, era un progreso sin fin (en correspondencia con una perfectibilidad infinita humana). En tercer lugar, era esencialmente incesante (capaz de recorrer espontáneamente una línea recta o espiral)" (página 72-73).

La traducción práctica de una teoría política basada en el "progreso sin fin", "incesante" y, sobre todo, espontáneo, para Benjamin, como para Luxemburgo, como para Marx, es el "conformismo" (léase inmovilismo) característico de la socialdemocracia alemana que, según leemos en la tesis XI, será "una de las razones de su ulterior fracaso": "Nada ha corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la idea de nadar a favor de la corriente" (página 70), sentencia Benjamin, que ubica el eje principal del "sentido de la corriente" en la fe ciega en el desarrollo técnico progresivo. En contraposición a la concepción socialdemócrata del proceso histórico "como si recorriese un tiempo homogéneo y vacío", es que el materialista histórico debe pasar el famoso cepillo a contrapelo, limpiar a la historia del rastro burgués que permanece cristalizado en ella. Pero vayamos unos años más atrás. En 1936, en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Benjamin había declarado la guerra entre "estetización de la política y politización del arte". Reproducimos el párrafo final, aunque ya es harto conocido: "*'Fiat ars – pereat mundus'*, dice el fascismo y espera de la guerra, como confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el acabarse de *l'art pour l'art*. La humanidad, que era antiguamente en

Homero un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ahora se ha vuelto eso para sí misma. Su auto-alienación ha alcanzado ese grado en el que puede vivir su propia destrucción como goce estético de primer orden. Así es la estetización de la política que el fascismo practica. El comunismo le responde con la politización del arte*"* (página 182).

Sin dudas no es del realismo socialista oficializado a fuerza de purgas la respuesta del arte comunista de la que hablaba Benjamin, pero más allá de eso, a lo que volveremos más tarde, quedémonos para salud de nuestro objetivo con el trayecto del *'Fiat ars – pereat mundus'* como deriva lógica (o más bien dialéctica) de *l'art pour l'art*. Hay una continuidad entre ellos, continuidad a la que el comunismo tiene que responder politizando el arte. ¿Cómo? "Su concepto principal no es el progreso, sino la *actualización"*, anotaba Benjamin sobre el materialismo histórico.

Pero para actualizar primero es necesario interrumpir. El materialista histórico "reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido. La toma para hacer saltar una época determinada del curso de la historia" (página 75), dice en la tesis XVII, después de que, en la XV, mencionara que "la conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción" (página 73). La revolución interrumpe el continuo histórico, lo hace saltar, el comunismo actualiza la historia. ¿Qué tarea le toca, en ese proceso, al arte comunista? Volvamos a *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Fijémonos en el siguiente párrafo: "*En el transcurso de grandes períodos históricos, junto a todos los modos de existencia del colectivo humano, se modifica también el tipo y modo de su percepción*. La manera en que se organiza la percepción humana — el medio en el que ocurre— no está condicionada solo naturalmente sino también históricamente" (página 153).

¿Cómo organiza la percepción humana el arte burgués, en la práctica la continuidad entre *'Fiat ars – pereat mundus'* y el *l'art pour l'art*? Progresivamente: esa "forma burguesa de pensar". Es ese continuo el que debe interrumpir el arte comunista. ¿Con mera propaganda o realismo socialista? No, interrumpiendo y

actualizando el modo en que la historia *se hace conocible*, es decir, *perceptible*. Y para Benjamin la imagen tiene mucho para decir sobre esto.

Intervalos

En la tesis VII, Benjamin trae una recomendación de Fustel de Coulages para el historiador: quitar de su mente "todo lo que sabe del curso sucesivo de la historia". "No se podría definir mejor el procedimiento mediante el cual el materialismo histórico ha roto los puentes" (página 68), agrega. Pero detengámonos en una palabra. La recomendación de Benjamin a través de De Coulages no va para cualquier historiador, sino para aquel que quiera "*revivir* una época". Leámoslo en el alemán original: "…dem Historiker, wolle er eine Epoche *nacherleben*…" (1980; página 696).

Nacherleben, Nachleben. En su *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronía de las imágenes*, Georges Didi-Huberman (2018) trabaja varias de las conexiones posibles entre Benjamin y Warburg. De todos esos puntos de contacto, que han sido ya analizados también por otros autores, a nosotros nos interesa la puerta que el autor abre en el subtítulo "La imagen sobreviviente" del capítulo "La imagen malicia", no tanto por lo "sobreviviente", que ya ha sido analizado, sino por el método de captación de aquello que sobrevive. Para Didi-Huberman, la afinidad teórica entre Warburg y Benjamin está dada en la base, como el título de su libro lo indica, en el *hacer historia* anacrónica. Los dos comparten que para *hacer revivir* es necesario ir a contramarcha del aparente "curso sucesivo de la historia". Para ellos, dice el autor, "la imagen no es la imitación de las cosas, sino el *intervalo* hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg ya decía que la única iconología interesante para él era una 'iconología del intervalo'" (página 166).

El análisis histórico de la imagen no es entonces un recuento de adiciones progresivas que una época añade sucesivamente a la que le precedió. No se trata de graficar el modo en que la imagen post impresionista sucedió a la impresionista, y así hasta el fin de los tiempos, sino que es precisamente la

fractura entre ellas y, por sobre todas las cosas, lo que de esa fractura se suspende en el quiebre y puede ser reconstruido, lo que hay que buscar en la imagen concebida como intervalo histórico y lo que en ese intervalo se condensa. ¿Qué es lo que hay en esa fractura llamada imagen? “En la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia”, interpreta Didi-Huberman a Benjamin y agrega: “De un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia, del otro la estasis plena de lo que permanece” (página 168). Lo que debe interesar al historiador, entonces, es hacer revivir en el intervalo lo cambiante y lo permanente.

¿Pero de qué historiador hablamos? El punto de contacto teórico tiene, como siempre, una traducción política. Warburg y Benjamin compartían, a distintos niveles, un enemigo práctico: “el historiador historicista”, lo llama Benjamin, a quien, en su nivel, le atribuye además compenetrarse con los vencedores de la historia, culpables ni más ni menos que de los “documentos de la barbarie”. Y el mecanismo con el que caracteriza Benjamin al “historiador historicista” tiene todos los elementos de la idea de progreso. A través del “proceso de la tradición”, dice Benjamin, el “historiador historicista” ejerce la traducción progresiva de un documento de barbarie en documento de cultura, lo hace aceptable en el continuo histórico, y como en un abracadabra le limpia la cara y lo transforma en “patrimonio cultural”: “Puesto que el documento de cultura no es en sí inmune a la barbarie, no lo es tampoco el proceso de la tradición, a través del cual se pasa de lo uno a lo otro” (2007, página 69).

“El historicismo postula una imagen ‘eterna’ del pasado” (página 74), critica Benjamin en la XVI de sus tesis. No es entonces en “el curso sucesivo” donde el historiador debe indagar para revivir la historia, si es que no quiere ser cómplice de la barbarie, sino precisamente en aquellos intervalos (¿anomalías?) del aparente curso sucesivo, aquellos momentos en los que es posible detenerse y descifrar no lo que la historia adiciona sino lo que reaparece o sobrevive, y allí sus permanencias y sus cambios. A ese procedimiento del, podemos llamarle, estado del espíritu historiador, Benjamin lo caracteriza en uno de sus arranques poéticos cuya descripción sin dudas podría caberle a la personalidad warburgiana: “Es un procedimiento de compenetración. Su origen es la negligencia del corazón, la acedía, que desespera de adueñarse de la imagen

histórica auténtica, que relampaguea en un instante" (página 68). Ese relámpago, dice Didi-Huberman, "permite percibir supervivencias".

Relámpagos

¿Pero qué es lo "auténtico" de esa imagen histórica que relampaguea? En su tesis VI, Benjamin advierte que "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo tal como relampaguea en un instante de peligro" (página 67). El peligro, que acecha tanto al patrimonio de la tradición como a los ejecutores del pasamanos histórico y a "aquellos que lo reciben", no es otro que el de "ser convertidos en instrumentos de la clase dominante". Traduzcamos: lo "auténtico" de la imagen histórica se presenta como un relámpago, fulgura y pone en peligro, hace tambalear, podríamos decir, a la tradición entendida como la coraza de las versiones dominantes de la historia, las que hacen pasar la barbarie como patrimonio cultural. El "historiador historicista" hace la vista gorda ante el relampagueo auténtico o bien se encarga de traficar lo auténtico dentro del relato histórico dominante. Para el materialista histórico, en cambio, indica Benjamin, "en cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla" (página 67 - 68), recordando que, como hemos visto, la categorización "conformismo" fue ubicada por Benjamin políticamente junto a la socialdemocracia alemana y su fe progresiva. El materialista histórico, que pasa el cepillo a contrapelo, se distancia "en la medida de lo posible" del mecanismo de la tradición tal como se ha definido antes y busca "arrancar" al conformismo lo auténtico de ella, podríamos decir con Warburg, en los intervalos donde la historia se abre y es posible trazar supervivencias. Se juega en ello su posición en el escenario histórico – político de su época, y con ella con todas las épocas de la historia; se juega, en otras palabras, también en una dimensión ética, no desligada, por supuesto, de la política, si será o no cómplice de la historia de la barbarie.

La pregunta que se abre entonces es cómo aquella imagen auténtica permite cortar con el pasamanos histórico. "La imagen auténtica será entonces

pensada como imagen dialéctica" (página 168), señala Didi-Huberman. De las varias y desordenadas definiciones de Benjamin sobre su famosa imagen dialéctica, nos sirve una del *Libro de los Pasajes*: "No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo" (página 464). La palabra "reposo", que en algunas traducciones aparece como "suspenso", presenta varias incógnitas. El propio Didi-Huberman se cuestiona qué quiere decir Benjamin con aquella palabra: "¿Qué clase de *tempo* comanda la imagen en su trabajo dialéctico?", pregunta y responde: "El suspenso del que habla Benjamin está pensado primero como *cesura.* Es la inmovilización momentánea, la síncopa en un movimiento o en un devenir" (página 170), dice el autor, y agrega que esa cesura "no es simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo" (página 171). Además de ser este, claro, el *tempo* de la revolución, que interrumpe la continuidad histórica para hacer emerger *lo nuevo contrarrítmico*, lo que más bien importa a nuestro objetivo es la confirmación de que una imagen en sí misma tiene la capacidad de obrar la interrupción en el continuo sensorial para introducir un contrarritmo. Más aún: la confirmación de que el historiador de la imagen tiene una responsabilidad ético-política en *hacer revivir* el contrarritmo y no dejarse llevar por la aparente sucesión histórica.

Traficadas en lo sucesivo de la historia, del historicismo, nuestras imágenes bien podrían quedar sumergidas en la marea que todo lo arrastra (el viento del Ángelus Novus). Traficadas allí, correríamos el peligro de presentarlas como un elemento más de esa especie de trágica (en términos teatrales) historia argentina (o argentinista), esa tradición que cada tanto presenta una crisis, que nunca puede ponerse de pie, que todos, capitalistas y obreros, sufren por igual. El elemento contrarrítmico radica, como sugerimos más arriba, en la cuestión de clase.

A la idea de la imagen - relámpago de inmediato se le puede asociar una segunda idea benjaminiana: la del *shock*. En el segundo apartado del capítulo "Estética y anestésica, una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte" de su libro *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Susan Buck–Morss (2014) comienza realizando un rodeo etimológico del término estética: "*Aisthikos* es la

palabra griega para aquello que ‘percibe a través de la sensación’. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material” (página 173), recuerda. Le sigue que la estética (como momento de experiencia sensorial de percepción de lo material) sufre en el capitalismo, como todo, una represión particular: es una represión por desborde de estímulos y no por falta de ellos. Desborde que bloquea la posibilidad de conexión experiencial estética con elementos del tiempo histórico pasado, conexión, como hemos visto, clave para Benjamin en términos de conocimiento de lo histórico auténtico. “Una forma de conocimiento que se obtiene a través del gusto, del tacto, el oído, la vista, el olfato: todo el *sensorium* corporal” (página 173), dice Buck-Morss, que agrega que la sobrecarga de estímulos capitalista “tiene el efecto de anestesiar el organismo, no a través del adormecimiento, sino a través de la inundación de los sentidos” (página 197). Ese desborde “escapa al control de la voluntad consciente o el intelecto” (página 186). Es aquí donde aparece el *shock*, pero acompañado por un problema. Leamos a la autora: “Benjamin confía en un hallazgo de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria” (página 187). Para Benjamin, en la época sobrestimulada del capitalismo industrial, sucede que esa amenaza se vuelve norma. “En las multitudes en las calles y en encuentros eróticos, en parques de diversiones y en casinos, el *shock* es la esencia misma de la experiencia moderna. El ambiente tecnológicamente alterado expone el sensorium humano a *shocks* físicos que tienen su correspondencia en el *shock* psíquico”, escribe Buck–Morss, que agrega que las “percepciones que antaño ocasionaban una reflexión consciente son ahora el origen de impulsos de *shock* que la conciencia debe parar” (página 188). La consciencia se protege entonces aislándose “del recuerdo del pasado” y “sin la profundidad de la memoria, la experiencia se empobrece” (página 188), señala la autora. Como mencionamos más arriba, Buck - Morss subraya que con su propuesta de “politización del arte”, Benjamin no le exige al arte comunista mera propaganda sino “*deshacer* la alienación del *sensorium* corporal, *restaurar la fuerza instintiva de los sentidos corporales humanos por el bien de la autopreservación de la humanidad*” (página 171). Le exige, en otros términos, deshacer ese bloqueo de la consciencia, no en la consciencia, sino, digamos,

antes, en lo primario sensorial que, hemos visto más arriba, cada época de la historia se ocupa de moldear. Es que, como remarca Buck - Morss, para Benjamin, aún en ese molde, “los sentidos preservan una huella incivilizada e incivilizable, un núcleo de resistencia a la domesticación cultural” (página 174). La puerta de entrada a esa huella incivilizada no es otra que el mecanismo de la memoria. Es en ese, podríamos llamarle, resto humano siempre abierto, en el que Benjamin exige al arte comunista que intervenga. ¿Y cómo puede hacerlo? Restaurando la posibilidad de conexión entre la experiencia presente con la experiencia pasada y con la experiencia futura: es eso el conocimiento histórico (agregamos nosotros: es eso la consciencia política). No de otro lado viene la atracción de Benjamin por el arte del montaje; es como si aún en un mundo compuesto de continuos *shocks* existiera también la posibilidad de un *shock* superior, uno relampagueante, por supuesto, que rompa con todo bloqueo anestésico, un *shock* compuesto del montaje de todos los tiempos de la historia. En *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Benjamin confía en que la cámara, en tanto tecnología, tiene algo de ese potencial, y como hemos visto, si tiene ese potencial es porque tiene la posibilidad, cada vez que se activa, de introducir imágenes dialécticas en los intervalos de la historia aparentemente sucesiva. Lo dice con claridad en su *Pequeña historia de la fotografía* (2007), donde sostiene que la cámara “cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación” (página 200).

Hay ciertas fotografías que tienen este efecto de relámpago, capaz de interrumpir el mecanismo de asociación progresiva para generar conexiones en profundidad y no en extensión, en intervalos y no en sucesión, con el pasado, pero también hacia el futuro. Nuestras imágenes, concebidas como captura, suspensión de un tiempo histórico vivido, intervalo, tienen la particularidad de ser capturas del instante, y en la captura del instante histórico, las posibilidades de evitar la sumersión en la tradición barbárica (en el viento del Ángelus Novus) siempre son mayores.

Hacer despertar

El capítulo del *Libro de los Pasajes* dedicado a la teoría del conocimiento, Benjamin lo abre con dos citas. En una de ellas leemos que el joven Marx, aún no del todo desprendido de los Feuerbach y Bauer, apunta: “La reforma de la conciencia *únicamente* consiste en despertar al mundo… del sueño sobre sí mismo” (2005, página 459). La cita es de una carta a Arnold Ruge y data de 1843. De la frase también existe una traducción más extensa (2014) que incluye “hacer que el mundo sea consciente de su propia conciencia, despertarlo de la ensoñación que tiene de sí mismo”. Más abajo en la misma carta, Marx añade que, una vez concretada la tarea, “será evidente que el mundo ha estado soñando por mucho tiempo con la posesión de una cosa de la cual, para poseerla realmente, debe tener conciencia”.

La cuestión del despertar cruza todo el capítulo N. Incluso la nota de la imagen como dialéctica en reposo / suspenso que se ha mencionado más arriba finaliza con asteriscos que encierran la palabra “despertar”, del mismo modo que las dos notas que la anteceden. Después de decir que en la imagen dialéctica “lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez ‘lo que ha sido desde siempre’”, Benjamin aclara que “solo aparece en cada caso a los ojos de una época completamente determinada: a saber, aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen onírica en cuanto tal” (página 466).

“Frotándose los ojos”. Además de denotar el evidente cruce psicoanalítico – proustiano, la imagen grafica de manera precisa el modo en que Benjamin concibe a la instancia del conocimiento. *Hacer despertar* va un paso más allá del *hacer revivir* warburgiano. Al menos así nos parece a nosotros, que como horizonte del análisis de la imagen tenemos siempre a lo político entendido como la capacidad de la imagen de intervenir en el curso de la historia. Al menos así le parecía a Benjamin. Uno puede *hacer revivir* a un muerto, otra cosa muy distinta es *hacerlo despertar*, solo entonces puede hablar su experiencia.

La idea del relámpago, del *shock* todavía posible, aparece en los pasajes como eso que puede *hacer despertar* primero al sensorio adormecido, después,

frotando los ojos, a la conciencia del pasado – presente - futuro histórico. Es en ese sentido que “solo hay conocimiento a modo de relámpago”, y que el texto, podríamos decir, el texto del despertar, es “el largo trueno que después retumba”. Claro que para Benjamin no se trata de un despertar individual, sino que está atado a la conciencia y a la praxis política de la clase revolucionaria, porque, como se ha citado más arriba, la conciencia de saltar el *continuum* de la historia “es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción”. En cualquier caso, lo que importa a nuestro objetivo es esa tríada (o constelación) relámpago – shock – despertar con que la imagen dialéctica abre espacio para reconocer conscientemente, poner en palabras, que “lo que ha sido de una determinada época” es “‘lo que ha sido desde siempre’”. En esa especie de portal espacio – temporal, ese, en palabras de Warburg, “intervalo”, saltan a la vista las permanencias (supervivencias), pero también lo que en lo permanente se modifica, no por azar, sino históricamente.

Comencemos con las permanencias. ¿Qué es lo que sobrevive en nuestras imágenes? La conexión que intentamos trazar a partir de la *Pathosformel* piedrazo, como ya dijimos con Warburg, es acronológica. Digámoslo con Benjamin: es contraria y en contra de la idea de progreso: en 2001 y en 2017, extendamos también al Cordobazo, los trabajadores permanecen tirando piedras. Ninguna de esas imágenes puede entenderse, al menos en profundidad, sin la otra: esa es nuestra tesis. Esto es, primero, no por las imágenes en sí sino porque, histórica y políticamente, es decir, en el mundo tal cual lo conocemos, 2017 no puede entenderse sin el 2001 ni sin el Cordobazo, pero tampoco puede entendérselo sin el Rosariazo ni sin el bombardeo a Plaza de Mayo ni sin el 17 de octubre ni sin la Patagonia Rebelde ni sin las bombas anarquistas ni sin la Campaña del Desierto ni sin la batalla de Caseros, Pavón, Cepeda, las guerras de la independencia, el 9 de julio, el 25 de mayo, las invasiones inglesas, etcétera. Ni sin la Revolución Rusa, la Cubana, la Francesa. Así entiende a la historia el materialista histórico. Podemos remontarnos hasta el infinito, o hasta el comienzo, alguno debe existir, cuando los hombres primitivos en la lucha contra la naturaleza por su supervivencia arrojaban lanzas. ¿Cómo se representaban a sí mismos aquellos hombres en las llamadas “pinturas rupestres”? Arrojando una lanza. Ahora, siglos y siglos después, los

hombres arrojamos piedras, no vestimos taparrabos, pero sí nos quitamos las remeras, en busca de aliviar el calor y tapar el rostro para evitar ser reconocidos: ¿no son las mismas, en lo elemental, las pasiones que llevan a un hombre a arrojar una lanza contra un jabalí que las que llevan a otro a arrojar una piedra contra la Policía al calor de un diciembre de 2017? Porque bajo ningún concepto los escenarios en los que se montan nuestras fotografías son escenarios de insurrección si se la entiende, como lo hace Trotsky (2015) en su *Historia de la Revolución Rusa*, “elevándose por encima de la revolución como una cresta en la cadena montañosa de los acontecimientos” (página 807), como instancia de toma de poder. No está en nuestros tiradores de piedras la intención de tomar el poder (si están, en particular en 2001, en una “situación revolucionaria”, entendida como el marco general en el que arrojan las piedras y no ese día en particular, es otra discusión que aquí no nos interesa, porque lo que nos interesa son, precisamente, esas jornadas específicas). Hay, sí, un desarrollo de la conciencia de clase (las enormes diferencias en el caldo de cultivo y en el desarrollo previo de cada uno de nuestros dos acontecimientos tampoco son del interés de nuestro trabajo) que permite llegar a la conclusión de que la mejor (o la única en esas instancias) manera de evitar que se profundice la masacre capitalista, o que se robe a los jubilados, es arrojar piedras. Veámoslo, dándole el gusto a Benjamin, con un montaje precario (imágenes 4):

Imágenes Nro.4 - Montaje de fotografías del Cordobazo y diciembre de 2001 y 2017

Disociadas, las imágenes no son nada. Juntas, un relámpago. La constelación queda trazada y, tras el largo trueno que despierta, frotándose los ojos uno puede percibir (y escribir) las permanencias. Nuestras imágenes construyen narrativa en el patrimonio mnémico por sus conexiones: una fotografía sola no puede narrar nada. Pensarlo así es lo marxista: ¿cuáles son los *puentes rotos* por el materialismo histórico, si no? Reconocer lo histórico es reconocer que bajo la superficie hay siempre lucha de clases por la supervivencia. Es el autómata de la Tesis I de Benjamin que, debajo del tablero de ajedrez, sin ser visto, maneja los hilos de la partida: no es lo *necesario* de la lucha de clases, se ha dicho, dejarse ver, y los que quieren abolirla por decreto académico confunden apariencia con historia: solo en ocasiones se hace visible en las calles en forma de lucha frontal, y aunque no es exclusivamente allí donde se verifica su pervivencia, sí es, en lo que a nosotros nos atañe, en esas situaciones de estallido social donde se vuelve *modelo* para el fotógrafo. Si nuestra imagen 2017 activa en la memoria a la imagen 2001 es porque hay algo de las fuerzas vivas suspendido en ellas que permanece más allá del improbable progreso. Por lo demás, la conciencia del piedrazo no se *expresa* en la forma piedrazo sino que *está* en él, porque conciencia y forma caminan juntas, y el fotógrafo las captura en esa urdimbre, la fórmula de las pasiones, una *Pathosformel*, para dejarla impresa en imágenes relampagueantes.

Mutaciones

Pero si hay supervivencia hay cambios. Que en las ninfas de Boticelli estén las antiguas, o la Evita montonera señalada por Santos a través de Burucúa, no quiere decir que todas esas ninfas sean una y la misma. Que en nuestros arrojadores de piedra *estén* los cazadores primitivos no significa que sean idénticos. Si, repetimos, el mundo es en movimiento, es porque cada instante es diferente al anterior en alguno de sus puntos. Si lo atractivo de la conexión Benjamin – Warburg es el espíritu anacrónico (anacronista), no es suficiente detenerse solo en lo que permanece en los intervalos, o mejor, es necesario reconocer que en la permanencia hay de por sí diferencias.

Diferencias que, en todos los casos, están dadas más por la mutación del todo social e histórico en el que se capturan las imágenes, y el foco con el que se las captura, que por las imágenes en sí mismas. ¿Qué dicen de esas mutaciones nuestras fotografías? ¿Qué posición toman frente a lo permanente y lo cambiante? ¿Qué se modifica en las pasiones de sus protagonistas y qué del escenario que los excede? ¿Y qué cambia en el punto de vista de quien toma la fotografía? ¿Podemos encontrar diferencias en el modo en que, ya no solo los fotógrafos, en tanto individuos, sino el todo social que conforma los modos de percepción sensorial, observa y señala a los arrojadores de piedras? ¿Cómo repercute eso en las formas en que se construyen las imágenes?

Lo que se repite, hemos visto, se repite en gestos y hace a nuestra *Pathosformel*. La imagen capta, fija, luego el historiador reconstruye con voz, palabra e imagen. Si lo que permanece en nuestros *piedrazos* es esa especie de espíritu de supervivencia/resistencia de clase, lo que nos interesa de las modificaciones está en lo externo a ello, es decir, en el modo en que la historia modifica el foco con que ese eje supervivencia/resistencia es apuntado. Foco en términos teóricos, foco en términos políticos, foco en términos mediáticos, foco en términos estéticos. Foco en términos policíacos, foco en términos de mira, de mira de francotirador. ¿Cómo se mueve históricamente la mira sobre los arrojadores de piedras? ¿Y cómo eso repercute en la imagen? La primera pista en este sentido nos la da Guindi en su texto sobre las imágenes de diciembre de 2017: “Es probable que la gran mayoría hayan sido/sean capturadas por una lógica de medios que las inscribe en una trama policial: imágenes que actúan criminalizando la protesta, delatando militantes” (página 42).

Imagen - crimen

Imagen – detective

De las fotografías de Eugene Atget (imágenes 5), rastrero de la dormida París en su modernidad tardía, Walter Benjamin (2007) escribió en su *Pequeña historia de la fotografía* que bien podrían compararse con las que un detective toma en la escena de un crimen: “¿No es cada rincón de nuestras ciudades un lugar del crimen?; ¿no es un criminal cada transeúnte? ¿No debe el fotógrafo – descendiente del augur y del arúspice – descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?” (página 200). Unas líneas antes, como se ha citado más arriba, Benjamin también decía que la cámara fotográfica “cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación”. El fotógrafo detective, descendiente de arúspices y augures, suspende el ciclo mecánico de asociación progresiva mediante la fijación en imagen, en el tiempo y en el espacio, de los crímenes de la historia y de sus culpables. ¿Cuál es el crimen capturado en nuestras fotografías? ¿Quiénes son, en las calles, los criminales? O, mejor, ¿cómo construyen *criminalidad* estas imágenes? Nuestros piedrazos permanecen en el tiempo tanto como en el tiempo permanece el conflicto social. Son creación (política) de la lucha de clases, el fotógrafo los captura. Pero esa captura no es neutra. Si nuestros fotógrafos son, siguiendo a Benjamin, fotógrafos – detectives, tenemos una primera dualidad, porque el detective, antes que augur o arúspice, es policía.

Imágenes Nro 5 - Fotografías de París de Eugene Atget

Si entendemos la lógica policial de gobierno como Rancière (2000) la entiende en su *Política, identificación y subjetivación,* tendremos que "entraña crear el asentimiento de la comunidad, cosa que descansa en la distribución de participantes y la jerarquía de lugares y funciones". Del otro lado, la política, según Rancière, como principio de emancipación, es el "conjunto de prácticas guiadas por la suposición de que todos somos iguales y por el intento de verificarla" (página 145). En el choque entre "distribución jerárquica" e "igualdad", entre mantener el "asentimiento" (nosotros diremos el orden) de la comunidad y la defensa política de la igualdad, es que para el autor se da "lo político". El conflicto entre estas dos posiciones es, en lo político, fenómeno de lo inevitable. En su texto, Guindi señala que para Rancière el "tejido social" se presenta como "una configuración sensible que es ante todo la de un espacio partido, es decir, atravesado por la inerradicabilidad de la conflictividad social como vía para tramitarlo". En esa conflictividad inherente "el tejido social es un espacio de despliegue del orden de lo sensible, una configuración estético-política que articula maneras de hacer, formas de visibilidad y modos de pensabilidad de sus relaciones" (página 39).

Nuestra tesis en este punto es que, en escenarios de conflictividad social callejera como los que capturan las imágenes que analizamos, el fotógrafo transita en el "espacio partido" ese trayecto bipolar entre lo policíaco y la política, entre el orden impuesto (a fuerza de represión) y la defensa del principio de

emancipación e igualdad. Y si el fotógrafo transita lo político entre esos polos no es por invento teórico, sino porque, en efecto, no hay otra cosa que ese conflicto en la más radical materialidad de las piedras y las balas que vuelan. La cuestión está en qué "formas de visibilidad" se construyen a partir de las fotografías en cuestión.

Vale recordar aquí la fórmula de Warburg mencionada más arriba, que asegura que en el acto estético la memoria opera fijándose entre "los polos límite del comportamiento psíquico, la tendencia a la contemplación sosegada o al abandono orgiástico". Entre esas "tendencias", la recurrencia mnémica al *Pathosformel* "piedrazo" que analizamos más arriba es fijada por el fotógrafo siempre en un espacio particular. La captura del instante no es neutral, sino que, por el contrario, viene a indentificarse con alguno de los polos, lo policíaco o lo emancipatorio, o con alguno de los intermedios trazados entre ellos, si es que tales intermedios son posibles en los contextos que aquí analizamos. En otras palabras, en la escena del crimen del conflicto callejero, el fotógrafo – detective puede señalar como culpables a los que disparan las balas o a los que arrojan las piedras.

Siguiendo la fórmula de Warburg, arriesgamos que la "tendencia a la contemplación sosegada" mimetiza en nuestras fotografías con lo policial. Rancière asegura que la policía requiere "nombres 'exactos', que marcan la asignación de las personas a su posición". En la lógica foucaultiana de la individualización de los cuerpos como mecanismo elemental de la disciplina, lo policial necesita en nuestro caso que alguien "marque" los rostros, los "nombres exactos" de quienes arrojaron las piedras, por el simple hecho de que luego, como veremos con el caso de diciembre de 2017, todo el aparato represivo del Estado utilizará esas marcaciones para perseguir a los individuos hasta localizarlos y apresarlos. Sumidos en el "abandono orgiástico" del disparar y pegar palazos, los agentes del orden no pueden ocuparse de esa tarea, y requieren de alguien más, alguien que pueda observar la escena con tranquilidad, "sosegado", y marcar a los manifestantes. Es cierto que las propias fuerzas policiales tienen hoy en día, y han tenido siempre, a sus propios fotógrafos infiltrados, pero más cierto es que, y esta tesis la desarrollaremos más adelante, en los últimos años los medios de comunicación que llamamos

“hegemónicos” han pasado a ocupar una especie de rol de mano de obra parapolicial para construir una imaginería basada en la fijación de los rostros de manifestantes, identificados en casos extremos con nombre y apellido, antes aún de que las propias fuerzas policiales lleguen a detenerlos.

Hay ciertas fotografías que se inscriben en esta lógica y vale comenzar por un elemento básico: la posición que, al capturar el instante, el fotógrafo toma ante la escena y a quién elige retratar. “Señalar”, en palabras de Benjamin, a la policía o a los manifestantes es una elección antes que nada política. La imagen del Cordobazo que se ha analizado más arriba bien podría ser un ejemplo anticipatorio de ese posicionamiento. El cuadro está compuesto en su totalidad por manifestantes y varios de sus rostros aparecen descubiertos, de frente y se distinguen con claridad. No hay policías en la escena, pese a que precisamente hacia ellos se dirigen las piedras, y sin embargo sobresale el rostro de uno de los manifestantes que arroja la piedra en primer plano y que la cámara se encarga de identificar: ¿no es identificar el trabajo de la policía?

Del otro lado, es posible un posicionamiento diferente. Como señala Guindi, “si de algún modo la política también requiere de la creación de otros dispositivos espacio-temporales que trabajen en la redistribución democrática –más igualitaria– del tejido social, la tarea política de la fotografía documental es participar en esa redistribución de lo visible y lo decible, oponiendo *otro modo de*

ver”. (página 39) En esa tradición, el otro “modo de ver” puede operar, en primer término, con un simple cambio de posición: retratar la represión.

Las imágenes de dos acontecimientos de gran relevancia histórica sobresalen en las últimas décadas en este sentido: las fotografías de Sergio Kowalewski y de Pepe Mateos tomadas el 26 de junio de 2002 en el marco del asesinato de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, y las imágenes captadas el 20 de octubre de 2010 por el móvil del canal C5N, que registraron momentos posteriores al ataque de la patota enviada por el entonces secretario general de la Unión Ferroviaria (UF), José Pedraza, que asesinó al militante del Partido Obrero (PO), Mariano Ferreyra. En ambos casos, las imágenes y los testimonios de sus protagonistas sirvieron para señalar e identificar a los culpables del crimen, al punto de haber sido claves para la investigación y el posterior juzgamiento de los responsables.

Las fotografías de Mateos y Kowalewski muestran la secuencia en que el comisario Alfredo Fanchiotti, a cargo ese día del operativo represivo contra el corte del Puente Pueyrredón, y el cabo Alejandro Acosta, ingresan a la estación de trenes de Avellaneda (hoy llamada Darío y Maxi). Después de balear a Kosteki, los agentes van a la caza de Santillán (imagen 6). En las fotografías se reconstruye la secuencia que incluye una ya famosa sonrisa de Fanchiotti junto a Kosteki baleado (imagen 7) y el traslado a la rastra del cuerpo de Santillán. Las imágenes de Mateos fueron publicadas completas dos días después de la masacre, en el diario *Clarín* (que el 27 de junio ya tenía las fotos y eligió poner en tapa el cómplice título de *La crisis causó dos nuevas muertes*), mientras que la secuencia entera de Kowalewski, junto a su relato de los hechos, se publicó en *Página 12* también el 28 de junio. Las fotografías permitieron desmontar el armado político – mediático que durante las primeras horas posteriores al crimen intentó instalar la versión de que las muertes habían sido producto de un “enfrentamiento” entre piqueteros. Aunque aún no se juzgaron las responsabilidades políticas de la masacre, Franchiotti y Acosta sí fueron condenados a prisión.

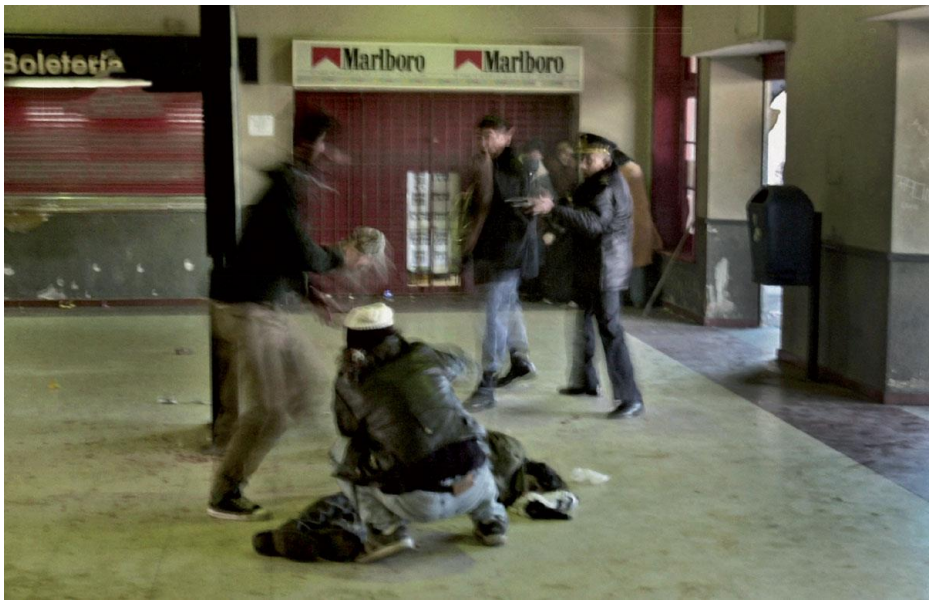


Imagen Nro.6 - Fotografía de Pepe Mateos capturada el 26 de junio y publicada por Clarín el 28 de ese mes

Imagen Nro.7 - Fotografía de Sergio Kowalewski capturada el 26 de junio y publicada por Página 12 el 28 de ese mes

En el caso de C5N, aunque las imágenes audiovisuales del móvil en vivo no captaron el momento preciso del asesinato, sí mostraron instantes posteriores al crimen, incluido el momento en que Ferreyra es subido a la ambulancia luego de ser baleado por Cristian Favale, barrabrava del club Defensa y Justicia, en las inmediaciones de la estación Hipólito Yrigoyen del barrio de Barracas, donde minutos antes los manifestantes habían sido desalojados por la patota tras cortar

las vías del Ferrocarril Roca en protesta contra la política de tercerización laboral que aplicaba la empresa estatal a cargo de los trenes. La cronista de aquel móvil, Gabriela Carchak, escribió años después una nota en la que cuenta que si no existen imágenes del momento exacto de la balacera es precisamente porque la patota de la UF amenazó a su equipo para que no registrara la secuencia. Pese a eso, gracias a las imágenes que sí tomo el móvil, tanto Carchak como sus compañeros fueron citados a declarar ante la Justicia en el marco del proceso que terminó con la sentencia, entre otros, sobre Favale y Pedraza, el primer sindicalista condenado por un asesinato en la historia argentina. Aunque en esta ocasión la policía no disparó, sí dejó la zona liberada para que la patota reprimiera y disipara la protesta, algo que nunca fue juzgado.

Pero diciembre de 2017 también fue escenario de fotografías de este tipo. En su texto, Guindi recupera algunas de las imágenes tomadas allí, como las de Jaime Andrés Olivos, donde el foco está puesto explícitamente sobre los agentes. Una de ellas muestra a un policía de la Ciudad de Buenos Aires apuntando su escopeta directamente a cámara: la fotografía aparece como prueba del crimen represivo (imagen 8). En otra imagen se observa a un fotógrafo capturando con su cámara a un gendarme que con la palma abierta parece intentar taparse el rostro, mientras con la otra mano manipula la correa de un perro (imagen 9). No es casualidad que, como bien lo recuerda la autora, en esa ocasión también el crimen haya sido cometido contra varios de los fotoperiodistas, que sufrieron la represión en carne propia, como muestra la fotografía de Olivos en la que un efectivo en moto apunta contra cuatro fotorreporteros (imagen 10). El fotógrafo Pablo Piovano, por ejemplo, recibió más de diez balazos de goma. “La violencia sobre los fotoperiodistas parece tener una doble eficacia policial: reprime sus cuerpos pero, a la vez, cada fotografía impedida colabora en la invisibilización de las violencias” (página 25), señala Guindi en su texto y agrega que, en los casos en que los fotógrafos adoptan esta posición política, para las fuerzas represivas aparecen como una amenaza en tanto “testigos que no solo observan” sino que “son parte del problema”.

Imagen Nro.8 - Fotografía de Jaime Andrés Olivos

Imagen Nro.9 - Fotografía de Jaime Andrés Olivos

Imagen Nro.10 - Fotografía de Jaime Andrés Olivos

Pero en su texto Guindi también afirma que, aunque en algunos momentos la "tarea estético-política" de la fotografía documental "podrá consistir en el carácter probatorio de lo acontecido", en "la mayoría de las veces excederá esa operación". Ese exceso está dado por lo que se ha analizado en la primera parte de este trabajo: la capacidad de la fotografía de ser no solo testimonio de su tiempo sino de configurar en el mismo acto un *plus* con materialidad propia, de ser actora de articulaciones posibles con el pasado, presente y futuro del "espacio partido" de Rancière. "Se constituyen en actos cuya condición específica radica en cierta pervivencia en su relación con lo real", (página 39) precisa Guindi.

En esa relación con lo real, algunas en las más de cien imágenes recopiladas en el fotolibro *Reforma,* publicado por la editorial de la revista *Bex, fotografía latinoamericana*, podrían dar cuenta de este tipo particular de *acto de imagen*. El fotolibro compila imágenes de 29 fotógrafos y colectivos fotográficos tomadas en las jornadas del 14 y 18 de diciembre de 2017. De todas ellas, destacan para nuestro análisis algunas de las seleccionadas del colectivo M.A.F.I.A (imagen 11), y de los fotógrafos Sebastián Miquel (imagen 12), Alejandro Andam (imagen 13) y Martín Acosta (imagen 14). En las cuatro imágenes, la toma de posición en relación con lo real ya no solo está dada por el registro de los policías en represión, en tanto *prueba del crimen*, sino más bien por el lugar que la propia cámara, en el sentido más material del término, *ocupa* en el "espacio partido". Las fotografías están tomadas no solo *desde el punto de vista político* de los manifestantes, sino directamente *entre ellos* en términos espaciales y corporales. La distancia natural entre fotógrafo y retratado queda disminuida así a su mínima expresión, fenómeno de la identificación y, por qué no, del "abandono orgiástico" de Warburg, y la imagen se constituye así *siendo parte* directa de la manifestación: las capturas hacen su propia materialidad en el conflicto, con fotógrafos "parte del problema". Es destacable, además, que en ninguna de las cuatro imágenes, ya sea por estar tomadas desde atrás o por la propia conformación del cuadro, es posible realizar lo que hemos ubicado como elemento clave de la imagen policial: identificar los rostros de los manifestantes.

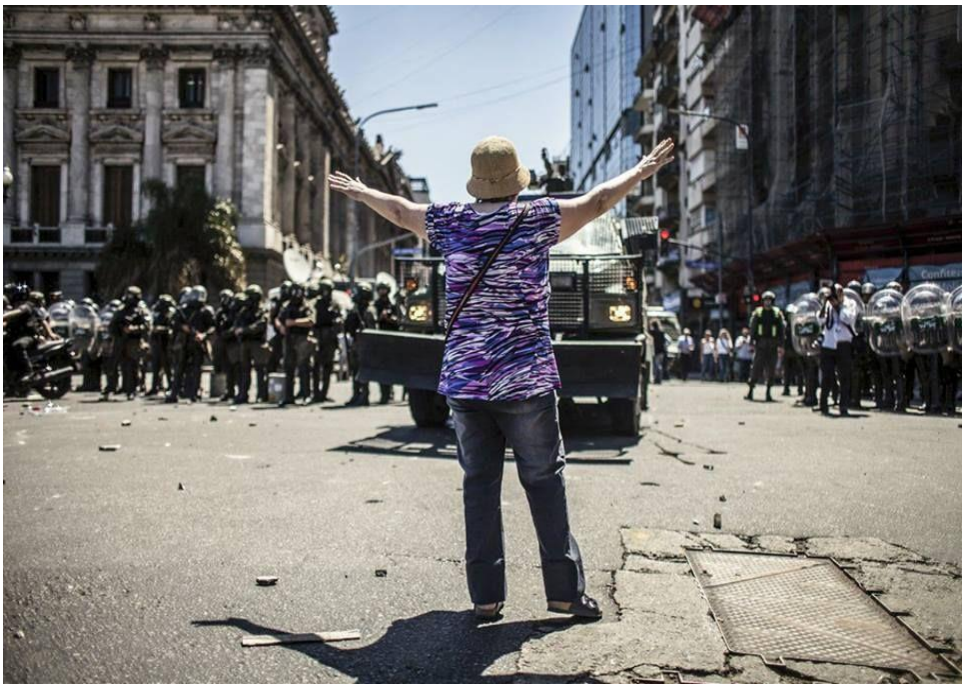


Imagen Nro. 11 - Fotografía del Colectivo M.A.F.I.A publicada en el fotolibro Reforma

Imagen Nro. 12 - Fotografía de Sebastián Miquel publicada en el fotolibro Reforma.

Imagen Nro.13 - Fotografía de Alejandro Amdan publicada en el fotolibro Reforma

Imagen Nro. 14 - Fotografía de Martín Acosta publicada en el fotolibro Reforma

Imagen – fantasma

¿Pero dónde ubicar en nuestro escenario bipolar a la “foto ícono” de 2001? Porque es cierto que si nos limitáramos a seguir la lógica del posicionamiento de cámara ante el conflicto tendríamos que decir que la fotografía de García Medina *señala* a los manifestantes y que en ella no aparece retratado ni el acto de represión ni sus responsables. También en el fotolibro *Reforma* encontramos una imagen que bien podría ser tomada como el “Lado B” de la de García Medina. La fotografía es de Hernán Vitenberg (imagen 15) y en ella se observa, entre humos y escombros, a un manifestante que termina de arrojar una piedra. Jugando con el espacio - tiempo hasta podríamos arriesgar que en la imagen aparece capturado, dieciséis años después y en otra avenida de Buenos Aires, el instante en que el manifestante de García Medina cierra su piedrazo. Lo divergente está, claro, en el punto de vista desde el que es tomada la fotografía. A diferencia de la imagen de 2001, aquí el fotógrafo toma la posición del manifestante y, siendo parte de ese juego, captura el gesto desde atrás, lo que no solo lo identifica con su postura y evita el señalamiento de su rostro, sino que además agrega al cuadro el elemento determinante que está ausente en la otra fotografía: la policía en represión. Con el escenario completo, los dos lados del conflicto aparecen en carne viva y en su proporción real: cientos de policías armados, algunos en motos, equipados con escudos, cascos, chalecos antibalas, y un camión hidrante, versus un manifestante en cuero y su piedra.

Imagen Nro. 15 - Fotografía de Hernan Vitenberg publicada en el fotolibro Reforma

Sin embargo, no todo se limita al posicionamiento de cámara, y aunque es cierto que, en efecto, la fotografía de García Medina captura de frente a los manifestantes, también lo es que no es posible identificar sus rostros, no solo porque lo tienen cubierto sino por la distancia misma desde la que el fotógrafo toma la imagen. Además, si tenemos como parámetro formal de imagen policíaca, por la centralidad del rostro de quien arroja la piedra, la que hemos analizado del Cordobazo, lo cierto es que la composición de cuadro de la fotografía de 2001 en poco se parece a ella. En primer lugar, desde el punto de vista puramente material, es mínimo el espacio que ocupan los manifestantes en el cuadro total, que está más bien conformado por el entorno (la Florencia de Ghirlandaio). Ni sus rostros ni sus cuerpos, en tanto, parecen ser el objetivo principal de la cámara, más ocupada en centralizar el piedrazo, fijado en el punto de referencia para el ojo espectador que, con el Obelisco de fondo, traza la línea imaginaria entre la piedra que vuela y el cuerpo que arroja. El nudo de la imagen es mucho más el acto del piedrazo que el sujeto de la acción en sí. Por lo demás, todo transcurre en una ciudad hecha escombros que camufla la atención y cierra

así una composición que parece buscar algo más que solo posicionarse de un lado o del otro del conflicto.

Volvamos a la definición primaria de Benjamin, en la que ubica al fotógrafo – detective como “descendiente del augur y del arúspice”. Hay en los dos una apertura hacia el futuro del orden de la adivinación, pero también una mirada hacia el pasado. En particular la práctica de los arúspices, propia de los pueblos etruscos y luego difundida en la Antigua Roma, que examinaban las entrañas de los animales sacrificados en busca de presagios. Los romanos, incluso, llegaron a tener un colegio de enseñanza de la aruspicina, al que solo ingresaban descendientes de las familias privilegiadas, y contaban con un equipo que en ocasiones seguía a los ejércitos para analizar las entrañas de los animales sacrificados en época de guerra: el tamaño o el color de los órganos podía ser señal de mal o buen agüero para las batallas.

De esa disciplina supersticiosa nos interesa, en la línea de Benjamin, la radical unión conflictiva, en la práctica, de las tres temporalidades: el examen en el presente de las tripas que alguna vez tuvieron vida para sacar, en ese choque, conclusiones a futuro. Es ese, claro, el trabajo del detective, ya no en tanto lo policíaco de Rancière sino del detective de corte sherlockiano, que llega a la

escena del crimen en la inevitable cárcel de lo presente y cruzando las pistas que dejó el pasado deduce hacia el futuro. Si toma una foto de la escena, como Atget y su París, suspende en un shock la constelación que forman las tres temporalidades en unidad y hace visible el conflicto entre ellas. Desde nuestro punto de vista, en la fotografía de García Medina están capturadas las tres temporalidades de la historia.

En principio porque hay algo del orden de lo fantasmal en ese hombre que, entre el humo blancuzco de los gases lacrimógenos, un humo que se acerca al tinte de la niebla (de las tinieblas), asoma arrojando una piedra. Fantasmal en el sentido, otra vez, supersticioso, como lo muerto que en algún plano sobrevive y reaparece para hablar desde el pasado, pero también en un sentido más cercano a lo psicoanalítico, como lo reprimido que pervive y pulsa bajo diversas formas, algo que permanece sin resolución. En un artículo publicado en la Revista Haroldo del Centro Cultural Haroldo Conti, en el que propone una "arqueología de la revuelta" a partir de la "Pathosformel de la lucha" del Cordobazo, Natalia Taccetta (2019) refiere a través de Didi – Huberman que en su trabajo Warburg articula "un modelo *cultural* de la historia" que "reemplaza los modelos anteriores por uno que llama 'fantasmal', pues los tiempos no se montan sobre la transmisión académica, sino sobre obsesiones y reapariciones". Para Taccetta, lo superviviente en Warburg está dado por ese "resto que retorna y se convierte en urgencia". Entre "el exceso y la falta", asegura, "el archivo se somete al riesgo de ordenar supervivencias de distintos tiempos y espacios a través de la imaginación y el montaje, alojando al fantasma y la discontinuidad para transformar las huellas del pasado en arqueologías que problematizan las representaciones tradicionales de la historia".

Ejemplo práctico de todo esto bien podrían ser las imágenes que, a través de la técnica del montaje digital, el grupo "Fantasmas de Córdoba" produjo en mayo de 2014 y de 2017[3], al cumplirse 45 y 48 años del Cordobazo: una serie en la que varias fotografías de ese acontecimiento aparecen superpuestas sobre imágenes actuales del lugar original en que se tomaron. Las intervenciones

[3] Fantasmas de Córdoba (20 de mayo de 2014). *Fantasmas del Cordobazo 1 y 2*. Facebook. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.667721083299313&type=3 https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1499854146752665&type=3

fueron publicadas en las redes sociales del grupo, acompañadas por epígrafes que, en tiempo presente, narran los acontecimientos. Así se puede ver, del lado de los manifestantes, a un Agustín Tosco al frente de una columna que avanza “por la Avenida General Paz a la altura de la Sociedad Española” (imagen 16), o a un grupo de jóvenes que con los puños en alto posa detrás de las “primeras barricadas improvisadas en la intersección de Avenida Colón y Mariano Fragueiro” (imagen 17). Del otro lado, encontramos al “Ejército avanzando por las calles de la ciudad, Avenida General Paz y calle La Rioja” (imagen 18), o a “un grupo de la Policía montada tratando de ingresar al edificio de la C.G.T., en la Avenida Vélez Sarsfield” (imagen 19).

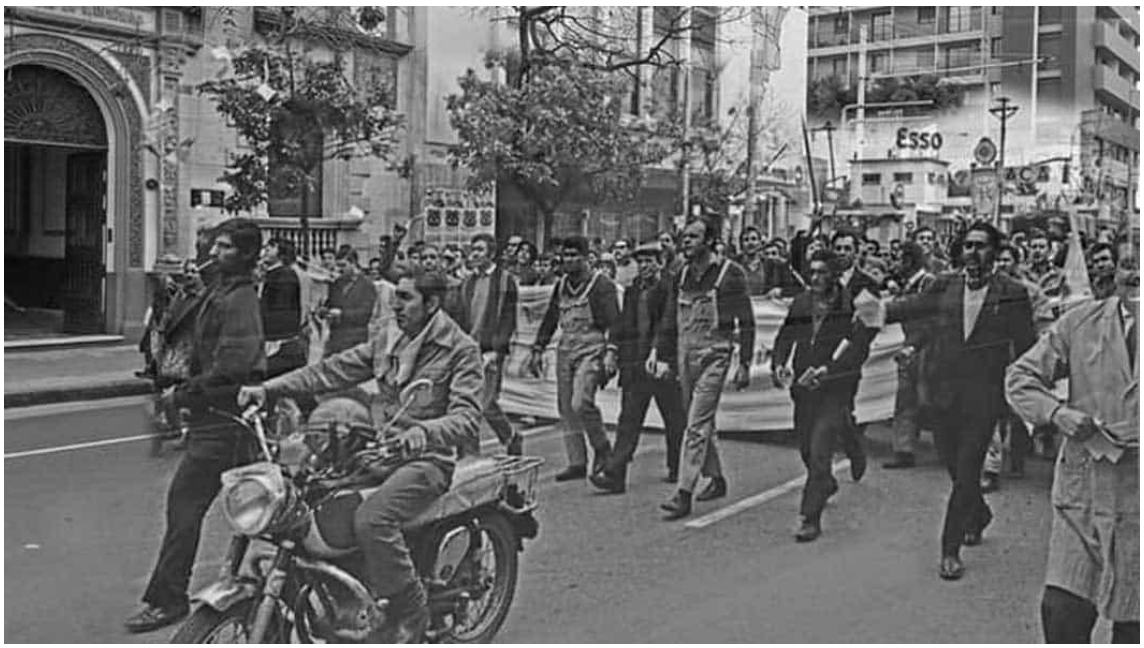


Imagen Nro. 16 - Fotomontaje del grupo "Fantasmas de Córdoba"

Imagen Nro. 17 - Fotomontaje del grupo "Fantasmas de Córdoba"

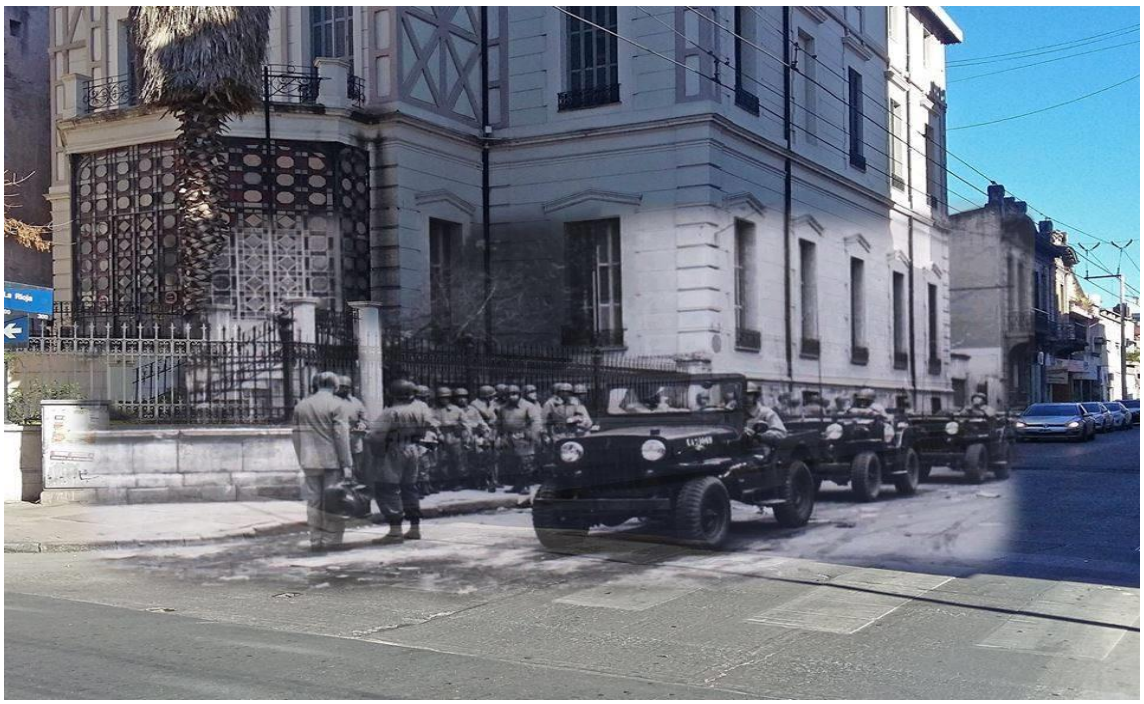


Imagen Nro. 18 - Fotomontaje del grupo "Fantasmas de Córdoba"

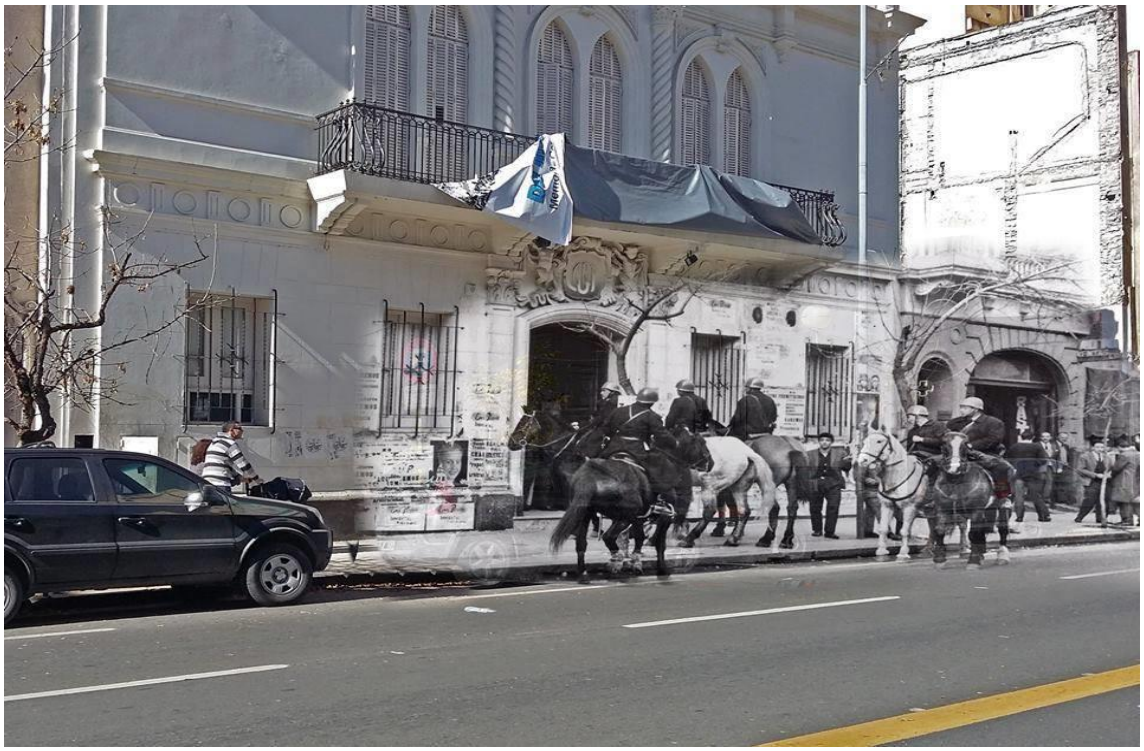


Imagen Nro. 19 - Fotomontaje del grupo "Fantasmas de Córdoba"

La apelación al tiempo presente en los epígrafes se ve equilibrada, en cambio, por las marcas explícitas con que los montajes dejan asomar al pasado. Las fotografías del Cordobazo mantienen su tinte blanco y negro sobre el “fondo” a color, un choque entre pasado y presente que se hace aún más explícito en aquellas imágenes en que las fotografías a color no solo cumplen la función de “fondo”, sino que también muestran a transeúntes en actividad. Es el caso, por ejemplo, de la imagen en que las “personas armando barricadas improvisadas en la esquina de Avenida General Paz y 9 de Julio” aparecen yuxtapuestas con ciudadanos que cruzan la calle en un día normal de la capital cordobesa (imagen 20). Más descarnado aún es el montaje de la imagen epigrafiada con la frase “enfrentamientos en la esquina de Cañada y Boulevard San Juan”, en la que un policía en blanco y negro dispara directamente contra un joven a color que camina por la vereda (imagen 21). Detalle no menor es que las imágenes en blanco y negro están montadas con un leve efecto de difuminación que deja a las vidas pasadas en un *mitad de camino* hacia la corporalidad plena, en contraposición con los protagonistas actuales, y logra el efecto “fantasmal” que da nombre al grupo.

Imagen Nro. 20 - Fotomontaje del grupo "Fantasmas de Córdoba"

Imagen Nro. 21 - Fotomontaje del grupo "Fantasmas de Córdoba"

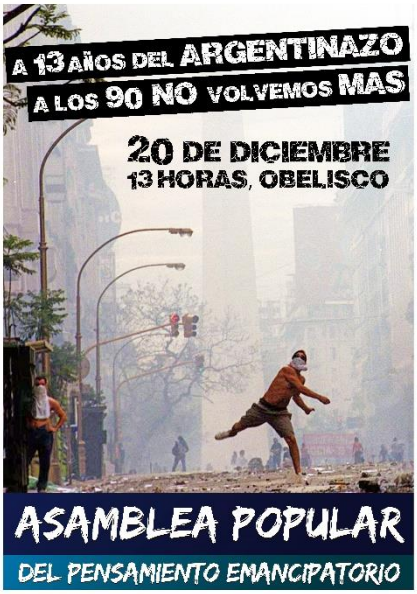
Lo pasado, lo aparentemente muerto, hace su aparición así en el reino de lo presente para convertirse, siguiendo a Taccetta, en "urgencia". En una nota encabezada con el sugerente título de "Un fantasma recorre Córdoba", publicada en el portal periodístico *La Tinta*[4], el grupo "Interferencia / Cultura y Revolución" remarca que la yuxtaposición de las imágenes en el mismo plano propuesta por "Fantasmas de Córdoba" posibilita "mostrar su contingencia, es decir, su carácter no fijo y, por lo tanto, no definitivo". Como si en el mero hecho de superponer imágenes de dos tiempos históricos diferentes se abriera también un agujero hacia el futuro para señalar que hay algo del orden de lo permanente que aún no está cerrado ni termina de definirse. "Si hay fantasmas es porque hay posibilidad de actualizarlos en cada momento de riesgo, en cada instante de peligro, no como un hábito insistente de reaccionaria remembranza, sino todo lo contrario", menciona el artículo de línea benjaminiana.

Si los "fantasmas" fotografiados en el Cordobazo, en diciembre de 2001 o de 2017 no son otra cosa que la suspensión en imagen de un instante de potencia viva, fenómeno de las pasiones humanas, piedrazo en busca de un objetivo aún irresuelto, entonces lo que se percibe en la siempre actual instancia de recepción, en color o en blanco y negro, no es otra cosa que esas aperturas producidas en momentos particulares de la historia argentina. Momentos irresueltos no por las fotografías, que no han sido creadas para semejante empresa, sino por la historia: si las razones conflictuales por las que alguien arrojó una piedra en 1969 aún no han sido dirimidas en 2022, entonces el fantasma se actualizará toda vez que alguien arroje una nueva piedra por las mismas razones. Cada captura fotográfica del *Pathosformel* actualiza así esa especie de portal espacio - temporal abierto en la imagen "original" (si es que tal imagen existe) haciendo visibles los fantasmas y convirtiéndolos en el mismo acto en parte del patrimonio mnémico de la historia de lucha de las clases populares argentinas. Introducir esa captura en el tiempo presente, en todo tiempo presente, permite *revivir* lo aparentemente muerto y señalar aquello que en verdad permanece vivo: contra todo discurso oficial, la lucha de clases es, al menos hasta el momento, parte de lo inevitable, el conflicto no está zanjado y se

[4] Interferencia / Cultura y Revolución. (31 de mayo de 2019). *Un fantasma recorre Córdoba*. La Tinta. https://latinta.com.ar/2019/05/un-fantasma-recorre-cordoba/

actualiza, en cambio, en cada piedrazo que interrumpe las líneas progresivas de la historiografía.

Con todo esto, el análisis de la imagen de García Medina se abre hacia otro campo: el hombre que aparece entre las tinieblas de los gases lacrimógenos, fantasma de la revuelta, no necesita ser ni es identificado en tanto individuo, porque en él está la actualización colectiva de la historia del conflicto social. Su *Pathosformel* habla de ello. Desde este punto de vista, entonces, se desprende que la imagen, aunque en efecto enfoca, apunta y señala a los manifestantes, no parece hacerlo desde una lógica policíaca sino desde un esquema que se inscribe más bien en la tradición que ubica a este tipo de manifestaciones dentro del *pathos* de la "gesta". No es casual, dicho esto, que la fotografía sea una de las más utilizadas, por ejemplo, para "conmemorar" aniversarios de los acontecimientos de 2001 por parte de las corrientes, organizaciones, partidos políticos, medios de comunicación, entre otros, que reivindican el estallido en tanto "levantamiento popular" (imágenes 22). La imagen no señala para *identificar*, sino para poner en relevancia la intervención política de las clases populares en ese momento de la historia argentina. Es, en este sentido, una imagen *de clase* y en contra de las "representaciones tradicionales de la historia", en palabras de Taccetta que no se conforma con mostrar a la Argentina *devastada* de 2001, sino que, a través del *Pathosformel* "piedrazo", enfatiza el levantamiento popular contra la clase dominante defendida por las fuerzas represivas. Entre humos, diluido entre tinieblas, como un fantasma que retorna desde el pasado, un hombre arroja en el presente de la imagen la piedra que indica al futuro que "lo que ha sido de una determinada época es sin embargo a la vez 'lo que ha sido desde siempre'".



Imágenes Nro. 22 - Usos de la fotografía de García Medina como reivindicación del "Argentinazo"

Imagen – espía

El 3 de enero del año 2018, semanas después de las jornadas de protesta contra la reforma previsional, el portal periodístico *Infobae* publicaba la imagen del rostro de Dimas Ponce, militante del PO, en una nota titulada *Ordenaron la detención de uno de los agresores del policía en los incidentes del Congreso*[5]. En la nota, que aún está disponible en el portal, el rostro de Ponce aparece señalizado por un círculo en dos fotografías diferentes: la primera lo muestra en pleno combate con un palo contra los agentes policiales, la segunda en un acto de campaña, con gorra del PO y mostrando volantes y listas del Frente de Izquierda (imagen 23). Esa última imagen lleva el siguiente epígrafe: "Dimas Ponce en 2015, cuando se presentaba como candidato del Frente de Izquierda". En la nota, la imagen de la movilización es atribuida al fotógrafo Gustavo Gavotti, mientras que la fuente de la segunda no aparece citada, pero se asegura que "la primera identificación de Ponce fue realizada por El Ciudadano, un medio local de Cañuelas". Aunque el link de la nota citada está actualmente caído, *Infobae*, que habla de Ponce como un "abogado de 26 años", asegura que "en aquella publicación se lo ve realizando actividades partidarias en Máximo Paz". Entre otros puntos, la nota menciona que en primera instancia la Justicia equivocó la identidad de Ponce y mandó a detener a otra persona, algo que rectificó al conocerse las imágenes de los medios que identificaban con claridad el rostro del militante. Lo más llamativo es que *Infobae* se encarga de resaltar que solo "luego de esta publicación" Ponce "se presentó ante el Juzgado, admitió ser el de la 'lanza' y pidió no quedar detenido". Junto a los militantes Sebastián Romero, Mariano Stansola, Daniel Ruiz y César Arakaki, Ponce finalmente fue apresado y elevado a juicio, aunque finalmente acordó una *probation,* al igual que Stansola. En el caso de Romero, Ruiz y Arakaki, también fotografiados durante la protesta, sufrieron condenas de más de tres años.

[5] Infobae. (3 de enero de 2018). *Ordenaron la detención de uno de los agresores del policía en los incidentes del Congreso.* https://www.infobae.com/politica/2018/01/03/identificaron-a-uno-de-los-involucrados-en-los-incidentes-del-congreso/

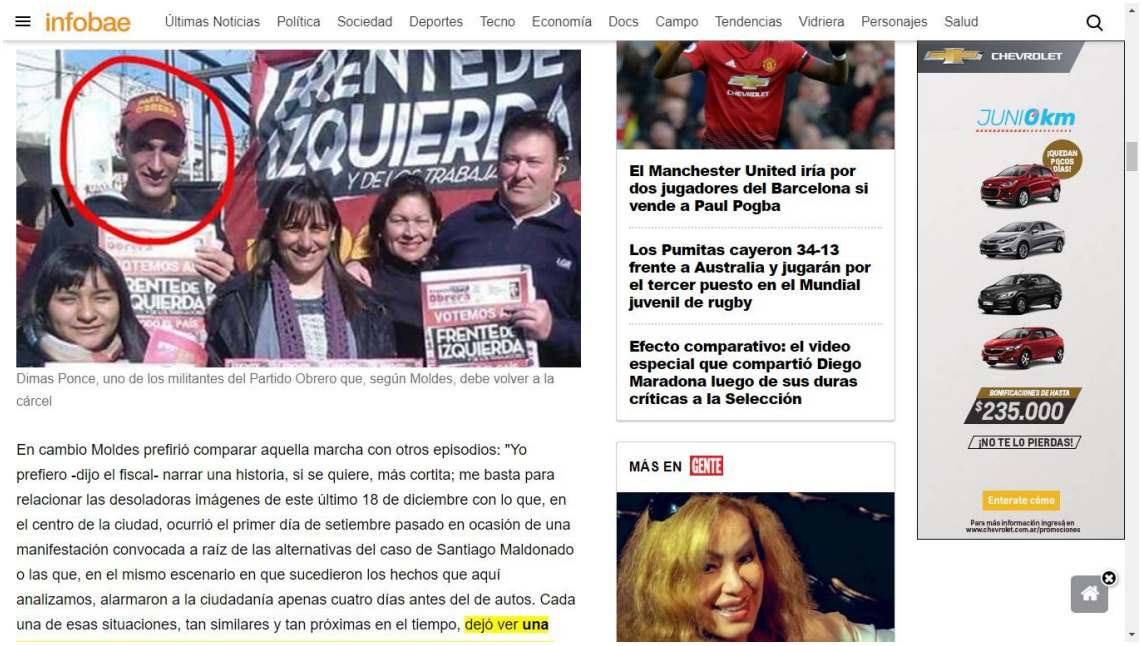


Imagen Nro.23- Recorte de nota publicada en el portal Infobae

Más de quince años antes, a finales de junio de 2002, después del asesinato de Kosteki y Santillán, el periodista y empresario de medios Daniel Hadad (que casualmente, o no, ese mismo año fundaba *Infobae*) mostraba en TV abierta el rostro de Santillán en su programa nocturno *Después de Hora*, transmitido por América TV. El archivo de esa emisión fue recuperado por el documental *La crisis causó dos nuevas muertes*[6], que reconstruye las operaciones de producción mediáticas que durante la jornada del 26 de junio intentaron instalar que los dos militantes habían fallecido tras un "enfrentamiento" entre piqueteros. En *Después de hora,* Hadad tiene sobre un atril una imagen recortada (imágenes 24), posiblemente de una cámara de seguridad o policial de la zona, en la que se ve a Santillán junto a otros de sus compañeros, a metros del cordón policial que ese día impidió a las columnas subir al Puente Pueyrredón. Mientras señala y explica a cámara distintos aspectos de la imagen, Hadad le dice a los televidentes: "Este joven que está acá, el que tiene la gorra blanca, después lo vas a reconocer seguramente cuando veas la imagen en el piso… tiene un pañuelo en la boca, un poco de barba, observá algunos detalles para después cuando veas el cuerpo: el pantalón roto en la rodilla, el tipo de

[6] Escobar, Patricio y Finvarb, Damián (directores) *La crisis causó 2 nuevas muertes*. Artó cine (productora) https://www.youtube.com/watch?v=Nfm-f2yJa0g

zapatillas, este chico es Darío Santillán, uno de los muertos". Acto seguido, la pantalla pasa a mostrar una versión editada de la imagen anterior, que ahora se recorta en tres recuadros agrandados del rostro de Santillán, del perfil de un agente de la bonaerense y del palo que Santillán llevaba en su mano, en el que Hadad pasa a hacer foco: "En su mano, Darío, un chico que algunos dicen tiene 21 años, otros 25, tiene un hierro, vamos siguiendo esto… si te fijás la punta del hierro tiene como un gancho que me explicaban hoy que si te golpean en la cabeza con esto te la abren, no es un elemento de trabajo, es un elemento contundente, casi un arma".

Imágenes Nro. 24 - Recortes del programa Después de Hora extraídos del documental La crisis causó dos nuevas muertes

Si nos permitimos, otra vez, escaparnos de la serie trazada entre 2001 y 2017, el 15 de marzo de este año también *Infobae* publicaba en su web dos notas tituladas *Detuvieron a un sospechoso por el ataque al despacho de Cristina Kirchner*[7] y *¿Quién es el militante del MTR detenido y acusado de atentar contra el despacho de Cristina Kirchner?*[8]. Al día siguiente, el mismo portal publicaba

[7] Infobae. (15 de marzo de 2022). *Detuvieron a un sospechoso por el ataque al despacho de Cristina Kirchner.* https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2022/03/15/detuvieron-a-un-sospechoso-por-el-ataque-al-despacho-de-cristina-kirchner/

[8] Klipphan, Andres. Infobae. (15 de marzo de 2022*) ¿Quién es el militante del MTR detenido y acusado de atentar contra el despacho de Cristina Kirchner?*

una tercera nota con el siguiente título: *Video: cómo fue la detención del imputado por atentar contra el despacho de Cristina Kirchner*[9]. Los tres artículos datan de los días siguientes a la jornada del 10 de marzo en que la Cámara de Diputados de la Nación dio media sanción al acuerdo firmado por el Gobierno de Alberto Fernández con el Fondo Monetario Internacional, acuerdo que luego ratificaría el Senado. Ese día se produjo una masiva movilización y un grupo de manifestantes comenzó a arrojar piedras contra el edificio del Congreso, en particular hacia el despacho de la vicepresidenta, y presidenta del Senado, que al día siguiente publicó en sus redes sociales un video grabado desde el interior del lugar en el que se veía cómo las piedras rompen las ventanas. Tras eso, publicó otro video en el que, a partir de cámaras de seguridad, se reconstruye el momento de los piedrazos, asegurando que podría haberse tratado de un ataque premeditado, algo que hasta el momento no fue comprobado. Las tres notas de *Infobae* apuntan a un mismo hombre: Jaru Alexander Rodríguez, un militante que ese día concurrió a la Plaza Congreso. El primero de los artículos, sin firma, da cuenta de la detención de Rodríguez, lo identifica con su nombre, su nacionalidad y la agrupación a la que pertenece (imagen 25). La segunda de las notas, firmada por el periodista Andrés Klipphan, va varios pasos más allá y se ocupa de identificar al detenido con lujo de detalles. “Es venezolano, tiene 29 años e ingresó por última vez a la Argentina en 2018”, se lee en la bajada, mientras que la nota ahonda en la identificación, con fecha y lugar de nacimiento, además de sus ingresos al territorio argentino, con las ciudades precisas desde las que arribó. El artículo también señala la fracción de la organización política en la que milita y cómo fue su primer contacto con ella. El periodista cita como fuente al perfil de Facebook de Rodríguez, del que desprende que “mantiene reuniones y marcha también junto a otro de los espacios escindidos” de la organización. De ese Facebook, *Infobae* también extrae dos de las imágenes con que grafica la nota (imágenes 26): un recorte de la página en el que se ve el nombre, la foto de portada y la de perfil en miniatura, y otra fotografía en la que

https://www.infobae.com/politica/2022/03/15/quien-es-el-militante-del-mtr-detenido-y-acusado-de-atentar-contra-el-despacho-de-cristina-kirchner/

[9] Infobae. (16 de marzo de 2022). *Video: cómo fue la detención del imputado por atentar contra el despacho de Cristina Kirchner. https://www.infobae.com/sociedad/2022/03/16/video-como-fue-la-detencion-del-imputado-por-atentar-contra-el-despacho-de-cristina-kirchner/*

directamente se puede ver a Rodríguez de cuerpo entero y con su rostro al descubierto. A diferencia de la anterior nota, en la que la cara está *blureada,* en esta ocasión se la puede apreciar sin inconvenientes. En la tercera publicación, otra vez sin firma, *Infobae* detalla el momento de la detención del militante y de otras cuatro personas por tenencia de marihuana. La nota viene con video incluido (imagen 27), en el que se puede ver al escuadrón policial al ingresar al lugar, requisarlo y esposar a los detenidos. El video, producido por las fuerzas policiales, es precedido por una serie de imágenes del día de la movilización. Una de ellas muestra a Rodríguez sosteniendo una piedra en la mano, pero sin arrojarla. Tras ese allanamiento, el ministro de Desarrollo Social de la Nación, Juan Zabaleta, anunció que daría de baja el plan Potenciar Trabajo del que era beneficiario el detenido: "La sociedad los ayuda para que puedan trabajar, no para que atenten contra la vicepresidenta", publicó en su cuenta de Twitter[10] y por la misma vía recibió el apoyo y la felicitación de Patricia Bullrich, ministra de Seguridad durante el mandato de Mauricio Macri, que instó a Zabaleta a animarse también a "sacárselo a aquellos que todos los días cortan las rutas"[11]. Rodríguez estuvo preso más de dos meses en los que las organizaciones desplegaron una campaña con marchas incluidas defendiendo su inocencia y exigiendo su liberación inmediata. "Estoy preso por protestar, por ejercer mi derecho. Lo sé. Y la voy a pelear. Sé que mis compañeros lo están haciendo afuera", diría en una entrevista brindada desde la cárcel a la *Revista La Vaca*[12], en la que su abogado agregaba que "el encierro de Jaru solo contribuye a criminalizar la protesta a través de una causa con alto contenido xenófobo". El 5 de mayo, la jueza María Eugenia Capuchetti consideró que no había motivos para que estuviera detenido ni prueba alguna para considerar el delito de "asociación ilícita" junto con otros dos apresados. La jueza ordenó la excarcelación de los militantes y Rodríguez recién fue liberado el 20 de mayo, cuando lo sobreseyeron también de la causa por tenencia de marihuana. Para

[10] Zabaleta, J. [@JuanZabaletaOK]. (16 de marzo de 2022). Twitter. https://twitter.com/juanzabaletaok/status/1504174300768530433
[11] Bullrich, P [@PatoBullrich]. (16 de marzo de 2022). Twitter. https://twitter.com/patobullrich/status/1504228237689307138?lang=ar-x-fm
[12] Lo Duca, Facundo. *La Vaca* (5 de mayo de 2022) *El rebelde del Fondo: quién es Jaru Rodríguez preso por protestar*. https://lavaca.org/notas/jaru-rodriguez-el-rebelde-del-fondo/

acusarlo por los hechos del 10 de marzo, la Justicia solo contaba con su imagen sosteniendo la piedra.

Imagen Nro.25 - Recorte de publicación de Infobae

Imágenes Nro.26 - Recorte de publicación de Infobae

Imagen Nro.27 - Recorte de publicación de Infobae

Los tres ejemplos son claros. Con veinte años de distancia, el fenómeno parece calcado. Imágenes, algunas producidas por los propios medios, otras filtradas por las fuerzas policiales, recortadas con el único fin de señalizar rostros con nombre y apellido, edad, nacionalidad, actividad política, espacio de militancia. Un trabajo propio de los servicios de inteligencia, pero a la vista de todos. O mejor, *para* la vista de todos, porque no es el azar el que determina la tarea de espionaje, sino un objetivo bien claro: instalar la asociación de manifestación con crimen en el centro de la opinión pública. El recorte, así, excede a la tarea individual del fotoperiodista y no se limita al armado de fichas con datos de los protagonistas, sino que se ocupa de sentenciar la criminalidad de sus actos de cara a la sociedad: Santillán, su rostro y el palo; Ponce, su rostro y un palo; Rodríguez, su rostro, una piedra y marihuana. En ninguno de los casos alcanza con la palabra sola, ni escrita ni oral. Hay fotografía, porque la fotografía, hemos dicho, es vestigio de *lo real histórico,* y hay sobre todo montaje, porque la fotografía, hemos dicho también, hace a *lo real histórico.* La asociación de los rostros con el objeto criminal, llámese palo, piedra o marihuana, propia del detective – espía, apuntala la justificación de un asesinato, en el caso de Santillán, o de detenciones, en los otros dos casos, sostenida en un entramado de imágenes y discursos que excede a estos sucesos en particular.

De allí también una diferencia: el sistema productivo de imágenes mediáticas se ha modificado groseramente en los últimos veinte años. Un poco por decisión de sus dueños, otro poco por presión de los subalternos, el desarrollo de las fuerzas productivas comunicacionales ha conseguido que haya imagen en abundancia, lo que no implica necesariamente desorden. No es que ya no haya *hadades* capturando audiencias masivas de horario central televisivo para instalar montajes, sino que los *hadades* se multiplican en todos los horarios, soportes y formatos, sin necesidad de llegar siquiera al horario central. Es una cuestión de escalas: los discursos represivos aumentan acompañados del desarrollo de un afianzado aparato mediático y de redes sociales. La tan mentada inmediatez de las redes hizo lo suyo en el trastocamiento de la lógica productiva actual, y los medios "tradicionales" se amoldan o utilizan el estado de la cuestión. Así, por caso, *Infobae* produce en menos de 24 horas tres notas señalando la criminalidad de Rodríguez. Lo hace utilizando, también, el video subido a las redes sociales de la vicepresidenta e imágenes e información del Facebook del manifestante. Por la noche, en los canales informativos, la noticia ya estará circulando y el ministro anunciará en su Twitter la quita del plan social. También en Twitter, la ex ministra felicitará y será tapa del matutino. Lo policial también radica en lo instantáneo, pero no en lo instantáneo que irrumpe como shock benjamineano, sino, por lo contrario, en lo instantáneo – efímero pero abundante: la construcción de criminalidad ametralla menos de un día, la policía actúa y el juez ordena la detención. Dos meses después, ninguno de los medios utilizados para tal fin darán a conocer la noticia de la excarcelación de Rodríguez.

Pero donde hay orden, dijimos, hay política. También las redes sociales han sido escenario de desafío al orden policíaco y las jornadas de diciembre de 2017 fueron prueba de ello. Además de servir para denunciar y difundir la situación de los detenidos durante la represión, o para convocar a los cacerolazos que se produjeron en la noche del 18 de diciembre y la madrugada del 19, durante las dos jornadas en las redes abundaron fotografías y videos de la represión policial subidos por los propios usuarios que se encontraban en el lugar. El 19 de diciembre, el usuario de Twitter @heliotropos_ se encargó de

juntar en un hilo de publicaciones[13] algunos de los videos de la represión filmados por celulares. En total son 13 videos en los que, entre otras cosas, se puede ver a las fuerzas policiales atropellando con sus camiones a un jubilado, a otro manifestante, tirando gases lacrimógenos dentro del subte, rompiendo un kiosko, disparando balas de gomas a los ojos, etcétera.

También un video captado por un celular (imagen 28) y difundido en las redes sociales mostró el momento en que el policía federal Dante Barisone pasaba por arriba con su moto al joven de 19 años Alejandro "Pipi" Rosado, cartonero y militante del Movimiento de Trabajadores Excluidos. En las imágenes tomadas desde un balcón aledaño a la Plaza Congreso se ve como Rosado cae al piso mientras se escuchan detonaciones de balas de goma. "Ahí me dispararon, a pocos metros, en el piso. Y quedé inconsciente, varios segundos. Cuando volví a tomar consciencia, el paisaje había cambiado. Me hallé rodeado por seis agentes de la Federal, con las costillas lastimadas y con la pierna izquierda quemada, desde la rodilla hasta casi el tobillo, por el caño de escape de una moto policial que me pasó por encima", escribió Rosado siete días después de los hechos en una publicación de La Garganta Poderosa[14], mientras aún se encontraba internado.

Como contracara del uso de las fotografías de esa jornada para encarcelar manifestantes, el video difundido en redes sociales sirvió como prueba en el proceso judicial que se abrió contra Barisone, que en octubre de 2020 fue condenado a cinco años de prisión por atropellar a Rosado. Los usos contrapuestos grafican que, por definición, el de las imágenes es y seguirá siendo un campo de disputa política.

[13]Heliotropos. [@Heliotropos] (20 de diciembre de 2017). Twitter. https://twitter.com/heliotropos_/status/943152637079367681?t=uagJw52-3NfMPrn5JcMM3A&s=19

[14] Rosado, A. La garganta poderosa (24 de diciembre de 2017) *Vivo para contarla*. https://www.facebook.com/gargantapodero/photos/vivo-para-contarla-por-alejandro-pipi-rosado-baleado-y-atropellado-por-la-polic%C3%AD/1619936014741922/

Imagen Nro. 25- Captura del video en que se observa a Barisone atropellando a Rosado.

Conclusiones

En un artículo publicado en la *Revista Avatares*[15] en noviembre de 2019, en el que se delineaban potenciales líneas de análisis del presente trabajo, arriesgábamos que había algo del orden de lo ominoso en las fotografías, en el *Pathosformel* piedrazo, que "insisten en señalar, a modo de shock benjaminiano, el hecho incómodo de la permanencia del conflicto social" (página 15). El recorrido de este trabajo ha comenzado desde esa base: la certeza de una potencia, la insistencia de unas imágenes que no se cansan de decir, le pese a quien le pese.

El primer paso fue el recorte más preciso de nuestra línea de acontecimientos. El trazado 2001 – 2017 no fue azaroso, responde a las que consideramos las más importantes intervenciones de acción política directa de las clases populares argentinas del Siglo XXI. Que en esos acontecimientos se encontrarían fotografías de piedrazos se daba por descontado, por lo que se trabajó en la búsqueda de imágenes con determinadas características. La "foto ícono" de García Medina sirvió de este modo como puerta de ingreso a un análisis centrado en la premisa de que toda fotografía histórica es más la suspensión en el tiempo de una potencia viva que la petrificación eterna de símbolos muertos. Nos encomendamos entonces a intentar, con Warburg, "hacer revivir", y con Benjamin, "hacer despertar", las pasiones históricas que no creíamos ocultas sino suspendidas en las imágenes. La introducción del concepto de *Pathosformel*, fórmula de las pasiones, en inherente articulación con el de *Nachleben*, en tanto pervivencia de las imágenes, nos condujo a la reflexión sobre esas permanencias: ¿Qué hay y qué se mantiene en las imágenes, en el ojo fotográfico y qué podía decirnos ello de los particulares momentos históricos en que fueron captadas? Un *pathos* de revuelta y resistencia se hizo visible, y con Benjamin, su imagen dialéctica, sus interrupciones, sus relámpagos y

[15] Brunetto, S. Revista Avatares (Noviembre de 2019). *Permanencia del conflicto, pervivencia de las imágenes*. https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/avatares/article/view/5077

shocks, el análisis se tornó decididamente político: resistencia en el marco de los específicos caminos de la lucha de clases argentina.

La tercera parte vino a responder más concretamente a uno de los principales objetivos marcados al inicio: llegar a “conclusiones políticas, dadas por el mero hecho de hacer despertar lo suspendido en las imágenes, la potencia capturada en el pasado, de cara al futuro”. Si el trabajo se abrió leyendo nuestras fotografías como suspensión de lo vivo, la imagen de lo fantasmal, en tanto aquello que retorna, insiste y no termina de morirse, el trabajo no puede buscar cerrar sino, por el contrario, dejar abierta esa hendidura. La serie ampliada hasta la actualidad a través del caso de Jaru Rodríguez y las piedras sobre el Congreso nacional ratifican lo sugerido: el escenario continúa abierto y el fantasma flota insistente.

El artículo de la *Revista Avatares* fue escrito unos meses antes de su publicación, en un escenario particular: se avecinaba el fin del mandato de Mauricio Macri y el peronismo unido volvía a mentar a través de la figura de Cristina Fernández de Kirchner los siempre improbables deseos de pactos sociales y unidades nacionales. La elección de Alberto Fernández como cabeza de fórmula no era más que la traducción pragmática de la refritada utopía de la conciliación de clases.

Ahora el escenario es, o así lo parece, otro, o al menos los crujidos subterráneos comienzan a aparecer en la superficie. Pandemia de por medio, el pacto de reestructuración con que el Gobierno nacional decidió legitimar la deuda contraída por la gestión macrista con el Fondo Monetario Internacional puso los puntos sobre las íes y hasta el propio Frente de Todos dejó de ser de todos para mostrar sus primeros quiebres. Es que en las calles, con altísimas cifras de pobreza y trabajo informal, salarios corriendo muy atrás de una inflación descontrolada, la gente pide, otra vez, comer. Las escenas se repiten: multitudes en el Puente Pueyrredón, tomas de tierras, cortes en la 9 de Julio, marchas a Plaza de Mayo. Piedras en la Plaza Congreso. Las imágenes y los discursos represivos florecen contrapuestos, aunque no con el mismo poder de lobby, por imágenes y discursos de reivindicación de la revuelta.

Sostenemos que las imágenes siguen y seguirán hablando, y que, precisamente por eso, la conclusión de aquel artículo de 2019 continúa vigente: “Quien sepa leer estas imágenes en este sentido, y sepa que Benjamin tenía razón al asociar al fotógrafo no solo al detective sino también a los arúspices y a los augures, sabrá que ellas también señalan el futuro. Se activan en el presente imbricadas con el pasado y propenden el futuro para decir que quien sea que pretenda gobernar este país deberá hacerse cargo, para bien o para mal, de su historia de conflicto social” (página 15).

Referencias

Benjamin, W. (1980). *Über den Begriff der Geschichte*. Frankfurt, Alemania. Surhkamp.

Benjamin, W. (2005) *Libro de los pasajes.* Madrid, España. Akal.

Benjamin, W. (2007). “Sobre el concepto de la historia” (pp. 65-76); “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (pp. 147 – 182); “Pequeña historia de la fotografía” (pp. 183-200). En *Conceptos de la filosofía de la historia.* La Plata, Argentina. Terramar.

Buck - Morss, S. (2014). “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte” (pp. 169 – 222), en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Argentina. La marca editora.

Contrera, L y Piccini, J. (2018). *Reforma – Una ley contra el pueblo*. Buenos Aires, Argentina. Bex fotografía latinoamericana.

Didi – Huberman, G. (2018). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires, Argentina. Adriana Hidalgo editora.

Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de las imágenes periodísticas*. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gilli.

Guindi, B. (2019). *La persistencia política del fotoperiodismo en épocas de autoritarismo y predominio digital. La disputa por la Reforma Previsional en imágenes.* Revista Observatorio Latinoamericano y Caribeño (OLAC), Número 4.

Marx, K. (2014). *Carta a Arnold Ruge*. Trad: Virginia Monti. https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/m09-43.htm

Michaud, P. (2017). *Aby Warburg y la imagen en movimiento.* Buenos Aires, Argentina. Libros UNA.

Rancière, J. (2000). “Política, identificación y subjetivación” (pp. 145-153). *En El reverso de la diferencia. Identidad y política*. Caracas, Venezuela. Nueva sociedad.

Rottmann, K. (2014). “Adoquín”. En U. Fleckner, M. Warnke, H, Ziegler (eds.) *Politische Ikonographie. Ein Handbuch* (227- 233). Múnich, Alemania. C-H-Beck.

Santos, F. (2014). “Prólogo”, en *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Miluno.

Taccetta, N. (2019). *Una arqueología de la revuelta.* Revista Haroldo. Buenos Aires, Argentina. Centro cultural de la memoria Haroldo Conti. https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=384

Trotsky, L. (2005). “El arte de la insurrección” (pp. 805 – 829). *En Historia de la Revolución Rusa.* Buenos Aires, Argentina. Ediciones RyR.

Warburg, A. (2000). “Introducción”. En Warnke, M. (Ed.) *Bilderatlas Mnemosyne* (pp. 3-6) Berlín, Alemania. Akademie Verlag. [Trad. Felisa Santos].

Warburg, A. (2005). “El arte del retrato y la burguesía florentina”, en *El renacimiento del paganismo*. Alianza Editorial.

Warburg, A. (2014). *La pervivencia de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Miluno.