

# Imagen y poder: borrar/mostrar lo que no *debe* ser visto

*Image and power:  
erase/show what shoul not be seen*

**Rubén Chababo**

Profesor en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Coordinador General de Derechos Humanos de la Municipalidad de Rosario. Director de la Editorial de la Facultad de Humanidades y Artes y docente de la Maestría de Estudios Culturales dependiente de la Universidad Nacional de Rosario. Es miembro del Consejo Asesor del Centro Nacional de Memoria Histórica de Bogotá (Colombia). Entre 2002 y 2014 fue Director del Museo de la Memoria de la ciudad de Rosario, una de las primeras instituciones museológicas dedicadas a abordar el tema del Terrorismo de Estado en la Argentina. Contacto: rubenchababo@gmail.com.

## **RESUMEN:**

¿Cómo esconder un cuerpo no deseado? ¿Cómo sustraerlo de la vista sin que deje huella alguna sobre la piel del mundo? ¿Cómo hacer para que ese arrebato sea sutil, por nadie recordado? Son estas las preguntas que cualquier asesino se formula ante la necesidad de esconder un cadáver que lo incrimina. Son las mismas preguntas que el poder, aquí en América latina y en cualquier sitio del mundo, se ha formulado y se formula con insistencia a la hora de deshacerse de los cuerpos *indeseables*. ¿De qué modo la fotografía de finales de siglo XIX y XX registró el proceso de este despojo? ¿Apelando a qué herramientas, a qué estrategias? ¿Y además, cómo se inscribieron esos cuerpos despreciados y negados en nuestros imaginarios sociales?

Palabras clave: imagen, poder, desaparecidos, América latina

## **ABSTRACT:**

*How can an undesired body be hidden? How to make it fade away leaving no signs on the skin of the world? How could this fierce be subtle, so to no one may recall it? These are the questions any murderer asks himself in order to hide a corpse that*

*incriminates him. These are the very same questions power, here in Latin America and elsewhere, has insistently formulated when it needs to get rid of undesirable bodies. How did the late XIX and early XX centuries' photography have registered this divestment? Which were the tools and strategies used? Besides, how did those despised and denied bodies were inscribed in our social imaginaries?*

*Keywords: image, power, missing people, Latin America*

CHEBABO, Rubén. Imagen y poder: borrar/mostrar lo que no debe ser visto. *Revista Ecológica*, São Paulo, n. 16, set-dez, pp. 26-52.

Recebido em 14 de novembro de 2016. Confirmado para publicação em 12 de dezembro de 2016.

*La humanidad también ha inventado en su extravío crepuscular, es decir, en el siglo XIX, el símbolo del recuerdo, ha inventado lo que hubiera parecido imposible; ha inventado un espejo dotado de memoria. Ha inventado la fotografía*  
*Walter Benjamin*

¿Cómo esconder un cuerpo no deseado? ¿Cómo sustraerlo de la vista sin que deje huella alguna sobre la piel del mundo? ¿Cómo hacer para que ese arrebato sea sutil, por nadie recordado? Son estas las preguntas que cualquier asesino se formula ante la necesidad de esconder un cadáver que lo incrimina. Son las mismas preguntas que el poder, aquí en América Latina y en cualquier sitio del mundo, se ha formulado y se formula con insistencia a la hora de deshacerse de los cuerpos indeseables.

Vivimos en un mundo plagado de indeseables. Hombres y mujeres que ocupan un lugar no asignado en la sintáxis del sistema, que perturban el orden imaginado, cuyas presencias deben ser alejadas de nuestra vista. ¿Pero cómo, de qué modo, con que estrategias? Ningún asesino, ningún perpetrador desea cargar con la culpa de ser el ejecutor de la violencia,

de allí la destreza en el arte de esconder los cuerpos que han sido eliminados. Caminamos por ciudades que en capas superpuestas esconden los cuerpos que alguna vez fueron desechados. Madrid, Barcelona o Varsovia, Lima o Ciudad de Guatemala, guardan por igual, bajo la superficie de sus adoquines, bajo el verdor de sus parques o plazas, el aliento de decenas de miles de eliminados en las guerras de exterminio. ¿Pero cómo, de qué modo, hacer visibles esas ausencias?

Durante años, Gustavo Germano



**1975**

"La Tortuga Alegre". Río Uruguay. Entre Ríos

Orlando René Mendez

Leticia Margarita Oliva



**2006**

"La Tortuga Alegre". Río Uruguay. Entre Ríos

trabajó para hacer evidente lo que intentó ser borrado por la fuerza del poder diseñando un proyecto que consiste, no en ir en busca de los cuerpos arrebatados en su materialidad, sino tras el halo o el aura dejada por su ausencia en el corazón mismo de los rituales cotidianos. La fotografía fue entonces la herramienta para esa búsqueda o develamiento, también para enunciar una advertencia en clave de denuncia: vivimos rodeados de muertos.



**1976**

Orlando René Mendez  
Laura Cecilia Mendez Oliva  
Leticia Margarita Oliva



**1976**

Laura Cecilia Mendez Oliva



**1968**

Silvia Ester Bianchi

Ramona Ledesma



**1968**

Ramona Ledesma



**1970**

Llara Xavier Pereira

Luri Xavier Pereira



**2012**

Llara Xavier Pereira

Y entonces, buscando fotografías antiguas se propuso cotejarlas en tiempo presente, buscando los sitios que alguna vez habitaron los muertos, las mismas salas, las mismas habitaciones, hogares, esquinas, interiores ahora cargados por la fuerza de la ausencia.

El resultado es una serie fotográfica que pone en evidencia el impacto

del terrorismo de Estado que tuvo lugar en la Argentina entre 1976 y 1983. Un impacto que dejó una secuela de miles de desaparecidos cuyos cuerpos, en su gran mayoría, aún no han sido recuperados. Arrebatados de sus hogares, de sus lugares de trabajo, lo que ha quedado de ellos es la intensidad de una búsqueda desesperada por parte de sus familiares. Pero también, espacios vacíos que no han podido ni podrán ser vueltos a ocupar porque los muertos, ningún muerto, regresa a la vida más que bajo la forma de la memoria.

En esta fotografía hay una madre y un hijo en una tarde de mediados de los años 70, tan solo unos meses antes de que las fuerzas represivas entraran a ese hogar. Clara Alteman de Fink es, en la primer fotografía, una mujer que mira amorosamente a su hijo, en la segunda toma, la que obtiene Germano, es lo más parecido a un atlante que resiste la fuerza arrebatadora de la ausencia. Los objetos dispuestos en el lugar son casi los mismos, pocas cosas se han modificado del entorno hogareño, la cortina floreada, el mantel, el centro de mesa, como si la historia se hubiera detenido en un instante, hechizando a sus protagonistas al punto de congelarlos en el pasado.



1974

Clara Alteman de Fink

Claudio Marceo Fink



2006

Clara Atelman de Fink

Si en la primera fotografía la madre mira a su hijo, en la segunda su mirada esquiva el lugar antes ocupado por su descendencia, como si allí hubiera *algo* imposible de ser visto, como si mirar el vacío fuera sinónimo de ser devorado por él.

En este proyecto fotográfico, lo invisible alcanza una centralidad destacada. No es lo que se ve, lo que asalta o convoca nuestra mirada, sino lo que ya no está, lo ausente, lo que falta, lo que ha sido arrebatado del espacio y de la vida para siempre. Retratar lo que no vemos es una forma de señalar, no lo que nos falta por haberlo perdido, sino lo que nunca debió ser sustraído de nuestro lado. Así, el proyecto de Germano, al retratar la ausencia, narra al mismo tiempo una de las dimensiones con que la violencia política se instaló en el corazón de nuestras sociedades dejando vacíos perdurables que ni siquiera la luminosidad de la justicia, cuando se despliega sobre los perpetradores logra nunca conjurar.

Dice Susang Sontag que “para percibir el vacío hay que captar otras zonas del mundo como colmadas”, es decir, entender que el hueco que diseña lo ausente solo puede existir en medio de un universo de cosas visibles, y que es ese contraste, el que vuelve evidente lo que no vemos.

Y lo que no vemos en estas fotografías son justamente los cuerpos que el Estado se propuso quitar de nuestra vida arrojándolos al vertedero de la Historia. Por eso, este proyecto fotográfico es lo más parecido a un rescate o a una salvación en el que la fotografía reinstala, el cuerpo dañado por la violencia del Estado, sin mostrarlo, sin exhibirlo, como si se tratara de un sudario cristiano que solo ofrece a nuestros ojos una huella, para que sepamos o recordemos nosotros, el paso de esos vencidos por la piel de este mundo.

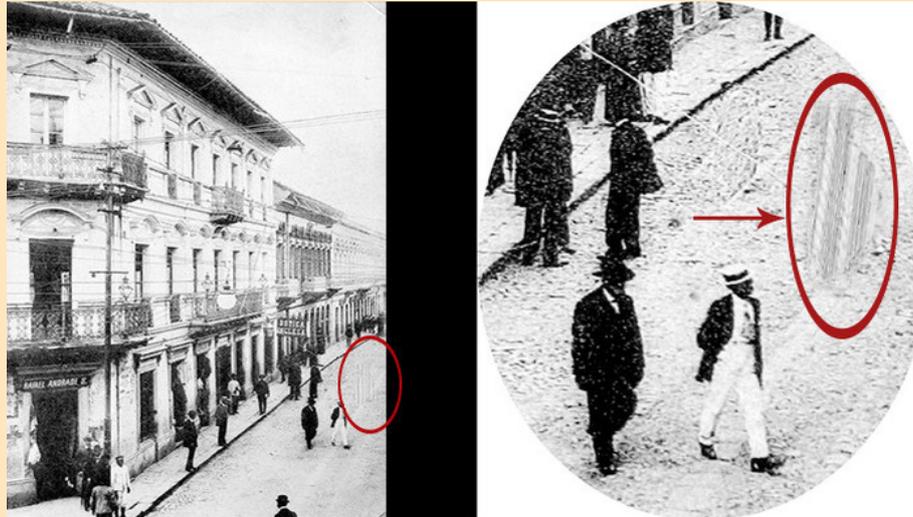
Hace ya más de cien años, en Ecuador, José Domingo Laso, uno de los fotógrafos más reconocidos de la ciudad de Quito, intentó reflejar a través de la lente de su cámara, la belleza y la singularidad de la ciudad que lo vio nacer. El resultado de ese proyecto es una serie de miles de fotografías que permiten reconstruir visualmente desde este presente las características de esa capital latinoamericana. Espacios amplios, catedrales, iglesias, monasterios, mercados. Casi nada escapa a su mirada con afán de registro. Miradas al sobrevuelo, esas imágenes no tienen nada de diferente a las que por esos mismos años, otros fotógrafos, tomaban en otras capitales y ciudades de América Latina y el mundo. Podemos pasar una y otra fotografía y solo quedarnos en el acto contemplativo. Sin embargo, un siglo más tarde, su nieto, Francisco Laso, se propuso una empresa sorprendente: exhibir aquello que su abuelo había ocultado o como él mismo califica a su acción, desfotografiar imágenes procediendo a un revelado inverso.

Muchos años antes de que existiera el *fotoshop*, muchos años antes de que la manipulación de imágenes fuera tomada por el poder como un recurso eficaz para borrar sujetos incómodos para la Historia, Laso, el viejo fotógrafo quiteño, se aventuró en una empresa sorprendente: eliminar de sus fotografías todo resto de excedente social. Quito debía ser presentada como una ciudad ordenada, limpia, higiénica, una urbe latina pero con espíritu europeo. Y entonces se empeñó en eliminar lo que sobraba, borrando a los

indios de la escena visual, esa masa humana que, habitante histórica de la ciudad, no debía ser representada ni siquiera mostrada públicamente, como si su sola presencia en el espacio público fuera un escándalo.







Hay que hacer un esfuerzo para advertir las borraduras que han quedado grabadas sobre la superficie de los antiguos negativos, pero allí están, como si se tratara de rastros espectrales inscritos sobre la piel de la imagen primigenia. Las borraduras de Laso pasaron inadvertidas por décadas hasta que un descendiente suyo las descubrió y decidió sacarlas a la luz en un acto de reivindicación histórica con los que habían sido borrados de la escena, un modo de reparar simbólicamente la negación que sobre ellos desplegó una nación y una clase en América Latina.

Las fotografías borradas de Laso no responden a una idea descabellada. En esos mismos años en la casi totalidad de países latinoamericanos, negros e indios eran o exterminados o relegados a los suburbios de las sociedades dominadas por las familias patricias. Un proceso de limpieza étnica que en el caso argentino alcanzó su *climax* con la histórica campaña al desierto, y que puede ser vista como una antesala de los exterminios que en los años posteriores se desplegaron con fuerza en ese y otros países de la región, ya no contra el indio, sino contra el otro indeseable, el subversivo.

Así como Gustavo Germano pone en evidencia con su proyecto el hacer visible lo ausente, el descendiente de Laso que recupera las fotografías de su abuelo y las exhibe mostrando sus marcas, logra exhibir, desde esa ausencia impuesta por la borradura, la dimensión de un proyecto de

poderosa fuerza negadora del otro. La ciudad de Quito prolija y limpia, la ciudad ordenada e higiénica es una utopía que se proclama en los discursos oficiales y que Laso realiza o confirma en sus tomas fotográficas, en esa apuesta por presentar un mundo solo habitado por blancos y descendientes de europeos. El viejo Laso se empeña en crear una comunidad imaginaria, en forjar una memoria urbana que perdure en la posteridad y que responda a la imagen de una ciudad que en verdad no es, entregándole a las clases dominantes quiteñas la imagen de lo que ellas desean que sea su ciudad, no lo que en verdad su ciudad es en su cotidiano fervor.

En los mismos años que Laso sacaba sus fotos quiteñas, más al sur de América Latina, más precisamente en la ciudad de La Plata, su Museo de Antropología comenzaba a recibir un singular patrimonio viviente conformado por indios e indias que habían sido tomados como cautivos en la lucha contra la barbarie y depositados en los salones del Museo como reliquias extrañas a observar. El cacique Inakayal y toda su familia ocuparon durante muchos meses los sótanos de esa institución y allí fueron retratado, él y su familia, para la posteridad. Tratados como piezas exóticas, al igual que vasijas e indumentarias, los indios secuestrados del sur fueron expuestos a la mirada pública y blanca, aquella que puertas afuera del Museo comenzaba a diseñar el proyecto de ordenamiento civilizatorio argentino. Un proceso que logró forjar exitosamente un imaginario, una idea de Nación que hasta hoy en día perdura en la idea de que nuestro país, la Argentina, es una nación absolutamente blanca y que el indio, el mestizo, el negro no son más que excepciones en los cálculos demográficos.

La casi totalidad de estos indios encerrados en el Museo, murió de tristeza. Algunos enloquecieron al no entender las razones de su permanencia en la institución, y otros, como el propio Inacayal se suicidaron. Utilizados para la servidumbre o para la investigación científica, fueron dejando sus huesos y sus cabelleras detrás de las

vitrinas. Único testimonio de su paso por el mundo para regocijo de la ciencia finisecular que buscaba en su extrañeza una forma de ratificar su lugar de supremacía en el concierto de las especies.



Hoy vemos esas imágenes cómo formando parte de un archivo olvidado para la conciencia pública. Nada o poco queda de esa memoria arrasada por la fuerza del olvido. Sin embargo, al ver esas fotografías, como diría Arendt, un instante de verdad puede asaltarnos, instantes que, como la Magdalena de Proust que al llevarla a la boca revela la dimensión y el espesor del ayer perdido, surgen, de repente, con la velocidad de un rayo quebrando la mansedumbre y la opacidad del presente, devolviéndonos a ese pasado labrado en el combate entre la barbarie y la civilización y en el que el pensamiento ilustrado logró imponer su voluntad y dominio.

A partir de esos instantes de verdad que se revelan en las imágenes de los indios cautivos en el Museo y de las fotografías borradas de Laso sería posible comenzar a entender de qué manera en casi todos los países de nuestra región la imagen fotográfica anticipó o acompañó la tragedia humana del exterminio, y hasta en algunos casos la promovió, al estimular el desprecio y el rechazo por ese otro fotografiado, como si hubiera que preparar la pupila para poder aceptar y luego justificar, como natural, la matanza. Una gran matanza, para ser exitosa, necesita no solo de la reunión de asesinos dispuestos a llevarla a cabo, sino de la aceptación activa o pasiva de la comunidad en la que ella habrá de tener lugar. La aceptación del asesinato de los otros indeseables se prepara desde los discursos, desde el prejuicio, pero también desde la laboriosa construcción de las imágenes, cuya eficacia política no es menor a la de los discursos, los manifiestos y las proclamas.

Algo que se comprueba al mirar estas dos imágenes que pertenecen al archivo Nuñez de Arco. Son dos fotografías de las muchas que en el año 1900 tomó el ingeniero Muñoz Reyes en un estudio boliviano y en el que fueron convocados a posar dos indios enanos.





Desconozco si la colección posee más fotografías, pero creería que estas alcanzan para entender el proyecto que hay en ciernes. En una de las fotografías el indio enano posa como un rey sentado en un sillón europeo con el mundo a sus pies, como demostrando en clave irónica la imposibilidad de esa empresa: el mundo nunca será ni de los enanos, ni de los indios, y en todo caso este retrato, lejos de cualquier sentimiento de respeto no puede generar más que risa o desprecio.

En la segunda fotografía el indio ya está despojado de los atributos

reales. Usurpa el lugar de un niño en un caballo de juguete y mira seriamente a uno de los lados del encuadre. Parece satisfecho con esa pose y debemos imaginar todo el trabajo que le insumió al fotógrafo alcanzar esta imagen sostenida en la ridiculización del indio. Son indios y además deformes. Y además de indios y deformes, se atreven a presumir de monarcas o de ser inocentes como niños. No hay empatía ni condescendencia alguna que pueda despertar su visión, solo risa o rechazo. Ese indio enano se atreve a creerse rey, y ese otro a jugar con los juegos de un niño blanco. Desencajados del mundo real, son piezas que no caben, que podríamos calificar como excéntricas al orden soñado para esta región del mundo por la mirada blanca y eurocéntrica. Pero además, lo que no vemos a simple vista, lo que está detrás de estas imágenes, es el sueño de un mundo en el que esos personajes monstruosos, no solo no ocupen esos sitios sino que sean expulsados de allí. Se los pone en esos sitios, no para que disfruten de él, sino para demostrar que no les pertenecen ni nunca les pertenecerán.

¿Para quién fueron tomadas estas fotos? ¿Para regocijo de qué mirada fue montado el espacio de ese estudio donde dos indios enanos posan para la posteridad? ¿Sabían ellos que eran modelo para la sorna? ¿Fueron seducidos por la paga? ¿Eran cautivos de algún señor rico de La Paz o Tiwuanuko? Eso no lo sabemos, lo que sí podemos saber, mirando estas fotografías con la distancia que nos separan de su toma original es que ellas son la concreción acabada en imagen de un mismo proyecto de pureza racial, el mismo que en una secreta sintaxis los une con los indios cautivos del Museo de la Plata y los que fueron borrados de las fotografías por José Domingo Laso en Quito hacia comienzos del siglo XX.

Un indio borrado es desechable, de un indio que acepta ser sometido a la burla puede prescindirse, de allí, a la justificación del exterminio, solo hay un paso. Es así como la pupila de finales del XIX se

domestica en un proceso paciente que tiene por objetivo el anhelado sueño civilizatorio americano, que mira a Europa como depositaria de las claves y los modelos ejemplares a imitar al tiempo que sueña un territorio continental sin diferencias, monocromático en sus texturas epidérmicas, mono lingüístico, ordenado, respetuoso de la autoridad y el orden que imponen las clases dominantes.

## II.

¿Donde está lo que no vemos? ¿A dónde van a parar los cuerpos que tratan de eludir el control del Estado en su afán persecutorio? El mapa contemporáneo del poder y de la violencia está diseñado sobre el cuerpo de millones de invisibles, de hombres y mujeres que desaparecen de nuestro lado sin dejar rastro, sin despertar alarma alguna en las conciencias salvo que se trate de hombres y mujeres que pertenecen a una clase que tiene la posibilidad de la denuncia o de la rebeldía. De lo contrario, esos cuerpos se evaporan y son deglutidos por el olvido.

En la frontera entre México y los Estados Unidos, hace ya más de medio siglo que tiene lugar una cacería que no termina y que parece, según los discursos en boga, que aumentará. La frontera, el *border*, la línea que separa el mundo próspero del mundo desarrollado se ha convertido en la meta deseada de millones de hombres y mujeres. En Managua y el El Salvador, en Chihuahua y en Tegucigalpa, nombres como Los Angeles, Nueva York o Chicago se han convertido en sinónimo de deseo. No son ya las utopías soñadas en los años sesenta las que impulsan a las mayorías, sino otras, nuevas, nunca imaginadas con anterioridad y que tienen al sueño del bienestar capitalista como meta de sobrevivencia absoluta frente al desmoronamiento de las promesas de bienestar en los países situados al sur del Río Colorado. Han caído los antiguos relatos y la Revolución arrojó a los ojos de los soñadores

su costado más crudo y perverso en clave de control panóptico. Los desesperados por el hambre, pero también los desencantados, huyen, como pueden, con lo que tienen, en balsas, sobre la cubierta de los trenes, sorteando las mandíbulas de los tiburones o la precisa mirilla del rifle que busca hacer centro en sus entrañas.

Y más precisamente en esa frontera entre México y los Estados Unidos que ahora el poder del norte anuncia consolidar, en esa línea divisoria, la muerte deja, como en el mar, su rastro. Máquina de deglutir cuerpos, allí, sobre esa traza, algunos fotógrafos intentan plasmar la huella de la masacre, para que ella no quede por siempre innombrada.

El fotodocumentalismo ha registrado exhaustivamente esa huida, que ya lo digo, salvo para las propias víctimas y sus familias, es casi invisible, solo advertible en las cifras que anualmente son trasladadas a informes publicados por las organizaciones humanitarias que dan cuenta de ese drenaje humano en clave de masacre. En algunos casos se trata de imágenes de migrantes sorprendidos en la espera, en mitad de la noche o el mediodía, con una actitud propia de los animales que han sido cazados en medio de su huida, resignados a la deportación que es sinónimo de regreso a su lugar de origen.

Pero también los artistas intentan dejar marcas, señales que salven a ese territorio de la anomia o la indiferenciación social. Modos de alertar que allí, en ese sitio, algo ha sucedido o está teniendo lugar, advertencias estéticas que como luciérnagas, diría Didi-Hubermann, en medio de la noche de los tiempos, emiten sus fognazos de presencia. La frontera entonces es marcada, escrita, señalada. Dibujos pintados, *stencils*, proliferación de cruces pueden ser vistos como mapas visuales de una desgracia que se contabiliza en miles de muertos o asesinados, anuncios en clave iconográfica, diseñados e inscriptos sobre la superficie de metal para que al ser vistos, lleguen más lejos, hacia los lugares distantes donde esa tragedia es inadvertida o desconocida.





El arte contemporáneo puede ser una herramienta eficaz para enfrentarse a esa amenaza de lo invisible. Lo que no pueden a veces los discursos y las proclamas, lo puede un puñado de imágenes, lo puede la voluntad de artistas que responden al dictamen de la exclusión construyendo imágenes disruptivas, artistas que se enfrentan a los cánones establecidos, que intentan decir algo más, por fuera de la norma y de los saberes

consagrados. En esa misma frontera trabaja desde hace años Guillermo López Peña, un artista *transformer* habituado a cruzarla, una y otra vez. Sus imágenes buscan quebrar los estereotipos, el prejuicio de una identidad consolidada y fija para transmitirnos la idea de travesía, de ubicuidad. En sus composiciones, López Peña une lo distante y lo diverso, construyendo collages de excluidos y sospechados para arrojarlos a la mirada. Indios con tacones altos, travestizados, con sus atributos rituales, rodeados de negros. Y en otros casos, oficiando de cazadores humanos. La idea de poder, está allí.





Me detengo en esta imagen de indio sioux casi mujer, con los cráneos dispuestos en exhibición como si se tratara de una cacería inversa. No sabemos a quiénes pertenecieron esas cabezas exhibidas. Quien posa lo hace de modo sensual, mostrando su pierna izquierda, cargando un arma de combate, como dispuesto a la guerra o a un encuentro erótico, sin ocultar los bellos de su torso, medio hombre, medio mujer, mixtura de todas las fronteras imaginables, las geográficas, las de género, las de clase.

A través de su proyecto el arte fotográfico de Gómez-Peña da vuelta, invirtiendo, el sentido tradicional e histórico con el que los derrotados y los humillados de la tierra han sido inscriptos en nuestros imaginarios. La imagen parece decirnos, “somos eso y eso otro y además todo lo demás que no puede ser atrapado en el lenguaje que el poder utiliza para clasificarnos”. O en otras palabras, somos otras cosas que aquello contenido en el lenguaje articulado por el prejuicio racial.

Entre los cuerpos dispuestos en vitrinas de los indios en el Museo de La Plata, entre los indios borrados de la superficie fotográfica de Laso o los ridiculizados como enanos, las fotografías de Gómez-Peña alientan la posibilidad del desafío. Son como estocadas visuales a la mirada cristalizada con la que los subalternos han sido representados a lo largo de la historia.

El autorretrato de Gómez-Peña no busca en quien lo mira ninguna hilaridad. Ese indio mestizo se posiciona sobre sus tacones de mujer con autoridad y poder y desde allí interroga todo lo establecido. Crea una “zona” indeterminada, heterogénea, indecible a las clasificaciones. Instalando el interrogante sobre la identidad donde todos buscamos definiciones certeras o como diría Néstor García Canclini “haciendo visible diversos sentidos sociales y las disputas existentes entre ellos”.

Entre los indios enanos montados sobre caballos de juguetes y este indio, hay algo más que un siglo de distancia cronológica, hay la toma,

por parte del arte en manos de los subalternos, de una idea de derecho y de autoridad que fue esmerilada por el poder de turno de este lado del Atlántico a lo largo de quinientos años de presencia colonial. Allí donde hubo borradura de los cuerpos, Gómez Peña repone, no la imagen del cuerpo borrado, sino una provocación visual en clave de desafío conceptual. Gómez-Peña desorganiza el mapa de lo inteligible obligando al que mira a aceptar que existen otras cartografías sociales y políticas más allá de las aceptadas y consagradas, pero también se enfrenta a esa peligrosa visión en clave melancólica con que los indios tantas veces han sido retratados. Indios bellos de belleza muda, despojados de todo espesor cultural y político. Indios que auguran, en clave de exotismo, la promesa de una buena fotografía en el corazón de la pupila turística o en el de la benevolencia humanitaria que nunca se resigna a un mundo sin excluidos. El indio de Gómez-Peña en cambio, no evoca ningún Paraíso perdido, no evoca ningún tiempo antiguo de nobleza que haya que salir a recuperar. No es un indio que busca establecer empatía alguna con quien lo mira, es un indio dispuesto a dar batalla, a poner el cuerpo y a cruzar la frontera, todas las fronteras, con todos sus atributos auestas.

¿Hasta qué punto pueden las imágenes del arte desarmar los mecanismos sobre las que se articulan las imágenes del poder? ¿Cómo organizar, junto a los signos del poder, otros signos que utilicen el poder como un significante a intervenir? ¿Cómo enunciar un mensaje que sea audible, visible, en medio de la increíble saturación de imágenes que caracterizan a los tiempos contemporáneos? Los retratos de Gómez-Peña parecieran intentar responder a estas preguntas, no de manera acabada, sino dejando abierta la posibilidad de formular aún más interrogantes a los ya existentes.

Para finalizar, quisiera volver a la primera imagen con la que comencé esta presentación, la de Clara Altemman de Finck porque creo que pocas

imágenes de nuestro repertorio fotográfico han logrado condensar de manera tan acabada el sentido de la invisibilidad y la ausencia. Esta fotografía es consecuencia de un despojo, de un arrebato, de la violencia de la historia sobre una comunidad humana en el corazón del siglo XX. No están allí, no habla esta imagen ni de los indios ecuatorianos o peruanos o argentinos que fueron invisibilizados ni mucho menos dice de los de la frontera mexicana. Y sin embargo todas esas ausencias de nuestra historia latinoamericana caben en la fuerza concentrada de esta imagen que al verla nos obliga a pensar que este continente que habitamos está lleno de espectros, que esos espectros son, como todos los espectros, invisibles, que esos espectros son los muertos y los expulsados de la historia, que como fantasmas siguen habitando el mismo “territorio” que nosotros, aunque no nos demos cuenta que están allí, aunque no los veamos.

Para que el pasado sea memoria debe ser articulado en tiempo presente. Toda imagen del pasado que no se reconozca activamente en el presente está amenazada por la desaparición. Por eso, establecer los diálogos entre imágenes distantes, buscar o imaginar sus genealogías secretas, puede ser un modo de ejercer una justicia postergada, aquella que la Historia le negó, a los que fueron *borrados* por la violencia.

Para eso sirve la fotografía, tanto para ocultar como para hacer visible lo oculto. Y también, por qué no, para recordarnos, como sucede con el retrato de Clara Altemann de Finck el justo lugar que los vencidos siguen reclamando como propio, desde su ausencia, en el inmenso corazón de la Historia.