

Imágenes y sonidos en el archivo de la violencia. Una conversación entre Sylvie Lindeperg y Vicente Sánchez Biosca

Images and sounds in the archive of violence. An interview between Sylvie Lindeperg and Vicente Sánchez Biosca

Natalia Taccetta*

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Mariano Veliz**

Universidad de Buenos Aires
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Evaluado internamente por el Equipo Editorial.

- * Profesora de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires y en Filosofía por la Universidad de París VIII; Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural de la Universidad de San Martín; Licenciada en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. E-mail: ntaccetta@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0003-2063-1419>
- ** Profesor de la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras y Facultad de Arquitectura. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires; Magíster en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires; Licenciado en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. E-mail: marianoveliz@gmail.com
 <https://orcid.org/0000-0002-3938-3622>

Si la complejidad y la variabilidad de las relaciones entre las imágenes y las diversas modalidades de la violencia está presente desde el origen del arte, en las últimas décadas se convirtió en una problemática dominante de disciplinas como los estudios visuales, la estética y la historia del arte. Entre las múltiples perspectivas teóricas y posicionamientos críticos que giran en torno a esta vinculación, el análisis de imágenes y sonidos de archivos ocupa un lugar particularmente significativo. Sin embargo, su valoración como clave para pensar este enlace, en el marco de una reflexión sobre la imbricación de la imagen y la historia, supone revisar primero una serie de dificultades metodológicas. Para mencionar solo algunas, aparecen interrogantes vinculados a cómo se configura la legibilidad del archivo y cómo se enlaza con la historia; y, concomitantemente, de qué manera estas imágenes y sonidos funcionan como testimonios y hasta qué punto es posible reponer aquello que resultó suprimido.

Para explorar estas cuestiones, dos especialistas resultan ineludibles: Sylvie Lindeperg y Vicente Sánchez-Biosca. La conversación esbozada aquí apunta a aspectos fundamentales de la relación entre las imágenes y la violencia, pero también entre las imágenes y la justicia, todas cuestiones fundamentales en las investigaciones de ambos. Lindeperg (Doctora en Historia y Catedrática de Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) despliega en sus trabajos un asedio del archivo para recomponer las tramas históricas, políticas y estéticas allí presentes. En libros como *Nuit et Brouillard. Un film dans l'histoire/Noche y niebla. Un film en la historia*, *La Voie des images/El camino de las imágenes* y *Nuremberg, la bataille des images/Núremberg, la batalla de las imágenes*, Lindeperg compone un método de lectura del archivo que materializa el espesor histórico y restituye los conflictos organizados a su alrededor. En este último, el examen minucioso de las imágenes y los sonidos sobre los Juicios de Núremberg le permiten a Lindeperg repensar la vinculación entre las imágenes y la justicia.

Por su parte, Sánchez-Biosca (Doctor en Filología Hispánica y Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia) propone en sus últimos libros, *Miradas criminales, ojos de víctimas. Imágenes de la aflicción en Camboya* y *La muerte en los ojos: qué perpetrar las imágenes de perpetrador*, un abordaje minucioso de las imágenes de perpetradores. En la senda de esta teoría, interroga la participación de las imágenes en procesos histórico-políticos de exterminio. El estudio en profundidad del genocidio camboyano pone de manifiesto la relevancia de explorar no solo las imágenes de los archivos del terror de los Jemeres Rojos, sino aquello que estas suprimen. En estas búsquedas, los trabajos de Lindeperg y Sánchez-Biosca constituyen referencias insoslayables en los estudios actuales sobre la imagen – y la imagen de archivo de modo particular – y conforman un marco relevante para los estudios latinoamericanos al respecto, habida cuenta de la forma en que las sociedades post-represivas lidian con cuestiones afines, luchan por la apertura de los archivos dictatoriales o intentan ponerlos en relación con otros modos de abordaje del pasado. Esta

entrevista cruzada permite imaginar una conversación posible.

* * *

En sus investigaciones, tanto aquellas enfocadas sobre las imágenes del genocidio camboyano como aquellas consagradas a la exploración de la batalla de las imágenes alrededor del proceso de Nuremberg, se evoca una relación entre imágenes y práctica jurídica. ¿Cómo piensan estos lazos entre imagen y justicia?

Sylvie Lindeperg. El lazo entre la justicia y las imágenes filmadas está asociado en la posguerra a los procesos de los criminales nazis. Pienso en el de Lunebourg contra los guardianes de Auschwitz y de Bergen-Belsen, en los que fueron proyectadas por primera vez las imágenes de la liberación de los campos. Pienso incluso en Núremberg, donde el uso del cine fue particularmente ambicioso. A la *Field Photographic Branch* del cineasta John Ford se le encargó, por parte del procurador de Estados Unidos Robert Jackson, investigar y reunir las imágenes que permitían probar los crímenes nazis. Sin embargo, estos “films-pruebas” no eran simples borradores, sino documentales cuidadosamente montados. Es el caso de *Nazi Concentration Camps*, que muestra las imágenes tomadas por los anglosajones en los campos de concentración. Es el caso incluso de *The Nazi Plan*, que dura casi cuatro horas y recorre toda la historia del nacionalsocialismo para intentar probar visualmente el crimen de guerra de agresión. Los acusadores norteamericanos esperaban mucho de este film porque estaba enteramente compuesto de planos tomados por los alemanes, que provenían principalmente de las noticias de la *Wochenschau* o de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, 1935) de Leni Riefenstahl. Su idea era desenmascarar a los acusados sobre la fe de sus propias imágenes, hacer que ellas se vuelvan contra aquellos que las habían tomado. Esta idea de *inversión* (*retournement*), tema cinematográfico langleano, marca en lo más profundo las relaciones entre el cine y la justicia.

Sin embargo, frente a esta innovación, no todos los miembros del equipo norteamericano tenían la misma visión del rol dado a las imágenes. Algunos las consideraban como pruebas jurídicas por derecho propio y las estimaban admisibles ante un tribunal de justicia. Las imágenes de *Nazi Concentration Camps*, en efecto, habían sido filmadas en los campos según las instrucciones de los juristas, habían sido cuidadosamente autenticadas y estaban acompañadas de certificaciones. Robert Jackson consideraba estas imágenes como el equivalente cinematográfico de una reconstrucción judicial, dado que mostraban a los acusados en sus funciones bajo el Tercer Reich. En su discurso de apertura, había afirmado que la Corte vería pronto a los acusados volver a actuar sus propios crímenes sobre la pantalla. Para otros juristas menos audaces, las imágenes eran una simple ilustración de un expediente de

acusación. Finalmente, para el jefe de la *Field Photo*, el general Donovan, el cine constituía el medio ideal para interesar a la prensa en el proceso y encarnar sobre la escena el gran relato moral sobre la guerra y sobre la justicia que Estados Unidos quería imponer al mundo.

Fue esta función dramática la que cargó la proyección de *Nazi Concentration Camps*. Las imágenes del film y las declaraciones que las acompañaron pudieron, ciertamente, probar los crímenes cometidos en los campos y la Defensa no intentó cuestionar su veracidad. Pero estas imágenes no permitían relacionar estos crímenes con uno u otro de los acusados. Desde un punto de vista estrictamente jurídico, la experiencia no fue, entonces, totalmente concluyente. La proyección del film fue, por el contrario, esencial desde un punto de vista dramático. Sobre todo, porque el grupo de Ford tuvo la idea de instalar una rampa de proyectores al pie de la banca de los acusados para iluminar sus rostros durante la proyección. Este dispositivo permitió a la sala observar las reacciones de los antiguos jefes nazis confrontados a las imágenes de atrocidades. La presentación de *Nazi Concentration Camps* contribuyó a quebrar su confianza y a infligirles, a los ojos de todos, una condena de orden simbólico.

Vicente Sánchez-Biosca. A diferencia de Sylvie, yo no soy especialista de las relaciones entre procesos contra criminales de guerra o genocidios y la función de las imágenes que circulan en los procesos de investigación, de presentación de pruebas y testimonios y de su efecto pedagógico. Sin embargo, sí he tenido ocasión de estudiar con cierto detalle el caso camboyano, a saber, el que se conoce como ECCC por sus siglas en inglés (*Extraordinary Chambers in the Courts of Cambodia*), un tribunal híbrido que fue negociado con muchas asperezas entre la comunidad internacional y el gobierno camboyano postgenocidio para juzgar, en primer lugar, al ex director de la prisión y centro de exterminio conocido como S-21 (sobre sus restos se construyó el hoy denominado *Tuol Sleng Genocide Museum*) y, en segundo lugar, a grandes dirigentes como Nuon Chea, Khieu Samphan, Ieng Sary y Ieng Thirith, con mayor o menor éxito. Comparado con los casos de Núremberg y el proceso Eichmann en Jerusalén, en 1961, el caso camboyano sorprende por una pobreza particular de recursos y cierta desidia en el tratamiento de la imagen. En todo caso, esta pobreza y torpeza de grabación no es, desgraciadamente, excepcional en el tratamiento de la imagen por parte de responsables de tribunales.

En el caso camboyano, debemos remontarnos al primer proceso por genocidio de la historia, incoado contra Pol Pot y Ieng Sary, *in absentia*, en agosto de 1979. Considerado por la comunidad internacional un “*show trial*”, fue muy interesante por una razón que tiene que ver con la imagen: la base documental más elocuente para la acusación procedía del centro de tortura S-21 y su concepción queda encarnada en una pieza cinematográfica registrada a la entrada de las tropas vietnamitas por los cineastas Ho Van Thay y Ding Phong. Ese material, cuyos descartes y soporte original se han perdido, es a la par enigmático y revelador. La modalidad de su mirada sirvió de modelo para el proceso criminal y el diseño del museo. Se trataba de provocar el *shock* visual, como si de un “montaje de atracciones” a la Eisenstein se

tratase: detalles espantosos (cabellos arrancados, manchas de sangre, aves picando los cadáveres), *travellings* hacia cuerpos putrefactos y ensangrentados, entre otras cosas para anticiparse a la acusación de haber sido escenificado. Ese fue, en el fondo, el modelo de museo que se abrió al público en agosto de 1979.

Fue, en cambio, el proceso de las ECCC, que cristalizó en 2006, el que pudo haber sido decisivo por su tratamiento de las imágenes cinematográficas. Su filmación había sido propuesta por el cineasta Rithy Panh, pero no se le concedió el permiso y la filmación es realmente torpe, llena de suspensiones. La instrucción del caso por Marcel Lemonde entregó la exclusiva para filmar la reconstrucción de los hechos en Tuol Sleng y en los llamados *killing fields* de Choeung Ek a unos cineastas. Pero este material resulta muy útil si lo comparamos con las declaraciones del acusado ante el tribunal, captado con cámaras más alejadas y convencionales. Por otra parte, en dicho proceso se proyectó un fragmento del metraje de Ho Van Thay, lo que demuestra falta de comprensión del papel de las imágenes como fuente histórica. Sin embargo, la periferia del proceso fue un marco excepcional para que cineastas captasen testimonios de víctimas, perpetradores y testigos, que marcó toda una corriente de acceso a la cultura visual para la que fue fundamental la tarea y compromiso del centro Bophana (*Bophana Audiovisual Resource Center*).

En el trabajo de ambxs, es igualmente esencial desarrollar una metodología de lectura de imágenes de archivos. Evidentemente, pueden ser consideradas como huellas que hay que abordar con determinado conocimiento a fin de ver allí algo que no se vería en primera instancia. Entonces, ¿cómo construyen sus metodologías de lectura de imágenes?

Sylvie Lindeperg. “A fin de ver allí algo...” La pregunta me hace pensar inmediatamente en el libro de Daniel Arasse *On n’y voit rien* [No vemos nada allí]. El historiador del arte propone ahí un aprendizaje y una disciplina de la mirada para interpretar las pinturas del *Quattrocento*. En primer lugar, defiende la idea de que no hay que proyectar sobre un cuadro nuestros conocimientos sobre la historia de la pintura. Arasse propone mirar “como si no supiéramos nada” para estar más atentos a los detalles, a las “anomalías” de la tela, por las cuales el artista habría buscado decirnos, transmitirnos, algo. Una vez resueltos estos “enigmas”, la idea de la pintura se revelaría con plena claridad y el cuadro devendría perfectamente coherente.

Como Arasse, pienso que no debemos proyectar sobre las imágenes un saber ya constituido, incluso menos saturar con nuestros afectos y nuestras consideraciones morales, a riesgo de dejarlas totalmente mudas. En el caso del cine, este saber se enriquece de esto que podemos conocer del destino de los sujetos filmados. Allí radica una primera diferencia con un cuadro que nos ofrece personajes totalmente creados por la mano del pintor que no tienen

vida propia más allá de la tela. Cuando analizo las imágenes del convoy de deportación que partió de Westerbork en mayo de 1944, sé que la joven que me mira fue asesinada en Auschwitz-Birkenau algunas semanas más tarde a la edad de nueve años. Sin embargo, debo intentar olvidarlo provisoriamente para descifrar lo que la niña sabía o no sabía, lo que imaginaba en el momento en el que miró a cámara.

Como Arasse también, acuerdo en darle una gran importancia a los detalles. En *El camino de las imágenes*, pongo en obra una visión próxima del cine atenta a los índices, a los contraplanos, a los personajes secundarios. Utilizo para ello técnicas diferentes de lo que Arasse llama anomalía. En el cine, “la anomalía” no nos libra necesariamente de lo que el operador quiso transmitirnos. Frecuentemente es justo lo contrario. A diferencia del pintor, el camarógrafo no puede controlar todo a la hora de enmarcar una porción de lo real. El detalle discordante nos revela lo que se le ha escapado. Es lo que Walter Benjamin llama “el inconsciente óptico” de la cámara. Al analizar el film de propaganda nazi filmado en el campo-gueto checo de Terezin, revelo, por ejemplo, los gestos ínfimos, las miradas furtivas de algunos internos que se resisten a la toma con la única arma que les queda: su cuerpo. Este procedimiento de lectura permite, a mi entender, *descontaminar* el film de propaganda. Autoriza de otra manera este proceso de poner al cine contra los verdugos de los que hablé antes.

De modo que tengo un punto de oposición con Arasse en la medida en que aconseja apartar los “elementos exteriores” del cuadro para interpretarlo mejor. Me parece necesario, una vez que la observación interna ocurre, confrontar la imagen con otros recursos (y no solamente con otras imágenes) que permitirán historiar el momento de la toma y ofrecer un análisis más justo. Para volver sobre el ejemplo de la niña de Westerbork, recurrí a las cartas y a los diarios escritos por los internos en el campo para intentar aproximarme al imaginario y al universo mental de los deportados de mayo de 1944.

Vicente Sánchez-Biosca. Mi formación inicial está en los estudios de Filología, en el análisis minucioso de los textos, tanto literarios como de imagen. Durante mucho tiempo, sentí que había procedido a un cambio de objeto al enfrentarme a productos y representaciones que tenían una huella en la realidad y, muy en particular, en una realidad lacerante, dolorosa. Más tarde, me di cuenta de que los análisis del cine de ficción, tanto en su vertiente vanguardista (mi primera investigación) como en su perspectiva clásica, fueron fundamentales para mantener la mirada atenta a todo lo que en una imagen es significativo, es decir, a lo visible y a lo invisible que hay en ella o que se esconde tras algún recodo de ella. Muy en particular, me refiero a ese lugar que genera la imagen misma y que no es otro que el que su autor ha escogido para producirla. Este lugar puede considerarse la matriz de la imagen, su parto, y necesita ser descompuesto, interrogado, incesantemente cuestionado, sobre todo porque, a diferencia de la imagen, este es un contracampo, es decir, que habitualmente no lo vemos, lo deducimos. Pues bien, el desplazamiento del objeto de estudio solo hace esto más dramático en el tipo de imágenes que me interesa estudiar, pero la enseñanza y el aprendizaje

de las formas propias de la ficción han sido la escuela necesaria para su aplicación. En realidad, el elemento fundamental que suministra el estudio de la ficción es el de la enunciación: la búsqueda de todo cuanto en la producción de la imagen determina el modo de mirar el objeto y los personajes representados.

Claro que esa metodología no puede adaptarse sin más al universo documental y a las imágenes de violencia. Fue necesario en mi caso una aproximación a otros instrumentos y herramientas de la historia que no estaban en las imágenes, pero que las informaban: otros documentos, otros materiales, otras voces escritas y una comprensión cabal de los contextos. Sin embargo, frente a otras concepciones de la imagen vistas por historiadores, yo solo concibo el contexto en la medida en que sea discernible y reverberar en la imagen misma. La otra clave que da el estudio del lenguaje (de los lenguajes en sentido amplio) es la performatividad de los textos. Y precisamente esta condición, aplicable tan solo a algunos ejemplos, pasa a ser fundamental en las imágenes que forman mi corpus de estudio: son imágenes que quieren algo, que hacen algo, que modifican la realidad y marcan una línea de fuego desde el momento en que se producen. *Las imágenes de perpetrador*, a las que he dedicado mi último libro, son quizá el ejemplo extremo de esto: humillan, duelen, y este dolor se conserva en ellas como un calor animal y salvaje. Por eso me parecen la quintaesencia de lo que una imagen es capaz de hacer, en este caso al servicio del mal. Pero se podrían explorar otros usos.

Las investigaciones de ambos privilegian el trabajo sobre el tiempo y la historicidad. Y en los dos casos, resulta fundamental estudiar las relaciones entre los diferentes estratos temporales. El presente a partir del cual ustedes los exploran no coincide siempre con los futuros imaginados en el momento de la producción de estas imágenes. Asimismo, las imágenes exploradas han atravesado procesos de migración complejos: las imágenes del proceso de Núremberg han sido incluidas en films de ficción y en un gran número de documentales: las imágenes de Tuol Sleng han igualmente circulado masivamente. ¿Cómo interviene el presente en la lectura? ¿Qué dicen en el presente las imágenes de atrocidades con las cuales ustedes trabajan? Dicho de otro modo, ¿de qué manera este carácter “inestable” de las imágenes se inscribe en los presentes a partir de los cuales son leídos?

Sylvie Lindeperg. Trinta Esta cuestión de la temporalidad de las imágenes es esencial. Su historicidad es doble como lo señala Walter Benjamin. En efecto, este filósofo inscribe “la marca histórica de las imágenes” en una doble temporalidad, aquella de su registro y aquella de su legibilidad, es decir, de su lectura, que Benjamin define como un momento “crítico y

peligroso”. Yo agregaría que la toma de imagen es irrevocablemente única y datada mientras que el momento de la interpretación no: esta varía en el espacio y el tiempo. Lo que quiere decir que, una vez registrada, la imagen se enriquece de capas de sentido que se inscriben cada vez en una nueva constelación de lectura. La interpretación de una imagen de archivo es tributaria de la evolución del saber histórico. Depende también de las escansiones de la memoria social.

En mi libro sobre Núremberg, muestro que los montajistas de *Nazi Concentration Camps* rechazaron las imágenes de Auschwitz y Majdanek que les proponían los soviéticos. El equipo americano pensaba tener suficientes planos para su documental y prefería no asociar a la URSS con la presentación de sus pruebas. Pero al hacerlo, eliminaron sin siquiera darse cuenta, las imágenes que testimoniaban del genocidio de los judíos. En esa época, en efecto, la diferencia de naturaleza y función entre el sistema concentracionario y los centros penitenciarios de Polonia no estaba establecida claramente. Por su parte, los fiscales soviéticos presentaron en Núremberg las imágenes de Auschwitz y Majdanek. Habiendo liberado estos campos, la URSS era consciente de que habían estado en el lugar del genocidio. Pero los imperativos políticos del Kremlin exigían no resaltar la singularidad del destino de los judíos. Los montajistas apartaban del film, entonces, las imágenes que se relacionaban específicamente con el genocidio (por ejemplo, los planos que mostraban los talits, los mantos de oración judíos, amontonados en los campos). Y el equipo judicial ruso evocó en términos muy generales el martirio de los “ciudadanos soviéticos” asesinados por los “fascistas” en Polonia.

Pero el horizonte de lectura de las imágenes depende también del comercio que las sociedades mantienen con las imágenes, las demandas simbólicas que atienden. Es lo que intenté mostrar en mi libro sobre *Noche y niebla* (2016) al esbozar una “historia de miradas”. Utilicé principalmente el documento de montaje establecido por Alain Resnais, que reporta para cada plano del film su lugar de consulta, los hechos que representa y una descripción de la escena. El estudio de estas leyendas me permitió poner de manifiesto lo que el equipo de Resnais veía en las imágenes en 1955, que no era necesariamente lo que nosotros vemos allí hoy.

Finalmente, en relación con la migración de las imágenes de Núremberg en los films posteriores, se remarca que su interpretación siguió muy de cerca la manera en la que el proceso mismo se desplegó en las memorias. Si la cuestión del genocidio fue evocada en el tribunal militar internacional, permaneció marginal. La apuesta de Jackson, que fue el verdadero maestro de ceremonia del proceso, era condenar los crímenes de agresión para intentar asegurar la paz para el derecho. Sin embargo, hoy, la memoria de Núremberg se focaliza enteramente sobre el crimen contra la Humanidad y el genocidio, en razón, principalmente, de las evoluciones de la justicia internacional. Las imágenes del proceso montadas en los documentos y las ficciones a partir de los años 1980 soportaron esta evolución mayor que contribuye a distorsionar la comprensión de esto que fue el proceso de Núremberg.

Vicente Sánchez-Biosca. Esta es, efectivamente, una cuestión muy compleja. Las imágenes atraen a las imágenes. Ninguna de ellas vive en la autarquía. Y las imágenes de atrocidades, de dolor, se imitan y agrupan entre sí. Estos tejidos formados por soportes visuales son muy importantes a la hora de proceder a interpretaciones, análisis o simplemente lecturas. Y el hecho es que las propias producciones fotográficas o cinematográficas, digitales más tarde, hunden sus raíces en una iconografía que precede la modernidad y que resulta muy inspiradora y emotiva. Por eso reconocemos tanta iconografía cristiana, es decir, tanta *pietà*, tanto martirio inspirado en el santoral católico, tanto Cristo de Mantegna. Otro problema surgirá en tradiciones distintas de la iconoclastia, pero esto es harina de otro costal.

Esto tiene también una dimensión más evidente en el caso de las apropiaciones de imágenes de otros: por una parte, la apropiación aprovecha el conocimiento y la difusión del material anterior para provocar un reconocimiento, para legitimarse, para hacer reconocible lo nuevo a través de una filiación con lo pasado. Pero hay también otro uso no menos eficaz e importante: el de la inversión. En los períodos fuertes de la propaganda, los años treinta y cuarenta del siglo XX, los contratipados, los robos, eran frecuentes para revertir las imágenes contra sus autores. Goebbels, al frente del ministerio de Propaganda nazi, fue un experto en ello, pero la industria de Hollywood, cuando se entregó a la movilización de guerra, hizo lo propio con las imágenes nazis, descomponiendo de todas las maneras posibles *El triunfo de la voluntad*, por ejemplo. Precisamente porque las estrategias del reciclaje y de la reutilización implican cuestiones de montaje, narrativas y emocionales resulta tan útil, creo, formarse en el conocimiento analítico formal de los textos fotográficos y cinematográficos, aunque esta formación no sea suficiente.

El gran reto que la historia de las imágenes debe afrontar, sin embargo, hoy y que no puede esperar es el del *fake*, la simulación, la inteligencia artificial. La mayor parte de este volumen es muy burdo, pero la rapidez con la que las imágenes se fabrican, circulan y producen efectos no guarda parangón con los recursos económicos de los estudiosos, la calidad de sus dispositivos técnicos. Y ello por no citar la indiferencia de gobiernos e instituciones en tomarse en serio la competencia de profesionales y la dotación necesaria para aprovechar dicha competencia. La invasión de Ucrania por Rusia, convertida ya en una larga guerra, o los atentados terroristas del 7 de octubre de 2023 por Hamas en Israel y la invasión de la franja de Gaza por el ejército de Israel son batallas que tienen en la imagen un soporte muy importante. Los historiadores de las imágenes no podemos limitarnos a tratar las imágenes del pasado exclusivamente, pero las del presente se presentan con un dramatismo y una sofisticación (algunas de ellas) que inducen a la confusión y al error.

En suma, jamás se hizo tan patente como hoy la fractura entre capacidad de producir imágenes y casi analfabetismo de su análisis. Sé que esto puede parecer apocalíptico, pero resulta muy preocupante.

Una pregunta típicamente “histórica”. ¿Cómo se restaura la historicidad de las imágenes de archivo? ¿Es posible recomponer los procesos histórico-políticos a partir de imágenes como huellas al reinstalarlos en un relato? O, mejor dicho, ¿cómo piensan la capacidad narrativa de las imágenes de archivo?

Sylvie Lindeperg. Ustedes hablan de “restauración” y esto me conduce a pensar de nuevo en los términos de la historia del arte. Mencioné anteriormente casos de mala interpretación de las imágenes, que se superponen a lo largo de sus migraciones. Restaurar en sentido estricto podría consistir en volver a su forma y su significación de origen. Por ejemplo, la célebre foto del gueto de Mizocz, en la que se ve una fila de mujeres y niños desnudos, no muestra la espera de las víctimas ante la cámara de gas como lo han pretendido numerosos libros y películas. Las mujeres y los niños de Mizocz fueron ejecutados con balas en octubre de 1942 por miembros de la policía ucraniana.

Una vez que se restablecen las coordenadas históricas, ¿Qué hay que hacer con las capas de interpretación incorrecta que empobrecen y falsean el sentido de las imágenes? Para algunos historiadores, como Clément Chéroux, que fue curador de una exposición sobre las fotografías de los campos nazis en 2001, hay que restablecer a cada imagen en su pureza documental original, liberándola de esas interpretaciones erróneas y sus usos simbólicos para inaugurar su entrada en el campo de la ciencia. Veo las cosas de un modo un poco diferente. Ciertamente, todo historiador tiene el deber de comenzar por autenticar rigurosamente sus fuentes, ya se trate de recursos escritos o iconográficos. Sin embargo, ¿hace falta borrar las lecturas erróneas? No lo creo. Más bien, me parece que esos errores, esas imprecisiones, esas manipulaciones son parte integrante de la vida de las imágenes: constituyen capas de sentido que se incorporan de pleno derecho a la historia.

Esta posición responde de cierta manera a la pregunta sobre la “restauración de las huellas visuales en un relato”, pues ese relato es en principio el del destino de las imágenes, es decir, la historia de su registro y sus interpretaciones múltiples.

Pero los planos y las fotografías pueden ser el soporte de muchas otras construcciones narrativas. Si rechazo la idea de que una imagen “habla” y *a fortiori* que habla “por ella misma”, me parece que le pedimos a la vez demasiado y demasiado poco. Se quiere que demuestre (demasiado) y no se le permite ninguna libertad como detonante de un trabajo de pensamiento y creación (demasiado poco). Si la imagen es una instancia de enunciación, sería en la doble relación que instaure entre el sujeto que filma y el sujeto filmado, por una parte, entre el campo y fuera de campo, por la otra. No existe verdaderamente el equivalente en pintura de esta noción de fuera de campo. Ciertamente, la pintura juega constantemente con la idea de fuera de cuadro, del fuera de escena del cuadro por elementos de corte, de juego de miradas, de efectos de perspectiva. Pero este fuera de cuadro no está pintado, no tiene existencia propia por fuera de la pintura. La imagen técnica, ya sea fotográfica o filmada, construye por sí misma una relación de otra naturaleza entre el cuadro que captura un

fragmento de lo real y la realidad también intangible de lo que existe fuera de ese mismo cuadro. ¿Qué pasa en el fuera de campo en el momento de la toma de imágenes, qué miraba ese personaje tomado cerca del borde de la pantalla, dónde estaba el camarógrafo? Aquí, de algún modo, la imaginación trabaja para establecer los derechos de lo real y es, quizás, así como la imagen adquiere su mayor potencia narrativa.

Vicente Sánchez-Biosca. Las imágenes no surgen de un contexto histórico que se les adhiere como un vestuario. Por tanto, tampoco es posible que sirvan para ilustrar un período, aunque sea el suyo, sin que lo impensado de ese mundo en el que se producen las haya impregnado. En otras palabras, la historicidad está inscrita en las imágenes: primero, a través de los condicionantes técnicos que determinan su alcance y posibilidad o, por decirlo en términos que sonarán a Koselleck, su horizonte de expectativas. Un fotógrafo que trabaja con un carrete en el que quedan ocho o diez instantáneas y se encuentra confrontado con una situación extrema de tensión habrá de formular hipótesis en su mente sobre lo que va a ocurrir y su temporalidad, es decir, deberá actuar como un narrador prospectivo, pues el mal uso de una sola foto puede arruinar su disparo sobre lo realmente importante de los hechos que registra. Lo mismo vale para el cineasta cuya cámara tiene una bobina de tres minutos. Este mecanismo mental de inferencias, cálculos y previsiones forman parte del horizonte de expectativas de cada momento histórico. En segundo lugar, la historicidad está impresa en los modelos utilizados, en las redes de significado que reinan en las agencias de noticias, los modelos de noticiarios o televisivos y, en su caso, también en el clima que rodea los acontecimientos que se filman. Decidir un punto de vista, una escala de plano, la movilidad de la cámara, su velocidad de obturación, en foto y en cine en función del caso, tienen límites históricos que necesitamos estudiar con detalle, lo que hace complejo el estudio de la imagen del pasado. Pero la cosa no acaba aquí: las imágenes migran, se transforman, otras se las apropian cambiando su contexto, de modo que muchas de las imágenes con las que nosotros trabajamos son todo menos puras y de primera generación: están rebotadas por pantallas, reescritas y se leen a través del prisma de otras imágenes.

En suma, lo que considero la mayor dificultad de estos materiales visuales es que no nos limitamos a estudiar las más logradas mediante un criterio estético, sino que no hay imágenes baldías, inútiles, por torpes que sean. Incluso podría decirse más: la torpeza aparente puede ser el síntoma de su producción compleja, como describió con acierto Didi-Huberman a propósito de las fotos famosas de Birkenau. *Cine amateur*, tomas banales, álbumes de familia o de camaradería, filmaciones profesionales de noticiarios: todo esto son marcos para comprender, para entrelazar, esa vía de las imágenes de la que habla Sylvie Lindeperg.

El interés por las imágenes de perpetradores ha aumentado considerablemente estos últimos años. Sus investigaciones, en efecto, explican esta tendencia. ¿A qué atribuyen el hecho de que recién en los últimos años la teoría comenzó a interesarse cada vez más por estas imágenes?

Sylvie Lindeperg. Este interés aumenta en proporción al uso exponencial que hacen los criminales – y particularmente los terroristas islámicos – de las herramientas de video para filmar sus crímenes. Es también la razón por la cual las imágenes son más y más utilizadas en la justicia.

Por supuesto, hay sobre esto razones técnicas ligadas a las nuevas posibilidades de registro que ofrecen los teléfonos inteligentes y las cámaras *gopro* que fueron utilizadas por los miembros de Hamas en la masacre del 7 de octubre en Israel. En la medida en que estas cámaras son atadas a los cuerpos, liberan al ojo y la mano del asesino y consagran la desaparición de su mirada. Incluso más fundamentalmente, estas imágenes son constitutivas de la acción mortuoria y de la política de terror.

Es por eso que, durante el proceso de los atentados del 13 de noviembre en París, el ministerio antiterrorista integró en el acta de acusación la noción de “*djihad* mediático” considerando que la propaganda de Daesch era “parte integrante de la acción terrorista”. Se proyectaron varios videos del Estado islámico en el juicio: el de la reivindicación de los atentados del 13 de noviembre en el cual se ve a los nueve kamikazes entrenarse y luego ejecutar a los rehenes con placer manifiesto; el de la ejecución por fuego del piloto jordano. Estos videos muy duros son montados como los *blockbusters* hollywoodenses, mezclando estrechamente la imaginería épica y las peores atrocidades en una concepción muy nueva de la propaganda.

Jean-Louis Comolli, en su libro sobre Daesch, señaló una primera novedad de la propaganda islámica, que se debe al hecho de difundir inmediata y muy ampliamente las imágenes de atrocidades que los nazis mantenían secretas. Esto quiere decir que desaparece en el mismo movimiento esta idea de retorno de la que hablé antes. El Estado Islámico no esconde las atrocidades que comete, las utiliza como un arma de terror. Incluso más, pone en escena sus crímenes, es decir, los comete *para poder filmarlos*. Una segunda novedad se debería al hecho de articular en un mismo film la epopeya y las masacres. Hay allí otra diferencia fundamental con los nazis. Son, precisamente, sus adversarios, los norteamericanos en guerra, quienes participan de los films poniendo en imagen la epopeya y los crímenes del Tercer Reich. En su serie *Why we Fight* (1942-1945), Frank Capra muestra en paralelo las grandes misas de Núremberg y las imágenes de atrocidades nazis para construir un lazo causal entre unas y otras. Una tercera novedad de la propaganda islámica se debe a la odiosa puesta en escena del disfrute de los verdugos. Demuestra que para Daesch un mismo video de masacre es capaz de aterrorizar a los unos – los “infiel” – y de seducir a los otros -aquellos entre los “creyentes” que se intenta reclutar. Sin embargo, para nosotros, este postulado es

casi imposible de concebir en la medida en que tropieza radicalmente con nuestras categorías morales. Es, no obstante, necesario y urgente intentar pensarlo en su abyección y su complejidad.

Vicente Sánchez-Biosca. La atención por las imágenes de los crímenes de masas tiene una filiación larga y las técnicas del directo y la fascinación por la muerte inminente (que estudió Barbie Zelizer) han ido creciendo. Pero el riesgo moral de colocarse en los zapatos (como dicen los ingleses) de los criminales de masas, es decir, de interesarse por ver lo que ellos vieron es tarea delicada. Ubicarse en el lugar físico del criminal implica plantearse una pregunta: ¿qué distancia o correspondencia existe entre mirar a través de los ojos del criminal y asumir sus valores, su condición criminal? Obviamente, ambas cosas difieren: la narratología nos enseñó, en un terreno menos minado, la diferencia entre ver a través de los ojos de alguien y poseer sus conocimientos narrativos, asumir sus ideas, compartir sus sentimientos. Marianne Hirsch distinguió entre *look* y *gaze* para diferenciar la mirada de una visión del mundo. Es un buen punto de partida, pero debemos ir más allá y avanzar en el análisis singular de las imágenes de perpetrador. Es lo que trata de hacer mi último libro.

Utilizaré un ejemplo. Karl Höcker prepara su álbum de familia. Pero su familia es singular: incluye a los animales y también la camaradería. Algunas de las escenas que representan esas fotos transcurren en una bella zona de Polonia, a orillas del río Sola. Ahí encontramos una foto de un grupo de SS cantando alegres al son de un acordeón, quizá tras una copiosa comida. Podemos decir que son perpetradores, claro, pero en esa instantánea no están consumando ningún crimen. Están juntos, pero no revueltos, es decir, que se disponen según su jerarquía. Algunos de los peores criminales de guerra están ahí presentes. Pero no hay víctimas ni mirada de odio: solo jolgorio y el fotógrafo registra una banalidad de descanso festivo. ¿Es una imagen de perpetrador?

La pregunta no se resuelve con una afirmación o una negación. Esa foto tiene un fuera de campo: se ha concluido con éxito el asesinato a ritmo frenético de más de 400.000 judíos húngaros apenas hace unos días. Y estos hombres lo celebran así, porque han realizado con éxito su trabajo. Las cenizas no están en la imagen. Pues bien, el trabajo del historiador de las imágenes consiste precisamente en traer el fuera de campo aquí, en documentar la relación de causalidad que une esta imagen con la invisible de la atroz masacre; una masacre que ocurre en otro lugar y en otro tiempo, no muy distantes.

Los retos de nuestro trabajo consisten precisamente en estudiar los productos visuales como parte de una relación con lo invisible. En *La muerte en los ojos. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador* (2021) me pregunto precisamente qué acción cometen las imágenes, cómo se produce (en las personas, los espacios y los tiempos) la relación entre la perpetración del crimen y la perpetración de las imágenes. Es un estudio foto a foto, fragmento a fragmento, como hizo Wendy Lower con la famosa foto de *The Ravine*.

Referências

LINDEPERG, Sylvie. *Noche y niebla*. Un film en la historia. Trad. Natalia Taccetta. Buenos Aires: Prometeo, 2016.

LINDEPERG, Sylvie. *El camino de las imágenes*. Cuatro historias de rodaje en la primavera-verano de 1944. Trad. Natalia Taccetta. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

LINDEPERG, Sylvie. *Núremberg, la batalla de las imágenes*. Trad. Francisco Sánchez. Buenos Aires: Prometeo, 2023.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Miradas criminales, ojos de víctima. Imágenes de la aflicción en Camboya*. Buenos Aires: Prometeo, 2017.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *La muerte en los ojos*. Qué perpetrán las imágenes de perpetrador. Madrid: Alianza, 2021.