

Estética de la imagen de la violencia: crítica a la violencia de género y la aparición de una imagen dialéctica

Aesthetics of the Image of Violence: Criticism of Gender Violence and the Emergence of a Dialectical Image

Francisco Hernández Galván*

Fecha de Recepción: 25/03/2025

Fecha de Aceptación: 27/05/2025

Resumen: *La aparición y la problematización de las imágenes constituye una de las constelaciones epistémicas en todo el pensamiento de Walter Benjamin. A lo largo de su obra, la imagen se articula en torno a fugas que atraviesan el arte, la historia y la experiencia estética, iluminando sus vinculaciones materiales con la memoria histórica y los afectos inscritos en una lectura de lo visual. En este ensayo, nos proponemos trazar una reflexión sobre la estética de la imagen de la violencia como un mecanismo de territorialización del pensamiento estético-conceptual benjaminiano. Concebida como una impresión historizada, la imagen de la violencia se encuentra a la vez naturalizada e inscrita en los acontecimientos de formación social y cultural.*

Palabras clave: *imagen – estética – violencia – visual*

Abstract: *The emergence and problematization of images constituted one of the epistemic constellations throughout Walter Benjamin's thought. Throughout his work, the image is articulated around fugues that traverse art, history, and aesthetic experience, illuminating its material connections with historical memory and the affects inscribed in the reading of the visual. In this essay, we propose to reflect on the aesthetics of the image of violence as a mechanism for territorializing Benjamin's aesthetic-conceptual thought. Conceived as a historicized impression,*

* Doctor en Sociología por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y magíster en Antropología Social (BUAP). ORCID: 0000-0003-2963-9644. Correo electrónico: franckhg93@gmail.com

the image of violence is simultaneously naturalized and inscribed in the events of social and cultural formation.

Keywords: Image – Aesthetics – Violence – Visual

La aparición y la problematización de las imágenes constituyó una de las constelaciones epistémicas en todo el pensamiento de Walter Benjamin. La imagen en su pensamiento siguió las líneas de fuga sobre el arte, la historia y la experiencia estética para mostrar sus vinculaciones materiales con el carácter histórico-afectivo en la lectura de esas apariciones visuales. Este texto considera un cruce epistémico entre la reflexión de la violencia social y la producción de imágenes como gérmenes subjetivos de esa fuerza. Por lo tanto, nos preguntamos, ¿cómo se configura la estética de la imagen de la violencia en el pensamiento de Benjamin? Para responder tal cuestión, partimos de un doble ejercicio de localización epistémica. Iniciamos con una postal que trata de concentrar nuestra discusión teórica ubicándose en una ciudad específica de la República Mexicana para condensar la reflexión no solamente en términos abstractos, sino también en su operatividad contextual –es decir como un gesto empírico para la inmersión a la construcción del problema. Siguiendo este hilo expositivo trazamos una discusión, en sus marcos generales, sobre la reflexión de Benjamin en su texto *Crítica a la violencia* [*Zur Kritik der Gewalt*] (1921), para asentar o formarnos un suelo epistémico desde donde localizar la producción de la violencia y, posteriormente, seguimos la noción de «imagen dialéctica» en *Tesis sobre el concepto de historia* [*Über den Begriff der Geschichte*] (1940) y luego *El libro de los pasajes* [*Das Passagen-Werk*] (1982) para distribuir una discusión sobre la estética de la imagen de la violencia.

En lo siguiente, estructuramos el ensayo bajo el despliegue y el diálogo entre estética, historia y política. En la primera parte, reivindicamos la imagen como una constelación epistémica central en la obra de Walter Benjamin, donde problematizamos algunos fundamentos entre estética e historia. Seguidamente, retomamos la tesis sobre el concepto de historia, donde examinamos la concepción benjaminiana de la imagen y

la violencia, entablando un diálogo con teorías de poder y algunos aportes entre la filosofía y la sociología para entablar una crítica de la violencia de género. En el tercer apartado retomamos el concepto de imagen dialéctica para analizar cómo se construye la representación de la violencia contra los cuerpos feminizados y profundizar su papel en la percepción de la historia de la violencia. Finalmente, el cuarto apartado exploramos la estetización del cadáver feminizado: no únicamente como experiencia vivida sino también, y, sobre todo, como su posible realización, es decir, entendiendo la imagen no únicamente como reflejo de la realidad sino como fuerza material que da forma y figura a la historia.

Walter Benjamin dirige su mirada a Puebla de los Ángeles

La ciudad se alza entre sus ornamentos abigarrados y contrapuestos. Las calles se agrietan en direcciones uniformes. La ciudad de Puebla oscila entre la simetría y su quiralidad; se difumina entre el alfeñique de sus cúpulas y la tonalidad fría de sus casonas. Arriba, las fachadas se agitan en un mar de galimatías y su naturaleza ornamentada predispone a que cierto sincretismo óptico se haga carne. Esta ciudad luminosa avanza entre destellos azulados y la espuma blancuzca de su talavera. El movimiento de la luz genera correspondencia entre la figuración y la sombra, entre el contraste y la alegoría. Un *leitmotiv* antagónico y dialéctico que deviene barroco —en su proximidad o su alejamiento— donde su propia fuga de vanguardia y de conservadurismo se atenúan, se ensamblan juntos: se contestan, se corresponden y, por último, se sedimentan. Esa competencia y choque de sus conjuntos direcciona luz y sombra provocan que el claroscuro aparezca en todas las temporalidades.

Nos localizamos en el centro cultural y de sincretismo de la ciudad: 19°02'16.6"N 98°12'12.5"W. Es aquí, en el zócalo de la ciudad, donde el baile abrumador de los signos aparece y emerge el punto de narración donde nos anclamos para pensar la fuga y el delirio. Hoy es 14 de octubre de 2019, son las 13:49 de la tarde. A unos

pasos, enhestada se encuentra la edificación católica que concentra el paisaje —la catedral de Nuestra Señora de la Inmaculada Concepción— que, bajo su investidura se distingue la novena marcha de las putas. La manifestación social se lleva una consigna en sus hombros: el no reconocimiento de la despenalización del aborto en el Estado de Puebla. En el aire aparecen y se combinan gases verdes y morados. Diversos cuerpos feminizados —transexuales, homosexuales, mujeres cis, lesbianas— se agrupan para visibilizar el enojo y el rechazo por las decisiones legislativas de la despenalización del aborto en este territorio y sin reconocer jurídicamente los matrimonios lesbo-y-homoparentales. La manifestación al unísono pide al Estado conservador poblano un alto al machismo, a los feminicidios, a los transfeminicidios y a los crímenes de odio por homofobia. Al llegar al zócalo, la multitud se encuentra con una cadena humana protagonizada principalmente por varones, tomados de las manos, alrededor de la catedral, para evitar que realicen pintas en el inmueble católico. Mientras gritan algunos cuerpos en la marcha «La revolución es trans, gay y feminista», la cadena humana reza: *santa María madre de Dios ruega por nosotros / santa María madre de Dios ruega por nosotros / santa María madre de Dios ruega por nosotros...*

El ornamento nos sirve como expresión y como reconocimiento de la velocidad de la figuración en nuestro pensamiento, como pretexto material de escritura. Consideramos, en efecto, que la ornamentación no es solamente un símbolo del pasado colonial de la ciudad, sino que, en sus múltiples vitalidades, es un signo estético de la contemporaneidad. La luz bucea en las sombras. Desciende al lugar de su potencia acentuando los contornos de las superficies. Intentamos mostrar ese límite visual, esa profundidad brumosa, describiendo a lo largo del ensayo el movimiento entre la imagen y la figura.

Este exceso barroco de la ciudad provoca un impasse en la epistemología de la violencia, ya que difumina los paisajes cruentos y satura algunos climas de sensación. Mientras tanto, los volcanes aparecen a lo lejos.



El abigarramiento del ornamento, el exceso de su yuxtaposición, no solamente se traza en el barroco, sino que, en toda la vectorialización del espacio del que iremos desplegando, traza zonas de confluencia estética y política donde se intensifica o acentúa la textura de la temporalidad de la violencia. Sobre lo anterior, recordamos uno de los pasajes más citados de Walter Benjamin sobre la incorporación estética de la pintura «Angelus Novus» de Klee, en donde él ve un ángel que, al momento de alejarse, su

mirada se direcciona y se clava sobre un tiempo. Con las alas extendidas y los ojos desorbitados, Benjamin, sugiere que *esa* debe ser la figura del ángel de la historia.

Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para *nosotros* aparece como una cadena de acontecimientos, *él* ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, el cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. *Este* huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (Benjamin, 2008, p. 46-47).

Nos parece incauto que el pasaje más reproducido de Benjamin se encuentre en la figura de un ente que registra la crueldad y que, carente de agencia no puede girar la cabeza hacia el horizonte. Si Benjamin estuviese parado en el zócalo de la ciudad de Puebla, si pasara a las afueras de la catedral y caminara sobre la 16 de septiembre en la temporalidad de la que hablamos arriba, quizá, comprobaría que la crítica a la violencia debe seguir engrosando en su barroquismo, sometiéndose a la contradicción, poniendo en duda sus premisas. Y, sin embargo, Benjamin seguiría insistiendo en observar las ruinas. El ángel –cuyo cuerpo se encuentra suspendido ante nuestro presente y en la cuadrícula de la ciudad de “Puebla de los Ángeles”– sobrevuela las ruinas (o lo que pronto será ruinizado). Él observa el recorrido de la violencia, pero no puede hacer nada.

Ese ángel tiene la composición de una fantasmagoría. Se parece más a un ángel de la muerte. Y, sin embargo, más que la descripción de la figura de la historia, Benjamin describe el trazado de la violencia. La violencia que, girando y girando, se convierte en huracán. La violencia en sus formaciones generales conjura a la ruina en tanto una organización de la violencia sedimentada. El horizonte de la violencia se extiende y no podemos recurrir a una figura *voyeur*; a una figura inmanente, un fantasma intransigente

que filma desde un plano cenital. ¿Qué esperanzas podríamos tener en un ángel que, aunque quiera, no puede hacer nada?

Ángel de la muerte ruega por nosotras.

Trazar una tarea crítica sobre la violencia de género

Este tiempo *nuestro* conforma una coagulación cultural de la violencia que –territorializada en nuestros cuerpos– nos parece inefable un mundo compartido sin los brazos tentaculares de la violencia por eso apostrofar es resemantizar signos, iluminar espacios, dilatar tiempos. Una de las tareas críticas de la violencia de género es revisar nuevamente sus herramientas conceptuales, intentar increpar las narrativas comunes de la violencia, sus ritmos, los afectos subterráneos que lo sostienen. Pensar-hacer un mundo contra la violencia –para nosotras– que hemos visto sus múltiples rostros, que sentimos su respiración agitada, que concebimos su propagación ríspida nos parece inconcebible. Por eso imaginar, indagar, colocar apóstrofes nos parece un ejercicio hermenéutico en el orden de la crítica. Ordenar de otra manera nuestra caja de herramientas, maquetar conceptos, por supuesto, es una tarea crítica.

Reflexiona Benjamin que de ser la violencia un medio “bastaría considerar si la violencia, en casos precisos, sirve a fines justos o injustos” (2001, p. 23). Cuya relación tendría que ver más con un registro moral que con un registro ético de la violencia. La violencia no es una producción natural. Lo violento no se limita al territorio de lo orgánico, sino que habita en otras zonas opacas –la estética, la teoría, la praxis, *el deseo ardiente de transformarlo todo*–. Es sobre esta línea que Benjamin, bajo un espíritu spinozista, considera:

Para que las personas puedan renunciar a la violencia en beneficio del Estado, de acuerdo con la teoría del Estado de derecho natural, hay que asumir (tal como lo hace expresamente Spinoza en su tratado teológico-político) que antes de la

conclusión de dicho contrato regido por la razón, el individuo practica libremente toda forma de violencia *de facto* y también *de jure*. (Benjamin, 2001, p. 24).

El Spinoza que cita Benjamin aclara que en un Estado democrático –que a juicio de Spinoza es el que más se aproxima a un estado natural– estaría escindido por dos modalidades de operatividad, una organización del poder. Para Spinoza (2010), siguiendo muy de cerca a Hobbes, plantea en su tratado teológico-político que parece que cada cuerpo ha encontrado en el poder soberano (Estado) algún derecho natural para gobernarse (poder divino). Es de tal manera que entenderá al Estado como una configuración ‘natural’ de los cuerpos sociales. Y esa es la base del naturalismo y el contractualismo moderno que Spinoza critica.

Dicho lo anterior, la distinción entre el derecho natural y el derecho positivo insiste en zanjar la dicotomía entre una violencia legítima y una ilegítima. Por tales razones, “si la violencia no fuera más de lo que aparenta, a saber, un mero medio para asegurar directamente un deseo discrecional sólo podría satisfacer su fin como violencia pirata” (Benjamin, 2001, p. 28). Incluso, en los términos de cierto aparato de Estado, la concepción de la violencia se encuentra ensimismada por la polarización de los términos «guerra» y «paz», nomenclaturas que indican solamente una temporalidad específica de enunciación: tiempos de respiro o tiempos de incertidumbre. Pueden existir –y existen– zonas violentas en momentos donde suponemos que todo se encuentra en un tiempo de sosiego.

La violencia de género es una territorialización intensificada que trabaja sobre una pulsión necrótica que algún aparato de Estado no percibe como tal y cuya fuerza se dirige de forma diferenciada entre los cuerpos. La evidente génesis contaminada del término «violencia de género» indica sobre los términos del derecho enraizándose en ella, inmovilizándose y otorgándole una aparente praxis legal. Entonces, ¿se preguntan por qué violencia y no guerra, o femigenocidio? Porque no queremos concentrar cierta energía en esos conceptos, incluso nos parece que abrir de nuevo la epistemología de la

violencia nos puede ayudar a entender cómo una fuerza se mueve y se expande entre los cuerpos feminizados.

Ciertamente existe una relación evidente entre guerra y genocidio, pero no entraremos en esa ruta analítica ya que consideramos que esos términos refieren a procesos históricos y culturales distintos sobre una población que podría pensarse en términos homogéneos. La violencia –como la vamos a ir desplegando– es una pura potencia de fuerza que rodea tanto a objetos como a cuerpos en un flujo de continuidad intensiva. Esa violencia que tratamos de conceptualizar escala la objetualización y reificación de los cuerpos, por eso esa fuerza desdibuja lo orgánico y lo inerte: cuerpo, ruina y cadáver aparecen como posibles catalizadores. La violencia no es una materia, pero se materializa; no es el afecto, pero solamente actúa por afección, no es el virus, pero su consistencia se expande y contagia todo. Sobre esto nos adentraremos un poco más tarde.

Ahora bien, volviendo al nudo benjaminiano sobre el concepto de violencia, es este vector donde una lógica lineal piensa al sujeto constreñido por los marcos del derecho y, solamente inmerso en ese encuadre legal/jurídico, lo vincula directamente a tal lenguaje y una nomenclatura de sujeción y restricción en los límites de *sujeto de derecho*. Es por esta razón que un derecho que trate de someter a los cuerpos sociales a una gramática de su reconocimiento solamente indica que son cuerpos formados a partir de un aparato de matriz de inteligibilidad patriarcal y “tal aparato es precisamente el tipo de derecho cuyas fuerzas constrictivas deberían ser contrarrestadas y resistidas hasta hacerlas colapsar” (Butler, 2014, p.74).

Por supuesto, la crítica que realiza Benjamin es fundamentalmente una crítica de la violencia legible dentro de los marcos del discurso legal. Valdría decir que su encuadre entiende, primero, una violencia que *produce* derecho y, segundo, una violencia que trata de *preservar* el mismo derecho. En estos términos Benjamin propone, como punto inicial, que para pensar las condiciones ligadas a la violencia de Estado tendríamos que dividirla en un tipo de violencia que produce el derecho y otra que la preserva: violencia mítica y violencia divina. Las críticas principales al ensayo de Benjamin vienen de dos lados: el primero de Jacques Derrida en su texto “Fuerza de ley”

(2018) y, en segundo lugar, “Sobre la violencia” de Hannah Arendt (2018). Señalamos que, si bien los dos discrepan, la que más se disocia del planteamiento de Benjamin es Arendt al no seguir una noción dialéctica de la violencia, incluso “lejos de unir el *poder* a la *violencia*, los disocia y propone una tipología diferente, en el fondo más académica que realmente dialéctica” (Didi-Huberman, 2020, p. 147).

En este punto de inflexión, Mariana Dimópulos dirá que Benjamin agota la discusión sobre el procedimiento del derecho, al menos en términos clásicos direccionándola en dos líneas, la primera, “el Derecho-Estado interviene allí donde el derecho natural del individuo parece ponerlo en riesgo al aplicar la violencia” (2017, p. 146) y, la segunda, “el Estado hace en la ejecución del derecho su propia investidura —como en la pena de muerte—” (2017, p.146). Es decir: el derecho como fundamento de la violencia en el pensamiento de Hume. Incluso, sobre el esquema clásico liberal sobre la visión de Weber del Estado “como «detentador del monopolio de la violencia legítima», [mientras que] «el uso de la violencia [frente al Estado] conduce inevitablemente a una desnaturalización y a una perversión del combate» político propiamente dicho” (Didi-Huberman, 2020, p. 144).

Es sobre esa imposibilidad de tensar las tramas del derecho a las dinámicas de implosión de la violencia —en los términos de sus procedimientos legales y burocráticos— que consideramos que ningún «acontecimiento en las redes semánticas de la justicia» es suficiente para formar reparación a las experiencias y subjetividades conformadas e interpeladas por las tramas y las dinámicas de la violencia. Sobre la aseveración de Benjamin decimos que la violencia excede su propia dinámica de contención, reactivación y figuración de política estética. Decir, entonces, “que los acontecimientos no puedan comprenderse sin su historia no significa que el análisis histórico sirva de justificación moral de los actos. Sólo entonces seremos capaces de llegar hasta la “raíz” de la violencia, para empezar a ofrecer otra visión de futuro” (Butler, 2006, p. 43).

Por supuesto, al tiempo que Benjamin abre la pregunta por la posibilidad de negar las formas de obediencia a ciertos regímenes enfatiza la interrogante: ¿qué se-

mantización se posiciona en la crítica sobre la iluminación de *una crítica de la violencia*? Una respuesta de tantas posibles la de Judith Butler en la reconstrucción crítica del ensayo de Benjamin: “una crítica de la violencia es una investigación sobre las condiciones de la violencia, pero también una pregunta por cómo la violencia está de entrada circunscrita por el modo en que la interpelarnos” (2014, p. 65). Además, siguiendo esta lectura, consideramos que no solamente la crítica a la violencia es en sí misma una crítica sobre cierto marco jurídico sino, a su vez, “una teoría de la responsabilidad que tiene una lucha continua con la no-violencia” (Butler, 2014, p. 72). O, al menos, con la pregunta siempre abierta de interpelación y réplica. Por eso, Benjamin es claro al afirmar que, bajo ninguna forma, es posible trazar sobre el derecho alguna alternativa de la violencia, al menos no en los términos jurídicos de su naturalización.

Solamente como asentamiento, como instalación teórica del subsuelo diremos que la tarea de estos énfasis proviene de la filosofía política y la sociología, exudando distintos posicionamientos epistémicos sobre la violencia social. Podríamos pensar en Thomas Hobbes (2017), Georges Sorel (2016), Frantz Fanon (2009) y Walter Benjamin (2001) quienes han apuntado que la violencia adquiere un sentido particular en la activación de una lucha contra la explotación laboral de la clase obrera o, bien, como forma de actuar durante los procesos de descolonización.

La violencia localizada en las narrativas sociales, al menos como una de sus vías, actúa como una maquinaria ética de movilización social, la utopía revolucionaria, la aniquilación o toma del aparato de Estado, el reverso de la represión política. Ahora bien, en otro precepto de pensamiento, Durkheim (2016) considera que el territorio llamado «comunidad» despliega, cuando así se requiere, diversas figuras del castigo a quienes hayan transgredido los símbolos, los sentimientos y las prácticas sociales que se perciban como sagrados. Así, la violencia actúa, en esta explicación, como un registro de profanación. A decir de Weber (2013) la violencia se estratifica de tal forma que ruptura la historia de la sociedad y dará paso al nacimiento de una comunidad política que, bajo su forma, tendrá la capacidad sagrada de disponer los cuerpos, de su vida y

su muerte. Esta capacidad perdurará en todas sus formaciones, de la más antigua a la más moderna.

También, en el *Leviatán o la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil* (1651), Thomas Hobbes explica que la existencia es un movimiento articulado y constante de los miembros de una sociedad en estado de guerra constante y mutua (estado de naturaleza). La teoría política que explicita Hobbes permanece directamente enraizada con la formación de un aparato estatal bajo la forma de un pacto contractual. El ejercicio del poder, entonces, se condensa en la noción de Estado. Para decir que la figura del Leviatán tiene la forma de “una república o Estado [...] que no es sino un hombre artificial” (2017, p. 39). Estas posturas son al menos una localización histórica-conceptual en la que aparecen las teorías del poder que siempre son traducibles a reflexiones sobre la violencia.

Las teorías clásicas de la violencia resultan por procedimientos específicos de la violencia como cualidad primigenia. Se encuentra en la represión o bien, sobre los usos de la ideología. Las tesis del poder como relación de fuerzas entenderían que toda fuerza es una relación de poder. Sin embargo, la violencia no se encuentra en otro plano. La violencia es una fuerza que se administra, por eso ella mantiene relaciones directas con otras fuerzas, y por esas vinculaciones puede trabajar sobre ciertas superficies: contra cuerpos y las estratificaciones de sus políticas del afecto. La violencia puede destruir a todo cuerpo precario posible, pero no es una relación del poder (al menos no, directamente). Las relaciones de fuerza se mueven bajo los verbos: incitación, suscitación, mezcla. Por eso el ejercicio del poder necesita la creación o la vinculación con dispositivos de praxis de fuerza. Con esto replicamos que, el derecho o la legalidad en tanto una manifestación de esas relaciones de fuerza, donde se ejerce la violencia y su dimensión conceptual, no alcanza para complejizar la producción afectiva de la violencia que estamos tratando. Necesitamos pensar en términos de distribución del espacio, en la nomenclatura de ordenamiento temporal y de su composición. Es decir, sobre los signos y superficies en donde hace aparición la violencia.

Entonces ante la pregunta qué es el poder, se podría hacer una tachadura y decir que la respuesta no viene de un frente sino de un desmigaje. Si el poder es una práctica de continuidad, esos principios de práctica son los que se usan para hacer resistencia ante el poder. Una estratificación del poder es aquel punto donde una política encuentra un paraje de ataque, de confluencia y de enfrentamiento: un enfrentamiento contra el poder. Un choque molar y molecular. Aquí, efectivamente, ya no hablamos abstractamente del poder, al contrario, hablamos de los cuerpos y la violencia. Faltaría aclarar que sobre la teorización del poder entendida como «relaciones de fuerza» no tienen nada que ver con la noción de violencia. En principio no son equiparables, y en absoluto son sinónimos. No se reduce, no se limita a la producción de violencia. A decir verdad, toda relación de fuerza excede a la violencia. Sin embargo, para nuestros fines nos interesa pensar la violencia como un conjunto de fuerzas que vienen directamente de una producción o ejercicio estratificado del poder. La discusión prolífica al respecto, que aquí no profundizamos, recae en los postulados de Foucault principalmente en sus textos *Microfísica del poder* (2019) y *¿Qué es la crítica?* (2018), así como el curso de Deleuze sobre la estratificación del poder: *El poder. Curso sobre Foucault* (2017) y *Foucault* (2016).

Ahora bien, la experiencia de la violencia no es una categoría abstracta sino, de forma más compleja, es un operador de figuración al servicio de formaciones sociales y subjetivas específicas. De tal forma, la territorialización de la violencia sobre los cuerpos feminizados produce un archivo de registro, de regulación, de ebullición, de nudos que codifican y recodifican las formaciones contemporáneas de poder. Esta territorialización no solo implica una inscripción material en los cuerpos, sino también una dimensión simbólica que activa un *continuum* de dominación y de control sociocultural sobre todos los cuerpos feminizados. La violencia de género, en este sentido, se convierte en una herramienta fundamental para la reproducción de conjuntos asfixiantes sistemáticos que se fijan sobre los cuerpos. Es necesario reconocer que esta violencia no opera en un *significante vacío* o *flotante* (Hall, 1997; Laclau, 2004), sino que está imbricada en una red enmarañada de relaciones de poder que incluyen distintas formas

de opresión. La interseccionalidad de ese conjunto nos obliga a pensar en términos de una forma de la crítica que abarque la complejidad de estas experiencias y sus manifestaciones. Frente a lo anterior, nos cuestionamos, ¿cuál es la tarea de la crítica frente a la violencia de género? La crítica debe, en primer lugar, desenmascarar las narrativas que naturalizan la violencia y exponer los mecanismos mediante los cuales se reproduce. Esto incluye la desarticulación de discursos hegemónicos que justifican la violencia y la aparición de las resistencias de los cuerpos feminizados.

Entonces, si la violencia contemporánea que se expresa y se forma en la cultura no es bajo el tropo jurídico de su naturalización, al menos no, en los términos conceptuales que nos atañen. Consideramos, otro camino, la violencia aparece por estratificaciones históricas, temporales y espaciales. Vamos ciñendo nuestro hilar, existen conceptos que se cruzan y que no pueden dejar de ser atendidos ante la crítica del poder que contiene y se forma en las figuras de la violencia. Quizá, lo primero en lo que pensamos es en ordenar abstractamente nuestra cartografía, comprender qué conceptos se cruzan para ver concretamente. Para usar los que Benjamin trata dialécticamente en su crítica son los que se unen en la palabra *Gewalt* que semánticamente reúnen las palabras fuerza, poder y violencia. Pero, si se convoca a la vez «violencia» y «poder», como apunta Didi-Huberman, “¿habría una violencia humana que pueda ser *potencia* y no de *poder*?” (2020, p. 146). ¿Qué significa el poder aquí? Una forma de subjetivación (de incorporación de políticas estéticas) sobre la violencia que sienten y experimentan los cuerpos feminizados.

Estética de la imagen de la violencia

Nos situamos en los planteamientos estéticos en Benjamin como una suerte de ajuste epistémico destellante sobre los cuales podemos explorar esas panorámicas que emergen al pensar la contextualidad social, emocional, histórica y cultural de una imagen de la violencia. Partimos de que en el pensamiento de Benjamin la imagen no solo tiene un tratamiento de representación paralizada o estática de la materia, sino que aparece

como un intervalo de visibilidad, es decir, como una línea de fractura entre las imágenes que encierran una temporalidad específica. Esta noción de imagen como un momento de suspensión cargada de tensiones entre lo inmóvil y el propio movimiento establece la *estampa* para comprender cómo una sensación violenta puede emerger a contrapelo de la intersección entre la historia y la imagen, entre el signo y la materia.

Para Benjamin: “la verdadera imagen del pretérito *pasa fugazmente*. Sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado” (2009, p. 77). Es una imagen que condensa un pretérito y que, en ese destello momentáneo, buscará volverse opaca. En este sentido, la imagen destellea o bien, ilumina un acontecimiento. Proyecta luz sobre una zona de lo acontecido, pero en tanto fenómeno relampagueante, se extinguirá esa iluminación. Por esas razones, aclara que:

La imagen del pretérito que relampaguea en el ahora de su cognoscibilidad es, con arreglo a su determinación ulterior, una imagen del recuerdo. Se asemeja a las imágenes del propio pasado, que se le aparecen al hombre en el instante del peligro. Estas imágenes vienen, como se sabe, de manera involuntaria. La historia, en sentido estricto, es, pues, una imagen surgida de la remembranza involuntaria <, > una imagen que le sobreviene súbitamente al sujeto de la historia en el instante del peligro. (Benjamin, 2009, p. 72).

Es justamente, esa remembranza involuntaria –o montaje, podríamos decir– donde la imagen cobra esa dimensión de conjunción temporal. Incluso, menciona Benjamin, que esa imagen se asemeja a las funciones del recuerdo. Algo que previamente se encuentra aletargado, pero con posibilidades de ejercer su aparición. Con esta elaboración, mínimamente conceptual, de la estética de la imagen de la violencia; pensamos que ella avanza por remembranza. Sin embargo, como cualquier imagen inscrita en este orden no significa que acontezca de una manera específica, ni en el mismo orden conductual, ni con los mismos gestos estéticos. La estética de la imagen funciona por su aparición

y su temporalidad. Por lo tanto, intentar cualquier articulación histórica con el pasado “no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 2009, p. 41). Entonces si seguimos el método del relámpago, “al materialismo histórico le concierne aferrar una imagen del pasado tal como ésta le sobreviene de improviso al sujeto histórico en el instante del peligro (Benjamin, 2009, p. 41-42).

La historia, apunta Benjamin, “tiene que ver con conexiones y con cadenas causales extendidas. Pero en cuanto que da una noción de la fundamental citabilidad de su objeto [...] El tiempo tiene que ser detenido en él (2009, p. 60). Seguimos, aquí, con el destello. Esa temporalidad suspendida en los ojos de la historia conforma una imagen. Una imagen dialéctica que depende de ese momento fragmentario y parcial de la iluminación, que deja entrever los momentos pretéritos y las posibilidades de su movimiento en el presente. Por un lado, entonces, “la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte eterno de lo pretérito” (Benjamin, 2009, p. 60). Una imagen logra atravesar el horizonte temporal. Y, también, “la imagen dialéctica ha de definirse como el recuerdo involuntario de la humanidad redimida” (Benjamin, 2009, p. 60). Una fórmula entre iluminación y opacidad, ya que la imagen dialéctica contiene un carácter residual en los términos en los que la imagen puede mostrar una zona de posible exploración, pero no su posibilidad panorámica.

La imagen dialéctica despliega esa es la doble cualidad del trabajo de Benjamin, primero, como materialista histórico y, por el otro, su labor de alegorista que, en efecto, es una labor inminentemente estética. La mirada de Benjamin intenta reconstruir el pasado como un relámpago continuo. Así, la imagen dialéctica en tanto “concepto [del presente] crea entre la escritura de la historia y la política una conexión, idéntica al nexo teológico entre la rememoración y la redención. Este presente se traduce en imágenes que podemos llamar dialécticas” (Benjamin en Löwy, 2003, p. 72). Entonces, la imagen dialéctica posibilita un desbordamiento conceptual en tanto que ella implica la conjun-

ción porque la «intervención salvadora» “tiene por objeto tanto el pasado como el presente: historia y política y rememoración y redención son inseparables” (Löwy, 2003, p. 72).

Benjamin toma aquí el concepto de “dialéctica” del lenguaje hegeliano marxista: intenta explicar la naturaleza de una imagen “salvadora” que se propone como la sobresunción [*sursomption*] (*Aufhebung*) de las contradicciones entre el pasado y el presente, la teoría y la práctica. (Löwy, 2003, p. 72).

Esa dialéctica que constituye a la imagen, sin embargo, no contiene una fijación identitaria entre el sujeto y el objeto, sino una forma particular de preocupación vital o vitalista por rememorar el pasado e intentar por los medios del presente “salvarla”. Por esas razones, una de las advertencias de Benjamin es que “una imagen irrecuperable del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella” (2009, p. 41). Ahora bien:

Lo que diferencia a las imágenes de las “esencias” de la fenomenología es su índice histórico (Heidegger busca en vano salvar la historia para la fenomenología abstractamente, por medio de la “historicidad”.) Estas imágenes tienen que ser deslindadas completamente respecto de las categorías “histórico-espirituales”, del así llamado hábito, del estilo, etc. Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice que pertenecen a un tiempo determinado; dice sobre todo que vienen a ser legibles en una época determinada. Y este advenir “a la legibilidad” es un determinado punto crítico del movimiento en su interior. Cada presente está determinado por las imágenes que son sincrónicas con él: cada ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo a reventar. (Este reventar no es otra cosa que la muerte de la *intentio*, que coincide, entonces, con el nacimiento del genuino tiempo histórico, del tiempo de la verdad.) No es así que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o

lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación. (Benjamin, 2009, p. 96).

La imagen dialéctica se opone, o es la contraposición, de aquellas imágenes atemporales. El pretérito se contrae sobre los instantes –destellando una imagen dialéctica–, y así pasará a formar parte del relámpago del recuerdo. Ahora bien, la imagen dialéctica conforma, también, “la representación de una historia universal está vinculada a la del progreso y a la de la cultura” (Benjamin, 2009, p. 60). Y esa, es una característica de imprecisión de la imagen. Las imágenes que acechan el presente son aquellas que siguen interpelando temporalmente a una sociedad en particular. Pensando en Aby Warburg (2010), las imágenes se activan y se desactivan en la memoria cultural por razones inmanentes, sin significados universales e inmutables. Por tales motivos, pensamos que la estética de la imagen de la violencia, como impresión historizada, pero naturalizada e inherente a cualquier conjunto social, se ve encausada en el tratamiento que tiene por sus agenciamientos sociales y culturales en el presente.

La historia se comporta como una imagen que late, que pulsa los ritmos de su narración. Apunta Benjamin que “si se quiere considerar la historia como un texto, vale a su propósito lo que un autor reciente dice acerca de [los textos] literarios: el pasado ha depositado en ellos imágenes que se podría comparar a las que son fijadas por una plancha fotosensible (Benjamin, 2009, p. 67). En este sentido, la imagen de la violencia contra los cuerpos feminizados no es un acontecimiento encapsulado en el pretérito, sino que permanece cruento e inscrito en la memoria colectiva y en sus representaciones visuales. Quizá, la forma en la que esas imágenes son plasmadas o capturadas reactivan su definición en el presente: su encuadre, su enfoque, su función.

No es así que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación. En otras palabras: [la] imagen es

la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, continua, la de lo sido con él ahora es dialéctica: no es transcurso, sino imagen<,> [tiene la] índole del salto. —Sólo las imágenes dialécticas son imágenes genuinas (es decir: no arcaicas); y el lugar en que se las encuentra es el lenguaje. (Benjamin, 2009, p.94-95).

Sobre esa composición estética hablamos no solamente en los términos materiales y técnicos de su inscripción, sino que esas imágenes conviven en el sentido que hacen o provocan una visualización sensitiva que en este texto entendemos alrededor del gesto crítico de pensar el continuum de la imagen de la violencia.

El elemento destructivo o crítico en la historiografía se valida en el hacer saltar la continuidad histórica. La historiografía genuina no elige su objeto livianamente. No lo coge, lo hace saltar del curso histórico. Este elemento destructivo en la historiografía ha de concebirse como una reacción a una constelación de peligros, que amenaza *tanto* al transmisor *como* al receptor de la tradición. Esta constelación de peligros le hace frente a la historiografía; ante ella tiene que mostrar ésta su presencia de ánimo. En esta constelación de peligros cruza a la manera del rayo la imagen dialéctica. Es idéntica al objeto histórico; justifica el hacer saltar el *continuum*. (Benjamin, 2009, p. 71).

Esa insistencia benjaminiana trata de escindir una temporalidad narrativa de lo horizontal, justamente para permitir mirar entre las zanjias. Dentro de esas zanjias que estrían la historia se encuentran todas esos acontecimientos minorizados y marginalizados. Los contornos de la imagen dialéctica no indica que ha sido plasmada dentro de una determinada época, pero cuando se rememora socialmente siempre se tiene la sensación de que “siempre ha sido así”. Entonces, “sólo se le aparece como tal, en cada ocasión, a una época completamente determinada: esto es, a aquélla en que la humanidad, restre-

gándose los ojos, [re]conoce precisamente esta imagen onírica como tal. Es en este instante que el historiador se hace cargo de la tarea de interpretar el sueño” (Benjamin, 2009, p. 98). Desde esta posición, la imagen de la violencia contra los cuerpos feminizados se alinea con las gramáticas del “curso naturalizado” del orden cis-hetero-patriarcal-colonial. Sin embargo, intentar pensar la imagen que pervive sobre la violencia irrumpe en su mantenimiento de reproducción simbólico-material. La imagen de la violencia anuncia un conjunto de testimonios que por un largo tiempo estuvieron aletargados por el horizonte paralizante de la violencia.

Los fragmentos alegóricos de la violencia se hacen hueco en los espacios entre la crudeza del acontecimiento violento y su significación. Benjamin señala que las imágenes dialécticas emergen cuando el significado parece suspendido, ese signo estético escenifica a la imagen como *testigo* y como *enigma*. Una imagen de la violencia, entonces, genera una total indiferencia o puede convertirse en motor de recepción. Una suerte de sacudida que hace vibrar el presente por los acontecimientos del pasado. Elementos que, a fin de cuentas, resuenan.

Las imágenes dialécticas son constelaciones entre unas cosas alienadas y una significación que entra [en ellas], deteniéndose en el instante de la indiferencia de muerte y significación. Mientras las cosas son despertadas para lo más nuevo en la apariencia, la muerte transforma las significaciones en las más antiguas [Han] de tenerse en consideración, a propósito de estas reflexiones, que en el siglo diecinueve la cantidad de las cosas “ahuecadas” crece a una velocidad antes no conocida, debido a que el progreso técnico pone fuera de curso a cada momento nuevos objetos de uso. (Benjamin, 2009, p. 102).

La estética de las imágenes de la violencia se confronta por su sensación de saturación. En ese clamor entendemos la capacidad de la imagen de interpelar ética y políticamente a quien las observa. En ese “pasaje metafórico [...] acerca de la mirada del vidente que se enciende en las cimas del pretérito” (Benjamin, 2009, p. 113). Volvemos de nueva

cuenta: la imagen dialéctica relampaguea, “así como una imagen que relampaguea en el ahora de la cognoscibilidad ha de aferrarse firmemente lo sido” (Benjamin, 2009, p. 113). Los elementos que saturan a la imagen se traducen en sensaciones estéticas, que no dejan de ser corporales y sujetas a interpretación. Por esa razón Benjamin afirma que las imágenes dialécticas revelan la opacidad de los procesos históricos en un determinado instante. Como si la luz fuera arrojada a un hueco de la historia que ha permanecido enmohecido.

Una imagen de la violencia puede contener muchas temporalidades que no logran sintetizarse narrativamente porque existen piezas que no han sido resueltas. Incluso, “la imagen dialéctica es aquella forma de objeto histórico” (Benjamin, 2009, p. 114). Entonces, “el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico con el objeto histórico; justifica el que se lo haga saltar del *continuum* del curso de la historia” (Benjamin, 2009, p. 117). Una imagen de la violencia, en estos términos, intenta convertirse en un agenciamiento político donde un objeto histórico necesita ser desempotrado de la continuidad del tiempo histórico y puesto en tensión con el presente. La imagen de la violencia puede ser representada bajo la forma de un síntoma como sensación de crisis social y política. Quizá, hacer saltar esas imágenes del *continuum* necesitan ser tratadas como piezas de archivos contemporáneos. Las imágenes de la violencia operan como relámpagos que interrumpen la percepción y el sensorium cotidiano, obligando a desnaturalizar lo que previamente se ha asentado, como cualquier otra imagen. Sin embargo, para que esto ocurra, la imagen debe ser un documento a la vez que un gesto crítico que ponga en duda cierta inercia o indiferencia.

Benjamin sugiere que la imagen puede ser intempestiva. Exponiendo su propio carácter disruptivo como una ruptura en el *continuum* histórico. Quizá, al considerar la dialéctica de la imagen como un movimiento oscilatorio que expone tanto una derrumbamiento o irrupción —o bien, como una alteración de las cosas—, podemos entender cómo las imágenes pueden capturar y comunicar esas tensiones y contradicciones inherentes a la historia. Esta «dialéctica en suspenso», este momento de detención que

constituye la imagen, provoca un gesto crítico sobre cómo la violencia se manifiesta en la imagen y en la historia misma.

Metodológicamente lo que genera la imagen dialéctica es un punto de conexión o encuentro entre acontecimientos del pasado y del presente, donde no necesariamente conviven, sino que sostienen una tensión dialéctica. La imagen dialéctica arma la posibilidad de análisis entre los marcos de la estética y la cultura que cabalga sobre la recepción entre el pasado y el presente. La noción refiere a una imagen que emerge en el estallido de una interrupción temporal, donde temporalidades distintas se encuentran en una constelación significativa, revelando así tensiones históricas y sociales.

En otras palabras: [la] imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, la de lo sido con el ahora es dialéctica: no de naturaleza temporal, sino imaginal. —Sólo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas, es decir: no arcaicas. La imagen leída, vale decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad lleva en el grado más alto el sello del momento crítico, peligroso, que está en el fundamento de todo leer. (Benjamin, 2009, p. 96).

La imagen dialéctica toma distancia de las narrativas lineales y estructuradas del devenir de la historia. Benjamin propone una lectura donde el investigador identifica acontecimientos de choque o crispación entre diferentes temporalidades, permitiendo que proliferen imágenes que encapsulan esas tensiones. Valdría decir que, para Benjamin, esas imágenes no son solamente representaciones visuales, sino construcciones en la sociedad del conocimiento que tienden a iluminar gestos ocultos o fragmentos ensombrecidos, y que generan modalidades de la crítica en contextos históricos específicos. La reflexión sobre la estética y la política bajo las condiciones coaguladas de la modernidad. Por eso, la imagen dialéctica funciona como “la crítica [que] se asigna o se anexa un territorio endeble, volátil y movedizo, en cierta línea marginal o a un margen de los discursos... La crítica vive siempre en este estado de pasaje” (Uslenghi, 2010, p. 12).

Si para Benjamin “la historia se deshace en imágenes” (2016, p. 476). Las imágenes son una forma de representación de la cultura, pero también son un relámpago del pensamiento sobre el cual se despliega su crítica y su conformación. Así, un gesto crítico puede ser entendido como iluminar aquello que se encuentra transitando en la cultura de forma agazapada, bajo sus efectos de continuidad y discontinuidad.

Por eso decimos que la imagen de la violencia trabaja con distintos materiales, con descargas en el plano de la existencia, es decir: con *imágenes que piensan*, con la *forma-meteoro*. Entendemos que “en los terrenos que nos ocupamos, conocemos sólo al modo del relámpago” (Benjamin, 2005, p. 102). La imagen se acerca a la construcción de conocimiento, a saber, por ese resplandor que aparece en el destello de nuestro pensamiento, de nuestro *hacer*-afectivo. Hacer que las imágenes especulen tiene que ver con la búsqueda de crear sentido y figuración. Para Benjamin establecer constelaciones de pensamiento, es decir, *hacerlas hablar*; tiene que ver con la asociación de materiales divergentes. Partir de varios aparatos / dispositivos / artefactos / maquinarias culturales e imbricarse –a partir de algún montaje específico– crea una línea narrativa.

La imagen que nos mira

La constelación martilla una convergencia heterodoxa. Tratando de escapar de las lógicas unidireccionales, Walter Benjamin propone a través del concepto de constelación un procedimiento que avanza por acontecimientos (históricos, conceptuales, culturales) que se pueden agrupar e interactuar entre sí para explicar aquello que no siempre se encuentra en el orden de lo *evidente*. El acontecimiento es una forma de concebir el problema como un conjunto embrionario que se va uniendo o, mejor dicho, sobre el que se va trazando sus puntos de fuga y conexión, donde un sentido emerge de su latente progresión. Entonces, el destello deviene estruendo. Por eso, el trabajo escrito “es ese trueno que después retumba largamente” (Benjamin, 2009, p. 102). Eso que se vuelca

en eco se convierte en preocupación, en motor de indagación. Eso que se queda resonando, como las luces que se ramifican, tratamos de unirlo con premura. Al final, como escribiría Bécquer: *todo es noche/ y la vida es relámpago*.

Entonces, pensamos en imágenes de la violencia que pertenezcan a la forma-relámpago y que ordenen eso que se encuentra en constante montaje, eso que se eleva y crea maquinaria epistémica. Es cierto que “conocer el objeto con su constelación es conocer el proceso que se ha acumulado en el objeto” (Adorno, 2005, p. 39) y sobre el que se instala una reflexión hecha en y por múltiples imágenes. Entonces, pensamos en imágenes de la violencia que pertenezcan a la forma-relámpago y que ordenen eso que se encuentra en constante montaje, eso que se eleva y crea maquinaria epistémica. Es cierto que “conocer el objeto con su constelación es conocer el proceso que se ha acumulado en el objeto” (Adorno, 2005, p. 39) y sobre lo que se instala o se va formando en una reflexión hecha por múltiples imágenes de la violencia.

En Benjamin desencajamos algunas herramientas entre su caja de resonancia que pueden relacionarse o hacer aparecer dichas imágenes. Existe una estetización de la imagen del cuerpo feminizado muerto que advierte cómo la alienación de la necropolítica feminizada se incorpora en un *sensorium* de la violencia contemporánea. Y esa es una de las formaciones de la imagen que consideramos en esta reflexión.

La imagen dialéctica de la violencia, si podemos llamarla así, es un pasaje de sensación, de cambio y de modulación sensitiva. El devenir de esa imagen está inscrito en su proceso temporal de duración por esas razones depende de su continuidad, heterogeneidad o disrupción. Esa imagen es la sensación convertida en posibilidad de muerte violenta, entonces no solamente como experiencia vivida sino “experiencia ampliada, e incluso sobrepasada” (Gubern, 2004, p. 33). Ese devenir tampoco es un conjunto de impresiones, pero es necesario decir que estas actúan por el cuerpo como imágenes encarnadas culturalmente. En este sentido, el devenir cadáver es una imagen del cadáver, que aún no se ha realizado. Entonces: no es la muerte sino la potencia de ella. Una cristalización de la imagen de la violencia donde “la imagen del objeto: aun no

[han sido] realizadas (simplemente posibles), [sino que] son percibidas actualmente, al menos perceptibles” (Gubern, 2004, p. 37).

La dimensión material de la imagen, al menos en su configuración sensitiva, recae en una suerte de la misma virtualidad de la imagen (del objeto y no en el objeto). La imagen, esa virtualidad, se actualiza temporalmente en sus figuraciones. Por eso la imagen violenta se percibe en sus movimientos de actualización. Ese es el lugar del devenir de la imagen: regímenes estéticos sobre la aparición y la existencia de las imágenes. Ahora bien, ¿la violencia hace aparecer sus imágenes, o las imágenes forman sensitivamente la violencia?

La imagen de la violencia no se mueve bajo el sentido único, sino que hace pasar la imagen como un acontecimiento del pensamiento por distintos dispositivos sensibles. Dimensiones estéticas que entrelazan imágenes y pensamiento. Por esas razones la imagen de la violencia no es una estructura visible, o lo es en cierto sentido, pero actúa bajo estructuras perceptivas y sensoriales distintas. Vislumbramos el devenir cadáver en el mundo contemporáneo bajo los estratos de las imágenes de la violencia. Ahora: ¿bajo cuales andamiajes miramos esa imagen?, ¿cómo nos miran? Ese dispositivo de la mirada es la advertencia epistémica que realiza Didi-Huberman (2023), quien siguiendo a Benjamin, afirma que en la óptica estética se debe separar: *lo que vemos de lo que nos mira*.

Esa distinción epistémica entre *lo que vemos* y *lo que nos mira* abre una zona crítica para pensar la imagen de la violencia como un más allá del registro visual, ya que en el ensayo de Didi-Huberman (2023) parte de los postulados de Benjamin sobre la imagen dialéctica, sobre la que entenderíamos, que para trazar la ruta entre esa distinción, no basta con la descripción de la apariencia del cadáver o del propio paisaje de la violencia, sino sobre el límite donde el retorno de la mirada aparece, es decir, donde la mirada de la imagen ejerce un poder sobre nosotras, entonces, “debemos cerrar los ojos para ver cuando el acto de ver nos remite, nos abre a un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido, nos constituye” (Didi-Huberman, 2023, p. 15).

La aparición de estas imágenes de la violencia es anacrónica para Didi-Huberman, a contrapelo Benjamin, de una modalidad de lo visible. Aquello que aparece bajo las diversas modalidades de las imágenes de la violencia constituyen una matriz cultural de esas imágenes. La economía de aquello que vemos y que nos mira es la fabricación de una imagen de una manera no solamente representativa (o alegórica), sino que esas imágenes trazan una ontología en la trama de la violencia. La función performativa de la imagen es imprescindible para pensar el movimiento y la aparición de la imagen, de su política de circulación. Animismo, el horizonte temporal se extiende y no acaba de disiparse ya que “las imágenes figurativas nacen de un compromiso inestable entre lo perceptivo y lo simbólico, entre lo óptico y lo cultural” (Gubern, 2004, p. 15), forjando horizontes visuales donde las imágenes figurativas producen gérmenes estéticos de subjetivación. Por ejemplo,

Cuando los teólogos sintieron la necesidad de distinguir del concepto de imagen (*imago*) el de *vestigum*: el vestigio, la huella, la ruina. Con ello intentaban explicar de qué manera lo que es visible ante nosotros, alrededor nuestro –la naturaleza, los cuerpos–, no debería verse sino como lo que lleva la *huella de una semejanza perdida*, arruinada. (Didi-Huberman, 2010, p.18).

En este sentido, “la imagen le preexiste la visión y es la experiencia de la visión, elaborada por la imaginación, la que es modelizada por las tradiciones y convenciones culturales de cada contexto social” (Gubern, 2004, p. 15). Siguiendo la anterior precisión, Benjamin anuncia que la imagen puede (y es) materia alterable. La cualidad de la imagen consiste en un conjunto social e histórico variable como un ethos de su ruptura y de su *continuum*. En este sentido, la dialéctica de la imagen distribuye movimientos de oscilación como un descenso que altera el orden de los acontecimientos. Así, las imágenes pueden capturar y comunicar tensiones y contradicciones inherentes quizá no a la historia cultural, sino al movimiento de la materia en distintas temporalidades. Eso podemos entenderlo como un *tempo* suspendido, pasmado. Esta dialéctica en suspenso,

este momento de detención que constituye la imagen, nos conduce a pensar cómo la violencia se manifiesta en el agrietamiento de la imagen.

La imagen como la lengua, apunta Walter Benjamin, se subordinan a la memoria para indicar que es el medio para intentar ensayar alguna teoría del pasado. Mientras que “la memoria es el medio de lo vivido, al igual que la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (Benjamin, 2010, p. 89). Por eso *excavar*, esa acción de zanjar la tierra tiene algo de intuición y de método: develar una imagen sepultada. El exceso de escombros se vuelve real, no es algo que se va destruyendo y queda vedado, sino algo que inicialmente ya se percibe resquebrajado. Eso, lo liviano. No se percibe de la misma manera que el muro que su procedimiento es otro, se improvisa un lenguaje sonoro que roce menos al objeto.

Bajo la localización de las imágenes de la violencia enlazamos las imágenes del pasado que persisten en la contemporaneidad. Toda noción productiva de cultura se mide en la capacidad de iluminar aquello que es propio de la cultura. De nueva cuenta, Benjamin afirma que “la historia se deshace en imágenes, no en historias” (2016, p. 476). Entonces, la estetización de la imagen del cuerpo feminizado muerto advierte cómo la alienación de la necropolítica se incorpora en un *sensorium* de la violencia contemporánea. Y quizá,

Hoy más que nunca estas imágenes no solamente reflejan, sino que constituyen; la centralidad de la experiencia visual en la cultura contemporánea nos indica que las imágenes ya no pueden pensarse como reflejos del mundo en que vivimos, sino como una fuerza material que da forma a la historia como lo son las fuerzas económicas y sociales. (Uslenghi, 2010, p. 14).

La estructura retórica de las imágenes de la violencia (como la de la ruina y la del cadáver) que atraviesan esta reflexión pone en tensión la imagen como modo de representación y de representación del pensamiento contemporáneo de la violencia. Entonces,

¿Qué es lo que está en juego éticamente cuando las imágenes de la violencia nos devuelven la mirada? Residuos de un mundo agrietado, el vislumbramiento “[del] rostro verdadero –una imagen– de la historia” (Uslenghi, 2010, p. 21). Una imagen in/acabada. La imagen y la mirada de golpe se reúne en la palabra, en el pensamiento. La imagen hace convocar la sensación.

La imagen de la violencia, pensada desde la constelación teórica de Benjamin, es irreductible o reducida a un registro visual o a una representación. Sobre esa imagen opera una dialéctica detenida, una fina tensión entre lo visible y lo interrumpido que descompone la linealidad narrativa del progreso y revela, en su estallido, la temporalidad fracturada de la afectación histórica. Por esas razones, Benjamin sugiere que las imágenes son interrupciones críticas en el tiempo homogéneo y vacío del presente. Entonces, La imagen de la violencia aparece como una suerte de condensación epistémica, es decir, como una forma sensible que porta los restos y los despojos de las estructuras de poder.

Pensando en la ciudad de Puebla –como contrapunto de esta discusión– la imagen de la violencia contra los cuerpos feminizados se despliega bajo una secuencia espectral: es visible, pero se oculta en la normalización de sus lógicas; es reconocida, pero muchas de las veces permanecen impunes; circula como dato estadístico, a la vez que irrumpe en los murales o en las marchas. En eventos como la marcha de las putas o las manifestaciones feministas del 8 de marzo, la ciudad se transforma en un espacio alegórico, donde el adoquinado deviene palimpsesto, y la consigna pintada sobre la pared «Nos están matando» se convierte en imagen dialéctica: que no sólo denuncia una realidad social, sino que la hace estallar bajo el dislocamiento. Entonces, el espacio urbano poblano no es el mero telón de fondo de esta violencia, sino que es su superficie sensible. Los muros, sus monumentos, sus vitrinas rotas durante una protesta funcionan como soportes materiales de una estética de la interrupción. En cada estencil con el nombre de una mujer desaparecida, en cada mancha de pintura roja que simula sangre sobre las paredes, se actualiza aquello que Benjamin nombra como la imagen pretérita que “relampaguea en un instante de peligro” (2009, p. 41). En ese instante –el momento

de la protesta, de acontecimiento colectivo, del cuerpo presente en la calle— la imagen de la violencia deja de ser cifra y se convierte en estrategia política de aparición. Puebla, es una ciudad colonial atravesada por las tensiones entre tradición y rabia, ofrece en sus grietas, en sus umbrales y en sus plazas, una estética de esas imágenes de la violencia, misma que funciona como un archivo afectivo y político de la historia contemporánea de la violencia.

En términos conceptuales, la imagen de la violencia se define como una forma sensible y material de inscripción del conflicto histórico y social, en la que se condensan las huellas y las impresiones, operando como dispositivo de política estética que activa un archivo crítico que tensiona los regímenes de visibilidad. La imagen es un más allá de la representación, en tanto que es presencia. Tiene textura y tiene forma. Se enmarca y produce marcos de inteligibilidad. Como lo plantea Didi-Huberman (2009), la imagen es una *sobrevivencia*, un fragmento atraviesa el tiempo y se adhiere al cuerpo del espectador. Entonces, no sólo vemos a la imagen, sino que nos toca. Por eso, la imagen de la violencia afecta tanto como advierte.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (2005). *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad* (Alfredo Brotons Muñoz, Trad.). Ediciones Akal.
- Arendt, Hannah. (2004). *Sobre la violencia* (Carmen Criado, Trad.). Alianza Editorial.
- Benjamin, Walter. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (Roberto Blatt, Trad.). Editorial Taurus.
- Benjamin, Walter. (2005). *Atlas / Constelaciones*. Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, Walter. (2008). *Tesis sobre la historia* (Bolívar Echeverría, Trad.). UNAM / Ítaca.
- Benjamin, Walter. (2009). *La dialéctica en suspenso* (Pablo Oyarzun, Trad.). LOM Ediciones.
- Benjamin, Walter. (2010). Excavar y recordar. En *Obras. Libro IV, Vol. 1* (Jorge Navarro, Trad.). Abada.
- Butler, Judith. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (Fermín Rodríguez, Trad.). Ediciones Paidós.
- Butler, Judith. (2014). *¿A quién le pertenece Kafka?* (Cecilia Bettoni, Trad.). Palinodia.

- Derrida, Jacques. (2018). *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad* (Patricio Peñalver, Trad.). Tecnos.
- Didi-Huberman, Georges. (2009). *Supervivencia de las luciérnagas* (Juan Calatrava, Trad.). Abada.
- Didi-Huberman, Georges. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira* (Horacio Pons, Trad.). Ediciones Manantial.
- Didi-Huberman, Georges. (2020). *Desear desobedecer. Lo que nos levanta, I* (Juan Calatrava, Trad.). Abada.
- Dimópulos, Mariana. (2017). *Carrusel Benjamin*. Eterna Cadencia.
- Gubern, Román. (2004). *Patologías de la imagen*. Anagrama.
- Hobbes, Thomas. (2017). *Leviatán. O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (Manuel Sánchez, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Löwy, Michael. (2012). *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"* (Horacio Pons, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Uslenghi, Alejandra. (2010). *Walter Benjamin: culturas de la imagen*. Eterna Cadencia.
- Warburg, Aby. (2010). *Atlas Mnemosyne* (Joaquín Chamorro, Trad.). Ediciones Akal.