

Artefacto Visual

Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos

Dossier

Visualidades y miradas por venir (II)

Coordinado por

Afra Citlalli Mejía
Claudia Solanlle Gordillo Aldana
Susana Rodríguez



Imágenes que no se deben ver: el problema de la imagen intolerable en Jacques Rancière

Images that should not be seen: the problem of the intolerable image in Jacques Rancière

Jorge Morales González

Universidad Nacional Autónoma de México

Ciudad de México, México

jorgemoralesg.10@gmail.com

Resumen

En el presente trabajo se abordó el problema de la imagen intolerable en Jacques Rancière, a partir de la pregunta sobre cuáles imágenes pueden ser vistas y cuáles no. El análisis se centró en cuestionar ciertas lecturas que sancionan la exhibición de imágenes de violencia por considerar que se trata de un espectáculo que solo alimenta el morbo de los espectadores, que encubren la realidad e incluso nos engañan y que no tienen la misma capacidad que las palabras para dar cuenta de la violencia y la experiencia de las víctimas.

Palabras clave: imágenes, violencia, intolerable, inimaginable, política.

Abstract

Abstract: This paper addresses the problem of the intolerable image in Jacques Rancière, starting from the question of which images can be seen and which cannot. The analysis focused on questioning certain interpretations that sanction the exhibition of images of violence because they consider it a spectacle that only feeds the morbid curiosity of the spectators, that they cover up reality and even deceive us, and that they do not have the same capacity as words to account for violence and the experience of the victims.

Keywords: images, violence, intolerable, unimaginable, politics.

Introducción

México vive en un estado de guerra no declarado, manifestado en un flujo constante de imágenes de violencia que configuran nuestros imaginarios y afectan nuestra capacidad de acción política. En este contexto, es crucial reflexionar sobre el impacto de estas imágenes y cuestionar si todas deben ser vistas o si algunas deberían ser censuradas. Este trabajo, basado en la filosofía de Jacques Rancière, problematiza lo intolerable de las imágenes, analizando los límites entre lo visible y lo invisible y los criterios para esa delimitación.

Partimos de la hipótesis de que el concepto de imagen intolerable en Rancière nos permite ir más allá de la crítica ética, que denuncia la subordinación de las imágenes al espectáculo y el consumo. En su lugar, nos lleva a los márgenes del *reparto de lo sensible*, donde se mantienen prácticas que favorecen el *disenso*. Se exploran lecturas que critican la exhibición de imágenes de violencia, acusándolas de alimentar el morbo, encubrir la realidad o incluso mentir al ofrecer visiones incompletas de los hechos.

Además, se argumenta que las imágenes no son solo representaciones de una realidad, sino ficciones que configuran un imaginario social y tienen el poder de modificarlo, creando nuevas formas de comunidad y política. Para ilustrar esto, se propone una reflexión sobre algunas escenas de la película *La civil* (2021) de Teodora Mihai, que aborda la violencia en México. Este filme no solo pone de relieve cómo las imágenes afectan nuestra percepción de la violencia, sino que también nos invita a mirar esos elementos marginales, los *sin parte*, como la lucha de una madre buscadora, que normalmente pasan desapercibidos, pero cuya persistencia desafía nuestra visión de lo que asumimos como *común*.

Imágenes intolerables: culpa y censura de lo inimaginable

¿Qué hace que una imagen sea intolerable? Según Rancière, estas imágenes, cuya crudeza provoca emociones intensas como dolor, indignación o asco, son intolerables porque nos enfrentan a una realidad “demasiado real”. Un ejemplo de ello son las imágenes de la “nota roja”; pero esta problemática no solo se relaciona con el consumo de imágenes, también remite a la cuestión de su producción y circulación: ¿es tolerable proponer y hacer ver este tipo de imágenes a otros? Si la respuesta es “no”, es porque:

La imagen es declarada no apta para criticar la realidad porque ella pertenece al mismo régimen de visibilidad que esa realidad, la cual exhibe por turno su rostro de apariencia brillante y su reverso de verdad sórdida que componen un único e idéntico espectáculo. (Rancière, 2013, p. 85-86)

En consecuencia, incluso las imágenes que pretenden denunciar la violencia, la barbarie o la criminalidad no serían más que otra forma de espectáculo, pero más perversa aún, puesto que se valen de lo abyecto para producir su impacto; esto señala que es el régimen de visibilidad mismo, que nos permite producir y ver este raudal de imágenes, el que resulta intolerable.

Esto plantea un callejón sin salida: la crítica a estas imágenes debe surgir desde dentro del régimen de visibilidad que las produce, ya que no hay un “más allá” desde el cual evaluarlas, su crítica siempre tiene que provenir de dentro, de sus propios *intersticios*. Esto significa que el problema de lo que es intolerable no depende de la violencia que hay en las imágenes (de su contenido), sino de la violencia propia de la imagen, pues el rechazo que ciertas imágenes causan no se debería fundamentalmente a lo que ellas nos hacen ver, sino al lugar desde el que las imágenes nos hacen ver, a los dispositivos desde los que se producen y los afectos que detonan en nosotros como espectadores.

Un ejemplo ilustrativo son los collages de Martha Rosler en *House Beautiful: Bringing the War Home* (1966-72) ([Imagen 1](#))¹, que combinaban imágenes de la acomodada y confortable vida doméstica de la población estadounidense de la década de los ochenta con escenas de la guerra en Vietnam. Aunque buscaban generar conciencia sobre la brutalidad del conflicto, estos dispositivos artísticos no lograron cambiar la posición política de los espectadores. Para Rancière, el problema del arte militante radica en que las imágenes, por sí solas, no producen el efecto moralizador esperado. ¿Por qué razón el espectador que contempla estas imágenes se volvería consciente de esa otra realidad que exhibe y denuncia Rosler, más aún: por qué tendría que cambiar su posición política y oponerse a esta guerra? Porque este efecto depende de que el espectador asuma previamente que mirar esas imágenes es reprobable y de que se sienta culpable por su pasividad ante el dolor y la muerte que estas representan. El espectador “debe también sentirse culpable de estar allí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar contra las

¹ Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1966-72. Collage fotográfico en el que la autora combina escenas de la Guerra de Vietnam con imágenes de la acomodada clase media estadounidense.

potencias responsables de ellas. En una palabra, debe sentirse ya culpable de mirar la imagen que debe provocar el sentimiento de su culpabilidad.” (Rancière, 2013, p. 87).

La culpa, según Rancière, moviliza la dialéctica del uso político de las imágenes. Una imagen que denuncia cómo la realidad es manipulada por otras también se ve arrastrada por la complicidad con ese régimen de visibilidad. Frente a un espectador pasivo, la única salida parece ser recurrir a imágenes de acción que revelen la verdadera realidad. Sin embargo, esta solución refuerza la actitud pedagógica de la crítica, que sugiere que dejar de consumir imágenes podría liberar al espectador de su culpabilidad. La complicidad de la imagen con la realidad que critica se consume en tanto que no haría más que *reproducir* ese régimen de visibilidad del que quiere desmarcarse. Por ello, esta crítica a la imagen concluye que, frente a la pasividad de un espectador ávido por consumir imágenes, la única alternativa que se encumbra para salir de este mundo-imagen es la actividad, como si hubiera una relación directa entre percepción, afección, comprensión y acción. Paradójicamente, a lo que se recurre para salir de este embrollo es a otras imágenes, como dice Rancière: “son necesarias imágenes de acción, imágenes de la verdadera realidad o imágenes inmediatamente invertibles en su realidad verdadera, para mostrarnos que el simple hecho de ser espectador, el simple hecho de mirar imágenes es una cosa mala.” (2013, p. 89).

En este contexto, Rancière critica la postura moralizante que muchas veces asume la crítica de la imagen. Un ejemplo es la polémica en torno a las cuatro fotografías² tomadas por un *Sonderkommando*,³ en 1944, en el campo de exterminio de Auschwitz, las cuales fueron exhibidas en la exposición *Mémoires des camps* (2001)⁴ ([Imagen 2](#)). Estas imágenes fueron calificadas por algunos como intolerables porque, según sus críticos, no podían captar el genocidio judío en toda su magnitud. Para Georges Didi-Huberman, estas imágenes son valiosas porque nos invitan a pensar e imaginar aquello que parece inimaginable. Su mensaje es claro: “Para saber hay que

² Se trata de cuatro fotos de pequeño formato (6 x 9 cm), de no muy alta resolución y mal enfocadas: las dos primeras muestran el campo de exterminio desde el interior de la cámara de gas, en la tercera se observa un grupo de mujeres desnudas siendo conducidas y en la última se muestra un plano descuadrado y movido.

³ Los “comandos especiales” eran grupos de judíos que fueron seleccionados por los oficiales nazi de las SS para cumplir con las labores concernientes al exterminio del resto de judíos. Aunque esta comisión les permitía extender su vida, al cabo de unos meses, eran igualmente asesinados y sustituidos por otros.

⁴ El libro *Imágenes pese a todo* de Didi-Huberman abre precisamente con el texto que el historiador del arte elaboró para presentar el catálogo de la exposición *Mémoires des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)* organizada por Pierre Bonhomme y Clément Chéroux.

imaginarse” (2004, p. 17).

Las fotografías del *Sonderkommando* fueron tomadas con gran riesgo por prisioneros que querían testimoniar las atrocidades cometidas en Auschwitz.⁵ Estas imágenes no buscan representar la totalidad del exterminio, sino dar una mirada parcial, oblicua, a un proceso de destrucción sistemático. Sus críticos,⁶ como Gérard Wajcman, las descalificaron argumentando que no muestran el exterminio en las cámaras de gas —él mismo afirmaba que “no hay imágenes de la Shoah”—, que lo real⁷ nunca puede ser completamente representado y que, en última instancia, las imágenes mienten. “La prueba de ello [de que las imágenes mienten] es que miramos esas fotografías mientras que no soportaríamos la realidad misma que ellas reproducen.” (Rancière, 2013, p. 92).

Rancière cuestiona esta postura, señalando que subordina la imagen a la palabra como forma privilegiada de representación. Para estos críticos, la palabra es capaz de adecuarse mejor al acontecimiento porque no pretende mostrarlo todo. El verdadero testigo no sería entonces quien declara, sino quien habla obligado por la voz de otro, quien testimonia desde su propia imposibilidad de hablar. Esta concepción, que otorga a la palabra una dignidad superior, se basa en la idea de que la imagen debe representar una totalidad que, en realidad, no es alcanzable.

Para Wajcman es la necesidad de representar el horror lo que nos ha llevado a convertir el exterminio nazi en una mercancía, pues incapaces de distinguir la verdad detrás de las imágenes de archivo y de aquellas producidas por el cine o la televisión, caemos en su engaño: las imágenes inventan la tragedia, la reducen a clichés que satisfacen nuestra ansia de *verlo todo*, mientras se convierten en un fetiche que condiciona y manipula nuestra comprensión de la barbarie. Esta indignidad de la imagen contrasta con la virtud que se asigna al testimonio, a la fuerza de su palabra.

¿Pero si ambas son representaciones en qué radica su diferencia? En contraste con la imagen que *quiere mostrarlo todo*, la palabra acepta que *no todo puede ser dicho; es más, que no quiere contarlo todo*. El verdadero testigo sería entonces no quien

⁵ Es interesante subrayar la urgencia de contar con imágenes de la “maquinaria de muerte” nazi desde dentro de la alambrada, de la operación de exterminio que se ejecutaba en los campos, pues ya se tenía conocimiento de las cámaras de gas, pero no imágenes (testimonios visuales).

⁶ Figuras destacadas de la intelectualidad francesa, como Claude Lanzmann, Gérard Wajcman y Elisabeth Pagnoux, rechazaron la exhibición pública de las imágenes, argumentando que esta constituía una idolatría de la imagen o una práctica voyerista que rozaba lo abyecto y fomentaba un goce perverso del horror.

⁷ Este absoluto no solo está condicionado por la política nazi de borrar cualquier evidencia que pudiera dar cuenta del genocidio que llevaron a cabo, sino que sería consecuencia de la propia naturaleza de este crimen: un acto de tal grado de violencia y brutalidad que es *inimaginable* para cualquiera que no haya estado ahí.

declara, sino quien a pesar de su negativa lo hace. “No es el contenido de su testimonio lo que importa sino el hecho de que su palabra sea la de alguien a quien lo intolerable del acontecimiento a narrar le quita la posibilidad de hablar; es el hecho de que habla solamente porque es obligado a ello por la voz de otro.” (Rancière, 2013, p. 93).⁸ Esta obligación de narrar es lo que le concede dignidad al testimonio, pues suponemos que el testigo es desinteresado, no busca instruir, convencer, impactar, conmover, comprender, etc. Esta perspectiva retoma de la tradición judía⁹ la creencia en la importancia de la palabra, pues el testimonio no se agota con su silencio, sino que actualiza una dimensión performativa que opera como creación de sentido: el testimonio del sobreviviente que recuerda y narra su experiencia *encarna* la verdad.

No obstante, estas críticas realizadas contra Didi-Huberman parten de distintos supuestos que, como hemos dicho, resultan de una comprensión muy reducida de lo que hace una imagen: I) las imágenes no enseñan nada que no sepamos ya, es decir, que el genocidio judío ocurrió y que, de una forma u otra, todo mundo lo sabe; II) los *verdaderos testigos* del exterminio son imposibles, pues se trata de las víctimas no sobrevivientes que fueron asesinadas; III) las imágenes no pueden dar cuenta del exterminio en su totalidad, tal vez ni de la más mínima parte, y IV) las imágenes encubren la realidad y tergiversan la verdad¹⁰ (prejuicio metafísico).

La postura moralizante que descalifica las imágenes como mercancías o fetiches subestima su capacidad para interpelarnos. A través de su incompletitud y su fragilidad, estas imágenes mantienen viva la posibilidad de resistir al silencio y al olvido. Aunque insuficientes, son necesarias para imaginar y pensar lo que, de otro modo, quedaría en el abismo de lo inimaginable.

Imaginar para pensar: imágenes de los irrepresentable

La lectura de Didi-Huberman provocó controversia al invitar a imaginar lo inimaginable, interpretándose como una banalización del horror al convertir el dolor en mercancía. Sin embargo, esta crítica pasa por alto dos aspectos cruciales del régimen de visibilidad detrás de estas imágenes. Primero, las fotografías de

⁸ En *Shoah*, Lanzmann increpa a Abraham Bomba, un peluquero sobreviviente de Treblinka, que ante su imposibilidad de seguir narrando y concluir su testimonio le exige: “Continue Abe. Debe hacerlo”. Sin embargo, solo es a través de las imágenes que su silencio cobra verdadera fuerza y provoca una aparición.

⁹ El segundo mandamiento de la ley mosaica, que señala la prohibición de representar a Yahvé, supone que las imágenes a diferencia de la palabra (que juzga y sentencia) no son capaces de interpelar a las criaturas, son apenas objetos de culto que alejan de Dios.

¹⁰ Desde la perspectiva de estos autores podemos situar obras como las de Pontecorvo (*Kapo*, 1960), Spielberg (*La lista de Schindler*, 1993) o Benigni (*La vida es bella*, 1997).

Auschwitz no pretenden reemplazar al testigo ni producir una identificación, sino acercarnos a lo sucedido. Este acercamiento no implica apropiación ni fascinación, y menos aún proporciona una acción tranquilizadora: las imágenes no clausuran el acontecimiento, sino que lo mantienen abierto, incompleto y en constante transformación. Segundo, la imaginación, como señalaba Arendt (2003), es una facultad política que permite colmar los vacíos dejados por la barbarie, pues lo irrepresentable no constituye un dogma, sino una interpelación que exige imaginar lo sucedido.

Pensar la imagen implica dos consideraciones. Primero, no es solo un duplicado de algo perdido, sino una creación que inaugura nuevas formas de lo sensible, integrando lo visible, lo decible y lo pensable. Segundo, una imagen no es únicamente visual; requiere la complementariedad de la palabra para potenciar su alcance. Del mismo modo que las palabras sin imágenes no logran transmitir la textura sensible del acontecimiento, el semblante de un testigo que no puede hablar condensa la imposibilidad de relatar lo irrepresentable. Ejemplos como el filme *Shoah* de Claude Lanzmann¹¹ ([Imagen 3](#))¹² muestran cómo el cuerpo tenso y el rostro atribulado de Abraham Bomba, un sobreviviente del campo de Auschwitz, expresan más que esas palabras contenidas, ahogadas, impornunciabiles, permitiéndonos imaginar y sentir el horror del genocidio. Estas imágenes no impactan porque nos abruman con su violencia gráfica, sino porque nos conectan con nombres, rostros, pensamientos y lugares, haciendo tangible una realidad extrema e inhumana. Nos interpelan directamente, exigiendo involucrarnos emocional y moralmente con aquello que se presenta ante nosotros. Solo la conjunción de imágenes y palabras puede “hacernos experimentar la textura sensible de un acontecimiento mejor de lo que podrían hacerlo las palabras “apropiadas».” (Rancière, 2013, p. 95).

Las imágenes tienen una función esencial: refutar la idea de lo inimaginable. Asumir que ciertos horrores son indescriptibles sería aceptar la destrucción de la memoria que era parte medular del proyecto nazi, como nos recuerda Giorgio Agamben (2005): guardar silencio ante la imposibilidad de imaginar y contar. Didi-Huberman lo afirma contundentemente: “Si el horror de los campos desafía la imaginación, ¡cuán necesaria nos será cada imagen arrebatada a tal experiencia!” (Didi-Huberman, 2004, p. 49). Aunque tienen límites —no pueden mostrar la totalidad del exterminio—, lo

¹¹ Según Lanzmann, su intención no era comprender el exterminio judío, sino contarlo, describirlo, con tantos detalles como fuera posible, pues explicar un acontecimiento de tal crueldad y horror es un acto obscuro, pervertido, ya que comprender implica situar dicho acontecimiento en un orden lógico y causal.

¹² Secuencia del filme *Shoah* de Lanzmann en la que se recrea el escenario de barbería en el que laboraba Abraham Bomba y que sirve para recordar su trabajo en el campo de Auschwitz.

mismo ocurre con la palabra, que genera imágenes cuando las explicaciones fallan, como ocurre con el uso recurrente de la figura del “infierno” en los testimonios de las víctimas. En este punto, imagen y palabra se revelan solidarias y complementarias, cada una compensando las insuficiencias de la otra.¹³

En este sentido, Rancière afirma que

la representación no es el acto de producir una forma visible, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. [...] Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera (Rancière, 2013, p. 94).

Así, la imagen y la palabra anudan un vínculo que nos acerca al horror, no para documentar el pasado, sino para imaginar lo que no ha sido visto ni contado y alterar el régimen de aparición que define lo que podemos ver, decir y pensar.

En efecto, la imagen y la palabra traban un nudo que nos permite *aproximarnos al horror*, esa realidad de crueldad infinita que como posibilidad de la existencia humana no había tenido lugar hasta entonces, pero no con el afán documental de comprender “lo que realmente sucedió”, más bien con el compromiso de mostrar esas imágenes que nadie ha visto, de contar esas historias que aún no han sido escuchadas, de imaginar esas realidades y esos cuerpos que nunca han importado, a través de la alteración de ese régimen de aparición que determina lo que se puede decir, ver, pensar, y lo que está prohibido. Es en este sentido que las imágenes del *Sonderkommando* y el texto de Didi-Huberman nos conminan a pensar desde el corazón mismo de la barbarie, a vértosla con “una simple imagen: inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera.” (Didi-Huberman, 2004, p. 67-68).

Ver es una tarea que parte de nuestra *vulnerabilidad hermenéutica*, de nuestra incapacidad de comprender, pero no como una condena, sino como una constatación de que aún nos faltan otras formas de aparición que (re)habiliten nuestra capacidad de padecer, de *compadecernos* con el dolor de los demás. Así, lejos de ser cómplices de la barbarie —el exterminio judío en este caso—, las imágenes son un ejercicio incompleto, quizá inadecuado, pero necesario para *saber algo* de ella. En este caso, imaginar no solo es un acto de subversión porque las fotos fueron tomadas por un grupo de personas que arriesgaron todo lo que les quedaba para poder dar testimonio

¹³ Si las imágenes de las que hablamos refutan la idea de lo inimaginable, los testimonios recuperados de las propias entrañas de Auschwitz (relatos escondidos en latas o botellas por sus propios autores con la única intención de contar el infierno que vivieron) servirían para desmentir el presupuesto de lo indecible.

de lo que padecieron junto a millones de personas más o porque este acto transgredió la política de desaparición que llevaron a cabo los nazis, sino porque nos permite elaborar la memoria de aquello ante lo que el pensamiento queda estupefacto, azorado, porque son *instantes de verdad*, como escribiera Arendt, que permiten dar orden al caos del horror, porque a través de estos “trozos de realidad”, *pese a todo*, puede mantenerse la imagen de lo humano, esa que la barbarie se empeña en destruir.

Imágenes de la violencia: aparecer lo irrepresentable en *La civil*

Para analizar cómo las imágenes y las palabras son solidarias y complementarias, tomamos como ejemplo el filme *La civil*, que aborda el problema de la desaparición forzada causada por el crimen organizado en una ciudad del norte de México. Esta película destaca no solo por su mirada documental y el agobiante sentimiento de desesperanza que transmite o por incluir metáforas visuales sobre temas como la maternidad, la política, el perdón y el empoderamiento femenino, sino también por la importancia que concede a la imaginación no solo como un ejercicio estético, sino un acto político que nos desafía a seguir pensando.

Una de las escenas más impactantes de *La civil* es un plano secuencia de más de seis minutos en una funeraria, ahora convertida en morgue por la violencia que desborda



Imagen 4: Fotograma extraído de *La civil* [largometraje], dirigida por Teodora Mihai, 2021. Cielo, la protagonista, camina por los corredores de la funeraria.

alguna región del norte del país. Cielo, la protagonista, llega al lugar buscando a su hija Laura tras escuchar que los cuerpos de dos mujeres fueron arrojados en una calle transitada. La escena inicia con Cielo frente a un ataúd y avanzando lentamente por el velatorio, hasta encontrarse con una niña, Alma, cuya actitud indiferente contrasta con el entorno de dolor y muerte.

Este personaje, con un rostro inexpresivo que evoca un fantasma, simboliza a los miles de de infantes (nunca mejor dicho) que murieron o quedaron en orfandad, con heridas físicas y emocionales irreparables.

Cielo persuade a la embalsamadora para que le permita ver los cuerpos de las jóvenes. Ambas se dirigen a una habitación llena de cadáveres y restos humanos que se apilan “ruina sobre ruina”: vidas que nunca serán nombradas, lloradas o



Imagen 5: Fotograma extraído de *La civil* [largometraje], dirigida por Teodora Mihai, 2021. Cielo observa los restos de las chicas en la morgue de la agencia funeraria.

sepultadas. En una antesala, calaveras y huesos olvidados permanecen como pruebas de crímenes que nunca serán resueltos, esperando una justicia que no será para ellos. La imagen se torna más horrorosa al entrar en una sala repleta de cadáveres: bajo una sábana, aparecen dos cabezas en descomposición sobre un único cuerpo: aparición de una figura monstruosa a la que fueron reducidas estas vidas.

Cielo confirma que los restos no corresponden a Laura, y, aunque aliviada, no puede contener su llanto.

En el pasillo, Gustavo, el exesposo de Cielo, la confronta al verla llorar. “Si no es ella, ¿por qué lloras?”, le grita, reflejando dos aspectos fundamentales: primero, que hay vidas que no merecen duelo, y segundo, que expresar emociones es percibido como debilidad o fuera de lugar. Sin embargo, Cielo no llora por los cuerpos que ha visto,



Imagen 6: Fotograma extraído de La civil [largometraje], dirigida por Teodora Mihai, 2021. Cielo conversa con la embalsamadora.

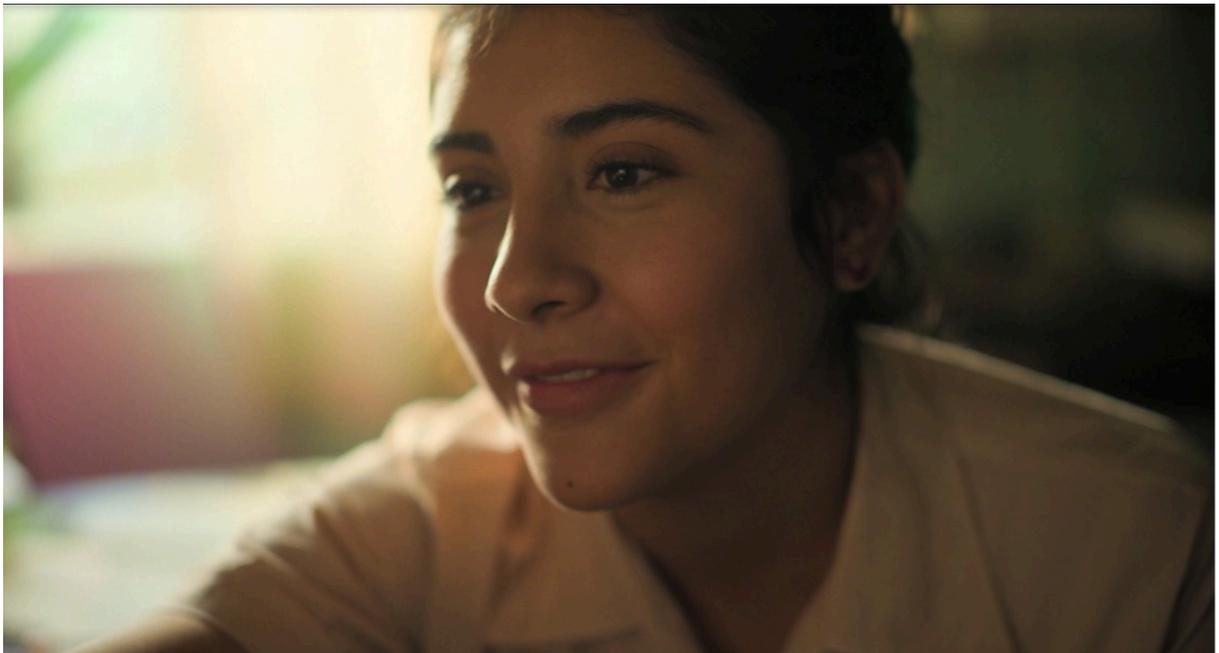


Imagen 7: Fotograma extraído de La civil [largometraje], dirigida por Teodora Mihai, 2021. Laura, la hija de Cielo, maquilla a su madre.

sino por el alivio mezclado con angustia de saber que Laura podría seguir viva. El reproche que Gustavo a Cielo subraya la deshumanización de una sociedad donde el dolor ajeno se minimiza y la empatía parece no tener cabida. Tras la partida de Gustavo, Cielo dialoga con la embalsamadora, preguntándole si sabe quiénes son los responsables de tanta violencia (imagen 6).

La respuesta de esta última, “Son muchos, diferentes. Yo no hago preguntas”, refleja una aceptación pasiva ante la criminalidad, una estrategia de supervivencia que sacrifica la voluntad y la conciencia, pues, dicha frase pronunciada fuera de cámara, equivale a aceptar que ella solo cumple con su trabajo para sobrevivir, que no le interesa cambiar esa realidad, que las muertes no solo son indistintas, sino que ya no tienen valor, que ya no hay diferencia entre víctimas y victimarios. En un momento de pesar, Cielo cuestiona: “¿Qué va a hacer con esas muchachas? ¿Se imagina lo que van a sentir sus mamás de verlas así?”. Esta pregunta no solo interpela a la embalsamadora, sino también al espectador, invitándolo a imaginar el dolor de esas madres y asumirlo como propio. La escena muestra cómo la criminalidad ha adquirido un poder soberano que decide sobre la vida y la muerte, sin rostro ni identidad, mientras la sociedad normaliza la indiferencia. El acto de imaginar, como sugiere Cielo, no se limita a empatizar, sino que implica comprometerse con el sufrimiento ajeno y confrontar las realidades intolerables. Imaginar como un acto de producción de afectos, pero también como un acto de interpelación y transgresión, ya que Cielo no le pregunta a la embalsamadora si es capaz de imaginar, sino que si es capaz de comprometerse con lo que este acto implica.

El filme también explora el poder de las imágenes y las palabras a través de sus escenas de apertura y cierre. Al inicio, Laura maquilla a su madre mientras le pide: “Deja de parpadear” y “Mírame” (imagen 7).

Este intercambio, aparentemente trivial, anticipa la desaparición de Laura y la transformación de Cielo. La desaparición, central en la trama, lleva a Cielo a emerger del espacio de invisibilidad y silencio donde había sido relegada tras su divorcio. En su travesía, Cielo deja de ser una madre sumisa para convertirse en una buscadora decidida, que exige respuestas, desafía a las autoridades y enfrenta a los responsables de la violencia. Este proceso no solo transforma su vida en un infierno, sino que también la lleva a desafiar los límites entre lo civil, lo policial y lo criminal.

La frase inicial de Laura resuena a lo largo de la película como un reclamo y una súplica. “Deja de parpadear” se convierte en una acusación implícita hacia Cielo por parte de su exesposo, las autoridades e incluso de sí misma, como si el gesto de parpadear por apenas un instante la hiciera responsable de esta tragedia. “Mírame”

simboliza la desesperación de Laura por ser encontrada, y guía las acciones de Cielo en su búsqueda por saber qué ocurrió con su hija, incluso si eso significa confirmar su muerte. “Mírame” es una solicitud que remite a una expectativa que desborda cualquier preocupación por sí misma o el estado de derecho, pero que es imposible de cumplir y, sin embargo, Cielo logrará colmar de alguna forma.

La escena final invierte la disposición inicial: Cielo está frente a su casa, fumando un cigarrillo con semblante sereno, pero lleno de resignación (imagen 8).

A lo lejos, se escuchan ladridos y pasos que se acercan hasta situarse frente a ella, cuya cara de incredulidad sugiere la identidad de esa presencia, pero no la confirma: ¿es Laura que regresa milagrosamente, o un ataque definitivo contra Cielo? Más allá de resolver este enigma, la película nos invita a reflexionar sobre la capacidad de las imágenes para abrir nuevos posibles y sobre nuestra disposición para imaginar alternativas.

A pesar de las críticas que señalan que *La civil* estetiza la violencia o promueve la venganza,¹⁴ la película destaca cómo la rabia puede transformarse en una herramienta de resistencia. La rabia de Cielo no es un acto de venganza, sino una respuesta al sistema que la oprime, convirtiendo su voz en un clamor que interpela a



Imagen 8: Fotograma extraído de *La civil* [largometraje], dirigida por Teodora Mihai, 2021. Cielo contempla el horizonte fuera de su casa.

¹⁴ Díaz de la Vega, A. (2022). “La civil: la idealización del militarismo en el cine”. *Gatopardo*. <https://gatopardo.com/noticias-actuales/la-civil/>

todos. Además, el filme subraya cómo los *sin parte*, como Cielo, una mujer de mediana edad, ama de casa y empobrecida, pueden trastocar el mundo que habitan para *hacer justicia*. La historia de Cielo muestra que la transformación personal puede tener implicaciones colectivas, cuestionando el rol de la sociedad civil en contextos de guerra.

La civil presenta imágenes que rompen con el estado de cosas que oprime a la protagonista. Estas imágenes, lejos de ser simples representaciones de la violencia, actúan como herramientas para desafiar el orden establecido. Al final, la película no solo nos cuestiona cuánto dolor estamos dispuestos a tolerar, sino también qué estamos dispuestos a hacer para enfrentarlo.

Conclusiones

Si una imagen es intolerable, es porque se piensa desde una crítica que asocia imagen con idolatría, ignorancia o pasividad, pero también acepta la imposibilidad de representar la barbarie, marcando los límites de la política y la justicia. Así, al no imaginar escenarios de violencia y crueldad, aceptamos nuestra incapacidad de comprenderlos y transformarlos. Para saber, es necesario imaginar, ya que la producción de imágenes trasciende lo visual o verbal, implicando relaciones en constante tensión (palabras, espectadores, espacios, significados, afectos, historias, pensamientos, etc.). Estas relaciones modifican lugares y narrativas: “La cuestión de lo intolerable... no es mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas... Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una distribución de lo visible. Una imagen jamás va sola” (Rancière, 2013, p. 99).

La finalidad de la imagen es generar una realidad donde las vidas de las víctimas sean contadas y cuenten, formando un nuevo “sentido común”: una comunidad de datos sensibles (palabras y formas visuales) que amplían lo posible al unir modos de percibir y significar. El problema no es si la ficción o las imágenes pueden reflejar violencia, sino qué sentido común generan y qué humanidad representan. “El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada...” (Rancière, 2013, p. 102).

Como gesto colectivo, las imágenes interpelan políticamente nuestra mirada. Esa respuesta —mirar, imaginar, comprender— genera afectos y efectos que trascienden lo personal, exigiendo una participación colectiva. Las imágenes actúan como dispositivos que moldean creencias, sistemas de control, estructuras políticas, valores

sociales y culturales, y dogmas. Aunque intentemos controlarlas, las imágenes conservan un residuo resistente que abre espacios alternativos para pensar y construir nuevas formas de vida, sensibilidad y distribución de lo común, en la intersección entre política y estética.

Debemos avanzar más allá del debate ontológico sobre si las imágenes son reales, y superar las exigencias epistemológicas de mostrar algo reconocible. Como apariciones, escapan del dilema realidad-apariencia; como ficción, eluden el problema de la semejanza. No son la verdad, sino fragmentos de ella: incompletas y discontinuas, pero con trascendencia política y capacidad para alterar nuestras formas de vida y pensamiento.

Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Homo Sacer III. Pre-Textos

Arendt, H. (2003). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Paidós

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.

Lanzmann, Claude (director). (1985). *Shoah* [largometraje]. Francia: Les Films Aleph, Ministère de la Culture de la République Française.

Mihai, T. (directora). (2021). *La civil* [largometraje]. México: Menuetto Film, One For The Road, Les Films du Fleuve, Mobra Films, Teorema (MX).

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.

Cómo citar este artículo:

Morales González, J. (2024). Imágenes que no se deben ver: el problema de la imagen intolerable en Jacques Rancière. *Artefacto visual, Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos* 8(15), pp. 163-177.