

CAPRICHOS: Imágenes rebeldes

Andrea Jösch

La obra de Toro Goya es crítica y discursiva en torno a nuestro devenir latinoamericano, mestizo e híbrido. Sus escenas construidas revelan aquellos sistemas de control políticos, religiosos, sociales y culturales con los que se ha edificado nuestro continente desde el siglo XV, proponiéndonos analizar las imágenes como prácticas de conocimiento, archivo y documentación, en donde se disputan las representaciones y los idearios de nuestra historia.

El problema de la visualidad lo entendemos aquí como un espacio de construcción social, que se compone de distintos órdenes, tanto geográficos, sociales, económicos, políticos, comunicacionales, poéticos como estéticos. En definitiva, concebimos el lenguaje de las imágenes en cuanto contenedoras de múltiples capas de información, de interpretaciones y lecturas posibles, ya que éstas no sólo permiten comunicarnos, sino que son un vehículo de resignificación de los contextos locales adscritos a la memoria, a los acontecimientos políticos y a las estructuras socioeconómicas que nos conciernen.

El nombre que reúne esta exposición tiene varias acepciones. Los ambrotipos de Toro Goya son escenas que punzan simbólicamente nuestra cotidianeidad, a través de estos *caprichos* entendidos como prácticas de ocurrencias e inspiraciones que cohabitan entre la fantasía y el delirio de nuestra existencia. Y son rebeldes, pues subvierten nuestro horizonte visual, develando a partir de la utilización de recursos visuales como citas, referencias culturales,¹ préstamos iconográficos y cruces de información nuestras propias analogías y espacios socioculturales, llevándonos a analizar los relatos y acontecimientos que nos pueblan. Esto, porque sus imágenes se apropian del contexto desde donde emergen, para poder mirarlas y –en ese acto– descubrir los mecanismos de su construcción, que evidencian nuestras dependencias culturales aprendidas y estructuran un registro que revaloriza la historia para cuestionarla. Son algo así como imágenes comentadas en las cuales los tiempos, sus encuadres, sus espacios y las modificaciones por acumulación o cercanía a sus referentes, permiten ahondar en nuestra forma de ser, de estar, de existir, de

¹ Son varias, pero además y como dato tanto genealógico como de referencia conceptual, el autor tiene como pariente a Francisco de Goya y Lucientes (pintor), padre de Francisco Javier de Goya y Bayen, padre de Mariano de Goya Goicoechea, padre de tres hijas y de Tomás de Goya y Vildosóla, padre de siete hijos y de Roberto de Goya García, padre de cuatro hijos y de María Ruth Goya Córdova, madre de tres hijos y de Mauricio Toro Goya.

narrarnos y de entendernos transmodernos. Pero, como diría Martínez (2015), desde un “imaginario barroco americano, que quizás como ningún otro, (se) amasa (en) la violencia y la particulariza (en) el vuelo de la imaginación”.

Según Dussel (s/f), la modernidad comienza con el descubrimiento de América en 1492, lo que faculta que Europa se convierta en el centro, en tanto recoge para sí las cosechas de la conquista. Pero esa modernidad trajo consigo la violencia suscitada en el proceso de dominación, pues el *otro* era alguien que debía ser conquistado y educado, acto irracional que paradójicamente se constituye como cimiento de la racionalidad moderna. Una que trajo también formas de hacernos ingresar a la fuerza a un sistema de representación utilizado para imponer creencias, cuerpos y paisajes; pero también relaciones de poder, poses de jerarquización y panorámicas a conquistar – imágenes–, mientras “cuando nuestros gestos apuntan en apariencia al mundo (...) apuntan efectivamente a las imágenes, son respuestas a las imágenes” (Flusser, 2015:85). Toro Goya bien lo sabe. Esta exposición, trasladada a este catálogo razonado, nos enfrenta a tres series, un cortometraje y antecedentes que nos posibilitarán ingresar a un espacio complejo de significados.

La realidad es más real que el real de la imagen

La serie *Gólgota, Caravana de la Muerte*² es preponderantemente documental. Toro Goya investigó exhaustivamente en los archivos de informes sobre torturas cometidas por la Caravana de la Muerte³ acerca de los relatos de las personas que sufrieron esas vejaciones, intentando reconstruir dichas crónicas en imágenes del horror, de la crueldad de una sociedad desalmada, a modo de insistencia en la necesidad de la memoria por sobre el olvido.

Ana González de Recabarren, al ser entrevistada para el documental *La ciudad de los fotógrafos* (2006:27:21-28.25), nos narra sobre la importancia de las fotografías de retratos de su marido y sus hijos aún detenidos desaparecidos por la dictadura chilena que lleva colgadas en su pecho, y dice: “Tuvimos el alumbramiento (...) para decir [al fotógrafo que tocó la puerta de la casa], claro, pase. Entonces, no tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad”. Las imágenes se han constituido en una forma de posición frente al mundo o, como

² Toro Goya, Mauricio (2014). *Gólgota, la Caravana de la Muerte*. Editorial 1621 Editores. Texto y curatoría Soledad Aguirre E.

³ Comitiva del Ejército de Chile comandada por el general Sergio Arellano Stark que entre el 30 de septiembre y el 22 de octubre de 1973, a semanas del golpe de Estado en Chile, recorrió el país para acelerar los “procesos” de personas opositoras al régimen dictatorial, asesinadas sin miramientos.

dice Didi-Huberman (2013:61), el “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión”.

Las catorce estaciones que componen la serie *Gólgota, Caravana de la Muerte* relatan el calvario que significó esta caravana en su paso por la ciudad de La Serena (IV Región), como uno de los episodios más horribles de nuestra historia política reciente. Estas imágenes nos desafían a mirar no sólo la realidad de torturas y vejaciones realizadas por militares chilenos en contra de ciudadanos y ciudadanas, sino que también nos hacen pensar en el sufrimiento de miles de personas que por su condición social o su ideología política están destinadas al sufrimiento, al abandono, a la desaparición, a la migración. Este trabajo es un documento de indignación en contra de la violencia y la represión.

La analogía que hace Toro Goya con el Vía Crucis nos resulta cercana como latinoamericanos, pues en nuestro continente –si nos remitimos a los períodos de Conquista y Colonia– la fe y la piedad fueron parte constitutiva de la peregrinación forzada entre nuestra supuesta salvación y la siguiente sumisión. Citas hay también a nuestros pueblos indígenas, pues la tragedia de unos es la de todos. Al mismo tiempo, está presente la alusión al poder de la imagen y su circulación: cuando vemos posar a los jefes en actitud de observadores dando órdenes a la distancia, como método de propagación del terror y del sometimiento a la imagen, ello nos remite a lo que vivimos a diario en la transmisión de información. Entretanto, las aves de rapiña acechan y los soldaditos de plomo se encuentran en las penumbras, la población sufre y llora sus imágenes. Estas escenas son siniestras, obscenas y depravadas, porque la historia fue así. También son urgentes, porque la memoria lo es.

En todo el trabajo de Toro Goya nos enfrentamos a un silabario visual que se repite insistentemente, como si estuviéramos insertos en una travesía de lo infrahumano. Y entonces nos preguntamos, quién puede contener estas imágenes, quién tiene el derecho a avalar aquel calvario como método de expiación. Las puestas en escena son mucho más que una mera escenografía, sobre todo viviendo inmersos en una sociedad del espectáculo, en donde la realidad supera sin lugar a dudas a la ficción. El camino del Vía Crucis es una sentencia de muerte: el

acarreo del dolor, la incertidumbre, el encuentro con el sentido a la vida y la necesidad y urgencia de luchar, volver a creer, para seguir mirando hacia el frente, siempre hacia el frente con la historia sobre los hombros, aunque se esté despojado de las vestiduras e investiduras, crucificado y muerto. Entonces, estas imágenes se convierten en un apuntamiento social y su sentido está en nuestra forma de mirarlas, de aprehenderlas. Hoy tenemos la premura de pasar de una mirada mecanizada y sistematizada, a algo así como la autopoiesis del acontecimiento; de pasar del fotograma a entender el relato fuera de su encuadre; de pasar de la estetización de la realidad a proponer que somos capaces de construir nuestros propios mecanismos de traducción e interpretación visual. Toro Goya toma posición y al hacerlo nos insta, al menos, a pensar en la nuestra.

En *Imagen divina*⁴ el autor le otorga un cuerpo a lo invisibilizado, al estado incorpóreo de nuestra diversidad sexual, debatiendo el espacio del ser y su sometimiento a los estándares de la subordinación. Las vírgenes travestidas bajo las tinieblas de Magdala, del reino de la carne, de lo iracundo y de lo real. El cuerpo se convierte en cuerpo político, en un cuerpo subversivo, en donde el sujeto común se transfigura en sujeto de veneración para insistir en que estamos hechos de carne, a modo de apropiación del reprimido que ingresa a la imagen para divulgar el territorio y la sangre de los que sufren. La Virgen de la Caridad del Cobre y Nuestra Señora de Chiquinquirá cargan con armas de fuego para defender a los suyos, mientras Nuestra Señora de Guadalupe y la del Rosario portan cuchillos y machetes para protegerlos; también los vestidos de fiestas se convierten en trajes de damiselas, mientras que Nuestra Señora de la Presentación posa con los utensilios estilísticos que la harán parecerse a la imagen de lo concertado socialmente, y la última posa junto a un nonato a modo de mostrar las desgracias de la vida diaria.

Donna Morell, Daniela Valente, Angelina Casoz, Francisca Thomson, Tasha Andino, Eva Bronxs posan en su doble condición, tanto de transformistas activos en la escena nocturna en regiones como de la representación de nuestra Latinoamérica sincrética. Ellas, al enfrentar nuestras miradas, nos instigan a cuestionar la representación forzada de las imágenes que se instalaron en nuestro continente para someter nuestros cuerpos, pues el control sobre éstos (como diría Foucault) permite el dominio y la regulación de los sistemas disciplinarios. Durante los años de la

⁴ Toro Goya, Mauricio (2012). *Imagen divina*. Texto y curatoría Mane Adaro. Coquimbo, Chile: 1621 Editores.

Conquista esto permitió la sumisión y la obediencia cultural; en la era industrial y postindustrial la subsegregación socioeconómica estableció los requisitos corporales para ingresar al sistema, tanto en su representación simbólica como física. No hay ingenuidad en las imágenes, hay que desconfiar de ellas (ya lo dirá Harum Farocki), así como de sus sistemas de circulación y sus formas cerradas de traducción.

Otra situación interesante son las leyendas de cómo se nos presentan las imágenes de las vírgenes que comúnmente se les aparecen a pescadores, obreros, mineros, indígenas que narran sus visiones y encuentros; se les aparecen, las veneran, las entregan en procesión para hacer mandas, para tener fe, para no sucumbir en el desasosiego. Esto nos hace pensar que en algún momento de la historia europea se nos pensó como monstruos. Aquellas primeras cartografías y algunos escritores, como comenta Rojas Mix (2015:68), decían “que los monstruos forman parte de una información general sobre lo extraño (...); introducen el exotismo y simbolizan el paganismo (...) Darles muerte, entonces, era un deber: implicaba servir a Dios y al derecho”. Muchos de los sobrevivientes rezaron para salvarse de la barbarie.

Las escenas de *Milagros*⁵ las entendemos como exvotos que mezclan lo divino con lo terrenal, la devoción con la realidad, a las ninfas con las Adelitas, la Revolución con la Virgen, a las quinceañeras con la pedofilia, el sueño americano con los narcocorridos, la aspiración social con las fronteras, a Juan Rulfo con Bresson, a Claudia Ochoa jefa del Ántrax de Sinaloa con el Divino Anticristo, a Emiliano Zapata con los 43 de Ayozinanpa, y sigue. Son una especie de ofrendas imposibles, pero que en nuestras culturas no sólo son visibles sino también reales, pues la sobreposición de las capas culturales y la noción de ruina como origen de nuestra historia anacrónica nos sumergen en unos cruces para otros impensados, pero sin duda auténticos. Basta con recorrer las calles, los pueblos, los mercados, las iglesias, las selvas, para que aquellas estampas se nos manifiesten elocuentes, densas y cargadas de latinoamericanidad. Byung-Chul Han (2015:63) comenta que “ante la pura masa de imágenes hipervisibles hoy no es posible cerrar los ojos. (...) Cerrar los ojos es una *negatividad* que se compagina mal con la positividad y la hiperactividad de la sociedad actual de la aceleración. La coacción de la hipervigilia dificulta cerrar los ojos. Y es responsable también del agotamiento neuronal del sujeto del rendimiento”.

⁵ Para mayor información: Toro Goya, Mauricio (2015). *Milagros*. Texto y curatoría Andrea Aguad Ch. Coquimbo, Chile: 1621 Editores.

La propuesta de Toro Goya justamente contiene esta carga de sobresaturación en un acto, pero nos insta a cerrar los ojos para mirarnos en el mar de visualidades que nos circundan, generando un desmontaje de todas aquellas imágenes icónicas que nos habitan, para tomar postura frente a la pregunta sobre nuestra histórica forma de convivir, sobre la poesía de la existencia fantástica y sustancial. Somos lo que somos, para desde ahí construir nuestros imaginarios y nuestras luchas. Rojas Mix (2015:15) comenta que la simbología con la cual se nos pensó imaginariamente a los latinoamericanos era aquella que pensaba que el “fin del mundo geográfico se confun(dió) con el fin del mundo, como fin de los tiempos”. Se equivocaron.

El cortometraje *El cabello de la Virgen*⁶ inicia con esta frase: “Muchos de nuestros muertos habitan en las fotografías”, y concluye diciendo: “Las promesas a la Virgen se cumplen. No siempre la Virgen nos regala un milagro”. En esta obra, en donde la devoción se cruza con la vida y la muerte, en donde la fe se vive para no morir en el desamparo, lo que nos queda es la sensación de que se estuvo en esta tierra. Ahí la memoria oral y el registro visual permiten narrarnos nuestra procesión interna, nos hacen fuertes y, a la vez, evocan y conmemoran a nuestros ancestros.

Las citas fotográficas, las menciones biográficas, las alegorías, las citas históricas, las imágenes estereotipadas, la trasposición de los géneros y la insistencia por construir una imagen múltiple que permita condensar las diferentes prácticas culturales que nos constituyen como pueblos, son las estrategias de Toro Goya para relatar, por medio de estas imágenes rebeldes, nuestra propia insubordinación. Eso es más que suficiente.

Andrea Jösch, mayo de 2016

Referencias

Byung-Chul Han (2015). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.

⁶ Mauricio Toro Goya (2015-2016), *El cabello de la Virgen*, pieza fotográfica realizada en cine Super 8, documental ficcionado realizado en México.

- Didi-Huberman G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Ana Machado Libros.
- Dussel, Enrique (s/f). *Europa, modernidad y eurocentrismo*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAM-I).
- Flusser, Vilem (2015). *El universo de las imágenes técnicas: elogio a la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Martínez, Luz Ángela (2015). "Barroco y transhistoriedad en Latinoamérica y Chile". *Revista Chilena de Literatura*, abril, N° 89.
- Moreno, Sebastián (2006). *La ciudad de los fotógrafos*. Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=2rFL9t17A6A>
- Rojas Mix, Miguel (2015). *América imaginaria*. Santiago: Pehuén.

Caprichos que hacen temblar el tiempo

Paula Honorato

Las imágenes transforman, pues, el espanto en atracción.
Pero, puesto que tienen memoria, puesto que sufren reminiscencias,
dejan que *el espanto sobreviva en la atracción*.

Didi-Huberman

I

Ante las fotografías de Mauricio Toro Goya de las series *Imagen divina* (2012-2013); *Gólgota*, *Caravana de la Muerte* (2013), y *Milagros* (2014), ocurre que la mirada no da abasto con la intensidad y abundancia de lo que se muestra. En un mismo encuadre encontramos fuerzas en batalla, emblemas culturales de distinto espesor y varios relatos traídos de golpe. Todo es presentado en una inquietante escena que se toma súbitamente nuestra atención. En éstas conviven íconos de la religiosidad popular, citas de la historia del arte, personajes y objetos de la cultura de masas, alusiones a la historia política latinoamericana, poses y composiciones que son un bien común de la visualidad. En fin, un sinnúmero de elementos, anudados por tonos afectivos

en distintas escalas que hacen cortocircuito con el orden lineal de la historia, porque pertenecen a diferentes registros y estratos de experiencia.

Ante las fotografías de Toro Goya se presenta una paradoja: no se logra distinguir a simple vista si están gobernadas por el estallido violento de las mezclas, yuxtaposiciones, traslapes, fundidos y superposiciones, con un efecto abrumador de significados; o bien, si acaso están gobernadas por el mismo rigor compositivo y las poses que se han cultivado en el campo de la pintura desde el Renacimiento. Lo cierto es que, de un modo no tan evidente, estas fotografías organizan para nuestra mirada toda la sobreabundancia de contenidos que es preciso retener.

II

Si colocamos el foco en las condiciones materiales de producción de estas series, no podemos dejar de referirnos al lugar que ocupa la técnica del ambrotipo en la obra Toro Goya. No se trata sólo de mencionar que él haya rescatado una práctica asociada al pasado fotográfico del norte de Chile, sino de explicitar la reflexión acerca de la fotografía que implica este fascinante gesto anacrónico. En cada una, la condición material se hace especialmente notoria al observar el leve desvanecimiento de la imagen hacia la zona de los bordes. El efecto de esta cualidad concreta del medio, resulta equivalente al que se produce en pintura al percibir el tejido de la tela o la textura del empaste.

El ambrotipo es uno de los primeros procesos fotográficos que se experimentaron en el siglo XIX para fijar químicamente fenómenos fotolumínicos. Consiste en hacer fotografías exponiendo una placa de vidrio emulsionada con colodión y sales de plata, mientras la emulsión aún se mantiene húmeda. El resultado es un positivo muy tenue que es necesario oscurecer colocando un fondo negro para que llegue a tomar la misma intensidad que se logra con el daguerrotipo. A diferencia de este último, el ambrotipo tiene la ventaja de requerir menos tiempo de exposición y la desventaja de producir una imagen única, puesto que no es posible multiplicarla como sí lo permite un negativo.

El protagonismo de la condición material de la fotografía en Toro Goya facilita la distinción entre imagen y medio. Dicha distinción es clave si tomamos en cuenta que estamos inmersos en una cultura digital, que nos ha hecho olvidar el origen concreto de las imágenes. Tomando en cuenta este aspecto propio de la recepción visual, las fotografías en este caso producen una inquietante sensación al anudar elementos iconográficos contemporáneos y un cuerpo fotográfico antiguo. En otras palabras, propicia una experiencia de la imagen cuyos referentes sólo son posibles para la actualidad y una experiencia del medio que nos remonta al pasado técnico. El efecto anacrónico es parte de la atracción que ejercen estas fotografías en las que se ha dejado que el tiempo trabaje ambas dimensiones de la imagen. Hans Belting ha escrito a propósito de esta doble condición: “Lo que en el mundo de los cuerpos y las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio. Puesto que una imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse” (2007:22).

Entonces, el rescate y uso del ambrotipo en Toro Goya viene a recuperar una experiencia del cuerpo que en este caso está asociada al pasado visual de la región norte, a la que pertenece el autor. De ello dio cuenta la serie *Andacollo* (2010), antecedente de las que estamos abordando, en la que junto con desenterrar esta práctica técnica, fijó treinta escenas de la fiesta a la Virgen que se celebra en dicha localidad, celebrada desde tiempos inmemoriales, que alguna vez también se registró fotográficamente con la técnica del ambrotipo. Toro Goya no sólo congeló imágenes de un acontecimiento importante para su comunidad, sino que también apeló al retorno del tiempo ritual en la recuperación de un cuerpo fotográfico que cobró vida al igual que la devoción religiosa de la comunidad durante la fiesta. Traigo este ejemplo para evidenciar cómo lo específico del medio define la percepción de la imagen fotográfica, o sea, qué peso tiene el cuerpo de la imagen en la percepción de la misma. Así, el color, el grano, el soporte y el tamaño se vuelven las señales concretas para una conciencia de la imagen como fenómeno que es a la vez iconográfico y corporal, y cuyos alcances teóricos desarrolla Belting cuando afirma: “La imagen tiene una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad” (2007:39). Una conciencia en el medio fotográfico reivindica la experiencia del cuerpo, que es la más olvidada en la apreciación de toda imagen.

Cuando nos detenemos ante las fotografías de Toro Goya nos preguntamos cómo se ha llegado a armar esta mezcla de elementos, composiciones, visualidades y temporalidades disímiles. Sin duda, estas fotografías apelan a una mirada templada en lo heterogéneo y sin temor a la profusión de cruces poéticamente desconcertantes. De algún modo, pertenecen a la clase de objetos que Serge Gruzinsky ha identificado como objetos mestizos, es decir, aquellos que han sido generados por sincretismos, repulsas, integraciones, yuxtaposiciones, y todo tipo de procesos de orden material, psíquico, mental y afectivo, que reconocemos como metáfora de la conformación cultural de América Latina.

En efecto, estas fotografías demandan una mirada que ya no desea la tierra prometida de Occidente, que ya no busca el reino de lo homogéneo donde la síntesis impera en todo su esplendor, sino que descansa sin sobresaltos en el mundo de lo heterogéneo y la sobreabundancia. Sin duda, Toro Goya reclama un pensamiento visual forjado en la libertad de las mezclas y en el poder de la imagen para hacer presente lo que tenemos enterrado en el pasado o en el fondo de la conciencia. Así, ha dado lugar a la trasgresión permitida por la religiosidad popular en *Imagen divina*, a la lectura bíblica del martirio político en *Gólgota*, *Caravana de la Muerte*, o a la apabullante convergencia de la cultura de masas, la cultura narco, la alta cultura y la religión en *Milagros*.

Algo se emancipa y algo se repara cuando lo latente logra emerger en la dignidad de las formas culturales. Hay una violencia que se aplaca en el cuidado de la recepción. En Toro Goya sucede que las mezclas y su apelación a una mirada que las contenga nos recuerdan que vivimos en un continente donde esa mirada es necesaria para liberar los efectos de la violencia y la maravilla poética que nos constituye. Plantea Gruzinsky, a propósito de esta condición también inherente a las fotografías que nos ocupan: “Los mestizajes no son nunca una panacea; expresan combates que nunca tienen ganador y que siempre vuelven a empezar. Pero otorgan el privilegio de pertenecer a varios mundos en una sola vida” (2007:378).

IV

La fotografía siempre ha sido un medio que desafía al tiempo en su afán de fijar instantes del eterno movimiento de la existencia. Sin embargo, lo que hace Toro Goya no es capturar el devenir

de lo dado, sino crear y construir las escenas con ayuda de la pose y la escenificación, como si se tratara de un teatro, pero de uno que sólo se justifica para una toma. Lo cierto es que en sus series el tiempo también trabaja de otro modo y lo hace despertando el ejercicio de la memoria en la confluencia de fragmentos de distintas fuentes culturales, tiempos y relatos. Y con memoria me refiero a la actividad involuntaria que hace aparecer ciertas imágenes y contenidos del inconsciente individual y colectivo. Sus fotografías hacen visible lo que insiste en cobrar presencia. En términos de Didi-Huberman, podríamos hablar de que hacen presentes “imágenes supervivientes” (2008:307) en las que reside la fuerza de lo traumático, lo que de algún modo demanda resolución y por lo mismo retorna una y otra vez.

Desde esta perspectiva, pareciera que todo el proceso fotográfico, desde los montajes escénicos hasta las reacciones químico-lumínicas, estuvieran en este caso dirigidas a un sutil y fundamental acontecimiento: hacer visible lo que nos cuesta ver o lo que simplemente no toleramos. Ocurre que existe comprensión con respecto a que “las imágenes poseen un sentido sólo si se las considera como focos de energía y de intersecciones de experiencia” (Didi-Huberman, 2008:285). Por lo tanto, las operaciones de montaje y toma fotográfica de alguna manera podrían liberar los síntomas, en términos psicoanalíticos, o bien, abrir el tiempo como actividad de la memoria, no de la historia. Así, estos objetos hechos de mestizajes y supervivencias, de montajes escénicos y una técnica anacrónica, resultan ser una gran oportunidad para elaborar lo que insiste en ser resuelto, aun cuando ello implique “que el espanto sobreviva en la atracción”.

Referencias

Belting, Hans (2010). *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Editores.

Didi-Huberman, George (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2da. ed.

— (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Gruzinski, Serge (2007). *El pensamiento mestizo. Cultura amerindia y civilización del Renacimiento*. Barcelona: Paidós.