

## **El país sangrante. Trizas, huellas y borraduras de la violencia urbana en la fotografía de Nelson Garrido** The Bleeding Country. Shredded Pieces and Erasures of Urban Violence in Venezuelan Nelson Garrido's Photography

**Daniuska González**

Universidad de Playa Ancha  
daniuska.gonzalez@upla.cl

La fotografía de Nelson Garrido (Caracas, Venezuela, 1952) no resulta común. Más bien sobresale por su crudeza frente al encuadre que apunta; es de ese tipo de imágenes que, parafraseando a Susan Sontag, debería perseguir a la sociedad para decirle "Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan a hacer, con entusiasmo" (*Ante el dolor de los demás*, 2003: 133-134): en "Caracas sangrante", el emblemático Parque Central, arquitectura signo de la modernidad caraqueña, se fotografía y se interviene con hilos de sangre, con un gran río rojo que fluye desde sus edificios y sus torres y anega sus alrededores.

Frente a sus fotos, el espectador siente repulsión y miedo, y la violencia se encarga de imponer distanciamiento.

**Palabras clave:** Violencia, fotografía, Venezuela.

Nelson Garrido's photography of (Caracas, Venezuela, 1952) is not common. Rather it stands out for its harshness against the frame it points; is this type of images that, to paraphrase Susan Sontag, should pursue society to say "This is what humans dare to do, and perhaps offer to do, enthusiastically" (*Facing others' pain*, 2003: 133-134): "Bloody Caracas", the iconic Central Park, architecture signed by Caracas modernity, is photographed and intervened with threads of blood, with a large red river which flows from its buildings and towers and inundates its surroundings.

Face to face with his photos, the viewer feels revulsion and fear, and violence is responsible for imposing distance.

**Keywords:** Violence, photography, Venezuela.

## Introduciendo

La primera impresión frente a las fotografías de Nelson Garrido (Caracas, 1952) acerca de la violencia urbana caraqueña es que se trata de un montaje<sup>1</sup> teatral. Un escenario iconográfico y laberíntico en el que los sujetos actores o la megalópolis por donde se movilizan resultan transformados para un espectáculo apocalíptico. Todo se descompone, desde colores, simbologías e imágenes –aquellas que “dice[n]: *esto, es esto (...), es tal cual*” (Barthes, 2005: 29)–; hasta las escenas, inconclusas, sin resolución final.

No puede ser de otra manera. Darle un volumen de representación a la violencia solo puede adquirir forma colocándose en el lugar del objeto que enuncia, *adquiriendo el cuerpo de lo que nombra*, como notó Sergio Rojas para las operaciones intraducibles para la palabra (2000). Porque ¿de qué modo aprehenderla? ¿Con cuáles elementos denominarla si se refiere a una temporalidad fragmentada, polisémica, construida desde ángulos interdisciplinarios y muchas veces divergentes?

Hacia allí apunta el lenguaje del que se apropia Garrido: convierte esta violencia urbana<sup>2</sup> en gestualidad e interviene fotográficamente una imagen ya gastada por el enfoque común (las torres caraqueñas de Parque Central), armando una postal del horror; o elaborando una escenografía religiosa y altisonante de vírgenes, con burlones niños Jesús en sus regazos y pistolas apuntando, cual estampitas blasfemas.

Lo que sí queda nítido en estas fotografías es la irreverencia para desestructurar el fenómeno de la violencia urbana, otorgándole un cuerpo, paradójicamente. El desparpajo, la cursilería (como el adorno floral colocado a *la virgen de la leche en polvo* y que parece sustraído del camerino de una corista de Broadway), el *kitsch* en su máxima plenitud: todo imbricado, descompuesto. Una hagiografía en la que la violencia implota, con calaveras, sangre, armas de fuego y ruptura de identidades, en el sentido del cambio de rol de los sujetos involucrados: una virgen armada que obliga a suplicar al delincuente.

---

<sup>1</sup> Cuando releí *La cámara lúcida* de Barthes me preguntaba si este montaje de Garrido en “La virgen de la leche en polvo” y “El atraco de la virgen María y el niño Jesús” puede pensarse también como la elaboración de un ritual que evidencia el paradigma *Vida/Muerte* en la violencia urbana, reduciéndose “a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final” (2005: 143).

<sup>2</sup> Referencia a esta fuente de información debido a que “En diciembre del 2003 fue el último momento en el cual se pudo tener acceso libre a la estadística sobre criminalidad y delito en Venezuela; hasta esa fecha, las cifras de delitos conocidos por la policía eran públicas, se podían obtener sin trabas de las autoridades y estaban disponibles en los anuarios y en las páginas electrónicas de los organismos competentes para cualquier investigador o ciudadano. El incremento notable que se reportó en ese año 2003, en el cual ocurrieron 11.342 homicidios y que mostraba que en los cinco años anteriores se habían más que duplicado los asesinatos, fue quizá lo que motivó la decisión gubernamental de prohibir la difusión de la información” (*Informe del OVV-DICIEMBRE 2013*, en [www.observatoriodeviolencia.org](http://www.observatoriodeviolencia.org). ve 30 de diciembre de 2013 [página consultada: 31 de noviembre de 2014]). Asimismo, para 2015, el Observatorio contabilizó más de 27 mil muertes violentas [página consultada: 27 de abril de 2016].

En los encuadres, la línea que sutura estas imágenes proviene de la violencia urbana, de esa megalópolis abierta alrededor de Parque Central o encerrada en los "ranchos" donde se asalta a la virgen o esta se convierte en atracadora, intervenida por Garrido con colores y, al mismo, ensombrecida por la muerte; de la ciudad, escenario "de relaciones múltiples y variadas donde los conflictos inherentes a la vida social se pueden expresar en forma abierta e incluso convertirse en actos de violencia cuando no se logran resolver pacíficamente" (Olmo, 2000: 77).

Antes de reflexionar respecto de las fotografías "Caracas sangrante", "La virgen de la leche en polvo" y "El atraco de la virgen María y el niño Jesús", incluidas en una exposición de 2008, es factible preguntarse acerca del diálogo entre la fotografía y el arte. Para Roland Barthes en *La cámara lúcida*,

... la Fotografía es un arte *poco seguro*, tal como lo sería (si nos empeñáramos en establecerla) una ciencia de los cuerpos objeto de deseo o de odio.

Veía perfectamente que se trataba de movimientos de una subjetividad fácil que se malogra tan pronto como ha sido expresada: *me gusta/no me gusta* (2005: 46).

Esta cita resume el problema con la fotografía, *problema* desde el punto de vista del crítico o de quien pretende armar un corpus de análisis sobre esta: más allá de la percepción simple de que una foto *guste* o *no*, se debe llegar a otro argumento –en realidad, que algo produzca empatía o rechazo no resulta un argumento–, a otro enclave desde el cual pensarla como posible arte.

Retomo a Barthes: para mirarse artísticamente, la fotografía debe *percibirse como referente*, sobrepasarse "realmente a sí misma: (...) Anularse como *médium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma" (2005: 83).

Quizá no tenga pleno sentido explicarlo sino mediante la ejemplificación. En 2008 se tradujo al español *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*, del autor inglés John Berger, libro a partir de las vivencias cotidianas del doctor John Sassall. El texto está intervenido constantemente por las fotografías de Jean Mohr, quien también acompañó al médico y al narrador. La historia, tanto la experimentada por Sassall como la relatada por Berger, parecen condensarse en una fotografía –una de las tantas del libro– pertinente a ese ambiente rural donde la espesura del bosque cubre las casas y los caminos se abrieron milimétricamente... Todo lo que uno sintió y el otro escribió, Mohr lo capturó con su lente. Como teoriza Barthes, esta imagen no es *médium* ni *signo* sino *la cosa misma*. No se necesitan las primeras páginas para conocer el entorno donde se enmarca la narración y luego imaginar la difícil experiencia de las vidas sujetas a este: la foto se *sobrepasa a sí misma* al convertirse en la *cosa misma*.

Para observar la propuesta fotográfica de Garrido en tanto arte, conecto lo anterior con el criterio que también delimita Barthes acerca de la de "las contorsiones de la técnica" (2005: 67), el juego sobre la imagen sin perder

por ello el sentido de haberse transformado en la *cosa misma*: "sobreimpresiones, anamorfosis, explotación voluntaria de ciertos defectos (desencuadre, desenfoque, mezcla de perspectivas)" (*Ídem*).

Volver circularmente desde aquí hasta las tres fotos que se analizarán, para respuntar la intervención digitalizada, la exposición teatral que busca subvertir, la pose como propósito, el desenfoque y la trizadura en los primeros planos... Garrido apela a la distorsión del tecnicismo y prepara un *collage* de sentidos, multiplicidades, muescas y estallidos, que refuerzan el objeto mismo: la violencia urbana. Así, entender su trabajo a partir de estos planteamientos teóricos de Barthes, siempre vigentes, posibilita una entrada teórica más dúctil a su estética.

### **I. "El espejo convexo/(...)/nuestros modelos del Espanto"<sup>3</sup>: "Caracas sangrante"**

Dentro de lo que el autor denominó "Estética de la violencia"<sup>4</sup>, la foto con intervención digital "Caracas sangrante" puede proyectarse como la representación visual/textual más completa y explícita de la violencia urbana caraqueña. Una fotografía simple, como una postal turística, de las torres de Parque Central, su conjunto residencial y los alrededores con el Ávila al fondo, se expone a la digitalización<sup>5</sup>, a una *contorsión de la técnica* (Barthes, 2006), y se convierte en una suerte de guillotina cuya sangre intersticia los objetos enunciados, desde la propia montaña, casi difuminada, hasta las edificaciones y las avenidas.

La imagen como una enorme mancha roja, escurriéndose, opacando con su densidad al referente, convirtiéndolo en un ducto de líquido rojo, cuajaciones desprendidos de un cuerpo violentado, en este caso el de la ciudad, reescrito/fotografiado con sangre. Ciudad-cuerpo hundida en una "zanja entre el país formal y el país real". (2002: 11), como observó González Rodríguez para México. "Caracas sangrante" se afina en el principio del "choque", un choque doblemente significado: por traumatizar y por "revelar lo que tan bien escondido estaba que (...) no [se] tenía conciencia de ello" (Barthes, 2005: 66).

---

<sup>3</sup> Versos del poema "Los detectives helados", de Roberto Bolaño, en *Los perros románticos*. Barcelona: Fundación Social y Cultural KUTXA.

<sup>4</sup> Al respecto, Garrido señala: "hay una cosa que me inquieta: *La estética de la violencia*. La estética de la violencia cada día nos salpica más; nos salpica la sangre de la violencia que hay ahorita, y por muy fuerte que a la gente le parezca mi trabajo, se queda corto. Afuera hay una realidad más fuerte y muchísimo más cruda y los intelectuales y los artistas no han asumido eso con suficiente honestidad. Si el arte no es el reflejo o válvula de escape del inconsciente colectivo de una sociedad solo se transforma en la expresión egocéntrica de unos cuantos iluminados cuyo alcance se limita a ser mercadería decorativa" (en Yusti, 2009: 2. Lo destacado en cursivas: D.G.).

<sup>5</sup> Al intervenir una fotografía, se modifica el negativo y, por lo tanto, "el resultado final difiere de la toma original. Los recursos de intervención son muchos" (Tanoira, 2009: 1) y entre estos aparecen las "fotografías que se manipulan luego de haber obtenido la toma, en laboratorio o por medio de *software*" (2), como el caso de Garrido con "Caracas sangrante".

Esta fotografía contrasta con un texto del sociólogo Roberto Briceño-León (2001 y 2002), en el que expresa que la clase media sufre menos la violencia que las personas con escasos recursos económicos. Sí y no. Porque, aunque los sitios de mayor estallido violento se concentran en la periferia (en el caso de Caracas, donde habita más del 70% de la población), el accionar de los delincuentes también se traslada hacia los territorios medios y altos de la sociedad como, por ejemplo, Parque Central y sus áreas cercanas, y los contamina de peligro, esto se imbrica con la definición de violencia urbana de este autor:

... tiene su campo privilegiado de acción en (...) las ciudades y, sobre todo, en las zonas pobres, segregadas y excluidas de las grandes ciudades, donde a veces (...) se trasladan prácticas rurales a la vida urbana.

(...)

Un rasgo muy significativo de la nueva violencia urbana es que ocurre primordialmente entre los pobres de las grandes ciudades. La clase media y los sectores adinerados ven a los pobres como una amenaza, y se sienten a sí mismos como las víctimas de las agresiones y delitos (2002: 2).

Ideas que se desgajan de esta cita: la noción de urbe desbordada, megalópolis sin límites ni ejecución planificada; la división territorial por estratos (social, económico y político, esto último en el tiempo más reciente venezolano), característica de toda megalópolis latinoamericana; la sensación de una parte de la sociedad de que la pobreza constituye una amenaza y de ahí su exclusión en el "cerro". La ciudad en dos mitades, como describió Ángel Gustavo Infante en sus relatos de *Cerrícolas*: "Desde arriba: un círculo informal, abigarrado, se abre como una flor urbana. (...) abajo (...), perdido ya todo dominio espacial, el grupo hace un bloque compacto casi impenetrable" (1991: 89).

Interesa sobre todo el concepto de Briceño-León debido a que Garrido elaboró fotográficamente el vórtice de la violencia urbana no en un "cerro" de Catia o de Petare, quizá la geografía que puede parecer más sintomática del fenómeno, sino en uno menos "agresivo": conjunto residencial de clase media, con numerosos locales comerciales, oficinas gubernamentales, estaciones de metro, tráfico constante, movilidad económica que podría aplacar el resentimiento como generador de dicha violencia (Carlos Monsiváis 1998 y 2000 y Susana Rotker 2000).

Detallándola, la fotografía muestra una saña "pesada, inmóvil, obstinada [como una] causa por la que la sociedad se apoya en ella" (Barthes, 2005: 39), y la afianza porque las torres de Parque Central representaron un referente de modernidad, de la ciudad cosmopolita de construcción ostentosa: 225 metros de altura para 64 pisos. Actualmente se cuenta entre las edificaciones más altas de Suramérica y hasta 2003 de Latinoamérica.

Si coincido con Fredric Jameson y Celeste Olalquiaga respecto de ciertos registros de la postmodernidad<sup>6</sup> entendiéndola como un pliegue más de la modernidad, puedo sugerir esta "Caracas sangrante" como un intento de colocar una construcción arquetípica y efectista de la ciudad moderna, en un paréntesis "[que] termina borrándose del todo, dejándonos tan solo textos" (1996: 39) –*texto* como un pliego múltiple que permite análisis interdisciplinarios y abiertos a cualquier propósito–; la fotografía como un cuerpo que aplasta el constructo moderno de los años setenta-ochenta del siglo XX, para que surja un presente de violencia exacerbada, un desdibujo, apenas una triza de lo *sido*: "si bien las construcciones modernistas permanecieron en pie, lo hicieron a expensas de sí mismas: abiertamente abandonadas o simplemente ignoradas, pasaron a conformar una capa más del espeso tejido urbano, convirtiéndose en una especie de telón de fondo modernista frente al cual las ciudades continuaron evolucionando y sus transeúntes paseándose ciegos e indiferentes" (Olalquiaga, 2003: s/p).

Desde el pretérito de magnificencia que se desvanece, Garrido reescribe la ciudad (en este caso, superficie simbólica de la modernidad), *la nueva producción de subjetividad que aparece* (Jameson) se ha escriturizado/captado con sangre. Letra cuya marca deviene ideograma del crimen, del asalto, del horror, de lo que la violencia urbana recoge como gestualidad. El vasto drama de la contradictoria y dependiente modernización latinoamericana (Néstor García-Canclini, 1990), una "Caracas, una vez vitrina de exhibición de la modernidad (...) fragmentada por los ranchos que la rodean, así como por los que crecen como yerba mala en los múltiples barrancos que atraviesan la ciudad" (Coronil y Skurski, 1991: 328).

El espectador puede situarse frente a la fotografía como si se tratara de una pintura. ¿Qué explora su ojo? La borradura por medio de la utilización del color rojo; como con un pincel se ha descolocado parte de la geografía conocida. El pasado vuelto costra, la simbología de la modernidad trizada frente a lo residual, al objeto físico que está deteriorado y vejado por la sangre que lo difumina.

Pero este espectador todavía detenido frente a la foto puede cruzar los cuatro imaginarios a los que se refirió Barthes cuando visualizó la fotografía como "una empalizada de fuerzas" (2005: 41). Cuatro imaginarios que dialogan con la imagen de Garrido; para abreviar (ya que la panorámica recoge otros edificios y, al fondo, el Ávila), el objetivo se centra en las torres de Parque Central, *lo que es*; la alegoría de la modernidad, *lo que se quiere que se crea*; el encuadre aprehendido e intervenido por el autor, *lo que el fotógrafo cree que logró: el locus de la violencia*; y, por último, la intención

---

<sup>6</sup> De acuerdo con George Yúdice cuando propone "la postmodernidad no como una nueva *episteme* que sucede a la modernidad sino como la comprensión de que la modernidad consiste en 'múltiples respuestas/respuestas', es decir, que hay múltiples modernidades, múltiples formaciones sociales y culturales que constituyen la modernidad. La postmodernidad no sucede ni reemplaza a la modernidad (...) sino que entiende a esta como una entre muchas otras" (1989: 108).

de la toma: lo que le "sirve para exhibir su arte" (42), o, con otras palabras, lo que busca transformar en anclaje artístico.

En la fotografía "Caracas sangrante" se superponen las nociones del objeto en sí mismo, ese objeto lacaniano que queda develado *per se*; en lo que se ha convertido como simbología; la pretensión del fotógrafo a partir de este; y el logro de una intencionalidad estética.

Este cuarto punto conduce a una perspectiva de esta fotografía a partir de la mirada de María Elena Ramos respecto del arte en "Un imaginario del mal (el Arte como zona donde el mal se transfigura)". Para la investigadora, "el arte se convirtió en el sitio donde toda malformación y todo desvío del espíritu es aceptado, lo que (...) significa para el arte una apertura como la gran zona donde todo es posible, la gran zona de verdadera libertad humana". (2001: 105).

Por supuesto, asumiendo la fotografía como elemento que puede alcanzar la categoría artística, según Barthes, y la noción de Ramos ya citada, con la imagen de Garrido se observa que de la representación de la violencia urbana, de ese *sitio de malformación* manchado por la sangre, se ha creado arte, con "deseo de transgredir, seducir y confrontar (...) asunción de [una] zona de peligro" (Ramos, 2001: 98); el mismo que para el autor debe hacerse "de imágenes de choque, que trastoquen" (en Yusti, 2009: 3).

La fotografía se vuelve arte, precisamente, por su horridez como textura; por la ruptura que le imprime a la escena que, lejos de transpirar modernidad, se aplasta catastróficamente, y en la que cada vericuetto de calle y edificio se dinamita para que el espectador se sacuda y quizá, solo quizá, reflexione. Parafraseando a Marshall Berman, todo lo moderno se desvanece no en el aire sino en el horror.

Pero la fotografía da para más variables de lectura. Porque el lugar donde la violencia urbana se enuncia con sangre se refiere a la zona denominada Bellas Artes y, tomando en cuenta a Benjamin, aquí la barbarie se incrusta en la cultura explícitamente.

Pensada desde finales de la década del setenta como el gran espacio cultural de Caracas (a imagen de otras ciudades, por ejemplo Ciudad de México), Bellas Artes<sup>7</sup> integraba los museos más importantes del país: Galería de Arte Nacional, Museo de Arte Contemporáneo, Museo de Ciencias Naturales y Museo de los Niños; el Teatro Teresa Carreño y dentro la librería de Monte Ávila Editores; el Ateneo de Caracas, también con su librería; FUNDARTE, la Cinemateca Nacional, y muchas áreas concebidas para las

---

<sup>7</sup> Algunos de estos espacios fueron renombrados como parte de la retórica revolucionaria del gobierno del presidente Hugo Chávez Frías (1999-2013): la eliminación del nombre de Sofía Imbert del Museo de Arte Contemporáneo bajo el argumento de que su trabajo no merecía un reconocimiento de tal magnitud, y del Ateneo de Caracas por Universidad de las Artes (en este caso, no solo lingüístico sino físico, ya que las instalaciones del primero se desalojaron).

presentaciones teatrales públicas, como la plazoleta entre la antigua sede de la GAN y el Museo de Ciencias Naturales. Inclusive, dentro de algunos pasillos de Parque Central se expusieron permanentemente obras plásticas de autores tan significativos como Carlos Cruz-Diez, uno de los padres del arte cinético.

El concepto original se trastocó con la violencia urbana: en estos momentos Bellas Artes se vincula con una de las zonas rojas de la capital. Puede que sin proponérselo, con su foto también Garrido denote la decadencia en el sentido con el que la vislumbró primero Benjamin y luego la retomó Rojas:

La decadencia corresponde a la temporalidad de un devenir que desgasta y agota no solo determinadas "interpretaciones" de los acontecimientos, sino a las mismas representaciones o escenas de esos acontecimientos, hasta que lo terrible como imagen se torna así *disponible* para las alegorías (2001: 292).

Leyendo la cita y contrastándola con la fotografía, el tiempo cuando se concibió Bellas Artes agotó su propia representación espacial y conceptual, dejando un vacío de significante y la ruina, que favorecen ahora la configuración de una alegoría, "la articulación de los fragmentos decadentes de una cultura" (Rojas, 2001: 292).

Como reflexionaré más adelante con los trabajos fotográficos acerca de las vírgenes y la violencia urbana, insisto en la imagen como último reducto de una temporalidad agotada; lo que resta de las "bellas artes" en este sangrado interminable, residual, dentro de una *ciudad* cada vez más *iletrada*, distopía de la de Ángel Rama.

Tajada por la violencia y su horror implícito, la cultura deviene síntoma de lo fracturado sin remedio, alegoría absoluta de un pasado vuelto borradura, quebrado pero que todavía permite *saber* sobre él (Benjamin). *Está* pero, al mismo tiempo, *falta*.

También el significante del color rojo tiñe no solo la presencia del objeto mismo sino su ausencia, porque nombrar la violencia incluye preguntarse acerca de la irrepresentabilidad de algunos espacios. No en balde así se inscribe "el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos" (Avelar, 2000: 18-19).

En textos de autores como Barthes o Sontag se ha establecido el principio de la fotografía como imagen atrapada en la subjetividad del tiempo, la "Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente" (2005: 29), señala Barthes; y aunque, en parte, esta posee un costado que le da la razón, cuando el espectador se fija en "Caracas sangrante" no puede menos que decirse que existe un tiempo en movimiento: el primer reflejo en el ojo, el de la sangre fluyendo, y después, con esta, la cultura, el arte como decadencia, convertidos en coágulos, en los restos que se arrastran. La única traza permanente parece ser la de la barbarie.

## II. Sin lugar para milagros. Las vírgenes de la violencia

Desde el punto de vista de la propuesta estética de Garrido concerniente a la violencia urbana, "La virgen de la leche en polvo" y "El atraco de la virgen María y el niño Jesús" pueden leerse como las dos caras de una misma moneda. Una virgen despavorida frente a una pistola: la fisonomía de la víctima; la otra, apuntando y sonriente frente a la súplica: el rostro del victimario. Las vírgenes intercambian su rol y se escenifican como subjetividades en constante desplazamiento, porque la violencia urbana se constituye así: mutable, incesante, vorágine para nuevos discursos.

No tiene sentido separar el análisis de estas dos fotografías, más bien complementarlas para mirarlas cual único espejo, y apreciar cómo el autor obtura códigos o se reapropia de estos y los somete a un proceso de simbiosis que pasa de una imagen a la otra, tendiendo un puente de significados, ciertamente efectistas y rimbombantes, pero exponenciales de la violencia, su objetivo último.

Una observación inicial rompe la noción de la fotografía como discurso determinado, con el que poco se puede jugar, como expresó Barthes: "la Foto es (...) esta imagen tan especial [que] se da como completa *-íntegra*, se dirá (...)-, nada le puede ser añadido" (2005: 138). Operación contraria la de Garrido: existe tanta teatralidad en los encuadres que parece que el espectador está sentado frente a un escenario y que, en cualquier momento, sucederá un movimiento, *algo más*, dentro de las escenas captadas. Y al concebirse así, *per se* "tiene[n] un carácter abominablemente estético" (Baudrillard, 2000: 120). Como con "Caracas sangrante" y el mar rojo que semeja fluir, estas fotos se movilizan, se aperturan, poseen la inquietante sensación de vida, como a punto de transcurrir, como si refirieran un diálogo inconcluso entre las vírgenes y los delincuentes.

No se puede pasar por alto la insignificancia del objeto que se hurta o se defiende: un pote de leche. En "El atraco de la virgen María y el niño Jesús", se apunta a la figura religiosa que se aferra al recipiente y su mirada resiste la intención criminal. La virgen muestra su seno izquierdo: ¿irreverencia? ¿O el seno es una traslación metafórica de que ella protege la vida, el líquido que le ha permitido amamantar al niño acostado en su regazo y que toca su pezón?

Al contrastarse con la otra fotografía *-insisto en la complementariedad de ambas imágenes-* se infiere que le arrebataron el pote, pero la pistola ha cambiado de manos y la virgen le exige al criminal la devolución del objeto. El seno que se exhibía, ahora se esconde bajo la tela, y el otro, el derecho, se expone con una gota blanca, como una sugerencia de que, quizá, necesite la leche del pote para suplir el alimento del niño. Sin embargo, el rostro de la virgen denota goce, una expresión casi obscena al disfrutar la conversión del victimario a la condición de víctima.

Esto se puede desmembrar a la luz de dos momentos del texto de Briceño-León, ya consultado. En primer término, "la homogenización e inflación de las expectativas" (2002: 4), el deseo de poseer artículos de

marca en una parte de la población que no tiene los medios para adquirirlos; "Todos tienen la libertad de comprar, pero no la capacidad de hacerlo" (*Ídem*), recalca el sociólogo. Cada día la violencia urbana en Venezuela se expande porque se roba o se mata por un bien lujoso, se sabe; lo que parece risible radica en la singularidad que introduce Garrido: se asalta por la nimiedad de un pote de leche, es decir, por cualquier motivo. Esto penetra en el territorio de lo que Bataille vinculó en *La oscuridad no miente* (2002) con la infracción y la irreverencia para desconnotar lo horrible. Quien mire a esta virgen capaz de defender un pote de leche mediante un arma quedará impávido: ¿reirá o se horrorizará? ¿Atentará la foto contra él por su desfachatez? Quizá este *pastiche* de emociones constituya una de las pretensiones del autor. Lo lúdico bautiza lo siniestro, aunque este último término no se deslastre del sentido freudiano de hallarse "desconcertado, perdido" (1978: 10) frente a algo.

Pero existe un segundo enclave a partir de Briceño-León, que tiene su instancia de enunciación en la construcción de la masculinidad dentro de la violencia urbana:

El arma tiene, además de su función utilitaria, una función simbólica importante. Representa la masculinidad, el valor y la capacidad de defenderse y demostrar su hombría y su coraje (...). Es a los hombres a quienes en la construcción cultural de su masculinidad les corresponde el rol de osados y valientes, y *la conducta de evitación del conflicto es identificada claramente como un rasgo femenino* que ningún hombre debiera imitar si desea seguir siendo considerado como tal entre sus pares (2002: 5). (Lo destacado en cursivas: D.G.).

En "La virgen de la leche en polvo" se produce una inversión de valores. La masculinidad se fractura –el delincuente rogando y devolviendo el objeto hurtado– ante la representación de lo femenino como capaz de ubicarse en el sitio *otro, ser el otro*, la pistola en mano. El arma deja a un lado su *función simbólica* dentro de un género, la trastoca. Instante fotográfico que, para Baudrillard, capta "la identidad detrás de las apariencias (...) la máscara detrás de la identidad" (2000: 121), y más cuando la referencia femenina sobreexponen el hecho de que se trata de una virgen, de un ícono sagrado.

Con esto se introduce uno de los elementos más novedosos de la representación ficcional de la violencia urbana venezolana: la desacralización religiosa. No solo con las vírgenes de Garrido, también con el fenómeno de los Santos Malandros<sup>8</sup> y con el credo "En nombre del ladre, del tiro y del espíritu landro, amén", de José Roberto Duque en su libro de cuentos *Salsa y control* (1996). Como acota Rossana Reguillo, "En el plano de lo sociocultural (...)

---

<sup>8</sup> La Corte de los Santos Malandros constituye un dominio del imaginario que, como sustenta Bronislaw Baczko (1991) para otro contexto, busca organizar y regir el plano simbólico en una zona específica del tiempo colectivo, sacralizando a quienes en vida fueron delincuentes, y que hoy constituye la iconografía de los actores de la violencia urbana.

se expresa, más allá de la creencia, la necesidad de contar con ayudantes supraterrrenales para enfrentar el caos" (2000: 201).

Para este punto propongo la lectura de estas fotografías como dos estampitas religiosas. Dos estampitas irreverentes, dramatizadas, contorneadas por el *kitsch* pero que pueden colocarse en cualquier bolsillo no para salvaguardar de la violencia urbana sino para mantenerla encerrada.

Las dos vírgenes, humanizadas con los senos desnudos, el cabello largo, el terror o la sonrisa que denotan sus rostros, bajadas del altar, se colocaron sobre el piso, al mismo nivel que el delincuente. Miran y se expresan como mujeres. Pueden sostener un arma o demostrar coraje frente a esta. Doble gan la inscripción del Yo y del Otro, esas "entidades naturales" de la modernidad, como las denominó Walter Mignolo (1996).

Al igual que con los Santos Malandros, la base religiosa se subvierte: ante la desmedida violencia, protegerse mediante la iconografía religiosa clásica resulta inoperante; en cambio, estos imaginarios permiten un acercamiento de "tú a tú" y la persona se siente identificada porque ocupan idéntico espacio al de ella: víctima o victimario.

Agrupando las ideas, se origina un cruce religioso irreverente que provoca una ruptura en la manera de visualizar la tradición católica, en este caso, *vírgenes no tan vírgenes*. Una representación ficcional que apuesta por la insolencia, como si con esto se creara un nuevo estatuto para nombrar la violencia y donde lo sacrílego se impone como denominador.

En la fotografía "El atraco de la virgen María y el niño Jesús", detrás de la figura de la virgen cuelgan de la pared un Sagrado Corazón de Jesús y un retrato del médico José Gregorio Hernández, quien forma parte del panteón sincrético venezolano. Se destacan sus segundos planos, al fondo, espectadores de la violencia: lo divino ya no salva. Similar al militar y a la mujer de cabellos rubios apenas esbozados: el primero en alusión directa al gobierno de Chávez, incompetente en la creación de políticas encaminadas a la reducción sustancial de la violencia urbana; la segunda, estereotipo de la clase alta, sobre todo caraqueña, por su rol impasible frente a la vivencia cotidiana de la agresión que soporta la mayoría de la población (aunque esto tiene visos de cliché: la violencia atrapa a todos por igual).

Así, se nota la *construcción de una mirada en el sentido de espectadores de la violencia*, desde lo espiritual por medio del Sagrado Corazón de Jesús, o desde lo terrenal con la imagen del militar. Garrido los insertó en su fotografía como testigos del acontecimiento que ante ellos se despliega. El cinismo del observador al que se refirió Susan Sontag cuando reflexionó acerca de cómo se veían los sucesos violentos captados por la fotografía, puede vaciarse en "El atraco de la virgen María y el niño Jesús": cinismo de la visión impávida, cinismo del idiota moral, en cierto sentido, aquel que "deja de hacer uso del pensamiento" (Bilbeny, 1993: 93). La violencia en la foto se convierte en espectáculo, "a fin de que sea real –es decir, interesante– para nosotros" (Sontag, 2003: 126), en este caso tanto para quienes la observan *dentro*

de la fotografía como para los espectadores reales. Una puesta en escena: la virgen como el personaje; los rostros de los cuadros religiosos y de los muñecos, el público. "Las imágenes, realidades simuladas, ya son todo lo que existe" (127).

Por otra parte, con "Caracas sangrante" se enfatizó la representación discursiva de la violencia urbana mediante dispositivos incompletos, parciales. Se trata de un tema de difícil aprehensión, de ahí que el ejercicio de *nombrarlo* recurra a cualquier borde, por minúsculo que parezca, como el de los fragmentos "descartados, olvidados, relegados" (Said, 2003: 8).

Frente a las fotografías de Garrido, se experimenta la impresión de un desorden, un caos de trizas –aunque luego se deduzca algo de artificio–, una anarquía fragmentaria que construye la violencia urbana más allá de lo escenográfico de las vírgenes y los delincuentes, figuras centrales de las fotos; y de sus armas y los gestos agresivos que explicitan.

Dentro de la estética fotográfica del autor, el piso de las escenas donde encuadra las fotografías revela tanto como las vírgenes. Una mano incompleta, calaveras, una máscara cubierta con una media, trozos de telas, la mitad de un muñeco, pedazos de pistolas, un pie... La presencia dantesca de que se está ante un albañal plagado de alimañas (sapos, ratas y lagartos); de que la violencia se elabora con toda esta materia trizada, quebrada, casi hasta su anulación; *de que es eso*.

Basurero constitutivo, residual. Lo primero, ya se había señalado, porque deviene la arcilla de la violencia, *le da un cuerpo*; lo segundo se conecta con el desecho, con lo que se expulsa, en este caso como consecuencia de esa violencia: el muñeco con rostro de niño, en posición rígida, de muerte, simboliza a la víctima, la constatación de que a todos les alcanza la violencia, sin importar la edad; idéntico a las múltiples calaveras y el rostro desfigurado por la media, típico del delincuente para que no le reconozcan.

Como plantea el filósofo Willy Thayer, "La fotografía, como la escritura, revela pero también borra su encomienda. (...). Y lo que no vemos en lo que vemos, como en la carta robada de Poe, lejos de constituir una falta, corone su condición" (2000: 174), porque ¿cómo rastrear con certeza lo simbólico que reposa en un basural sin ni siquiera saber qué yace allí? Lo desmembrado puede nombrar pero también opera como la falta a la que alude Thayer; la incompletud dice y desdice, el sinsentido de lo fracturado es, asimismo, su sentido: una por una las piezas sueltas no *coronan su condición*, mas, colocadas sobre el piso de las fotografías, traman un significado, el de la violencia urbana armada con fragmentos y, también, con aquello de lo que carecen estos fragmentos, sus silencios y sus restos desaparecidos.

A esta noción se le añade la de Rojas (2000) respecto de que cuando en una imagen o en la escritura los segmentos o las ruinas dispersan la unidad para armar un signo compacto, la lectura se convierte en alegórica. Nada paradójico respecto del juicio de Thayer, pues la interpretación se bifurca en dos ramajes. Uno vinculado con la connotación del significado del resto,

de lo despedazado, que crea un sentido *per se*; y otro que apunta hacia el encuadre general mediante la alegoría: la violencia urbana *se construye como/es* basura.

No se deja de ver la intencionalidad del autor tejiendo un paisaje deshilachado, múltiple, encajado en una puesta en escena que tiene que recurrir al resto, a las sobras del vertedero. Parafraseando a Nelly Richard (2000), lo que parece *opacidad del residuo* se carga de significaciones y refulge dentro del cuerpo apenas conseguido para nombrar la violencia.

## Cerrando

Una reflexión en el texto de Diamela Eltit acerca de las fotografías de Paz Errázuriz –dándole una vuelta de tuerca al tema, pues Errázuriz fotografía cuerpos desnudos en su vínculo con el poder– parece esclarecedora para leer desde ella las imágenes de Garrido:

... [la] ausencia de discurso cultural es la que agudiza un determinado impacto al ojo, pues esa falta de discurso aparece permutada por la presencia más que salvaje de cuerpos que resultan demasiado materiales y el único deseo que producen (en el ojo) –me refiero a la mirada cultural– es el escándalo y la inmediata necesidad de obviar [su] irreverente condición (2000: 209).

Cualquier aproximación al trabajo fotográfico de Garrido pasa por la carencia de reflexiones críticas frente a una manifestación que ha sido de alteridad desde su comienzo. Sus imágenes “producen escándalo” y si alguna “mirada cultural” se detiene frente a estas, atomiza un contenido político que las enajena como objetos artísticos, como el ataque a la foto “El atraco de la virgen María y el niño Jesús” en la Biblioteca Central de la Universidad Central de Venezuela porque desacreditaba al gobierno.

Más allá del tema, el impacto ante estas fotografías tiene que ver con la ausencia discursiva que acota Eltit, la que se ha acentuado en los últimos años, no solo respecto de las artes visuales, también con la literatura.

Al cerrar el texto respecto de las fotos de este autor, lo primero que se debe anotar va en la dirección de su particular elaboración de la violencia urbana, fundamentalmente mediante la desacralización del objeto religioso, rodeado por artificios y convertido en montaje. La escena *se vuelve nombre de lo que representa, estetización del horror* (Rojas, 2000).

Acudiendo, además, al segmento, a las huellas residuales como registros incompletos sobre el piso (en las fotos “La virgen de la leche en polvo” y “El atraco de la virgen María y el niño Jesús”) o a la alegoría y la implosión del sentido explícito del objeto (“Caracas sangrante”), el fotógrafo inscribe su discurso particular de la violencia urbana, discurso incómodo por sus códigos (esas “Bellas Artes” arrastradas por la marea de sangre o la virgen gozosa y con un arma), de no plenitud, tanto en lo que construye como técnica

(el uso de lo fragmentario, por ejemplo) como en las múltiples miradas de interpretación para el espectador, ante quien se cristaliza la *incertidumbre como racionalidad* (Lechner, 1988).

Barthes se refiere a la fotografía como “una profecía al revés: como Casandra, pero con los ojos mirando hacia el pasado, la fotografía jamás miente” (2005: 134). Es preferible mirar las fotos de Garrido como el laberinto minotáurico donde la profecía de acabar con el monstruo pende de una espada aventurera y de un hilo salvador. Al menos esta profecía ofrece esperanza, la única que va quedando para enfrentar a este Minotauro de la megalópolis moderna –la violencia urbana– y cercenar su cabeza de bestia.

### Obras citadas

- Avelar, I. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Chile, Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Baczko, B. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.
- Balza, J. “La Caracas de Nelson Garrido”, en *Plástica imagen*, Año 30, N° 9, abril-mayo 1998; s/p.
- Barthes, R. *La cámara lúcida*. Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Bataille, G. *La oscuridad no miente*. Madrid, Taurus, 2002.
- Baudrillard, J. *El crimen perfecto*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Benjamin, W. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.
- Berger, J. y Mohr, J. *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Buenos Aires, Alfaguara, 2008.
- Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México, Siglo XXI, 1992.
- Bilbeny, N. *El idiota moral. La banalidad del mal en el siglo XX*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bolaño, R. “Los detectives helados”, en *Los perros románticos*. Barcelona, Fundación Social y Cultural KUTXA, 1995.
- Briceño-León, R. y Zubillaga, V. “Dimensiones y construcciones de la violencia en América Latina”, en *Acta Científica Venezolana*, 52, Caracas, 2001; pp. 170-177.
- . “Introducción. La nueva violencia urbana de América Latina”, en *Violencia, sociedad y justicia en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2002; pp. 1-11.
- Coronil, F. y Skurski, J. “Dismembering and Remembering the Nation: The semantics of Political Violence in Venezuela”, en *Comparative Studies in Society and History*, 23 (1), enero de 1991 (Traducción de Susana Rotker).
- Duque, J.R. *Salsa y control*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.
- Del Conde, T. “La violencia y su posible representación en las artes plásticas”, en Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). *El mundo de la violencia*. México, Universidad Nacional Autónoma de México/Fondo de Cultura Económica, 1998; pp. 427-433.
- Del Olmo, R. “Ciudades duras y violencia urbana”, en *Nueva Sociedad* N° 167, Mayo-Junio 2000; pp. 74-86.

- Eltit, D. "Se deben a sus circunstancias", en Richard, Nelly (editora). *Políticas y Estéticas de la Memoria*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000; pp. 205-209.
- Freud, S. *Lo siniestro*. Buenos Aires, López Crespo Editor, 1978.
- García Canclini, N. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 1990.
- Garrido, Nelson. <http://nelsongarrido.com/>
- González Rodríguez, S. *Huesos en el desierto*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- Infante, Á.G. *Cerrícolas*. Caracas, FUNDARTE, 1991.
- Jameson, F. "La lógica cultural del capitalismo tardío", en *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Trotta, 1996; pp. 23-73.
- Lechner, N. "Un desencanto llamado postmodernidad", en *Punto de Vista*, N° 33, septiembre-diciembre de 1988; pp. 25-31.
- Mignolo, W. "Herencias coloniales y teorías postcoloniales", en González Stephan, Beatriz (comp.). *Cultura y Tercer Mundo*. Caracas, Nueva Sociedad, Volumen 2, 1996; pp. 99-136.
- Monsiváis, C. "La violencia urbana", en Sánchez Vázquez, Adolfo (editor). *El mundo de la violencia. Op. cit.*, 1998; pp. 275-280.
- \_\_\_\_\_. "Ciudadanía y violencia urbana: pesadillas al aire libre", en Rotker, Susana (editora). *Ciudadanías del miedo. Op. cit.*, 2000; pp. 231-235.
- Observatorio Venezolano de Violencia. *Informes 2013 y 2015*. Disponibles en web: [www.observatoriodeviolencia.org.ve](http://www.observatoriodeviolencia.org.ve) [página consultada: 16 y 27 de abril de 2016]
- Olalquiaga, C. "Las ruinas del futuro", en Muñoz, Boris y Spitta, Silvia (editores). *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Biblioteca de América, 2003 [consultado en [www.celesteolalquiaga.com](http://www.celesteolalquiaga.com), 27 de abril de 2016]
- Rama, Á. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1985.
- Ramos, M.E. "Un imaginario del mal (el Arte como zona donde el mal se transfigura)", en *Armónico-disonante (Reflexiones sobre Arte y Estética)*. Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2001; pp. 77-105.
- Reguillo, R. "La construcción social del miedo. Narrativas y prácticas urbanas", en Rotker, Susana (editora). *Ciudadanías del miedo. Op. cit.*, 2000; pp. 185-201.
- Richard, N. "Imagen-recuerdo y borraduras", en Richard, Nelly (editora). *Políticas y Estéticas de la Memoria. Op. cit.*, 2000; pp. 165-172.
- Rojas, S. "Cuerpo, Lenguaje y Desaparición", en Richard, Nelly (ed.). *Políticas y Estéticas de la Memoria. Op. cit.*, 2000; pp. 177-186.
- \_\_\_\_\_. "La visualidad de lo fatal: historia e imagen", en Richard, Nelly y Moreiras, Alberto (editores). *Pensar en/la postdictadura*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001; pp. 285-297.
- Rotker, S. (editora). "Ciudades escritas por la violencia (A modo de introducción)", en *Ciudadanías del miedo*. Caracas, Nueva Sociedad, 2000; pp. 7-22.
- Said, E. "El último bastión contra la barbarie", en *Le Monde diplomatique*, N° 15, Septiembre 2003, pp. 8-9.
- Sontag, S. *Sobre la fotografía*. Madrid, Edhasa, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá, Alfaguara, 2003.
- Tanoira, A. "Sobre Intervenir fotografía", en *Revista Nueva*, 21 de noviembre de 2009, pp. 1-4.

- Thayer, W. "El xenotafio de luz", en Richard, Nelly (ed.). *Políticas y Estéticas de la Memoria. Op. cit.*, 2000; pp. 173-174.
- Yúdice, G. "¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina?", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 29, Lima, 1er. semestre de 1989, pp. 105-128.
- Yusti, C. "Nelson Garrido y la foto como escenario del esperpento", en *analítica.com*, jueves 20 de agosto de 2009, pp. 1-3. [referencia del 11 de noviembre de 2014] No disponible en web.