

Margarita LEDO ANDIÓN

Doctora en Ciencias de la Información por la Universitat Autònoma de Barcelona y Catedrática de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela, dirige el Grupo de Estudios Audiovisuais y proyecto de I+D+i Towards the European Digital Space. The role of small cinemas in original versión (CSO2012-35784). Sus estudios en torno a la imagen documental fotográfica y cinematográfica se reflejan en obras como *Cine de fotógrafos* (2005) Barcelona: Gustavo Gili, Premio "Fundació Espais d'Art Contemporani". Cineasta y escritora, entre sus filmes figuran *Santa Liberdade* (2004), *Liste, pronunciado Lister* (2007) o la ficción *A cicatriz branca* (2012).

Correo:

margarita.ledo.andion@gmail.com

Recibido: julio 2013
Aprobado: enero 2014

Ver y querer ver:
Foto de guerra contra periodismo

See and want to see:
War photo against journalism

Ver e querer ver:
Foto de guerra contra jornalismo



ensayos

Resumen

¿Qué muertos merecen ser llorados y cuáles, simplemente, catalogados? ¿Cómo reactualizar el papel substantivo que tuvo la imagen de conflictos violentos? Una carta de MacCullin publicada en The Times el 17 de julio de 1982 trata sobre la prohibición de fotografiar Malvinas: "vieron en mi experiencia en materia de reportaje de guerra –se refiere a las instituciones– una amenaza para las imágenes que deseaban comunicar". Una toma de posición que señala razones políticas e ideológicas y que invita a explorar el modo y manera de liberar el fotoperiodismo de un sistema que lo conduce a su desaparición. "Here is NY: A Democracy of Photographs" fue una de esas experiencias en la que cada persona podía ver en los muros del Soho, en respuesta a la imagen oficial del 11S, la foto que tomara de ese instante de muerte y que Ritchin, antiguo editor de The NY Times, considera una práctica precursora de la web 2.0. mientras nos recuerda que las armas de destrucción masiva no existen pero se hizo una guerra para destruirlas. Ir a las causas frente al hábito de quedar en los síntomas; devolverle su nombre a determinados hechos; sabernos con derecho a tomar posición, personal y política, en torno a lo que se muestra, alrededor de lo que se nos oculta. Pensar nuevos útiles con la lucidez activa de Butler, Didi-Huberman, Harum Farocki...

Palabras clave: Guerra, foto, periodismo, censura, control, ética, compromiso, comunicación.

Abstract

Who deserve tears and who just a place in a database? How can we update the substantive role of images in violent conflicts? A letter by MacCullin published in The Times in July the 17th of 1982 talks about the banning of photographing the Falklands: "they saw in my experience –meaning institutions– a thread for the images they intended to show". A making that points political and ideological reasons and that invites to explore the way to free photojournalism from a system that forces it to disappear. "Here is NY: A Democracy of Photographs" was one of those experiences in which everyone could see in the walls of Soho, and as a response to the official 11S images, the picture they took in this instant of death. Ritchin, former editor of The New York Times, considers this practice as a preview to web 2.0 while reminding us that the massive destruction weapons do not exist but there was a war to destroy them. To look for the causes, not to remain in the symptoms as a habit. To give certain facts their names back. To consider our right to adopt an attitude, both personal and political, in front of what is shown and what is hidden. To think about new tools with the active lucidity of Butler, Didi-Huberman, Harum Farocki...

Keywords: War, photo, journalism, censorship, control, ethics, commitment, communication.

Resumo

Quais mortos merecem ser chorados e quais, simplesmente, catalogados? Como volver atualizar o papel de fundo que jogou a imagem de conflitos violentos? Uma carta do MacCullin publicada em Times a 17 de julho de 1982 refere-se à proibição de fotografar Malvinas: "na minha experiência de reportagem de guerra viram -as instituições- uma ameaça para as imagens que eles queriam comunicar". A atitude aponta para razões políticas e ideológicas e convida a explorar o modo e a forma de liberar o fotojornalismo de um sistema que o leva à sua morte. "Aqui Nova Iorque: Uma Democracia de Fotografias" foi uma daquelas experiências onde todos puderam ver nas paredes do Soho, em resposta à imagem oficial do 11S, a foto que tiraram de um momento de morte e que Ritchin, ex-editor do NY Times, considerou uma prática precursora da web 2.0 enquanto lembra que as armas de destruição em massa não existem, mas fez-se a guerra para as destruir. Ir para as causas contra o hábito de ficar nos sintomas; restaurar seu próprio nome a certos fatos; sabermos com direito a tomar posição, pessoal e política, sobre o que é mostrado, em torno do que vai ser velado. Pensar novas ferramentas com a lucidez ativa de Butler, Didi-Huberman, Harum Farocki...

Palavras-chave: guerra, fotografia, jornalismo, censura, control, ética, compromisso, comunicação.

1. Introducción

"The following report contains some disturbing images", nos advierte una voz femenina en una de las televisiones públicas de referencia, la BBC, para adentrarnos en las noticias sobre la más reciente de las operaciones militares del Estado de Israel contra Palestina. Como en otras ocasiones, el acontecimiento sobrepasó al proceso de la "continuada ocupación y colonización de la Palestina histórica", citamos desde un anuncio-manifiesto publicado en *The New York Times* por la Red Internacional Judía Anti-sionista. La así llamada *disturbing image* siempre es la misma y, por lo general, cuando se trata de fotografías, llega desde grandes agencias occidentales. En cuanto a la imagen en movimiento, el *editing* es también similar: plano secuencia inestable, abierto, con sonido directo; aproximación y *voice over* orgánica de la cadena que transmite el fragmento de algo que está pasando; planos cortos de niños y niñas, de personas heridas y, tal vez por primera vez, el interés en darle un nombre propio al rostro con el que se hace la imagen.

Acciones calificadas por Naciones Unidas como "crímenes de guerra", petición pública de embargo contra el Estado de Israel en carta a *The Guardian* de varios premios nobel, acusaciones de genocidio por parte de intelectuales comprometidos en esta y en otras causas como Angela Davis, Naomi Klein, Noam Chomsky¹ o el más explícito, "Noi Accusiamo" que redacta el director de Historia Magistra, profesor Angelo d'Orsi²: "*accusiamo i governanti attuali di Israele, che nei confronti del popolo palestinese stanno portando avanti una politica all'insegna dell'espansionismo coloniale, della pulizia etnica, del massacro (...)*".

Para pensar en presente el papel de la imagen mediática y su contribución a la cultura de la paz, escogemos los hechos más próximos en el tiempo de una suerte de *follow up story*, con el fin de indagar qué fue de aquellas reglas que construyeran el discurso periodístico de la

modernidad y que resumimos con la frase seminal que emerge de la experiencia del foto-reporter Robert Capa en la Guerra Civil española (1936-1939): si no te acercas suficiente no tendrás una buena foto, las situaciones de peligro no siempre dan las mejores imágenes, es necesario que elijas tu campo.

2. Ver y querer ver: foto de guerra contra periodismo³

Avanzamos que el marco en el que nos movemos se define por la ruptura con la cultura del fotoperiodismo además de escenarios donde solamente existe la imagen que el poder decide, por situaciones en las que incluso el más incidental de los poderes tiene en sus manos generar y diseminar imágenes-shock y por la aparición de nuevas prácticas, tanto en la realización como en la puesta en común de imágenes traumáticas, que incluyen el retorno de la destrucción como material para la creación artística. Muertos para ser llorados, otros para ser catalogados, tal vez necesitemos volver a echar mano de Barthes y de los procesos de connotación que diseñó, echar mano de Peirce, para descifrar el impacto de la ejecución en directo de James Foley, periodista. Lo cierto es que el valor indexal, ese contacto físico de la foto con su objeto, se alarga en este caso hacia el contacto físico del icono, del cuchillo en la mano, con el objeto a fotografiar. Y su valor simbólico se intensifica al entrecruzarse con una imagen preparada, posada; con una figura arrodillada que define el campo, en paralelo a otra figura, de pie y por la espalda, con la que sólo entrará en relación justo en el momento de la muerte; en la tecno-estructura pobre de la imagen, y, por fin, en la sintaxis que se articula desde el punto de visión, desde el lugar de la persona que mira como contra-campo abismal: somos personas condenadas a mirar. En mi memoria una rueda de prensa en Barcelona, 1987, con el dramaturgo de vanguardia y escritor polaco Tadeus Kantor: la imagen del soldado [la del periodista] es peor que la muerte porque es la imagen de la muerte.

3. Lo real y el síntoma

Cuando leemos noticias sobre vidas perdidas, a menudo se nos dan cifras; pero ellas, las

1 *An open letter to Israeli Academics* es un llamamiento de la autoría del profesor, cineasta y fotógrafo Haim Bresheeth que habla de la deuda moral y socio-política de los intelectuales y académicos/as y de la obligación de manifestarse contra la opresión y la injusticia. El texto se refiere a Israel como un lugar donde tendencias fascistas y racistas se hicieron con la esfera pública. Enseguida consiguió la adhesión de más de un millar de personalidades y la de numerosos académicos israelíes.

2 Ver el texto completo en: <https://drive.google.com/file/d/0B4zoX5HeBQpgVmt45VhCX3AzUIE/edit?usp=sharing>

3 La autora intervino con esta temática en una conferencia plenaria del XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaú, 2 al 5 de septiembre de 2014.

cifras⁴, se repiten cada día, y la repetición resulta interminable, la incorporamos como irremediable. Por eso, no preguntamos qué haría falta para aprehender el carácter precario de las vidas perdidas y para que dicha aprehensión coincida, tal y como pasó en otros momentos de la Historia, con una oposición ética y política a las pérdidas que la guerra trae con ella.

Es la pregunta cabal que se hace Judith Butler (2010) en el ensayo en continuo a propósito de las guerras contemporáneas. Y es al amparo de esta reflexión y en torno a lo que la autora denomina “vidas precarias”, junto a la necesidad de que aprehendamos la pérdida de la vida de los otros, como adquiere sentido el interrogante que subsume y condensa esta propuesta que situamos en la relación –también cada vez más precaria– entre acontecimiento y proceso, entre lo inesperado y aquellos espacios que permiten la construcción de la verdad, tal y como lo expone Alain Badiou (1988) y porque también estamos convencidas de que para saber es necesario tomar posición aunque este gesto, nos dice Didi-Huberman no resulte sencillo: “Para saber tenemos que saber lo que queremos pero, asimismo, en qué lugar se sitúa lo que no sabemos, nuestros miedos latentes, nuestros deseos inconscientes” (2008, p. 11, traducción propia).

Puede que el primer síntoma del tal gesto esté, precisamente, en recuperar el nombre de las cosas, la manera de denominar las decisiones políticas que tienen que ver con la vida y con la muerte, en rastrear indicios que, en nuestro caso, nos llevó a ensayar un giro de género e ir hacia autoras antipatriarcales que son, además, ciudadanas del Imperio. Es el método que decidimos ajustar a nuestro objeto con el fin de resignificar la imagen de conflictos en un momento de quiebra, cuando la simple genealogía de la foto de guerra –y por eso haremos una paseata por ella, a la par que la gestión del olvido que se está ejerciendo desde la Guerra del Golfo y su deriva en la desprofesionalización, la precarización del trabajo, el reforzamiento de los oligopolios mediáticos o la corrupción, no nos explica la dimensión estratégica de la pérdida.

En la estela de los Estudios Culturales, el empeño por diseñar un campo de diálogo entre academia/

profesión –que entendemos pertinente para el campo de la Comunicación– máxime cuando se trata de temas tan presentes como la guerra, tan urgentes como la cultura de la paz, nos condujo a un productor de imágenes ejemplarizante, Harun Farocki⁵ y a un analista, el profesor Didi-Huberman, y su trabajo descodificador de los signos que produce, precisamente, aquel cineasta y video-activista cuando entra en relación con imágenes de destrucción. Y nos condujo a intentar otros caminos, a procurar otras herramientas intelectuales en dos autoras, Susan Sontag y Judith Butler, en las que sobresalen algunos de los rasgos constitutivos de la cultura contemporánea, el feminismo y el compromiso activo, y cuyo pensamiento trabaja desde la complejidad las relaciones entre las formas de poder –aquí y ahora, neoliberal–, el dolor y la guerra.

La imagen mediática como ética y los/las intelectuales, por lo tanto también la Academia, como parte de un proceso alimentado por acontecimientos que, aunque meticulosamente planeados, guardan la apariencia de “inesperados”, vamos a usar términos convencionales y en ocasiones hablar de manipulación y punición, tal como el despido de la corresponsal de CNN, Diana Megnay, a causa de un *tweet* en el que dió cuenta de cómo ciudadanos israelíes, en la colina sobre Sderot, animaban los bombardeos sobre Gaza al tiempo que amenazaban con destruir el coche si comentaba algo de lo que estaba viendo, que es lo mismo que ven los periodistas daneses Allan Sorensen y Nikolai Krak: gente con palomitas de maíz, como en el cine o como en un mundial de fútbol.

Dónde, la vieja función de testigo ocular que define el reporterismo, nos preguntamos al mirar hacia nosotras mismas, ciudadanas y ciudadanos de áreas sobre-informadas, con acceso a fuentes diferentes y a diferentes intereses, y para nuestra responsabilidad en dejarnos manipular. ¿Por qué, en el exceso de razón con que vestimos el espacio geopolítico occidental, en general la primera de las alertas, el *shock* demora tanto en ser cuestionado? ¿No somos capaces de ver que es justo en nuestra capacidad de emoción, ese ámbito que nos fuimos acostumbrando a velar, por donde dejamos pasar mensajes que nos convierten en

4 A las 4 semanas de la operación israelí sobre Palestina, la ONU estima en 485.000 las personas de Gaza desplazadas. La web de la BBC habla de 1.900 vidas perdidas.

5 El 30 de julio de 2014, Farocki falleció dejándonos sus filmes, sus piezas para la tele, sus palabras, sus instalaciones y, sobre todo, su posición sobre los múltiples usos de las imágenes.

cómplices de las estrategias de aniquilación? Lo que Butler describe como la regulación del afecto, con ejemplos en las guerras contemporáneas, así como en su experiencia interna más traumática, la del 11S, además de la diferencia de *mise-en-scène* para el dolor, según las vidas sean o no norteamericanas, lo expresa en la frase: "Ningún duelo para los trabajadores ilegales", mientras nos descubre la guerra como ese real "que distingue a las poblaciones según sean o no objeto de duelo" (Butler, 2010, p. 64).

Nos vamos ahora, diez años atrás, en busca del sentido de las palabras. El 23 de mayo de 2004 Susan Sontag -otra de esas voces que trajo para la superficie la función pública de las intelectuales- escribe un artículo polémico en *The New York Times* "Regarding the Torture of the Others", en el que nos hace reflexionar sobre las razones del Poder -para el caso representado por la administración Bush- tratando de evitar decir la palabra "tortura" para referirse a las prácticas de militares de los Estados Unidos en la prisión de Abu Ghraib, fotografiadas por los propios ejecutantes de las mismas como consecuencia de la ocupación de Iraq a raíz de la intervención armada aliada de lo que se llamó II Guerra del Golfo.

Calificando de ultrajante, -*outrageous* fue la palabra-, retirarle el nombre de "tortura" a prácticas que tienen lugar en Afghanistan, en la Bahía de Guantánamo, en Iraq, la autora nos conduce al corazón del dilema, a debatir y, de ser el caso, a combatir, al decir: "*To acknowledge that Americans torture their prisoners would contradict everything this administration has invited the public to believe about the virtue of American interventions and America's rights flowing from that virtue, to undertake unilateral action on the world stage*" (Sontag, 2004).

En torno a este mismo suceso, Judith Butler nos confronta de manera lisa con la censura del régimen patriarcal:

De acuerdo con los gurús de las cadenas conservadoras de televisión, no teníamos por qué llegar a saber nada sobre la violación de derechos humanos por parte de Estados Unidos y los profesionales debieran admitir que mostrar las imágenes de Abu Ghraib es poco americano (2010, p. 66).

Hace 2 años, en *Weapon on the Strong: Conversations on US State terrorism*, Butler habla con Cihan

Aksan y con Jon Bailes (2012) precisamente de la elaboración banal de los discursos con que se nos informa de los conflictos a través de la fórmula mágica del juego de fútbol en el que uno gana y otro pierde, sin más. Y lo desliza, de manera premonitoria y ejemplar, para el caso de Israel contra Palestina, con la consiguiente imposibilidad de análisis de la ocupación o hasta el ideograma de la seguridad como armadilla que les permite usar el miedo y, nos dice, ocultar el verdadero significado de la forma que adquieren las noticias a favor de los objetivos de la política externa, USA en conexión con el neoliberalismo, es decir, con el control sobre la reserva de hidrocarburos en la Franja de Gaza y para impedir la aproximación a Rusia del Gobierno palestino.

Profundizando en el sentido exacto de las palabras, el caso palestino anuncia un giro y problematiza aún más la función de la imagen al hacer tambalear aquel lugar común de la foto-prueba o, en corto, que una imagen vale más que mil palabras porque es a nivel lexical donde se nos descubre el sentido de ciertas ausencias [tortura] o el sinsentido de su presencia: ¿quien le dió [a los Estados Unidos] el derecho a negar todos los derechos? ¿De dónde les viene esa impunidad? El escritor uruguayo Eduardo Galeano (2014) habla de Israel como el "único país que tiene legalizada la tortura sobre prisioneros"; habla de Israel Robert Fisk, el periodista de *The Independent* que ya realizara la cobertura de la Guerra del Golfo en 1991, y la primera palabra que viene a su cabeza es "impunidad", mientras se pregunta qué pasaría si las cifras fuesen al revés: le llamaríamos -con justa razón- una masacre, una atrocidad, un crimen cuyos perpetradores deberán ser llamados a rendir cuentas... reflexiona, escéptico, porque también a él le suenan a hueco los ecos del Consejo de Derechos Humanos de la ONU al declarar el 23 de julio de 2014 que la ausencia de responsabilidades por la violación del derecho internacional "refuerza una cultura de impunidad en la región", informa Gustavo Capdevila de la *Inter Press Service... and so on*.

Y así, de esta manera, desde múltiples voces se expresa la falta de mecanismos para frenar el genocidio, para cortarle el paso al racismo sin retorno: matad a todas las madres palestinas para que dejen de parir "pequeñas serpientes", propone la diputada israelí Ayelet Shaked. Quien analiza esta actitud en público es otra mujer de nombre Nazanin Armanian, nacida iraní, licenciada

en Ciencias Políticas y profesora de la Universitat de Barcelona. Lo hace en un artículo que lleva por título *'Progromo' palestino y ser mujer bajo el Gran Muro*, para hacer emerger diferentes desafíos a los que deben enfrentarse tanto la mujer palestina como la mujer israelí.

No muy lejos, en Londres y el 24 de junio de 2014, una vindicación que lleva tomando cuerpo en todos los encuentros y cumbres⁶ que combaten el sexismo y la violencia como arma de guerra, traía a primer plano el derecho de las mujeres a estar en la mesa de negociaciones para tratar de conseguir, así, una solución que no sea militar.

4. Por una genealogía crítica

Las vicisitudes de nuestro siglo están resumidas en unas pocas fotografías ejemplares que hicieron época (Eco, 1999).

Si desde Barthes (citado por Ledo Andión, 1988, p. 55) la foto-shock es la denotación pura, aquella imagen que suspende el lenguaje y bloquea la significación y que al hacerlo se vincula a la esfera de la recepción, se gestiona como violencia inexplicable –con los miedos como escenario, con la vigilancia como mal menor–, en la línea de sombra que dejó Susan Sontag sobre la posibilidad de poder comunicar con fotografías el sufrimiento de los otros y que Butler (2010, pp. 99–106), al “pensar con Sontag” resemantiza, ¿será posible visualizar el dolor? De serlo, ¿somos capaces en los últimos veinte años, de identificar una de estas fotografías que hacen época? ¿Hará época una decapitación singular, una muerte llorada, una serie de víctimas al margen de la fosa común?

¿Cómo resolver el dilema sobre si las fotos, además del valor inicial, aún mantienen la posibilidad de interpretación? ¿Cómo definir esa foto que se produce en condiciones de control total? ¿Desde qué herramientas metodológicas analizar las consecuencias del “periodismo incorporado”, consensuado con la maquinaria de guerra? ¿Qué hacer frente a lo que se nos da a ver? ¿Qué hacer con los intereses de la muerte que se nos muestra y de la muerte que se nos oculta?

⁶ De interés, asimismo, por el compromiso institucional que reclama, la London Global Summit, que bajo la consigna “End Sexual Violence in Conflict” tuvo lugar entre el 10 y el 13 de junio de 2014. Véase *International Protocol on the Documentation and Investigation of Sexual Violence in Conflict*, editado en UK por el Foreign & Commonwealth Office.

Lo cierto es que pasaron dos décadas que cambiaron el modo de hacer fotos y los caminos por los que se accede a la fotografía. Dos décadas que se alejan de la tradición del fotoperiodismo que tuvo como objetivo “dar a ver” y de una cultura profesional que trajo para la imagen de prensa la subjetividad autoral, trabajos de ciclo largo, el derecho a escoger. Sin embargo, determinados indicios que anunciaban el fin de una época para la imagen periodística hacían su aparición en los ochenta y en una carta de MacCullin publicada en *The Times* el 17 de julio de aquel año 1982: “vieron [las instituciones] en mi experiencia en materia de reportaje de guerra una amenaza para la imagen que deseaban comunicar”.

Y para liberar a la fotografía de prensa de múltiples filtros institucionales emergen otras experiencias. Por ejemplo, la expo expandida *“Here is NY: A democracy of Photographs”* que articulan Gilles Peres y Natchway en el Soho en respuesta a la imagen pública del 11S, donde cada persona podía dar a ver la foto que había tomado de ese instante de muerte –que es Capa y es Eddie Adams– y que el ex-editor fotográfico de *The New York Times*, Fred Ritchin (2009), considera una práctica precursora de los usuarios de la web 2.0 y sus nuevos modos de explorar lo real y de confrontarse con él y con el modelo oficial americano –privado de toda espontaneidad, insiste– que secuestra la imagen para elaborar un cliché que dice: *cool*, todo irá bien. En realidad todo sucedió al revés, comentará Ritchin para señalar con el dedo a esos iconos yanquis de la bandera en el medio de los escombros que enlaza con Iwo Jima (IIGM) y con la destrucción de la imagen de Sadam. Cuidado, pues, con esta invasión del signo y del significante –contra el significado– porque, como apunta el editor y activista, las armas de destrucción masiva no existen, pero se hizo una guerra para destruirlas.

¿Cómo se trazó ese Plan?

Verano de 1990: en escena la imagen del Mal: video-home clandestino con las tropas iraquíes entrando en Kuwait. Falso documento elaborado por Hill & Knowlton para afirmar la cultura de guerra que se extendió como una cruzada, tal era la coincidencia de intereses, por todo el hemisferio occidental. Y en pocas semanas la operación “Tormenta del desierto” se da por finalizada. A los tres meses, el 6 de julio de 1991, en el marco de los Encuentros Internacionales de

Fotografía que se celebran en Arles, France Presse presenta un audiovisual sobre la Foto y la Guerra del Golfo, que con la frase “on a tué la photo, on a tué le réel”, concluía que habíamos asistido al nacimiento de una nueva agencia que se llama Pentágono. No fue más allá la agencia FP, no habló de la *entente* entre organizaciones informativas y el Poder, pero a partir de la I Guerra del Golfo la escisión entre fotoperiodistas y fotógrafo-funcionarios, ejecutores de fotoinventario de imágenes previamente decididas, era un hecho.

La preminencia del infografismo y de la imagen electrónica sirvieron para consagrar ese papel puramente visual, a-histórico, sin contexto, estrictamente icónico de la fotografía, que abandona su valor de vestigio, tan importante en la tradición de la foto de guerra, para deslizarse hacia los moldes de la imagen de propaganda blanda, que en su factura ingenua con puesta de sol, negro con saxo, mujer-soldado con la foto del bebé en el casco, de chica rubia durmiendo con su teddy bear, de enmascarado justiciero, siempre seguro, de que no va a fallar en ese rol retórico que garantiza el consabido *happy end*, nos está diciendo: “Cool, todo irá bien...”.

Como resultado del compromiso adquirido en una asamblea contra la intervención en Iraq, profesionales de la prensa y docentes de comunicación, reunidos en la Universitat de Barcelona, decidimos posicionarnos sobre el comportamiento de los medios y, obviamente, el papel de la foto en la construcción de la cultura de guerra se convirtió en material de interés. Pasamos, así, a observar y a aislar tres fases cualitativamente diferentes que identificamos a partir de la ausencia (primera fase), de la sobresaturación (segunda fase o “fase de la victoria”) y de retorno a la norma (tercera y prolongada fase) que nos indica cómo las cosas volvieron a ser lo que eran. Los resultados se hicieron públicos en “El frente fotográfico” un capítulo de urgencia para la obra colectiva *Las mentiras de una guerra: desinformación y censura en el conflicto del Golfo* editada en 1991 y que se reactualiza años después (Ledo Andión, 1998, pp. 106–111).

De la catalogación que efectuamos a partir de la entrada de fotos, entre el 17 de enero al 2 de marzo de 1991, en los servicios del diario barcelonés *La Vanguardia*, singularizamos tres estereotipos recurrentes en la cobertura visual del conflicto: la tecnología como nuevo patrón, el *human factor*

con su referente en el espacio familiar occidental y en la feminización de la guerra, y la retórica del triunfo como parte de la afirmación de la verdad única y universal. El sello de esa nueva agencia que media en la distribución de imágenes es el del DOD (*Department of Defense*). Y la pregunta -que aún nos seguimos haciendo- no encuentra respuesta: esas imágenes, ¿nos dieron más información y recursos interpretativos sobre lo que estaba sucediendo de lo que nos hubiese sugerido su ausencia total?

Asistíamos, sin saber reaccionar, a la conjunción de tres tendencias que se empiezan a manifestar desde el post-Vietnam: la interpenetración entre organizaciones informativas e instituciones político-militares; el ascenso del corporativismo profesional junto a la asunción de la razón empresarial; y el auge -efímero- de un género sin antes ni después, el infografismo, que irá dominando las formas de comunicación visual haciéndonos olvidar aquel material sucio, comprometido, capaz de generar efectos poco previsibles como aconteciera en Vietnam. Pero, sobre todo, el ojo de la cámara es también el ojo del visor de las armas cirúrgicas que exaltan la precisión.

Excepto para el Farocki de “La guerra siempre encuentra una salida”:

Las imágenes operativas de la Guerra del Golfo de 1991, esas imágenes sin personas, fueron más que una mera propaganda para silenciar a los 200.000 muertos de esa guerra, a pesar de las rígidas medidas de censura. Surgieron del espíritu de una utopía bélica que no tiene en cuenta a los humanos y que los acepta como víctimas con condescendencia o incluso con cierta desaprobación (Farocki, Giser, & Didi-Huberman, 2013, p. 19).

Fotos como decorado, fotos como paisaje, como fragmento sin tiempo, fotos para un receptor que mira para ellas como ficción. Fotógrafo mutante, desprofesionalizado, que no recuerda el derecho a no disparar esa foto preparada de iraquíes besando las manos de militares americanos, que ahora sabemos que eran kuwaities posando.

5. La ausencia del cuerpo, la ruina

Precisamos nuevas herramientas históricas para pensar la especificidad de cada desastre humano

que sobreviene, señala Hélène Chouteau (2008, pp. 57–58) en una obra colectiva que recoge otras prácticas que activan el arte como política y los archivos como espacio en el que sus piezas –relatos históricos y periodísticos– están llenas de relatos ficcionales, propuestas que también transitaban Bertolt Brecht [ABC de la guerra] o Gerard Genette. Otras prácticas y otras actitudes que llegan desde el campo de la intervención artística y que labran un paisaje en el que la vuelta del amateurismo como posición teórica y política “*qui récuse l'autorité des spécialistes en réexaminant la manière dont les frontières de leurs domaines se tracent à la croisée des expériences et des savoirs, señala Jacques Rancière*” (2011, p. 14), será un aspecto más a considerar.

Sería imposible intentar dar noticia de propuestas que activan la subjetividad como nueva arma contra la guerra y entran en su materialidad como rastro abismal. Por eso hacemos sólo una pequeña anotación con un trabajo que también llamó la atención de los autores que nos motivan. Fotografías de conflicto: o qué permanece?, este título en un artículo de Kátia Hallak Lombardi (2011), una mujer que atraviesa territorios en los que solemos aventurarnos –y por eso también coincidimos en la lectura de aquellos y aquellas que como Benjamin, Rancière, Sontag o Agambem, nos adentran en la relación fructífera entre documento, creación, expresión, comunicación como parte de la imagen que se muestra y que muestra– trata de la obra *Fait: Koweit 1991* de Sophie Ristelhueber (2009), de su paso pausado de reportera a fotógrafa llevando consigo los dilemas de uno de sus maestros, Raymond Depardon, cuando dice que él era un buen reportero, pero que no sabe si es un buen fotógrafo, mientras su antigua discípula escoge el vestigio, el síntoma, la desaparición y la huella de lo que en algún momento aconteció, escoge la ruina, la ausencia de cuerpos, la cicatriz en el paisaje, la guerra contra Iraq, por ejemplo. Y al tomar posición frente al lenguaje, problematiza por un lado lo que hasta hace dos décadas reconocíamos como fotoperiodismo y, por la otra, subvierte el documental de guerra porque, de nuevo Didi-Huberman (2008, p. 61), cada fotografía parece manifestar tanto el silencio del acontecimiento como el grito de su huella.

En el capítulo “La realidad tendría que comenzar”, Harum Farocki (2013, p. 181) indaga en las operaciones de reconocimiento aéreo de las

guerras del siglo veinte explorando el terreno enemigo, hasta dar con los vuelos sobre Auschwitz en 1944, y con la primera imagen que los aliados realizaron el 4 de abril. Pero, dice el cineasta, que los analistas no tenían la tarea de buscar los campos y, por eso, no los encontraron. Reaparece, de esta manera, el sentido primigenio del deber saber y, singularmente, la responsabilidad de quien no ve lo que está viendo al producir una imagen y la construcción de sentido como una cuestión ética y política de quien la mira.

Es Didi-Huberman quien localiza un giro sin retorno en la obra de Farocki en *El fuego inextinguible*, 1969, filme en el que el cineasta le da vuelta al modo de mostrar el daño causado por el Napalm en Vietnam, sin que cerremos los ojos ante las fotos, sin que cerremos nuestra memoria, sin que, como resultado, neguemos los hechos. Recurriendo Brecht, Farocki piensa en el significado de esta negativa por parte del espectador y, como consecuencia, no deja pasar ninguna explicación. En ese momento pasa a la acción. Tal y como se recoge en Didi-Huberman, en el citado Prólogo (Farocki et al., 2013, pp. 19–20) este es el guión de la escena:

CÁMARA a la mano izquierda de Farocki apoyada sobre la mesa. Su mano derecha se extiende fuera de la pantalla para tomar un cigarrillo encendido y luego apagarlo contra el lado interno de su brazo izquierdo, a mitad de camino entre la muñeca y el codo (3,5 segundos). Narrador en off: Un cigarrillo quema a 200 grados. El napalm quema a 1,700 grados.

6. Conclusiones imposibles de cerrar

La brecha que se produjo en el tipo de imagen y en los usos de la imagen en el discurso periodístico se planeó a través de un conjunto de cambios en la cultura del fotoperiodismo, cuyo aspecto más sobresaliente tal vez radique en la pérdida de la posibilidad de hacer cuerpo con el acontecimiento, de encarnarse en un proceso que nos permita su comprensión, de impedir la experiencia de la foto como parte de esos mismos procesos que va a representar y de su substitución por el “periodismo incorporado”, ajustada denominación que hace Judith Butler (2010) cuando analiza esa puesta en práctica en la II Guerra del Golfo y para afirmar que solamente desafiando a los medios de comunicación dominantes, ciertos tipos de vidas [precarias] podrían tornarse visibles y con

ellas la razón de construir condiciones para la paz, condiciones que corren parejas, en el ámbito del periodismo en imágenes, con el acceso a lugares, personas y fuentes diversas, pero singularmente con la necesidad de la mirada crítica, con el derecho a tomar posición, también en defensa y haciendo avanzar una cultura profesional que toma distancia del poder y de su dispositivo militar que es, además, el núcleo de la acción política.

¿Qué muertos merecen ser llorados y cuáles, simplemente, catalogados? ¿Cómo reactualizar el papel substantivo que tuvo la foto y la imagen pública? ¿Coincidimos, con Didi-Huberman, que frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa, y cómo (nos) toca a la vez? Si somos capaces de reconocer la necesidad del encuentro en esta reflexión de Judith Butler: *"I think something happens only when people find that they are moved with others find themselves linked or allied in new ways showing up or speaking out in ways that resonates with another"*, seguro que también podemos hacer nuestra la actitud de una filósofa, de Marie-José Mondzain (2003, p. 15, traducción propia):

Con los ojos abiertos y el espíritu vigilante, ver es batirse por tomar la palabra cada vez que una imagen nos la da, y por volver a tomarla y a manifestarla con fuerza cada vez que otras imágenes nos privan de ella.

Hace años, con motivo de un texto sobre el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado se argumentaba, y defendía, la necesidad de la foto y de su vinculación a la memoria, con la ayuda de él, llamémosle, protagonista de *La Metamorfosis*, de Frank Kafka. Más tarde Gregor reapareció en una nueva redacción (Ledo Andión, 1998, p. 15) que es con la que, ahora, queremos concluir:

Gregor comprueba, una buena mañana, que nadie lo reconoce ya entre los suyos, que se interrumpieron los lazos, las posibilidades de conexión con el mundo exterior, que sólo cuenta con algunos movimientos torpes y con el sentido de la vista para mantenerse unido a los demás. Gregor Samsa reproduce un sistema reglado de usos del espacio para hacerse entender por su madre y por su hermana, y así, cuando entran en el cuarto, se esconde debajo de los muebles para no molestar. Su forma, aunque extraña, no conlleva peligro, les está diciendo. Cuando, de golpe y porrazo, al observar que le van retirando su caja de herramientas, su mesilla de noche, su paisaje, de Gregor se apodera, por primera vez, el terror: perderé la memoria, piensa Gregor, y entonces sí que dejaré de ser un ser humano. Y Gregor, desde su escondite, entra en acción lanzándose contra la pared. Pared arriba trata Gregor de poner su panza encima de un retrato, poner su panza y defender con su panza un retrato de dama que tiempo atrás recortara de las páginas de moda de un magazín. 𐀀

Bibliografía

- Badiou, A. (1988). *L'être et l'événement*. Paris: Seuil.
- Bailes, J., & Aksan, C. (2012). *Weapon of the Strong: Conversations on US State Terrorism*. London: Pluto Press.
- Barthes, R. (1982). *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Chouteau, H. (2008). Nous avons besoin d'histoire. Histoires de mémoires de l'oubli. En G. Morel, *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux* (pp. 57 – 72). Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Desanti, J.-T. (2003). *Voir ensemble*. (M.-J. Mondzain, Ed.). Paris: Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (2008). La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética. En G. Didi-Huberman, A. Valdés, G. Pollock, J. Rancière, & N. Schweizer, *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Farocki, H. (1969). *El fuego inextinguible*.
- Farocki, H., Giser, J., & Didi-Huberman, G. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Galeano, E. (2014). Ya poca Palestina queda. Paso a paso, Israel la está borrando del mapa. Recuperado de <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=7127>
- Grenier, C. (2010). *Sophie Ristelhueber. La guerre intérieure*. Dijon: Les presses du réel.
- Hallak Lombardi, K. (2011). Fotografías de conflicto: o que permanece? *Discursos Fotográficos*, 11, 14 – 32.
- Inter Press Service. (n.d.). [Agencia de Noticias]. Recuperado

- de <http://www.ipsnoticias.net/>
- Ledo Andión, M. (1988). *Foto-xoc e xornalismo de crise*. Sada, A Coruña: Edición do Castro.
- Ledo Andión, M. (1991). De la foto en los Medios. In S. Aguilar, *Las mentiras de una guerra: desinformación y censura en el conflicto del Golfo* (pp. 135 – 147). Barcelona: Deriva Editorial.
- Ledo Andión, M. (1998). *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidade*. Madrid: Cátedra.
- Morel, G. (2008). *Photojournalisme et art contemporain: les derniers tableaux*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Público. (n.d.). [Diario digital]. Recuperado de <http://www.publico.es/>
- Rancière, J. (2011). *Les écarts du cinéma*. Paris: La fabrique.
- Ristelhueber, S. (Ed.). (2009). *Fait: Koweit 1991*. New York: Errata Editions.
- Ritchin, F. (2009). *After photography*. New York: W.W. Norton.
- Sontag, S. (2004, Mayo 23). Regarding The Torture Of Others. *The New York Times*. Recuperado de <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html>