

Experiencias de guerra: el problema de la humanidad a través de las imágenes*

Catalina Cartagena

Maestranda en Ciencias Sociales (UNGS-IDES)

Mail: catacartagena.un@gmail.com

Introducción

En este texto proponemos abordar la temática de la experiencia de guerra concentrándonos en la esfera particular de la humanización y/o la deshumanización del otro a partir de representaciones fotográficas. Las preguntas que orientan nuestra exposición son, ¿Qué muestran las fotografías de guerra? ¿Por qué y para qué fotografiar la guerra? ¿Quién dispara la cámara? ¿Qué hacer frente a las imágenes? Para resolverlas arrancamos el primer apartado con un recorrido aproximativo a los inicios de la fotografía de guerra como práctica profesional: el fotoperiodismo y las discusiones en torno al compromiso o la neutralidad política frente a la guerra. En un segundo apartado nos acercamos a los usos de las fotografías de guerra y la transformación de lo que ha sido y es actualmente representado en las imágenes. Finalmente, en el tercer y cuarto apartado desarrollamos concretamente el problema de la humanidad en el contexto de guerra dando lugar a dos premisas fundamentales, la primera, algo brusca, apunta a que la experiencia de guerra está constituida por el hecho de que a través del tiempo las sociedades han aceptado y legitimado distintos grados y formas de violencia aplicada a otros seres humanos, así como ha justificado la muerte de propios y ajenos. La segunda, siguiendo el análisis de Judith Butler (2010), consiste en pensar la guerra como un fenómeno normalizado y enmarcado por un

particular modo cultural, que regula las disposiciones afectivas y éticas revelando un encuadre de la violencia selectivo y diferencial.

La fotografía de guerra y los contextos de producción

Según Susan Sontag ([1973] 2012) las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece ser visto y de lo que tenemos derecho a observar, nos enseñan un código visual y construyen una ética de la visión. Las fotografías además procuran pruebas, demuestran hechos y se convierten en testimonio de acontecimientos de la realidad en tanto esta fue capturada por la cámara. Efectivamente, todo tipo de eventos han sido registrados visualmente por medio de cámaras fotográficas, y por supuesto la guerra, en cuanto acontecimiento que ha acompañado el devenir histórico de las sociedades no constituye la excepción. Según el historiador Peter Burke (2005) durante los siglos XIX y XX los dibujantes, lo mismo que los fotógrafos de guerra se convirtieron en una institución. Desde la guerra de Crimea y la guerra de Secesión de Estados Unidos y hasta la Primera Guerra Mundial, la fotografía se convirtió en un instrumento central para su representación. No obstante, es hasta bien entrado el siglo XX y de la mano del avance tecnológico, con las cámaras ligeras y las películas más largas, que la fotografía de guerra obtuvo la

* Este texto fue presentado como trabajo final del seminario “Las guerras: historias, experiencias, representaciones. Un recorrido analítico con énfasis en Malvinas. A cargo del docente Federico Lorenz. Junio-Septiembre 2012.

posibilidad de exponer la dinámica de la batalla, los combates, las víctimas civiles y los huérfanos, si así lo permitía la censura militar. Como lo advierte Sontag (2003,14), la Guerra Civil Española (1936-1939) fue la primera guerra "cubierta" en el sentido moderno, por un equipo de fotógrafos profesionales cuyas fotografías fueron publicadas por periódicos y revistas nacionales e internacionales y vistas por el mundo entero. La más popular en este contexto es la del soldado republicano herido por una bala enemiga y capturada en el instante preciso por Robert Capa; sin duda una imagen perturbadora que llamó la atención y sobresaltó al público espectador cumpliendo así el objetivo del fotoperiodismo que empezaba madurar.

Durante los años cuarenta y como consecuencia de los horrores que se empezaban a revelar sobre el nazismo alemán, el fotoperiodismo adquiere una nueva legitimidad basada en premisas particulares que bifurcan la actividad fotográfica en dos ámbitos, por un lado, aparece la fotografía de guerra bajo la consigna del compromiso político por parte de los fotógrafos y el planteo de un uso sensato de las imágenes, de ahí el proyecto del objetor de conciencia Ernst Friedrich y su trabajo "Krieg dem kriege" ("Guerra contra la guerra") que revela el cubrimiento del conflicto en crudo y las condiciones de las víctimas. Por el otro lado, se conforma un grupo más "neutral políticamente" que reconocen su misión en la consigna: "hacer la crónica de su tiempo, sea de paz o de conflicto, como testigos imparciales libres de prejuicios patrióticos" (Sontag, 2003: 19). En efecto, estas dos acepciones del fotoperiodismo de guerra aproximadas al compromiso o a la neutralidad política, las discusiones sobre los usos de la fotografía, la representación en detalle de los combates/combatientes o de las víctimas, entre muchas otras, son expresión de un proceso de larga data que ha experimentado cambios profundos a lo largo de la historia, y que están en consonancia con los cambios introducidos en la dinámica de la guerra.

No obstante los cambios, siempre es pertinente considerar el contexto de producción de las fotografías de guerra, esto, porque en el ámbito del fotoperiodismo – práctica que se ha desarrollado a partir del

cubrimiento de los conflictos militares y políticos particularmente- se concede a la técnica fotográfica un lugar central y privilegiado a partir de su retórica de inmediatez y verdad, argumentando que la fotografía permite exponer los hechos directa o indirectamente a partir de "la experiencia de primera mano" (Jhon Tagg, 2005, 9). En este sentido, la objetividad del fotoperiodismo, el poder para representar los acontecimientos de la realidad y su valor como prueba testimonial suponen la validez de la práctica del fotoperiodista para informar sobre el fenómeno de la guerra. Sin embargo, más allá de estas características, es cierto que los usos de las imágenes capturadas y las condiciones de circulación y recepción de las fotografías están determinados por el marco por y para el que son producidas. De ahí que, en opinión de Butler "la producción y circulación de las imágenes fuera de un contexto histórico que la comprenda en su origen y causas, ha contribuido, a socavar tanto una comprensión sensata de la guerra como las condiciones para una oposición sensata de la guerra" (Butler, 2010: 144).

Las representaciones y los usos de las imágenes de guerra

Siguiendo a Burke (2005: 186) las imágenes de combate constituyeron durante mucho tiempo una modalidad de propaganda, en tanto retrataban la guerra y a sus participantes de un modo heroico. Desde las imágenes de batalla de la época del Renacimiento que mostraban a los caudillos participando de los combates, hasta la Segunda Guerra Mundial con los cuadros encargados por los oficiales británicos o por el gobierno de la URSS. Sin embargo, a partir de la Guerra Civil Española y en otros contextos de la Segunda Guerra Mundial el fenómeno empezó a ser contemplado desde abajo, esto es, se emprendió el registro de los soldados rasos o a las víctimas de la población civil. De este modo la transición del estilo heroico al estilo "factual" o "antiheroico" constituyó un gran cambio experimentado por las imágenes de batallas producidas en Occidente (Burke, 2005: 189).

En el reconocimiento de este cambio

de carácter, de la fotografía heroica a la antiheroica podemos advertir una particularidad de la fotografía de guerra: mientras que en las imágenes heroicas la intención era mostrar no solo la humanidad, sino sobre todo, la "sobre humanidad" o "más que humanidad" de aquellos hombres: "héroes", que no podían mostrarse vulnerables frente a los derroteros de la guerra, la transición a la fotografía factual permitió al fotógrafo exponer la vulnerabilidad del soldado raso, el cual, como lo muestra la fotografía de Capa, podía ser alcanzado en cualquier momento por una bala enemiga, o bien presentar la vulnerabilidad de la población civil victimizada por los bandos en conflicto. En este último caso, la presentación de la vulnerabilidad del otro a través de la imagen reconocía la alteridad en su humanidad en tanto vida que si no estaba ya pérdida, podía perderse a causa de la guerra.

Efectivamente, como vimos arriba, el sujeto representado en la fotografía cambia en consonancia con las transformaciones experimentadas en la dinámica fotográfica y la dinámica de la guerra. Empero, al mismo tiempo, el sujeto que captura la imagen también cambia y la transformación de ambos sujetos, el capturado y el que captura, supone inmediatamente cambios en los usos de las imágenes de guerra y en su interpretación.

Sobre el sujeto que captura la fotografía y como vimos en el apartado anterior, la imagen de guerra era en un principio registrada por fotógrafos profesionales que, independientes de los conjuntos militares o sujetos a ellos, los acompañaban en calidad de fotógrafos con la finalidad de documentar la guerra (Ibarz, 2005). Una primera inflexión sobre el accionar del fotógrafo profesional se produce cuando los fotógrafos pasan a formar parte del propio contingente armado desde la guerra del Golfo en 1991. No obstante, una inflexión aún más particular circunscripta al contexto del avance tecnológico y la popularización del uso de la cámara digital, se produce en el siglo XXI con la proliferación de fotografías producidas por los mismos militares donde aparecen registradas imágenes de tortura y accionar contra sus

contendientes en el campo de batalla; el ejemplo más sobresaliente es el caso de las fotografías de Abu Ghraib en la guerra desatada por Estados Unidos contra el terrorismo en Irak, en el año 2003¹. Este caso ha sido problematizado por la intelectualidad estadounidense e internacional, dado que pone sobre la mesa nuevos elementos que transforman el panorama y sugieren una reconfiguración de la relación entre fotografía y guerra, relación que es atravesada por el problema de la alteridad y la humanización.

En todo caso la problematización sobre el tratamiento de estas fotografías pasa por varias discusiones. Por un lado, se alude al hecho de que las fotos fueron tomadas no por fotógrafos profesionales (fueran periodistas, documentales, de agencia o integrados al contingente armado en calidad de fotógrafos) sino por los soldados encargados de los interrogatorios de inteligencia militar norteamericana. Por otro lado, las imágenes que después fueron reproducidas y circuladas por los mismos soldados y que luego pasaron a manos de los medios de comunicación perdieron su carácter penal o criminal y pasaron a convertirse en fotos periodísticas. En este sentido, la discusión arguye que la publicación de las fotos en los *mass media* contribuye a que estas imágenes se

¹ Algo medianamente comparable a lo expuesto en las imágenes de Abu Ghraib serían algunas de las fotografías de las víctimas negras de linchamientos efectuados entre las décadas de 1880 y 1930, caracterizadas por la imagen de estadounidenses sonrientes bajo el cuerpo desnudo y mutilado de un hombre o una mujer colgado de un árbol en plena plaza pública. Estas imágenes capturadas por un fotógrafo eran reunidas y almacenadas en álbumes o convertidas en tarjetas postales para exhibirlas ante el público, no obstante, el uso particular de la fotografía, según Sontag (2004: 3), consistía en la conservación del recuerdo de una acción colectiva. Para esta autora, en el caso de las fotografías de Abu Ghraib, más que un uso de conservación de recuerdos o documentación de la guerra, las fotografías capturadas por los propios militares infligiendo a sus enemigos a través de la tortura fueron utilizadas para difundir un mensaje particular con contenido político a la población musulmana.

emparejen con las del fotoperiodismo sin alterar en lo más mínimo el papel histórico de la fotografía de guerra y soslayando un análisis crítico sobre el contenido de las mismas. Una vertiente más de la discusión en el sentido de emparejamiento, tiene que ver con que las fotografías reaparecieron - después de ocupar pantallas y medios, y aparecer permanentemente en internet- en exposiciones museísticas con el título de "Inconvenient Evidence" en el Centro Internacional de Fotografía de Nueva York y en el Museo Warhol de Pittsburg. Para el centro de fotografía neoyorquino, las imágenes de Abu Ghraib plantearon interrogantes a las relaciones entre fotografía y guerra. Por su parte, el museo de Pittsburgh las presentó como ocasión de "ver el conflicto de Irak a través de los ojos de hombres y mujeres autorizados a luchar en él" (Ibarz, 2005: 115). Este último punto tiene como trasfondo la pregunta por el tránsito y la metamorfosis de las fotografías de guerra, en específico, la mutación de la imagen de la atrocidad, la imagen de la tortura y la deshumanización del otro en arte². En efecto, lo que advierten estas discusiones y siguiendo a Butler, es que las fotos han funcionado de distintas maneras,

"(...) como amenaza de vergüenza para los prisioneros, como crónica de un crimen de guerra, como alegato a favor de la radical inaceptabilidad de la tortura y como trabajo de archivo y documentación difundido por Internet o mostrado en los muros de Estados Unidos, incluso en galerías y espacios públicos de la más variada índole" (Butler, 2010, 132)

Pero también advierten que las fotografías en sí mismas no tienen una función moral mágica, es decir, no alertan sobre el aborrecible sufrimiento humano de la escena, porque repetimos, la imagen es siempre instrumentalizada y enmarcada

² Además de la exposición de Brian Wallis de la que hice mención arriba, "Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib", también fueron expuestos los cuadros del artista colombiano Fernando Botero basados en estas fotografías en numerosos lugares de Estados Unidos entre los años 2006 y 2007, véase "Botero Abu Ghraib". O la obra de Susan Crile: "Abu Ghraib/Abuse of Power, Works on Paper".

discursivamente y es a condición de ese marco determinado que es posible interpretarlas.

Ahora bien, es preciso insistir en el hecho de que las fotos fueron tomadas con cámara digital, aun cuando, como fundamento tecnológico específico de las imágenes de Abu Ghraib esto no ha suscitado mayor debate. El uso personal de las cámaras por parte de los soldados y autorizados por sus mandos militares transforma la escena y la perspectiva del campo de batalla en tanto le posibilita al soldado representar su experiencia. Dicho esto, en el contexto de la era digital y los cambios en la dinámica política y militar de la guerra, también se producen cambios en el registro y uso que se hace de las fotografías. Así las cosas, fotografiar la guerra deja de ser terreno de los fotoperiodistas o reporteros gráficos, en la medida en que los soldados poseedores de una cámara digital registran su guerra partiendo de su propia experiencia en el combate, y con la posibilidad de intercambiar las imágenes y ponerlas en circulación. Al mismo tiempo, el sujeto que es capturado por la máquina fotográfica también cambia: del héroe combatiente pasamos al soldado raso y la población civil, y en estos últimos años, de la población civil a los verdugos torturadores y sus víctimas. En este sentido, el registro del otro a través de la imagen ha mutado. Desde la captura de sus rasgos más heroicos y elevados, pasando por visibilizar la fragilidad de la condición humana, hasta la exposición del dolor o sufrimiento infligido en un acto de inhumanidad borrando en él cualquier rastro de lo humano y negando así su alteridad.

Pensar lo humano en el contexto de guerra

Partimos de una concepción general de lo humano que, como puede intuirse en los apartados anteriores, implica cierta vulnerabilidad. Esta condición de vulnerabilidad que caracteriza lo humano surge con la vida misma en tanto estamos entregados al otro o a un conjunto de otros, y se determina después por el orden social que establece condiciones particulares bajo las cuales ciertas vidas humanas resultarán más

vulnerables que otras y ciertas muertes más dolorosas que otras. Así pues, esa condición de vulnerabilidad original que adquiere la característica diferencial en el entorno social, supone que, el cuidado y mantenimiento de las vidas está distribuido de forma radicalmente desigual. Esto significa que, mientras ciertas vidas están altamente protegidas y valoradas otras no se calificarían incluso como vidas o por lo menos no como vidas que valgan la pena. En este sentido, pensamos lo humano como un valor que puede ser asignado, retirado, negado o afirmado. Desde esta perspectiva, lo "humano" se da constantemente por duplicado: unos humanos se cualifican como humanos y otros no se cualifican como tal. Aquellos que no se cualifican como humano, no lo hacen en tanto no encarnan la norma que determina qué y quién contará como vida humana (Butler, 2010, 112).

Siguiendo a Butler, la deshumanización del otro se produce a partir de la "desrealización" del otro, esto es, de su no reconocimiento que en el plano discursivo sugiere que ciertas vidas no pueden ser consideradas como vidas, no pueden ser humanizadas en tanto no encajan dentro del marco dominante de lo humano. Después, un segundo nivel de deshumanización ocurre cuando brota la violencia física en tanto portadora del mensaje de deshumanización que ya está funcionando en la cultura (Butler, 2004/2006, 60-61). Lo anterior dicho en palabras simples. Por supuesto la relación de la deshumanización con el discurso es compleja, pues sería muy simple afirmar que la violencia implementa llanamente lo que ya está funcionando en el discurso³. Para dilucidar un poco el contenido de esta afirmación, Butler plantea varias preguntas disparadoras con respecto al contexto de las guerras libradas contra el terrorismo en la primera década del presente siglo, donde lo humano en términos occidentales se constituye a partir de dos normas básicas, civilización y raza: "*¿En qué medida los árabes, en su mayoría practicantes del Islam,*

caen fuera de lo "humano" tal como ha sido naturalizado en su molde "occidental" por la labor contemporánea del humanismo? ¿Cuáles son los contornos culturales de lo humano que están funcionando aquí? ¿De qué modo nuestros marcos culturales para pensar lo humano ponen límites sobre el tipo de pérdidas que podemos reconocer como una pérdida? (Butler, 2006, 59). La reflexión sobre estas preguntas son indicativas de que la violencia practicada en nombre de la civilización se justifica en tanto presupone la subhumanidad o inhumanidad (condición de bárbaro) del otro contra quien va dirigida la violencia, aún cuando esta revela su propio carácter bárbaro.

Cuando hablamos de barbarie adherimos al significado aportado por Eric Hobsbawn en "*La barbarie: guía del usuario*" (1998, 253). Para este autor, nos encontramos en pleno descenso de nuestra civilización a la barbarie, lo cual tiene que ver con dos procesos. Por un lado, con el trastorno y la ruptura de los sistemas de reglas y comportamientos morales por los cuales todas las sociedades regulan las relaciones entre sus miembros y, en menor medida, entre sus miembros y los de otras sociedades. Por el otro lado, el autor hace referencia a la inversión de lo que podríamos denominar "el proyecto de la Ilustración del siglo XVIII". En el contexto contemporáneo, apunta Hobsbawn, estos dos procesos se han conjugado, pues de una mano, han desaparecido los controles tradicionales lo cual se ha reflejado en muchas de las atrocidades que se cometen actualmente, y de otra mano, la serie de valores universales dedicados al progreso de la humanidad: la vida, la libertad, la igualdad, entre otros, cada vez son más eludidos en las pautas de conducta que dirigen la guerra. Así pues, este autor muestra cómo antes de 1914 la opinión de que la guerra se hacía contra los combatientes y no contra los civiles era una premisa no discutible. No obstante, hoy día estas limitaciones no son reconocidas y de esta forma la noción de la guerra civilizada, en tanto guerra que establece una normativa para el ejercicio legítimo de la violencia, ha desaparecido (Hobsbawn, 1998, 254). Desde nuestra perspectiva, nos atrevemos a agregar algo más a la proposición de Hobsbawn y

³ Para profundizar en la relación de la deshumanización con el discurso en Butler ver: Butler, Judith ([2004]2006) "Violencia, duelo, política" en *Vida Precaria: El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós. .

decimos que, la normativa para el ejercicio legítimo de la violencia no ha desaparecido, más bien los contextos sociales se han transformado produciendo nuevos marcos normativos que aceptan y legitiman diferentes grados y niveles de violencia.

Respecto a este tránsito de la civilidad a la barbarie, Hobsbawn sugiere una breve cronología de lo que llama "*deslizamiento por la pendiente de la barbarie*" (1998, 255) reconociendo cuatro etapas particulares, a saber: la primera guerra mundial, el periodo de crisis mundial entre 1917-1920 y 1944-1947, las cuatro décadas de guerra fría, y finalmente, el derrumbe de la civilización en los años ochenta y después de ellos. Según lo anterior, la primera guerra mundial inició el descenso a la barbarie, pues bajo el concepto de una guerra de "total movilización nacional" que incluía a la población civil, destruyó la columna central de la guerra civilizada. Después de 1917, señala este autor, la historia del siglo XX sería la de una era de guerras de religión, donde la crueldad brutal e inhumana se convertiría en su característica particular. En este sentido, "la causa del bien (esto es, de las grandes potencias occidentales) se enfrentará a la causa del mal, cuyos representantes, la mayoría de las veces, eran agentes que veían rechazada su reivindicación de la condición de seres humanos de pleno derecho" (Hobsbawn, 1998, 258). Dentro de este marco, la concepción de la inferioridad humana del otro o de plano su no reconocimiento como tal aceleró el avance de la barbarie latente donde el horror de lo cotidiano condujo, a su vez, a banalizar los métodos que, como la tortura, empezaron a constituirse en prácticas sistemáticas en la guerra contra el otro.

Pensar lo humano a través de las imágenes de guerra

Efectivamente, la deshumanización del otro a partir de su no reconocimiento también se lleva a cabo en el ámbito de las imágenes. En general, en el campo visual al igual que en otros campos de percepción está establecido el esquema normativo de inteligibilidad que establece lo que va a ser y no va a ser humano. En este sentido, el campo visual produce imágenes de lo que es menos que humano, esto es, de lo subhumano, o por el

contrario sustrae toda imagen, todo nombre o narrativa de modo que no haya evidencia de la existencia de una vida (Butler, 2006: 183). Desde esta perspectiva, la vida del otro es representada bajo la forma de lo inhumano o bien es irrepresentable. En un sentido o en el otro, hay un marco de representación que, aunque no muestre violencia explícita es violento en tanto borra la vida del otro a través de la omisión o de la propia representación.

Ahora bien, la fotografía que retrata, tiene una función representacional y una función referencial. Respecto a las fotografías de guerra, estas son referenciales en tanto registran las normas de la guerra y consiguen construir un emblema visual de la misma. Pero las fotografías, en nuestro tiempo y a través de los *mass media*, especialmente internet, poseen además la particularidad de la circulación. De esta manera, el archivo visual de la guerra circula indefinidamente y esa condición de la imagen permite que el acontecimiento sea interpretado y reinterpretado de múltiples formas. En efecto, en este ciclo de "circulación indefinida" y como ya mencionamos, la fotografía puede ser instrumentalizada en direcciones radicalmente diferentes y su interpretación va a estar condicionada según cómo esté enmarcada discursivamente y en qué contexto sea presentada o mostrada. Lo anterior sugiere que, para reflexionar sobre el campo visual de las fotografías de guerra, lo central es considerar que existen unas normas que regulan qué vidas son consideradas humanas y cómo estas normas asociadas con los marcos de representación visual, condicionan nuestra capacidad de respuesta ante el sufrimiento de los otros.

Dicho esto conviene retomar los cuestionamientos aportados por Susan Sontag ([1973] 2012, 2003) y problematizados después por Judith Butler (2010) y plantearnos las preguntas: ¿Pueden las fotografías actuar sobre nosotros? ¿Pueden suscitar una respuesta ética frente al sufrimiento del otro? La fotografía, admite Sontag, en "*Ante el dolor de los demás*" (2003), "puede y debe representar el sufrimiento humano, estableciendo a través del marco visual una proximidad que nos mantenga alerta ante el coste humano de la guerra, el hambre y la destrucción en lugares que pueden estar alejados de nosotros tanto

geográfica como culturalmente" (Sontag; en Butler, 2010: 102). Sin embargo, continúa la autora, no pueden producir en nosotros un sentido ético, y de hacerlo solo lo consiguen de manera momentánea, de esta forma, vemos la atrocidad a través de la imagen, pero al dejar de verla, saltamos prontamente a otra cosa. Pare rebatir esta postura, Butler propone como ejemplo el caso de la fotografía de Nick Ut: la del napalm ardiendo sobre la piel de unos niños que corren horrorizados durante la guerra de Vietnam, la cual, a través de su gran fuerza impactante despertó en el público estadounidense un sentido de indignación, remordimiento y pena. Estas imágenes trastornaron el campo visual y mostraron una realidad de la guerra sobre las que muchos ciudadanos comenzaron a desarrollar un consenso en contra, que resultó decisivo.

Según la posición de Butler, a través del ejemplo de la fotografía de Nick Ut podemos ver la capacidad de la imagen para acercarnos a una comprensión de la fragilidad y la mortalidad de la vida humana. La autora se agarra del planteo de Roland Barthes, quién en "*La cámara Lúcida*" (2003) apunta que la imagen fotográfica tiene una capacidad especial para modelar un rostro, una vida, en el tiempo del futuro anterior. Es decir, la fotografía opera como una crónica visual y en este sentido no dice lo que es, sino "lo que ha sido". Para Butler, ese confirmar a través de las fotografías que una vida fue, o más bien, que ha sido, es recalcar que una vida es digna de ser llorada. Es así como la fotografía, para esta autora, instala en el marco de la guerra la capacidad de ser llorados (Butler, 2010: 140).

Por su parte, Sontag repone que las fotografías de guerra deben perseguirnos insistentemente, ya que en ese perseguir podemos llegar a sentirnos afectados por el sufrimiento y la muerte de los demás. Esto significa que, si podemos sentirnos perseguidos insistentemente es porque podemos reconocer que ha habido una pérdida y por ende, que ha habido una vida. De esta forma, para Sontag, la fotografía de guerra es una invitación a prestar atención, reflexionar y reconocer las racionalizaciones del sufrimiento masivo ofrecido por los poderes establecidos. No obstante, más allá

de la indignación que las fotografías de guerra puedan provocar, tanto para Butler como para Sontag, lo importante es convertir ese afecto en una acción política eficaz. En otras palabras, para que las fotografías puedan suscitar una respuesta moral deben conservar no solo la capacidad de impactar sino también la de apelar a nuestro sentido de la obligación moral.

Dicho lo anterior vale la pena considerar la pregunta que Sontag formuló en "*Ante el dolor de los demás*" (2003): "¿Quiénes son el <<nosotros>> al que se dirigen esas fotos conmovientes?" Después en "*Ante la tortura de los demás*" (2004) y con respecto a las fotografías de Abu Ghraib afirmó que esas fotografías eran fotografías de <<nosotros>>. Pero, en ambos casos, ¿A quiénes se refiere con nosotros? Para Butler, ese <<nosotros>> tal vez hace referencia a todos quienes "*compartimos las normas que suministran los marcos en que estas vidas se plasman como desamparadas y abyectas*" (Butler, 2010, 143) En ese sentido, la indiferencia hacia una fotografía es la indiferencia hacia nosotros mismos, y la indignación frente a una fotografía es la indignación frente a nosotros mismos, de ahí que la fotografía tenga para estas autoras una función de autocrítica dentro del consumo mediático.

Finalmente y de acuerdo a lo anterior, podemos advertir que junto con la experiencia de guerra, hay un marco que la piensa. Este marco condiciona las preguntas y los análisis históricos sobre la guerra, y al mismo tiempo produce justificaciones y legitimaciones para el ejercicio y las formas de la violencia. Por estas razones es preciso prestar atención a ese marco normativo pues a partir de él se asigna reconocimiento a las vidas que pueden o no pueden ser consideradas humanas. De igual manera, este marco que normaliza la guerra y define la humanidad o la inhumanidad del otro presenta a su vez las formas de dolor que son reconocidas, mientras revela otras pérdidas que son indoloras. Así entonces, dice Butler: "queda explícita una distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produciendo y manteniendo ciertas concepciones excluyentes de quién es

normativamente humano" (Butler, 2006, 17). En definitiva, al aproximarnos a una reflexión crítica sobre la fotografía de guerra, o en términos más generales al campo visual de la guerra debemos problematizar el marco coercitivo, es decir, las maneras en que se reparte selectivamente la experiencia en tanto contiene en sí la norma

deshumanizadora y condiciona lo que se puede percibir y hasta los afectos que la percepción puede producir sobre la guerra.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2003) *La Cámara Lúcida*. Barcelona. Paidós Comunicación.
- Brothers, Caroline (1997) *War and Photography. A cultural History*. London, Routledge.
- Burke, Peter (2005) *Visto y no visto. El uso de las imágenes como documento histórico*. Barcelona, Crítica.
- Butler, Judith (2006) *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2010) "Prólogo" y "La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag" en *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. Paidós. Barcelona.
- Hobsbawn, Eric (1998) "La barbarie: guía del usuario" en *Sobre la Historia*, Barcelona, Crítica.
- Ibarz, Mercé (2005) "Fotografía y guerra. La imagen digital como síntoma. Las Fotos de Abu Ghraib en *Revista Doxa Comunicación*. 2005. N°3. Pp.107-121.
- Sontag, Susan ([1973] 2012) *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Debolsillo.
- Sontag, Susan (2003) *Ante el dolor de los demás*, Madrid. Aguilar.
- Sontag, Susan (2004) "Ante la tortura de los demás" en *Revista el Malpensante* N°55. Junio-julio de 2004.
- Tagg, Jhon (2005) *El peso de la representación. Ensayo sobre fotografías e historia*. Colección FotoGGrafía. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.