

Col·lecció «Humanitats»
e-Humanitats, 2

EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA
JAVIER MARZAL FELICI
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN
(EDITORES)



LA PERVERSIÓN DE LOS CÓDIGOS DE REPRESENTACIÓN ICÓNICA EN LAS FOTOGRAFÍAS DE TORTURAS

FERNANDO REDONDO NEIRA

Universidad Santiago de Compostela

Si tuviéramos que referir a un contexto preciso cada una de las imágenes de la crueldad y el horror que, casi diariamente, ocupan espacios de los medios de comunicación, nos encontraríamos con algunas de las situaciones habituales de conflicto y violencia: víctimas de la guerra (cadáveres en el escenario de la lucha, heridos en un hospital); víctimas de atentados, de malos tratos domésticos, de delitos comunes; el hambre y el abandono en campos de refugiados... Son imágenes perfectamente codificadas en nuestro horizonte visual cotidiano. La fractura con este código se produce en las fotografías de torturas practicadas en la prisión iraquí de Abú-Grahib. El elemento extraño irrumpe, particularmente, en ese corpus fotográfico que nos presenta a torturadores sonrientes y satisfechos –y que la opinión pública mundial ha personificado en la figura de la soldado England– posando junto a individuos humillados.

La fotografía de aficionado, que, como es sabido, tanto ha favorecido la democratización de la producción visual, está íntimamente ligada a la sociedad del ocio y el turismo masivo. Se trata de ese modelo canónico de foto como apropiación del lugar visitado, como conservación de un recuerdo y también como testimonio del haber estado allí que luego se presenta a familiares y amigos. Éste es exactamente el modelo o género al que cabría adscribir, en un primer momento, las imágenes de Abú-Grahib.²⁰⁹ Y tam-

209. Una buena parte de las opiniones publicadas en la prensa sobre estas fotografías designan de un modo explícito el género fotográfico. A modo de ejemplo, cabe mencionar las afirmaciones de Muñoz Molina (2004): «Las han tomado los mismo militares no como testimonio de nada, sino como recuerdos para enviar a la familia, o para mantener viva la memoria y alimentar la nostalgia del servicio militar». Asimismo, en Ignacio Romanet (2004): «Torturar en nombre de la buena causa es una hazaña siniestra que merecía algunas fotos de recuerdo».

bién aquí emerge el principio de extrañeza que dota a esta serie fotográfica de una singularidad tal que provoca una fuerte atracción voyeurística en el espectador. Y si como han dicho los teóricos de la percepción, el observador percibe desde la memoria, desde la experiencia y desde las convenciones culturales del momento, se refuerza el efecto extrañeza provocado por el uso perverso de unos códigos fotográficos específicos.

Lo que hace altamente significativas estas imágenes desde el punto de vista del proceso comunicativo es la combinación de elementos esenciales de la fotografía, algunos de los cuales están presentes en su misma evolución como medio de registro visual, que dan lugar a imágenes que son, a la vez, crueles y familiares, repulsivas y cotidianas. Como aficionados sólo sabemos fotografiar en un único registro. Es la foto de recuerdo, la foto turística, la del viajero un tanto narcisista. Los teóricos que más han reflexionado sobre la imagen fotográfica (y, sobre todo, que más han sido citados), incidieron ya en la trayectoria común de turismo y fotografía. Susan Sontag mencionó la compulsión fotográfica, la transformación de la experiencia misma en una forma de visión, la documentación de actividades realizadas en ausencia de familiares y amigos y, como colofón, el carácter predatorio de la fotografía en relación con el turismo (Sontag, 1996: 19 y ss.). Roland Barthes, por su parte, alude al valor de constatación de la foto: «La cosa ha estado allí. Esta es la esencia misma de la fotografía, su noema». Y añade que el *amateur* es quien se encuentra más cerca del noema de la fotografía (Barthes, 1990: 136 y 139). Como fotógrafos, la estancia en Abú-Grahíb de los soldados norteamericanos se desarrolló bajo las modalidades descritas por Sontag y Barthes: fotógrafos aficionados en una visita turística.

Las imágenes del horror poseen ya un amplio recorrido que se inicia en la tradición pictórica. Desde las elaboradas formas de la crucifixión de Cristo y del martirio de los santos hasta los *Desastres de la guerra* de Goya, de quien hay que destacar el *Saturno devorando a uno de sus hijos*, referencia ineludible de la repulsión visual. Margarita Ledo nos recuerda la que está considerada como primera instantánea de muerte violenta institucionalizada: Thomas Howard, del *New York Daily News*, fotografió de un modo clandestino, y luego publicó, la ejecución en si-

Ila eléctrica de Ruth Snyder, acusada de matar a su marido (Ledo, 1998: 100-101). Entre Nueva York y Bagdad, el verdugo es el mismo. Sólo que aquella muerte era asumida, consentida e institucionalizada. Será Susan Sontag, en otro de sus libros, quien mencione lo que habría que considerar un antecedente de lo acontecido en la prisión iraquí. Una galería de Nueva York expuso en 2000 una muestra de fotografías de las décadas de 1890 a 1930 que muestran a las víctimas de linchamientos racistas en pequeñas ciudades de los Estados Unidos. También aquellas fotografías fueron realizadas como recuerdo (cabría preguntarse si no lo son todas) y transformadas en postales ilustradas. Lo inquietante, tanto o más que los cuerpos quemados, es la presencia complaciente del espectador: «moitas delas mostravam espectadores sorridentes, bons cidadãos que iam à igreja, como a maior parte deles devia ser, posando para a câmara, tendo em fundo um corpo nu, queimado, mutilado, pendurado de uma árvore» (Sontag, 20003: 98).

De acuerdo con lo anterior, la extrañeza de la que partíamos queda relativizada al saber que no nos encontramos con algo totalmente novedoso. El análisis de la imagen fotográfica nos descubre una puesta en escena de la que emerge, de un modo ostensible, un sujeto de la enunciación que opera desde los postulados del modelo descrito de foto turística, es decir, la instantánea de un viaje a un lugar exótico, reforzando el valor de testimonio con la presencia en cuadro del turista-carcelero. El discurso visual se estructura en torno a dos focos de atención: de un lado, cuerpos torturados o cuerpos desnudos de individuos aterrorizados; de otro, la figura de uniforme, sonriente, complaciente, bromista. La provocación del horror se intensifica si tratamos de adivinar con cuál de las dos figuras humanas debe o puede identificarse el espectador. La atracción de la mirada se vuelca, en primer lugar, hacia la escena del horror, alimentada luego con la lectura del texto informativo anexo que describe, que trata de explicar aquello que se nos muestra y que incorpora un fuerte impacto emocional. Pero en las instantáneas de turista se activa también un marcado componente de experiencia vicaria. En ellas, como espectadores, la identificación se produce con el sujeto que posa junto al monumento, sujeto al que admiramos (o incluso envidiamos en

secreto) por haber estado en aquel lugar. En las imágenes de las torturas de Irak se nos invita a identificarnos con este mismo sujeto, que también posa, en algunas de las fotos, junto a una imitación de monumento si como tal podemos considerar las pirámides de presos. Se reproduce aquí la tradición de fotografiarse al lado del monumento, en este caso un singular grupo escultórico; singular como lo es, de un modo intrínseco, todo monumento. Por eso podemos afirmar que, como turistas y como aficionados, hacemos fotografías en un único registro.

La singularidad se manifiesta también en la necesidad de saber más acerca de lo que muestra la imagen. Será el pie de foto o el texto de la noticia la que nos informe del sentido sexual de tal pirámide-monumento. Y la información se extiende hasta el conocimiento de que la humillación sexual se sitúa en un lugar central en toda práctica de tortura, como lo demuestra el que se acostumbre a desnudar a los presos en los interrogatorios y, en este caso concreto, la actitud de la soldado Linda England.²¹⁰ Esto último, por si no lo sabíamos. Pero como sujetos-receptores de este corpus fotográfico, alcanzamos un conocimiento que ocupaba un lugar marginal, periférico, en la generalidad de nuestra experiencia cotidiana.

La perversión en la utilización de los códigos fotográficos no se detiene en esa invitación al espectador a que se identifique con el sujeto que practica la tortura y luego se exhibe impudicamente. Se parte de la constatación de que la fotografía de turista es, en efecto, un modo de certificar una experiencia; pero es también el testimonio del viajero y conocedor de otros mundos que busca mostrar a los otros esos mundos, esos lugares abiertos a la admiración y al deseo. La prisión, por el contrario, es por definición un espacio cerrado, no sólo para quienes permanecen dentro sino también para los que están fuera. Es un lugar vedado al ojo público, mantenido fuera de la vista porque allí se recluye todo lo que la sociedad desprecia, margina o niega. También por-

210. Muñoz Molina (2004) lo ha expresado de modo revelador: «El cuerpo vestido con uniforme militar es el reverso exacto del cuerpo desnudo [...] La persona a la que se ha desnudado en público no es nadie, no es casi nada».

que es un escenario de actuaciones secretas, de aquello que más vale desconocer o que el poder decide que es preferible ignorar. Pero las imágenes de Abú Grahib que circularon por la red a toda velocidad actuaron a modo de apertura de la prisión a la contemplación pública. Se produce así la colisión entre lo secreto de las torturas en los interrogatorios y la vanidosa complacencia de las fotos de recuerdo del turista. La producción discursiva se enfrenta a una paradoja que debe resolver un enunciador que, en tanto que responsable de las intenciones o actitudes que constata la fotografía, provoca la extrañeza de unir, de modo tan perverso, contenido y expresión de sendos mundos disímiles. Son dos mundos dispares que concurren en una certera confusión, si se nos permite otra paradoja.

El submundo de los tratos vejatorios en las prisiones se traslada al espacio de la vivencia cotidiana. La representación lúdica de las fotos de turista incorpora aquí, como elemento definidor, la visión de la crueldad, la mostración del dolor y la humillación. La violencia lúdica a que nos tienen acostumbrados los universos de ficción, adquiere en esta serie fotográfica el valor de registro de una realidad observable. Tal como ha venido sucediendo en la tradición histórica del fotoperiodismo —y más allá de la posibilidad de convertirse en falso testigo—, esta serie objeto de análisis ha funcionado como prueba de una realidad innegable. Así ha quedado en evidencia en los procesos judiciales abiertos contra los responsables de los hechos. Conviene además incidir en el hecho de tratarse de fotografías de aficionado. La propia inocencia inherente al fotógrafo amateur refuerza el valor de documento como fiel testimonio de un hecho real.

Las fotografías de torturas son también la representación elocuente de dominio que se desprende de toda ocupación colonial. El dominio se ha ejercido en Abú-Grahib hasta la crueldad (y la crueldad de fotografiarlo). Adviértase el doble valor que cabe otorgarle en esta situación a la palabra ‘dominio’. Se ha hablado del poder fáctico del fotógrafo: «El mundo se entiende como territorio de caza fotográfica y que se divide en dos grandes grupos: observadores y observados. Controlar las imágenes se convierte, así, en una forma potencial de poder» (Zunzunegui,

1992: 135). La fotografía como posesión y dominio sobre la realidad, junto a la función de ratificar aquello que representa, adquiere en esta serie de imágenes un significado que va más allá de lo meramente teórico. Nos referimos a un dominio real, el que viene dado por el poder que una potencia ejerce sobre un territorio colonizado, y a un dominio simbólico, el de las propias fotografías, que reafirman a la vista de todo el mundo la evidencia de dicho dominio real.

Zunzunegui distingue entre observadores y observados. En el caso que nos ocupa, el agente productor del texto fotográfico, el observador, se encuentra firmemente implicado en los hechos fotografiados. Forma parte del juego del horror puesto en escena a través de la complicidad que la propia imagen denuncia entre dicho agente y el sujeto que posa sonriente, que bromea o que hostiga a los presos. Asistimos, de este modo, a la presencia en el escenario de la representación del sujeto de la dominación. Luego está, obviamente, la otra parte del juego, el sujeto sometido a dominio. Las pirámides de cuerpos desnudos, de cuerpos con capuchas en la cabeza y aterrorizados por los perros entran dentro de la siempre problemática representación del «otro». El enemigo sobre el que se ejerce el dominio debe mostrarse desde la negación de su condición humana. Sólo así se hace posible la inquietante pretensión de que el espectador admita como legítimas estas imágenes. Susan Sontag se refiere muy acertadamente al «otro como exhibición». Señala que existe una vieja tradición de siglos de exhibir seres humanos exóticos de países colonizados como si se tratara de animales de un zoológico.²¹¹ Las nuevas formas de colonización derivadas de la última guerra de Irak parecen haber retomado esta costumbre. Sontag añade que «el otro» se nos presenta como alguien para ser visto, pero no como alguien que también ve; afirma, asimismo, que los cuerpos atrozmente mutilados que se ven en las fotografías que se publican son de África o Asia (Sontag, 2003: 78-79). Y, en efecto, corrobora dicha afirmación el que las imágenes de las víctimas del 11-S no se hayan visto.

211. No estará de más recordar unas significativas afirmaciones de Donald Rumsfeld, Secretario de Defensa norteamericano, quien ha admitido que «los iraquíes son seres humanos», en Ignacio Ramonet (2004).

En conclusión, en la serie fotográfica de las fotografías de Abú-Grahib hemos asistido a la utilización de los códigos de la foto de recuerdo, la foto familiar o de turista para componer imágenes de un inusitada dureza. El hecho de tratarse de fotografías digitales facilitó su rápida difusión mundial, burlando así los controles sobre las informaciones que puedan establecerse desde el poder. Cabría preguntarse, no obstante, si dicho control no empezó a burlarse desde el momento en que aquellas fotos fueron realizadas con el inocente propósito de servir de recuerdo de la estancia en un país exótico. En su origen, estas imágenes no respondían a un estricto documentalismo, entendido como huella de un referente real que no ha sido modificado. Pero la comprobada capacidad de la imagen para testimoniar lo real, junto a la difusión masiva que propició el ingreso en la red, llevó al conocimiento público la realidad de una prisión iraquí bajo ocupación norteamericana. Susan Sontag, de nuevo, se refirió al poder que, en este sentido, ejerce la fotografía: «As fotografias são um meio de tornar “real” (ou “mais real”) questões que os privilegiados e aqueles que estão simplesmente em segurança prefeririam ignorar» (Sontag, 2003: 15).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1990): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación (1ª edición en francés: 1980).
- LEDO, Margarita (1998): *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2004): «Fotos de recuerdo», en *El País*, 12 de mayo.
- RAMONET, Ignacio (2004): «Imágenes y verdugos», en *Le Monde Diplomatique* (edición española), 104, junio.
- SONTAG, Susan (1996): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa (1º edición en inglés: 1977).
- (2003): *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Lisboa, Gótica (1º edición en inglés: 2003).
- ZUNZUNEGUI, Santos (1992): *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra-Universidad del País Vasco.