

**desde la
crítica**

Memorias del horror o Susan Sontag como pretexto

Sandra Lorenzano

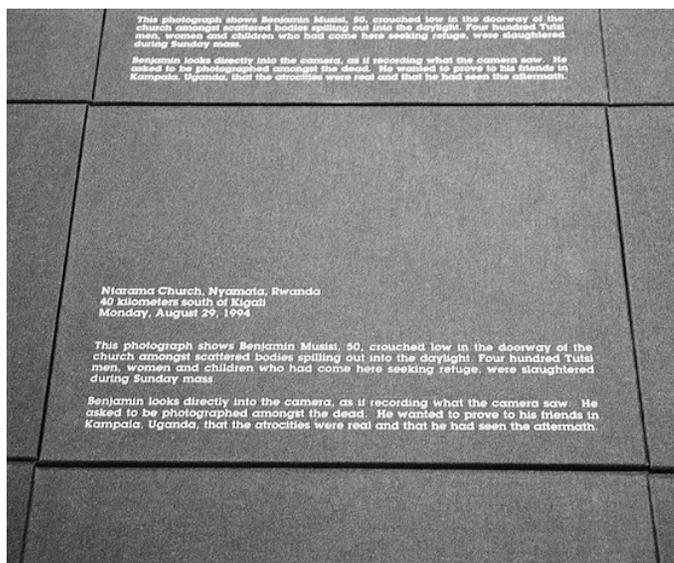
After all, a photograph is not an opinion. Or is it?
Susan Sontag¹



Alfredo Jaar-Real Pictures, 1995.

Las fotografías no se ven. Cada una está dentro de una caja. Son veinticinco cajas negras que forman un cuadrado en el piso. Veinticinco cajas como veinticinco lápidas. La luz tenue resalta la desolación. Las fotografías no se ven. Un texto impreso en cada caja da cuenta de la imagen que guarda en su interior:

¹ En Annie Leibovitz y Susan Sontag, *Women*, Random House, Nueva York, 2000, p. 36.



Alfredo Jaar-Real Pictures, 1995. Detalle.

Iglesia de Ntarama, Nyamata, Rivanda
40 kms al sur de Kigali
Lunes, 29 de agosto de 1994

Esta fotografía muestra a Benjamin Musisi, de 50 años, en cuclillas frente a la entrada de la iglesia entre los cuerpos desparramados que se derraman a la luz del día. Cuatrocientos hombres, mujeres y niños tutsi que vinieron a buscar refugio aquí, fueron asesinados durante la misa del domingo.

Benjamin mira directamente hacia la cámara, como si estuviera grabando lo que la cámara vio. Pidió que lo fotografiaran entre los muertos. Quería probarle a sus amigos de Kampala, Uganda, que las atrocidades eran reales y que él había visto las desastrosas consecuencias.

Se trata de una instalación de Alfredo Jaar que formó parte de la exposición "En guerra" realizada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona en el año 2004. Este artista chileno estuvo en Ruanda después del genocidio, en 1994, y tomó más de tres mil fotografías. La idea de mostrarlas le pareció intolerable por la posible lectura de apología de la violencia que podrían suscitar. ¿Cómo se muestra una masacre? ¿Cómo se comparte el espanto que provoca la muerte de cientos de miles de seres humanos? ¿De qué sirve hacer pública una imagen más? ¿Es una responsabilidad ética? ¿Una llamada de atención? ¿O una ilustración del periódico del día?

Frente al despliegue de fotografías del horror —las de la propia exposición y las del bombardeo mediático cotidiano— Jaar eligió el silencio de la ausencia de imágenes. Su obra es un cementerio de lápidas negras y rostros enterrados.

2.

¿Cuál es el valor de las imágenes que retratan el horror? ¿Contribuyen a que el espectador tome conciencia frente a situaciones de violencia e injusticia? ¿O acaso el exceso de imágenes ha colaborado a la insensibilización de nuestra sociedad? En la primera mitad del siglo xx, Virginia Woolf confiaba en la capacidad de conmoción de las fotos que llegaban de España. Se trataba de la primera guerra verdaderamente registrada por fotógrafos, ya no como la expresión de la curiosidad o el deber de alguno de manera aislada —como en la Primera Guerra Mundial. El horror que mostraban, consideraba Woolf, debía ser suficiente para generar una postura pacifista. Las fotografías acercaban la terrible realidad de un pueblo en guerra, y esas imágenes de cuerpos desfigurados, de miradas dolientes, de seres humanos irreconocibles provocarían, al darse a conocer al gran público, una oposición absoluta a cualquier tipo de enfrentamiento bélico. Sin duda, en la Guerra Civil Española en particular, la postura de mucha gente progresista era —y sigue siendo a casi setenta años de distancia del inicio del conflicto— la defensa de la República, y las fotografías de las que hablaba Woolf buscaban más la solidaridad con la causa republicana que una oposición a la guerra que, como plantea Susan Sontag, despolitiza el enfrentamiento. O quizás el aceptar que era imprescindible que el gobierno se defendiera y defendiera sus principios frente a la agresión franquista, no se opusiera a una postura pacifista, como lo mostró Simone Weil quien a pesar de su condena a la guerra, participó en España del lado republicano y en la lucha contra la Alemania de Hitler.

Sabemos que, más allá del deseo de Virginia Woolf, compartido por muchísimos otros, “las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Un llamado a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles”.² Y sin embargo, mi querida Virginia, seguimos apostando a su capacidad de conmoción.

² Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2003, p.21. En adelante pondré el número de página de donde están tomadas las citas, entre paréntesis dentro del texto.

3.

“Yo quería mencionarlos a todos por su nombre”, escribió Ana Ajmátova en su poema “Réquiem”. El muerto anónimo es uno más en las estadísticas del horror; el nombre, la historia de cada uno le dan realidad, lo vuelven alguien cercano, un prójimo, “...mon semblable, mon frère...”. Esto lo saben por igual la literatura y el cine de guerra y los periódicos amarillistas. ¿Cuántas veces leímos la historia del muchacho de Puebla que trabajaba en el restaurant más alto de las Torres Gemelas? De los miles de muertos del 11 de septiembre, tenemos el nuestro, nos aferramos a él, y esto que podría parecer una banalización, una reducción de la gravedad de ésta o cualquier otra tragedia, por el contrario, la vuelve más cercana, la convierte casi en una historia de familia. Claro que no estamos exentos de banalidad: muchos de los que lloraron viendo la muerte del personaje representado por Roberto Benigni en *La vida es bella*, consideran que la muerte de seis millones de personas a manos de los nazis es simplemente “un problema judío”, o algo sobre lo que ya se ha hablado demasiado, “¿por qué sigue Imre Kertész machacando sobre el tema?”.

La entrada en un campo de concentración (alemán, soviético o argentino, lo mismo da) está marcada por el intento de borrar las señas de identidad; el nombre propio es sustituido por un número, la historia personal va desapareciendo ante el dolor y las vejaciones constantes. De ahí lo conmovedor de los relatos sobre la memoria, como modo de preservar la propia humanidad: cuentan que Milena, la mujer que tanto había amado Kafka, tenía una amiga en el campo de concentración al que fue llevada, que creó un método para intentar sobrevivir a la pesadilla: recurría a los libros que había leído y que conservaba en la memoria. Uno era su preferido: un relato corto de Máximo Gorki, “Ha nacido un hombre”. O Maurice Halbwachs muriendo de disentería en Buchenwald mientras le cuenta a un joven y rojo español los secretos caminos de la historia.³ Se trata de pequeños espacios protegidos ante el horror cotidiano. No dan significado a su terrible situación, no la explican ni justifican; ni siquiera ofrecen una esperanza para el futuro. “Sencillamente existen como punto de equilibrio, recordándonos la existencia de la luz en un momento de oscura catástrofe.”⁴

³ Ver Jorge Semprún, *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona.

⁴ Alberto Manguel, “Leer en un momento de catástrofes”, en *Babelia*, suplemento de *El País*, núm. 520, sábado 10 de noviembre de 2001.

En Phnom Penh, entre 1975 y 1979, en una prisión clandestina situada en el antiguo bachillerato de Tuol Sleng, fueron tomados alrededor de 6 mil retratos. Son los rostros de algunos de los más de 14 mil camboyanos que serían asesinados por el gobierno acusados de “intelectuales” y contrarrevolucionarios.⁵ Quienes fijan la mirada en la cámara, dice Susan Sontag, la están fijando también en nosotros; ¿cómo sostener la mirada ante quienes se encuentran “siempre mirando la muerte, siempre a punto de ser asesinados, vejados para siempre?” (p. 73).

Y el espectador se encuentra en la misma posición que el lacayo tras la cámara; la vivencia es nauseabunda —continúa Sontag. Se sabe el nombre del fotógrafo de la prisión —Nhem Ein— y se puede citar. Los que retrató, de rostro aturrido y torso demacrado, con la etiqueta numérica prendida en la parte superior de la camisa, siguen siendo un conjunto. Víctimas anónimas.

Mencionarlos a todos por su nombre es un gesto ético, es un modo de restituirle a los muertos su humanidad. Éste es el sentido último de las largas listas de nombres que suele haber en los memoriales de cualquier parte del mundo. Éste es el sentido de los nombres escritos en las cajas de Alfredo Jaar; las víctimas del genocidio de Ruanda tenían cada una —como los fotografiados en Phnom Penh— su historia, sus pasiones, sus recuerdos...todo se ha perdido: nos queda recuperar su nombre.

4.

Otro es, por supuesto, el objetivo del registro fotográfico del estado. De ahí la transgresión que significa apropiarse de las fotografías “oficiales” para incorporarlas al entorno familiar, disputándole así a las instituciones la “propiedad” sobre los retratados. Nuestros hijos nos pertenecen en todas y cada de sus imágenes, parecen decir las Madres de Plaza de Mayo cuando, en sus rondas de los jueves, enarbolan las fotos de las víctimas de la dictadura. Antígona nuevamente frente a Creonte.

“El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos”,⁶ dice Walter Benjamin. Cada una de las fotografías de nuestro álbum personal —incluidas aquellas que parecieran excluir la carga afectiva, como las realizadas por las instancias de registro y control estatal— es así un espíritu tute-

⁵ Muchas de las imágenes se encuentran reunidas en el libro *The Killing Fields*.

⁶ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Taurus, Buenos Aires, p.31.

lar que conserva parte de una historia pasada. Esas imágenes son nuestra memoria; memoria que puede ser a la vez reivindicación política e íntimo espacio de dolor.

5.

La novela *La edad de hierro* de J. M. Coetzee es la larga carta que una mujer sudafricana blanca con un cáncer terminal, le escribe a su única hija que vive, desde hace muchos años, en Estados Unidos. Es una confesión, una despedida, un pedido de auxilio, una dolida reflexión sobre la realidad de Sudáfrica. El horror ha estado siempre allí; el histórico, el social, el del país completo, acompañando al monstruo que devora las entrañas de la mujer. De a poco, eso es lo que puede verse en las viejas fotografías: lo que aparentemente había quedado fuera, lo que no fue fotografiado.

Dies irae, dies illa aquellos en que el ausente está presente y el presente ausente. La foto ya no enseña quién había aquel día en el marco del jardín, sino a los que no estaban allí. Guardadas todos estos años en lugares seguros por todo el país, en álbumes y en cajones de escritorios, esta foto y miles como ella han madurado sutilmente, se han metamorfoseado. El baño de fijado no salió bien, o bien el revelado fue más allá de lo que uno habría soñado —¿quién sabe cómo sucedió?—, pero se han vuelto a convertir en negativos, un tipo nuevo de negativos en los que empezamos a ver lo que solía quedar fuera del marco, oculto.⁷

Toda fotografía encierra un relato, tan extenso o profundo como queramos (o sepamos) verlo. Un relato construido a través de lo que la imagen muestra y, al mismo tiempo, como en la novela de Coetzee, con todo aquello que ha quedado “fuera del marco”. En este sentido, la foto es una síntesis, y por lo mismo requiere un tiempo de lectura que se contrapone a las nociones de inmediatez y velocidad que le hemos adjudicado históricamente a la fotografía, y sobre las que hemos construido nuestra idea de la recepción de imágenes, poco dada al análisis y la reflexión. Quizás por ello, Susan Sontag sostenga que finalmente resulta mucho más fuerte la palabra escrita que la foto, para generar algún tipo de conciencia que vaya más allá de la simple conmoción. “El problema no es que la mente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías” (p. 103). Una reflexión mayor sobre las imágenes del horror, sobre el relato que cada una encierra, nos llevaría tal vez a preguntarnos por el modo en que nues-

⁷ J. M. Coetzee, *La edad de hierro*, Mondadori, Barcelona, 2002, p.128.

tros privilegios están vinculados al sufrimiento de otros. La consigna “Todos somos indios” de muchas de las marchas realizadas en la ciudad de México, después del levantamiento zapatista, pareciera de algún modo plantearse este problema. Por supuesto, la incomodidad ante este cuestionamiento debería ser muy fuerte en un país como Estados Unidos, y Susan Sontag lo sabe —es sobre esa sociedad que escribe, sobre lo que significa enfrentarse al “dolor de los demás” desde la realidad norteamericana—, por lo que la pregunta sobre “¿Qué se hace con el saber que las fotografías aportan del sufrimiento lejano?” (p. 115), no es intrascendente.

6.

“La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma.”⁸

7.

La fotografía como *memento mori*. Ciertas imágenes —como la del niño con las manos en alto, fotografiado en el gueto de Varsovia en el momento de ser sacado de su casa por los SS— se han convertido en una suerte de “iconos seculares”, emblemas del sufrimiento, y como tales exigen un espacio y un tiempo que permitan la reflexión. “Es difícil —escribe Sontag— encontrar espacio reservado para la seriedad en una sociedad moderna, cuyo modelo principal del espacio público es la megatienda...” (p.139). ¿Cómo detener el flujo vertiginoso de imágenes? ¿Cómo detener-nos y dejar que el dolor de los demás deje su huella en nuestra piel? El vértigo, el simulacro,⁹ la apatía o incluso la conmoción que dura lo que se tarda en dar vuelta la hoja del periódico, quizás sean el modo en que buscamos olvidar nuestro “ser para la muerte”. La memoria, como el niño del gueto, tiene el rostro de todos nuestros muertos, tiene el rostro de nuestra propia muerte; mejor pasar de prisa, mejor pasar de largo.

⁸ Susan Sontag, “La fotografía: breve suma”, en www.elmalpensante.com/48_sontag.asp

⁹ Sontag hace en *Ante el dolor de los demás* una rápida pero feroz crítica al concepto de simulacro trabajado por Baudrillard.



Lorie Novak-Past Lives.

Lorie Novak es una artista visual judeo-norteamericana cuyos trabajos manifiestan una especial preocupación por el tema de la memoria. En muchos de ellos la propuesta parte de la superposición de imágenes. “Past lives”,¹⁰ por ejemplo, obra de 1987, es la fotografía de una composición de imágenes superpuestas proyectada en una pared. Como fondo hay una foto de los niños de Izieu (en la Maison d’Izieu fueron capturados, por Klaus Barbie, 44 niños judíos y 7 de sus maestros que se habían refugiado allí de la Gestapo).¹¹ La obra fue realizada el mismo año del proceso a Klaus Barbie. La foto que utiliza Novak apareció en un artículo sobre el tema en el *New York Times Magazine*. En el siguiente nivel de la fotografía encontramos dos imágenes: una del rostro de Ethel Rosenberg y, la otra,

¹⁰ Remito al excelente análisis que Marianne Hirsch hace del trabajo de Novak en su artículo “Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy”, publicado en *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, Hanover, 1999.

¹¹ La casa se ha convertido en un centro de educación e información sobre el Holocausto. Ver la página web: www.izieu.alma.fr.

una fotografía de una mujer sonriente que carga a una niña. La niña es la propia Lorie Novak, en brazos de su madre, a mediados de los cincuenta. De este modo, en la obra se mezclan la memoria personal y la historia pública, a través de la superposición de imágenes familiares y de aquellas figuras que poblaron las pesadillas y los sueños de su madre y de ella misma. Novak es un miembro de la segunda generación conectada a los niños del Holocausto “a través de un acto intergeneracional de adopción e identificación”. Su madre, por su parte, pertenece a la generación de Ethel Rosenberg. La fotografía pone en escena una reflexión acerca del poder de la historia pública sobre la historia personal. Y al mismo tiempo muestra los miedos infantiles que se generan a partir de una historia escasamente comprendida. Finalmente la única niña que parece triste es la propia Lorie, los otros están sonriendo, mirando con confianza hacia un futuro que nunca tendrán. Los niños que fueron asesinados están sobrepuestos a la niña que vive; la madre que fue ejecutada a la madre que vive. Sus vidas deben concebirse en relación con el terrible corte en esas otras vidas pasadas. La reflexión sobre el horror se inscribe, casi como un tatuaje —la superposición de imágenes crea la sensación de estar frente a cuerpos dibujados—, en la propia piel. Todos somos partícipes de una memoria que va más allá de lo individual; retomando un viejo debate sobre el testimonio, podríamos decir que todos somos testigos.¹²

8.

Mientras que en 1977, Susan Sontag sostuvo en su obra *Sobre la fotografía*, como lo sostendría también Roland Barthes en *Cámara lúcida*, que el exceso de imágenes recibidas cotidianamente contribuye a la insensibilización de los espectadores, en *Ante el dolor de los demás*, hace una reflexión crítica sobre esta postura. “¿Cuál es la prueba de que el impacto de las fotografías se atenúa, de que nuestra cultura de espectador neutraliza la fuerza moral de las fotografías de atrocidades?” (p. 122), se pregunta. Si bien la idea de que los horrores de los que tenemos noticia cotidianamente terminan por

¹² “Nadie puede dar testimonio sino el testigo”, escribió alguna vez Paul Celan. ¿Quiénes son los verdaderos testigos? ¿Acaso los que no están? ¿Los que no sobrevivieron? Sin embargo, es necesario dar testimonio también por ellos, es necesario dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar.

convertirse en un hábito es prácticamente fundadora de la modernidad,¹³ parece cobrar mayor fuerza con la presencia de la televisión y su vertiginosa y constante transmisión de imágenes del horror.

Sin embargo, ¿qué es lo que se está pidiendo en realidad? ¿Que las imágenes de la carnicería se limiten a, digamos, una vez por semana? En el sentido más general, ¿que porfiemos en lo que pedí en *Sobre la fotografía*: “una ecología de las imágenes”? No habrá ecología de las imágenes. Ningún Comité de Guardianes racionará el horror en aras de mantener plena su capacidad de conmoción. Y los horrores mismos no se atenuarán (p. 125).

Desde su mirada actual, Sontag considera esta actitud como la “crítica conservadora de la difusión de tales imágenes”, en tanto erosiona el sentido de la realidad. De algún modo, tendría que ver con las propuestas, tan caras a los pensadores de la posmodernidad, de considerar la realidad como espectáculo o como representación para ser mirada cínicamente desde la comodidad de los países desarrollados, insinuando así la ausencia de sufrimiento real o soslayándolo. Frente a eso propone:

Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan. Aunque sólo se trate de muestras y no consigan apenas abarcar la mayor parte de la realidad a que se refieren, cumplen no obstante una función esencial. Las imágenes dicen: esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer... (p. 133).

Es en este sentido que hay que leer las fotografías de los soldados estadounidenses torturando a los prisioneros iraquíes. Esas imágenes, de algún modo, nos hacen cómplices de la “diversión” de las tropas invasoras. Las violaciones, el maltrato, son una muestra no sólo del sadismo sino del desprecio y del odio hacia el “diferente” —todos “ellos” son potenciales terroristas—, de hombres y mujeres que sonrían ante la cámara como si hubieran sido pillados haciendo una travesura en la escuela. De hecho, así pretende la sociedad estadounidense leer estas fotografías; finalmente no son tan diferentes a la pornografía que circula por internet, o a las escenas de violencia que muestran constantemente la televisión o los videojuegos, o incluso a las novatadas de las fraternidades. Sin embargo, para algunos

¹³ Susan Sontag cita, a modo de ejemplo, el prólogo a las *Baladas líricas*, de Wordsworth, de 1800, y a Baudelaire quien en 1860, escribió: “Es imposible echar una ojeada a cualquier periódico, no importa de qué día, mes o año, y no encontrar en cada línea las huellas más terribles de la perversidad humana... Y con ese aperitivo repugnante el hombre civilizado riega su comida matutina”.

—¿cuántos?, ¿sólo unos pocos dentro de Estados Unidos?, ¿únicamente quienes desde el principio se opusieron a la intervención en Irak?— esas imágenes, más cercanas a las *snuff movies* que al fotoperiodismo, con una carga de obscenidad difícil de enfrentar, muestran que la tortura a prisioneros “es la consecuencia directa de una ideología global de lucha en la que ‘estás conmigo o en mi contra’”.¹⁴ ¿En qué medida podrían revertir el apoyo de la mayor parte de la sociedad estadounidense a la política megalómana e intervencionista de Bush? Por las dudas, han pasado a formar parte del tipo de imágenes —como las de los soldados americanos muertos— cuya circulación el gobierno prefiere “controlar”. Aunque posiblemente, la mayor parte de la gente sonría al ver las hazañas de “sus muchachos” o sencillamente cambie de canal.

9.

El dolor de los demás puede convertirse en mercancía: se usa y se tira. No queda huella, no hay memoria. Nuevas fotografías sustituyen a las anteriores. Tal vez lo único que podamos hacer para volver a conovernos sea encerrarlas cada tanto en cajas negras... ●

¹⁴ Remito al artículo de Susan Sontag, “Imágenes de la infamia”, publicado en *El País*, 30 de mayo de 2004.