

TEXTOS Y CONTEXTOS

Shooting (pictures) to war. James Nachtwey and the violence of the image ■ **Disparando (fotografías) a la guerra. James Nachtwey y la violencia de la imagen**

RECIBIDO • 13 DE JULIO DE 2015 ■ ACEPTADO • 30 DE NOVIEMBRE DE 2015

LUIS D. RIVERO MORENO/HISTORIADOR DEL ARTE Y DOCENTE ■
luisda.rivero@gmail.com ■

PALABRAS CLAVE

biopic ■
fotografía ■
documental ■
fotoperiodismo ■
guerra ■

KEYWORDS

biopic ■
documentary ■
photography ■
photojournalism ■
war ■

RESUMEN

La guerra es un acontecimiento extremo, crucial a la hora de analizar la figura del fotorreportero. El estadounidense James Nachtwey, protagonista de un biopic cinematográfico, nos permite entender de un modo profundo los condicionantes a los que nos enfrentamos a la hora de contemplar las imágenes surgidas de los conflictos bélicos, siempre marcados por canales de información mediatizados. El espectador se mantendrá a la distancia, teledirigido gracias a códigos perfectamente regulados. Puede que, después de todo, disparar fotografías sea un ejercicio análogo a la utilización de cualquier otra arma, una herramienta de violencia y poder. Puede que vivamos en una constante guerra de la imagen.

ABSTRACT

War is an extreme event, crucial when analyzing the figure of the photojournalist. The American James Nachtwey, as a protagonist in a biopic film, allows us to understand more deeply the conditioning factors to which we face when addressing pictures of armed conflicts, always marked by channels of mediated information. The viewer is kept at a distance, on remote control, thanks to perfectly regulated codes. It may be that after all shooting pictures is an analogous exercise to the use of any other weapon, a tool of violence and power. Maybe we live in a permanent war of pictures.

Introducción

La guerra, como acontecimiento extremo, supone un momento cumbre que marca el devenir de la Historia en todos los niveles. La triste verdad es que no existe historia del ser humano sin la interacción de la violencia y la guerra. A pesar de esta repetición, sigue siendo tratada como noticia “especial”, nunca rutinaria, fábrica de titulares, análisis e imágenes impactantes. Por supuesto la guerra es fuente de inspiración cinematográfica, capaz de crear todo un género tras de sí.

Es en este territorio de la producción de imágenes donde el fotorreportero aparece como figura principal, origen indispensable de las imágenes sobre las que se asienta nuestro conocimiento de los sucesos. No obstante, no será la producción el único ni más importante punto de un proceso completado de la mano de los medios de comunicación, auténticos puestos de control que marcan los flujos de información sobre el desarrollo de las diversas situaciones de guerra. Incluso por delante de cualquier información escrita, la imagen se impone en nuestros días como vehículo principal de difusión de los acontecimientos mundiales. Puede que desde hace un tiempo hayamos alcanzado un nuevo estatus evolutivo tendente a la aparición del *homo videns*, aquel que basa su percepción de la realidad en la imagen, y que éste haya destronado al *homo sapiens*, aquel que basaba su poder cognitivo en la utilización del lenguaje escrito.¹

Puesto que vivimos en un mundo globalizado e interconectado, las noticias (y, por supuesto, las imágenes asociadas con ellas) llegan a nuestras pantallas en tiempo real y se suceden sin cesar, dándonos un lapso muy reducido para la comprensión y análisis. Poco después habrán surgido decenas o cientos de nuevas informaciones, que desplazan y suplantán a las anteriores, lo que pone a prueba nuestra capacidad de retenerlas. Nos enfrentamos a la crisis de la saturación de imágenes, a la sumersión en la virtualidad digital para la que quizás no estemos tan preparados.²

Todo parece suceder en presente. Sin embargo, estamos muy alejados físicamente de los acontecimientos, los percibimos a través de la distancia y asepsia de las imágenes que nos son “tele-dirigidas”, nos convertimos plenamente en “tele-espectadores” en un sentido general y no únicamente televisivo.³ No participamos en la realidad, la percibimos a través de imágenes que dan supuesta constancia de la misma. Vivimos en el ocularcentrismo. Somos en cuanto que vemos y somos vistos.

¹ Giovanni Sartori, *Homo videns: la sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 2003.

² José Luis Molinuevo, *La vida en tiempo real: la crisis de las utopías digitales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.

³ Giovanni Sartori, *op. cit.*

Los problemas al respecto serán muchos y de gran calado: ¿podemos confiar en la verdad documental de las imágenes? ¿Quién elige el cómo y por qué de la publicación de unas y no otras? ¿Ayuda el ingente consumo de fotografías sobre guerras al espectador a empatizar con quien las sufre? ¿Ayuda acaso a entender la realidad del horror sufrido en el campo de batalla? ¿A comprender los motivos e intereses reales que han llevado a desembocar en semejante situación?

En este trabajo se analiza la figura del fotorreportero de la mano del biopic *War Photographer* (Christian Frei, 2001), que narra la trayectoria de James Nachtwey, fotorreportero y fotógrafo de guerra estadounidense nacido en 1948.

El testimonio

Alguien debe estar en un lugar y un tiempo concreto para poder informar al resto de ciudadanos lo allí ocurrido. La lógica se impone. Necesitamos de la labor del periodista y fotorreportero para entender los acontecimientos que marcan el rumbo del mundo que habitamos. ¿No basamos acaso el conocimiento humano en la recogida e interpretación de datos anteriores, en lo que, dicho de otro modo, ha venido a llamarse Historia?

Es importante, pues, referirnos a la fuente primaria de la que parten las noticias que consumimos. Debemos suponer que ese “estar ahí” adquiere una relevancia mayor cuanto más cerca se estuvo, que hay una mayor carga de “verdad” en un testimonio directo y cercano que en uno indirecto, puesto que cada “acto de comunicación” conlleva pérdida de información derivada de su transferencia.

Lo sucedido ante la cámara es algo que irrefutablemente “fue” real ante ella. Toda fotografía es un certificado de presencia.⁴ La película *War Photographer* comienza con una referencia de autoridad a este respecto: Robert Capa, mito de la fotografía de guerra, que realizó esta célebre afirmación: “Si tus fotos no son lo suficientemente buenas, no estás lo suficientemente cerca”.

Parece obvio que el fotorreportero debe luchar por permanecer cercano a la noticia, al acontecimiento, para poder ver con sus propios ojos y captar con su

propia cámara lo ocurrido. Pero otra pregunta ronda nuestra cabeza poco después: ¿no es la reducción de distancia, cerrar el encuadre a un espacio reducido, dar la espalda a todo lo demás, aumentar el “fuera de campo”? ¿Conocer de primera mano una pequeña porción de verdad, un pedazo de “intra-historia”, nos hace mejores conocedores de la Historia con mayúsculas?

Quizá Capa se refiriera a que la implicación física del reportero en el acontecimiento, su cercanía al mismo, le ayudaría a mejorar la calidad de las imágenes, si se quiere, desde un punto de vista estético, por un lado, y de veracidad, verosimilitud, por el otro. Captar el momento justo de la acción, congelarlo, y no sus huellas posteriores. Sin embargo, no tiene por qué llevar necesariamente a que las imágenes posean una mayor información en sí mismas. Nadie dijo que las buenas fotografías sean las que tengan una mayor carga de contenido informacional. A este respecto es significativa la anécdota sobre el cineasta D. W. Griffith al visitar el campo de batalla, contada por Virilio en *War and Cinema*, que señala la decepción de Griffith ante la quietud y la ausencia de acción en la rutina bélica, un hecho que le llevaría a recrear imágenes de guerra de modo ficticio en lugar de utilizar el propio acontecimiento como recurso de filmación.⁵ La realidad no es siempre fotogénica.

Si la película sobre Nachtwey comienza con la conocida cita de Capa, es lógico pensar que la labor del fotógrafo estadounidense busque relacionarse con la del legendario fotorreportero húngaro, y que el propósito principal de su trabajo sea acercarse a aquello que sucede justo en el momento de su acontecer y nunca después. Nachtwey aspira a ser testigo de la acción, “enviado especial”, a convertirse en los ojos situados en primera línea que hagan público lo sucedido. De hecho, tal y como vemos en la película, una de las mayores exhibiciones de su obra fue titulada *Testimony*. Su propia página web se presenta con esta afirmación: “He sido un testigo, y estas fotografías son mi testimonio. Los eventos que he fotografiado no deberían ser olvidados y no deben repetirse”.⁶

⁵ Paul Virilio, *War and cinema: the logistics of perception*, Nueva York, Verso, 1989, p. 14.

⁶ “I have been a witness, and these pictures are my testimony. The events I have recorded should not be forgotten and must not be repeated”. <<http://jamesnachtwey.com>>. Consulta: 5 de mayo, 2015.

⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 99.

Estas palabras revelan ya desde el primer momento la carga moral que el fotógrafo quiere incluir en su trabajo. Fotografiando la guerra, la violencia, el horror, la muerte y la destrucción, busca testimoniar aquello que desde su punto de vista nunca debió ocurrir o que, al menos, al ser conocido por la sociedad quizá sea más fácil de enfrentar. Nachtwey cree fotografiar así “el mal” y, para señalarlo, se apodera de una máxima absoluta de la fotografía: aquello fotografiado nunca se repetirá.⁷ Trata de cargar de antemano a su trabajo con un mensaje ético, moral y humanitario que aparentemente le dé un mayor valor.

Nachtwey parece estar dispuesto a bajar a los infiernos por nosotros para después coger el camino de vuelta y revelarnos cómo es. Lo curioso es que en esa bajada no trate de rescatar a ninguno de los que allí habitan, tal y como hizo su predecesor Orfeo, con triste suerte.

Teledirigidos

Pero los problemas crecen a medida que profundizamos en el análisis de la labor del fotorreportero y en los posibles canales utilizados para tratar de establecer conexión entre las imágenes derivadas de ésta y su potencial público/consumidor.

A diferencia de sus amigos y familiares más allegados, nosotros nunca tendremos la posibilidad de conocer las sensaciones, recuerdos o análisis personales del propio Nachtwey respecto a lo vivido a lo largo de su enorme trayectoria. Por ello debemos basarnos en que su testimonio, su “mensaje”, va a estar regido por los elementos habituales de la comunicación: código, canal, contexto, etcétera.

No podemos, por tanto, analizar de un modo descontextualizado sus fotografías, ni afirmar que las mismas consiguen alcanzar una comunicación directa entre el fotógrafo y el espectador. Todo ello a pesar de la enorme fe que Nachtwey parece depositar en el papel comunicativo de la fotografía, atendiendo a las pocas explicaciones concedidas de modo hablado o escrito sobre su obra.

Las fotos de Nachtwey podrán ser conocidas por nosotros a través de dos vías principales: la de su difusión en medios de comunicación para ilustrar noticias

en periódicos, revistas, televisión..., o a través de su exhibición como obras de arte en museos y galerías.

Sus imágenes son así “consumidas” por usuarios de medios de comunicación y espectadores interesados atendiendo a su calidad estética. El fotógrafo es conocedor de este hecho, por lo que entendemos que asumirá que éstos son los únicos canales posibles con los que procede a sus receptores, teniendo para ello en cuenta unos códigos concretos utilizados por ambos medios. Obviamente, la obra del fotorreportero no llega al conjunto de la sociedad, sino a un público concreto de una forma concreta. Es un producto destinado a una porción de consumidores que así lo reclaman y que se sitúan, necesariamente, entre la clase media-alta del mundo occidental.

Los espectadores, culminados estos procesos, observamos lo ocurrido ante su cámara desde una inevitable distancia temporal y espacial. El público se mantiene, por tanto, alejado de los hechos. ¿Podrá ese público entender lo acontecido ante la cámara a través de semejantes imágenes? ¿Querrá hacerlo? O bien, atendiendo a los códigos del lenguaje fotográfico y a los condicionantes del canal utilizado, ¿admirarán la fotografía desde un punto de vista formal y estético?

La obra fotográfica depende en exceso del canal utilizado y del contexto cultural en que suceda su recepción. La narrativa de la noticia escrita o del catálogo que la acompaña guían la información, siendo la imagen un complemento, una ilustración de un mensaje ajeno y fácilmente modificable e, incluso, manipulable. La imagen en sí misma carece de “inteligibilidad”, debe, por tanto, ser explicada.⁸ Es por ello que más allá de la intención del autor, la fotografía escapa poco después de ser tomada de su control narrativo. La obra de Nachtwey no alcanza un carácter plenamente narrativo, no cuenta una historia a pesar de su intención secuencial en algunos casos. Agentes externos terminan por utilizar las imágenes para ilustrar discursos ajenos al sentir del fotógrafo. Gajes del oficio. La obra forma parte de la estudiada hegemonía del primer mundo a la hora de producir y distribuir la información a escala mundial sin que nada escape de su control.⁹

⁸ Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 55.

⁹ Adrián Huici, *Guerra y propaganda en el siglo XXI: nuevos mensajes, viejas guerras*, Sevilla, Alfar, 2010, p. 17.

⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 26.

Sin la ayuda de esa faceta narrativa la imagen queda reducida a superficie, obra de arte disfrutable desde un punto de vista estético-formal, sólo analizable a partir de la composición, la luz, la textura..., nunca por su contenido. La imagen en este sentido genera sensaciones, “pareceres”, opiniones no fundamentadas sobre las cosas, pero en ningún caso dará acceso a un conocimiento científico, a la *episteme*. Como señala Giovanni Sartori: “ver no es conocer”.¹⁰

No hay que olvidar que el consumo de este tipo de imágenes está perfectamente canalizado y controlado por los “grandes poderes”. Incluso en el hipotético caso de que las imágenes se quieran afirmar “contestatarias” o rebeldes ante los mismos, el propio sistema consigue una completa y rápida fagocitación para servir al gusto de las corporaciones que controlan los grupos de comunicación. No hay posibilidad de subversión en el beneplácito de los mismos ni, por supuesto, en la utilización instrumental de las imágenes en su beneficio económico, político e ideológico. Como señala Susan Sontag:

Aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que una observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo. Hacer una fotografía es tener interés en las cosas tal como están, en un statu quo inmutable [...], ser cómplice de todo lo que vuelva interesante algo, digno de fotografiarse, incluido, cuando ése es el interés, el dolor o el infortunio de otra persona.¹¹

Las imágenes, por duras o desagradables que sean, pueden (y de hecho son) utilizadas con facilidad como medio de propaganda, de difusión de ideas acordes con los intereses de aquellos que disponen de sus derechos de reproducción y distribución. Terminan por ser herramientas de un discurso que en última instancia constata lo que parece ser un hecho irremediable: la violencia, la barbarie y la pobreza endémica de poblaciones condenadas a causa de sus propias limitaciones o errores.

¹⁰ Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 193.

¹¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2006, p. 28.

No hay que olvidar tampoco que James Nachtwey es un fotógrafo hombre, blanco, estadounidense, educado y formado en una cultura patriarcal y capitalista. Es un fotorreportero del primer mundo que visita el tercer mundo con una visión condescendiente, convenientemente moldeada por los medios utilizados para su difusión. Su obra no puede cambiar la realidad que dice criticar, pues forma parte de la estructura que la conforma. Se ayuda de esta estructura del mismo modo que la estructura utiliza su obra para perpetuarse. La fotografía de guerra y miseria sería imposible sin guerras y miserias. Hacer públicas ambas ayuda a alienar y anestesiar a un espectador que, bienintencionado y/o ideológicamente comprometido, espera poder luchar contra ellas desde los mecanismos convenientemente ofrecidos por los poderes occidentales: ONG, ayuda humanitaria...

Nachtwey es un trabajador-productor que convierte porciones de realidad en objetos-productos que pueden reproducirse y venderse con facilidad por todo el mundo y generar ingentes beneficios, basados además en grandes plusvalías aderezadas con su catalogación como bien de lujo. Por tanto, el fotógrafo se convierte en herramienta al servicio del sistema que provoca las injusticias que supuestamente dice desenmascarar. Si, como se dice en la película sobre su obra, Nachtwey no es cínico, entonces nuestro pensamiento se inclina a suponer que es ingenuo o hipócrita. Todo ello sin negar la peligrosidad, sacrificio y dificultad de su trabajo, debidamente remunerado, suponemos, atendiendo a tales circunstancias especiales.

El héroe solitario

“Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo”.¹²

War Photographer es indiscutiblemente un documento notable sobre la labor de Nachtwey. La película pone en cuestión con gran habilidad un buen número de aspectos alrededor de su labor, si bien con una no oculta intención laudatoria. Uno de los grandes logros del filme es mostrar un interesantísimo plano subjeti-

¹² *Ibidem*, p. 26.

vo de lo vivido por el fotorreportero que nos permite acercarnos a sus movimientos exactos en busca del encuadre y momento perfecto para cada toma. Cine y fotografía se apoyan así, más que nunca, para mostrarnos los entresijos de la producción de imágenes.

Sin embargo, y a pesar de la posible empatía que podría otorgar semejante punto de vista, la película tiende a continuar por derroteros que distancian por completo al espectador de la figura del fotorreportero. Y es que Nachtwey es retratado según el mito romántico del artista hipersensible y solitario, genio especial volcado por completo en su trabajo y capaz de obtener un punto de vista insólito de la realidad que le rodea.

El biopic sí plantea en algunos puntos las dificultades físicas, éticas o morales ante las que efectivamente se encuentra el fotógrafo en situaciones extremas, aunque siempre las resuelve en favor del mismo, tratando de rechazar cualquier posibilidad de disensión sobre su labor. Y esa labor genera dudas razonables, algunas de las cuales son señaladas de algún modo por el propio Nachtwey, quien dice ponerse a disposición de aquellos fotografiados para darles la oportunidad de una voz, de una manera de defenderse ante la injusticia o el dolor sufrido. Sin embargo, no es el punto de vista de los damnificados el que obtenemos, sino el del “privilegiado” (y recalco el calificativo), el de un personaje externo que toma fotografías que pone a disposición de su propio beneficio y del beneficio de los medios que las adquieren. No es el pueblo, la ciudadanía del país visitado, la que recibe y reparte dividendos.

El propio fotógrafo señala cómo al hacer públicas las dificultades pasadas por algunos de los personajes fotografiados ha recibido información de personas interesadas en ayudarlos (suponemos que económicamente). Pero nosotros entendemos que no es la solución a problemas de tan gran magnitud la compasión ni la limosna, y no hay motivos para esperar su resolución únicamente generando tales actitudes en quienes visionan estas imágenes.

War Photographer se empeña en mostrarnos a un Nachtwey taciturno, sosegado, que en su silencio oculta la carga del horror vivido, en mantener la elegía más o menos contenida a un “elegido”, a un personaje extraordinario capaz de componer instantáneas de enorme belleza incluso en las condiciones más lamentables de la existencia humana. Nachtwey es un héroe,

pero las dudas nos asaltan, puesto que para fotografiar la realidad no debe intervenir en ella, y durante el metraje únicamente lo vemos reaccionar una vez para ayudar a un “semejante”: un compañero fotógrafo herido en Sudáfrica. ¿Por qué alargar la mano sólo por su colega y no por todo aquel que conoce en los conflictos que visita?

Nachtwey es, después de todo, un héroe de guerra, y como tal ejerce de conquistador a donde va, estableciendo una relación de jerarquía (militar) e imponiéndose gracias a su arma en forma de cámara, pues como señala Susan Sontag: “Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder”.¹³ Su acercamiento a la realidad y su tentativa de comunicación no es, en ningún caso, igualitaria.

Lo irracional

“Un millón de imágenes no dan un sólo concepto”.¹⁴

Uno de los problemas fundamentales de la imagen como material informacional es que apela a la percepción física, a la generación de sensaciones en el espectador. Poco tendrán que ver las imágenes en sí mismas con el conocimiento, sino con la activación perceptiva de la memoria visual subjetiva de quien las observa.

Un punto fundamental a este respecto es el enorme componente estético de las imágenes captadas por Nachtwey. El fotorreportero estadounidense compone imágenes que tratan (y de hecho consiguen en la mayoría de los casos) ser técnicamente brillantes y, en último término, bellas. Este hecho se nos antoja por completo innecesario en una labor que debiera ser principalmente informativa. No es una belleza añadida y secundaria, sino deliberadamente procurada como objetivo principal. Rescata la hermosura oculta en momentos violentos y de gran dureza para aquellos que los viven, incluido él. Pero este embellecimiento no lleva implícita una mejora en la carga significativa de sus imágenes, al contrario, genera una inconsciente confusión en un espectador que disfruta estéticamente un hecho por completo repudiable. Hay una suerte de manierismo difícil

¹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴ Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 193.

de digerir en el trabajo de Nachtwey, que nos distancia aún más del acontecimiento en sí y nos traslada a un análisis sobre el estilo. Las imágenes se demuestran decididamente retóricas, ensimismadas, buscan la persuasión, el deleite visual. Se alejan de un posicionamiento crítico, pues como bien señala Barthes, la fotografía sólo es subversiva cuando es pensativa.¹⁵

Trabajos como el de Nachtwey no permiten analizar lo ocurrido, no buscan causas y consecuencias, no permiten al espectador ser consciente de la raíz de los problemas, “atacan” los resortes irracionales para desatar sentimientos transitorios que alivien de la responsabilidad ante semejantes acontecimientos. Ante ellas somos “mirones”: se nos permite observar desde la seguridad de la lejanía. Por ello, y utilizando el análisis realizado por Adrián Huici Módenes, podemos relacionar estrechamente la obra de Nachtwey con los mecanismos de la propaganda.¹⁶ El fotógrafo estadounidense entrega un discurso unidireccional e irrefutable al espectador, utiliza su posición de fuerza como testigo presencial para imponer su punto de vista y persuadir a nivel emocional gracias al impacto de las imágenes sin proponer ninguna clase de argumento.

De este modo la cámara no sólo no se convierte en un instrumento de “lucidez”, como bien querría Barthes,¹⁷ sino que vuelve a sus métodos más oscuros, aquellos fuera de toda lógica racional. La cámara así no proporciona una luz que ayude a entender las cosas, vuelve sobre sus pasos para recalcar el carácter mágico y misterioso de sus inicios. La cámara guarda entre sus mecanismos internos el secreto de conceder belleza a lo imposible de mirar. Quizá por ello nos apasionan sus imágenes. Al ver una fotografía por completo descontextualizada activamos nuestros recursos mentales para intentar rescatar un qué, cómo, cuándo y dónde insondable. Ante la imagen de algún modo nos mantenemos activos, pues imaginamos, rescatamos analogías en relación con nuestros recuerdos; desconocemos o reconocemos, pero nunca conocemos, nunca nos cercioramos de una verdad.

Quizá por ello, el mundo actual, poblado de imágenes hasta la extenuación, convertido en pura y mera

imagen sin referente,¹⁸ nos lleva, según Giovanni Sartori, hacia una “regresión cualitativa”.¹⁹ No podemos entender nada puesto que la imagen, en su consabida superficialidad, es válida en sí misma, no necesita referirse ya a la realidad física. Si sólo observamos el mundo a través de imágenes, ya no manejamos la opción de la constatación de la misma con su referente. Ya sólo hay copias, o copias de copias. El modelo quedó perdido hace tiempo, y ni siquiera nos interesa.

Anclados en lo superficial, las fotografías de acontecimientos de tal calibre se vuelven cónicas. Apelan a la reacción más primitiva del espectador, que evidentemente no puede rechazarlas como inválidas sin más ante el peligro de ser tachado de insensible. Imágenes como las de Nachtwey terminan por ser sensacionalistas, hecho en que también cae una y otra vez el biopic *War Photographer*, empeñado en la utilización dramática de la música, algo de lo que, por suerte, están excluidas las fotografías, pues tememos que una triste música de violines sería su banda sonora eterna. La película es tendenciosa, tal y como lo son las fotos de Nachtwey, y no hace referencia alguna a las posibles causas o culpables de los problemas humanitarios, quizá porque sus responsables en gran medida aplauden y apadrinan semejantes iniciativas artísticas.

La presentación oficial de la exposición en Nueva York incluida en el filme resulta poco menos que grotesca cuando, *champagne* en mano, vemos a autoridades, marchantes y público en general aplaudir y admirar la violencia y miseria repartida por el mundo.

La cámara (también) dispara

“Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre una catástrofe”.²⁰

La supremacía de la imagen es, en sí misma, un modo de poder: ha conquistado la realidad, se ha hecho fuerte hasta desplazarla. Desde ese mismo momento el control de la generación de imágenes y de los medios de comunicación que las propagan se ha convertido en una cuestión de Estado, autoridad y, de algún modo,

¹⁵ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 56.

¹⁶ Adrián Huici, *op. cit.*

¹⁷ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*

¹⁸ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2001.

¹⁹ Giovanni Sartori, *op. cit.*, p. 56.

²⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida, op. cit.*, p. 107.

un mecanismo de guerra. El fotorreportero acompaña por el mundo a ejércitos occidentales, y en poco se separa su labor de la de estas fuerzas armadas: la demostración de poder, del poder de destruir y reconstruir a su antojo, del control de la muerte, de la vida, de la salud, incluso de la imagen de aquellos seres carentes de toda responsabilidad respecto a las causas que les han llevado a semejante suerte.

Autores como Virilio no han dudado en afirmar la estrecha relación entre la fotografía, el cine y la guerra. Las fotografías se disparan al igual que el resto de armas. La toma de las mismas es un acto violento,²¹ una intromisión a la fuerza en un contexto controlado. Todo uso de la cámara implica una agresión.²² Ver es controlar, como bien nos enseñó Foucault. El desarrollo de la tecnología de la imagen tiene mucho que ver con el desarrollo de la tecnología de la guerra, y al día de hoy la máquina más poderosa para ejercer el control sobre el territorio es la “máquina de visión” señalada por Virilio.²³

Desde su propio nacimiento, la fotografía ha estado muy relacionada con la muerte,²⁴ por lo que necesariamente lo ha estado también con el mayor mecanismo de muerte: la guerra. Tiene, de hecho, el poder casi mágico de mantener con vida en la imagen aquello ya muerto en la realidad, de “hacer retornar lo muerto” y matar aquello fuera del marco de representación.²⁵ La cámara capta presencias ante ella que poco después serán irremediablemente ausencias.

Para Virilio, vivimos una constante guerra de imágenes incluso capaz de reemplazar en gran parte a la guerra física de los objetos y sujetos.²⁶ La guerra cada vez se asemeja más en sus operaciones a la realidad virtual marcada por los videojuegos y demás simuladores, que sirven de entrenamiento a soldados de élite y pilotos.

El hecho de que no haya existido jamás guerra sin representación²⁷ es más que significativo. Desde las pinturas rupestres hasta los monumentos conmemorativos romanos, las imágenes bélicas se han sucedido, multiplicadas desde la aparición de la fotografía

y el cine. Desde la guerra de Secesión estadounidense, la Civil española, las dos mundiales hasta llegar a las sucesivas en el Golfo Pérsico, la imagen forma parte fundamental en el propio devenir de las mismas, pues provoca reacciones de gran repercusión y, de algún modo, ayuda a justificar acciones propias o a señalar la atrocidad del enemigo. No es de extrañar que algunos autores señalen el poder mediático a escala mundial del cine hollywoodense como arma de poder y adoctrinamiento tan o más fuerte que la ocupación militar a la hora de ejercer una hegemonía internacional.

Quizá por ello la labor del fotorreportero se ha elevado al de figura heroica, casi legendaria, personaje capaz de jugarse la vida en el frente de batalla con el simple objetivo de captar las mejores y más impactantes imágenes. El movimiento del fotógrafo de guerra en poco se separa al del propio soldado que, de forma rápida y precisa, se cubre, apunta y dispara. La analogía del acto violento de fotografiar es llevada al extremo por Virilio al afirmar la relación estrecha incluso de sus materias primas; por ejemplo, la nitrocelulosa necesaria tanto para la fabricación de negativo como para la de explosivos.²⁸

Conclusiones

Debemos ser conscientes de que vivimos en un estado de excepción, en una nueva y constante guerra de imágenes. Nos asaltan a diario, ocupando incluso nuestro territorio máspreciado: lo privado. Vivimos bajo la permanente amenaza de ser captados por cámaras de vigilancia o fotografías tomadas desde satélites. Del mismo modo, hemos sido armados hasta los dientes con herramientas que nos permiten disparar y obtener imágenes de todo aquello que vivimos. Semejante guerra se ha convertido en algo tan rutinario que hemos dejado de percibirla.

Tal y como nos muestra Nachtwey en su obra, procedemos a una tentativa de embellecimiento constante. El horror se ha convertido en un hecho estético, bello, digno de fotografiar. Parecemos seguir aquella máxima japonesa que dice que “la guerra es el embellecimiento de la muerte”.

²¹ *Ibidem*, p. 104.

²² Susan Sontag, *op. cit.*, p. 21.

²³ Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998.

²⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *op. cit.*

²⁵ *Ibidem*, p. 72.

²⁶ Paul Virilio, *War and cinema...*, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 20.

La guerra siempre fue un arte del mismo modo que el arte siempre estuvo atento a la guerra. No estamos a salvo, puesto que el paso hacia la virtualidad no parece que vaya a acabar con una violencia que tan sólo adquiere nuevas y más complejas formas. Nuevos medios para perpetuar viejas guerras.

Por eso debemos mantenernos alerta y poner en duda a la imagen. Ser conscientes de su enorme capa-

cidad para construir y destruir entornos. Tenemos que rescatar esa reticencia platónica al poder persuasivo, placentero y engañoso de la imagen, capaz de reducir nuestra realidad física a las representaciones proyectadas ante nuestra butaca. No debemos abatir la mirada, ni rechazar de plano toda imagen, sino mantener una postura crítica.

La guerra sigue en pie. ▮

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Barcelona, Paidós, 1986.
- BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- ESPARZA, Ramón y Nekane Parejo (coords.), *Solos ante la cámara: biopics de fotógrafos y cineastas*, Girona, Luces de Gálibo, 2011.
- FREUND, Gisele, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- HOWE, Peter, *Shooting under Fire: The World of the War Photographer*, Artisan, 2002.

- JAY, Martin, *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo xx*, Tres Cantos (Madrid), Akal, 2007.
- LINFIELD, Susie, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, 2011.
- NACHTWEY, James, *Humanity in War, Frontline Photography Since 1860*, New Internationalist, 2009.
- SÁNCHEZ Vigil, Juan Miguel, *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*, Ediciones Trea, 2006.
- SCHARF, Aaron, *Arte y fotografía*, Alianza Forma, 2001.
- TUSELL, Javier y Regis Debray, *Guerras fratricidas. Fotógrafos de Magnum Photos*, Barcelona, La Caixa, 1996.
- VIRILIO, Paul, *Discurso sobre el horror en el arte*, Madrid, Casimiro, 2010.

SEMBLANZA DEL AUTOR

LUIS D. RIVERO MORENO • Doctor en Estudios Avanzados de Historia del Arte (Universidad de Granada). Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Extremadura). Ha realizado estancias en la Universidade Nova de Lisboa (Portugal) y la Martin Luther Universität de Halle (Alemania) y trabajado como docente e investigador en la Universidad de Granada, así como en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres de arte fluxus, *happening* y conceptual y el Servicio de Archivos, Museos y Artes Plásticas de la Junta de Extremadura.