

La barbarie que no vimos
Fotografía y memoria en Colombia

Jorge Iván Bonilla Vélez



Bonilla Vélez, Jorge Iván -

La barbarie que no vimos: fotografía y memoria en Colombia/ Jorge Iván Bonilla Vélez.

-- Medellín: Editorial EAFIT, 2019

436 p.; 24 cm. -- (Colección Académica)

ISBN 978-958-720-607-4

1. Conflicto armado – Colombia – Fotografías. 2. Conflicto armado – Colombia – Cubrimiento periodístico. 3. Reportajes fotográficos – Aspectos sociales - Colombia.I. Tít. II. Serie

070.49 cd 23 ed.

C346

Universidad EAFIT – Centro Cultural Biblioteca Luis Echavarría Villegas

La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia

Primera edición: noviembre de 2019

© Jorge Iván Bonilla Vélez

© Editorial EAFIT

Carrera 49 No. 7 sur - 50

Tel.: 261 95 23, Medellín

<http://www.eafit.edu.co/fondoeditorial>

Correo electrónico: fonedit@eafit.edu.co

ISBN: 978-958-720-607-4

Coordinación editorial: Carmiña Cadavid Cano

Corrección: Juan Fernando Saldarriaga y Juan Felipe Restrepo

Diseño y diagramación: Alina Giraldo Yepes

Imagen de carátula: *Perseus Delivering Medusa's Head*. Walter Crane, Inglaterra, (1845-1915).

Universidad EAFIT | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como Universidad: Decreto Número 759, del 6 de mayo de 1971, de la Presidencia de la República de Colombia. Reconocimiento personería jurídica: Número 75, del 28 de junio de 1960, expedida por la Gobernación de Antioquia. Acreditada institucionalmente por el Ministerio de Educación Nacional hasta el 2026, mediante Resolución 2158 emitida el 13 de febrero de 2018.

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o con cualquier propósito, sin la autorización escrita de la editorial

Editado en Medellín, Colombia

Contenido

Introducción.....	15
-------------------	----

Parte 1. Fotografía, atrocidad y crítica

Pensar con Sontag.....	27
------------------------	----

1. Realismo. Ojos que ven la atrocidad.....	35
---	----

Imágenes que muestran el horror	37
---------------------------------------	----

¿Por qué fracasan las imágenes?	43
---------------------------------------	----

2. Exceso. De la perturbación al entumecimiento	57
---	----

El espectador entumecido: saturación, desatención y vicio	59
--	----

La demasía de las imágenes	66
----------------------------------	----

Sontag vs. Sontag	76
-------------------------	----

3. (Ausencia de) Narración. Salvar las imágenes con palabras.....	83
--	----

“Aproximaciones” en espera de interpretación.....	84
---	----

La <i>polis</i> de la imagen: <i>marco</i> , interpretación y afecto.....	93
---	----

Narración y <i>re-personalización</i>	101
---	-----

4. Estetización. Redimir, mostrar, sobrevivir.....	109
--	-----

Volver atractivo el horror: embellecimiento y despolitización.....	111
---	-----

Una foto para la historia: iconos, estereotipos y supervivencias de la imagen	125
--	-----

5. Despersonalización. Mirar el sufrimiento a distancia	139
Naufragios con espectador.....	143
El espectador distante: espacio público y mediación tecnológica.....	151
De la furia de la naturaleza a la acción de los humanos	151
Espectadores de segunda mano: lo público sin lugar	156
Paradojas humanitarias: entumecimiento y política.....	163
Fatiga de la compasión	167

Parte 2. La barbarie que no vimos

Ver con otros ojos	179
6. Pueblos. Exposición, número y singularización	185
Exponer a los pueblos: despersonalización, afectación y número	191
Retrato de grupos: re-personalización y singularización.....	220
De la repetición a los marcos de interpretación.....	244
7. Retratos. Atrocidad, banalidad y desastre.....	255
Exponer a los perpetradores.....	258
Personas en el vecindario del desastre	272
8. Símbolos. Imágenes que vienen del pasado	285
Plantillas que reviven el pasado: los “campos de concentración” de las FARC	289
Iconos, mártires y víctimas: la fotografía de Íngrid Betancourt.....	307

9. Operaciones. Máquinas, <i>targets</i> y repugnancia	331
Euforia tecnológica: guerra aérea y política de la imagen.....	333
Destrucciones sublimes: la mirada cruel	345
10. Espectros. Mostrar lo invisible.....	365
Dudar de las imágenes: “falsos positivos”	368
Revelar lo invisible: las fotografías de los desaparecidos.....	380
 A manera de conclusión.	
Aprender de las catástrofes	405
 Referencias.....	413

Lista de figuras y tablas

FIGURA 6.1.	Corregimiento de Mejor Esquina, Buena Vista, Córdoba	196
FIGURA 6.2.	Vereda Bajo del Oso, Apartadó, Antioquia	198
FIGURA 6.3.	Región de El Alto Naya, Buenos Aires, Cauca	199
FIGURA 6.4.	Corregimiento La Gabarra, Tibú, Norte de Santander	201
FIGURA 6.5.	Titular sobre la masacre en las fincas Honduras y La Negra, Turbo, Antioquia.....	206
FIGURA 6.6.	Titular con que se sintetiza el resultado de varias masacres ocurridas en Antioquia, Córdoba y Magdalena.....	207
FIGURA 6.7.	Titular que anuncia la masacre en el corregimiento de Chengue, Ovejas, Sucre.....	207
FIGURA 6.8.	Titular de la masacre en el municipio de San Carlos, Antioquia.....	208
FIGURA 6.9.	Chigorodó, Antioquia.....	209
FIGURA 6.10.	Puerto Alvira, Meta	210
FIGURA 6.11.	San Pablo, Bolívar	211
FIGURA 6.12.	Ciénaga Grande, Magdalena	212
FIGURA 6.13.	Corregimiento de Mejor Esquina, Buena Vista, Córdoba	215
FIGURA 6.14.	Corregimiento El Playón de Orozco, El Piñón, Magdalena.....	216
FIGURA 6.15.	Corregimiento de Chengue, Ovejas, Sucre	218
FIGURA 6.16.	Víctimas de la masacre en el corregimiento de Santa Isabel, Curumaní, Cesar	222
FIGURA 6.17.	Víctimas de la matanza de Bojayá, Choco.....	223

FIGURA 6.18.	Víctimas de la masacre en el corregimiento de La Gabarra, Tibú, Norte de Santander	224
FIGURA 6.19.	Víctimas de la masacre de San José de Apartadó, Antioquia.....	226
FIGURA 6.20.	San José de Apartadó, Antioquia	228
FIGURA 6.21.	Familiares cargando féretros con víctimas de la masacre de Segovia, Antioquia.....	230
FIGURA 6.22.	Familiares esperando a que las autoridades les entreguen los cuerpos de las víctimas de la masacre de Segovia, Antioquia	232
FIGURA 6.23.	Luisa San Martín vistiendo a su hijo, víctima de la masacre de Segovia, Antioquia.....	232
FIGURA 6.24.	Primera página de <i>El Tiempo</i> con el titular de la masacre de Chigorodó, Antioquia	234
FIGURA 6.25.	Listado de las víctimas de la masacre de Chigorodó, Antioquia.....	235
FIGURA 6.26.	Familiares de una las víctimas de la masacre de Chigorodó, Antioquia.....	236
FIGURA 6.27.	Segovia, Antioquia.....	239
FIGURA 6.28.	Corregimiento de Machuca, Segovia, Antioquia	239
FIGURA 6.29.	Inspección de El Tigre, Valle del Guamuez, Putumayo	240
FIGURA 6.30.	Mutatá, Antioquia	240
FIGURA 6.31.	Corregimiento de Mejor Esquina, Buenavista, Córdoba	241
FIGURA 6.32.	Apartadó, Antioquia	241
FIGURA 6.33.	Región El Alto Naya, Buenos Aires, Cauca.....	242
FIGURA 6.34.	Corregimiento El Aro, Ituango, Antioquia.....	250
FIGURA 6.35.	Corregimiento El Aro, Ituango, Antioquia.....	251
FIGURA 7.1.	Salvatore Mancuso camino al Congreso de la República, 28 de julio de 2004.....	259

FIGURA 7.2.	Congreso de la República. Abajo, ‘Baez’, Mancuso e Isaza. Arriba, Iván Cepeda, con el retrato de su padre, asesinado por los paramilitares.....	266
FIGURA 7.3.	Edificaciones abandonas en el corregimiento de Juan Frío, Villa del Rosario, Norte de Santander	269
FIGURA 7.4.	Alcalde Eudaldo Días, Corozal, Sucre	273
FIGURA 7.5.	Yolanda Izquierdo, líder de reclamantes de tierra de Córdoba.....	278
FIGURA 7.6.	Foto de Yolanda Izquierdo, reproducida luego de su asesinato.....	280
FIGURA 7.7.	Beatriz González, <i>Ondas de Rancho Grande</i> , 2008.....	282
FIGURA 8.1.	Imagen en la primera página de <i>El Tiempo</i> que ilustra las condiciones de cautiverio de los militares y policías retenidos por las FARC	293
FIGURA 8.2.	Editorial de <i>El Espectador</i> sobre las condiciones de cautiverio de los militares y policías retenidos por las FARC	295
FIGURA 8.3.	Fotogramas que ilustran el cautiverio de los militares y policías retenidos por las FARC.	297
FIGURA 8.4.	El periodista Jorge Enrique Botero de pie frente a la valla de confinamiento de los militares y policías retenidos por las FARC.....	301
FIGURA 8.5	Fotograma que muestra a ‘Jorge Briceño’ dirigiéndose a un grupo de militares y policías retenidos por las FARC	302
FIGURA 8.6.	Imagen de Íngrid Betancourt en la primera página de <i>El Espectador</i>	309
FIGURA 8.7.	Imagen de Íngrid Betancourt con recuadros de otros secuestrados en la primera página de <i>El Colombiano</i>	312
FIGURA 8.8.	Imagen de Íngrid Betancourt en la primera página de <i>El Tiempo</i>	313
FIGURA 8.9.	Marcha contra el secuestro, “No más FARC”, en Barranquilla.....	319
FIGURA 8.10.	Marcha por las víctimas de la violencia en Medellín	320

FIGURA 8.11.	Homenaje a Ingrid Betancourt en París.....	321
FIGURA 8.12.	Marcha contra el secuestro, “No más FARC”, en Bogotá.....	327
FIGURA 9.1.	Imagen infrarroja tomada desde el aire en la ‘Operación Odiseo’.....	334
FIGURA 9.2.	Imágenes que ilustran cómo se llevó a cabo la ‘Operación Sodoma’	336
FIGURA 9.3.	Imagen de la ‘Operación Fénix’.....	337
FIGURA 9.4.	Infografía que detalla las bombas utilizadas en la ‘Operación Sodoma’	338
FIGURA 9.5.	Militares que participaron en la ‘Operación Odiseo’	339
FIGURA 9.6.	Tres fotografías que ilustran la muerte de José William Aranguren, el capitán ‘Desquite’.....	350
Figura 9.7.	Sepelio de paramilitares en Segovia, Antioquia.....	353
Figura 9.8.	Titular que anuncia la presentación de imágenes del cadáver de ‘Raúl Reyes’.....	356
Figura 9.9.	Celebración por la muerte de ‘Raúl Reyes’	356
Figura 10.1.	San Rafael, Antioquia.....	369
Figura 10.2.	‘Operación Marcial’	372
Figura 10.3.	‘Operación Taleón’.....	374
Figura 10.4.	Recuento de acciones militares en Antioquia.....	375
Figura 10.5.	Familiares de campesino asesinado en el Huila.....	379
Figura 10.6.	Hermanos Sanjuan, jóvenes universitarios desaparecidos en Bogotá	387
FIGURA 10.7.	Marcha Nacional del Silencio	389
FIGURA 10.8.	Fotos de desaparecidos en el departamento de Antioquia.....	390
FIGURA 10.9.	Palacio de Justicia.....	394
FIGURA 10.10.	‘Operación Orión’	397
FIGURA 10.11.	Prendas y objetos hallados en exhumaciones de fosas comunes	400

TABLA 6.1.	Cobertura de las masacres en los periódicos <i>El Tiempo, El Espectador, El Colombiano y El Herald</i> o	189
TABLA 6.2.	Cobertura general de las masacres contra la población civil, 1988-2005.....	193
TABLA 9.1.	Cobertura en prensa de cinco operaciones militares contra integrantes de las FARC, 2007-2011.....	348

Introducción

En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino solo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado.

La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos, ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que solo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia

Siegfried Kracauer, *Teoría del cine*

A partir de la primera década de este siglo, iniciativas provenientes de distintos sectores de la sociedad han venido desentrañando las dimensiones de la degradación humanitaria de la guerra interna en Colombia, en un ejercicio de construcción de la memoria que ha buscado contrarrestar el protagonismo de los victimarios, romper el silencio producido por el miedo y hacer visible los derechos de las víctimas. En estas iniciativas es posible hallar una pregunta aglutinante en torno a la atrocidad con que esta guerra fue librada: ¿por qué no vimos la barbarie?;¹ o, en todo caso,

¹ Uno de los primeros trabajos que aborda esta inquietud es un informe especial de la revista *Semana* publicado en diciembre de 2007, bajo el título “La barbarie que no vimos”. Allí, la revista decía que “el salvajismo que acompañó la expansión de los paramilitares no ha podido ser completamente conocido ni explicado. Un equipo de periodistas de SEMANA consultó sociólogos, politólogos y siquiátras para tratar de interpretar este capítulo negro de la historia de Colombia” (*Semana*, 8 de diciembre de 2007). También la exposición de arte titulada “La guerra que no hemos visto: un proyecto de memoria histórica”, dirigida por el artista visual Juan Manuel Echavarría, y exhibida por primera vez en el Museo

¿por qué no reaccionamos ante ella? Para el informe *¡Basta Ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, elaborado por el entonces Grupo de Memoria Histórica (GMH, 2013), la efectividad de la violencia ejercida contra los civiles, ocurrida en la etapa más crítica del conflicto –que este informe ubica entre 1995 y 2002–, radicó en su alta repetición (en ámbitos locales y regionales), pero paradójicamente en su baja intensidad (en el ámbito nacional). Según este trabajo, las muertes selectivas, las pequeñas masacres, las desapariciones forzadas, el desplazamiento “a cuenta gotas” y el terror “dosificado” correspondieron a repertorios discretos y estratégicos de violencia que no obtuvieron la suficiente resonancia en la opinión pública nacional, ni movilizaron el apoyo de esta, porque, además, tampoco reunían los valores-noticia adecuados para obtener una cobertura periodística relevante y un alcance narrativo destacado en tanto eventos de significación capaces de permear el interés de los públicos de la nación. De allí su silenciamiento, invisibilidad y ocultamiento (2013, pp. 31-108).

El investigador francés Daniel Pécaut (2001) plantea una hipótesis similar. Al preguntarse por qué en sus momentos más críticos el envilecimiento de la confrontación armada no generó una mayor reacción y movilización civil ante las crueldades de la guerra, este autor plantea la tesis de la “dislocación de la opinión pública” (2001, pp. 223-225), que apunta a un doble movimiento: por una parte, al efecto de rutinización de las acciones asociadas al horror y el dolor –la banalización de la violencia–, percibidas como algo habitual, y ante las cuales la indignación ciudadana tomó relevancia solo cuando la atrocidad adquirió dimensiones desmesuradas, como en el caso de las destrucciones de poblaciones y los secuestros masivos de civiles, o cuando el horror alcanzó un rasgo simbólico mayor, como en el caso de los asesinatos contra “personalidades” de la vida pública nacional (2001, pp. 227-256); y por otra, a la dificultad de articular unos relatos colectivos de nación, que se han sustituido por

de Arte Moderno de Bogotá en 2009, incursionaba en esta dirección. Compuesta por noventa pinturas realizadas por excombatientes de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) y las Fuerzas Militares, el catálogo de la exposición, en el que aparecen ensayos de académicos, investigadores sociales y curadores de arte, resaltaba el mérito de una muestra pictórica que “nos quita las vendas de los ojos”, al revelarnos, desde la memoria de sus víctimas y protagonistas, “la atrocidad de la guerra”, gracias a la mediación del arte (Ardila, 2009 p. 86). Los textos e imágenes de la exposición se pueden consultar en Echavarría *et al.* (2009).

una narración discontinua y fragmentada de microrrelatos que coexisten como la historia de cada quien: familias, grupos y sujetos que suelen llorar privadamente a sus muertos y hacen de sus duelos un asunto asilado en sus entornos domésticos, alimentando con esto ese acumulado de rabias, dolores y tragedias que no alcanzan a tener una visibilidad en la esfera pública de trascendencia nacional (Uribe, 2003, pp. 9-25).

Que la atrocidad de la guerra no hubiese sido lo suficientemente advertida la opinión pública nacional, ya sea por la baja intensidad en el ejercicio localizado del terror (Pécaut, 2001; Lair, 2003), o por la excesiva rutinización de la violencia contra poblaciones vulnerables y periféricas a los principales centros urbanos (Lair, 2000; GMH, 2013), no significa que esta hubiese estado exenta de un “sistema de representación” (Didi-Huberman, 2004; Mitchell, 2009) o, si se prefiere, de unos “marcos de interpretación” (Butler, 2010) desde –y con– los cuales hemos estructurado nuestras visiones, relatos y explicaciones en torno a las vidas que ha valido la pena llorar, los acontecimientos que han merecido nuestra atención, o los horrores ante los que decidimos pasar de largo. Ensayar una respuesta ingenua a esta ausencia de inteligibilidad del horror –la barbarie que no vimos– podría remitirnos a una explicación temprana: no la vimos –la barbarie– por la falta de su representación o, lo que es igual, por la carencia de una relación causal entre la imagen y la política, entre ver y actuar. Una causalidad que se desprende de una añeja creencia que señala que si nosotros hubiéramos presenciado, digamos, el genocidio armenio, los *gulag* soviéticos, la gran hambruna china –sin mencionar el Holocausto–, a través de las imágenes *in situ* de los reporteros o de los relatos de la prensa, entonces el curso de la historia hubiese podido ser distinto; sin embargo, dicha creencia olvida, como advierte David Campbell (2002, p. 160), que los genocidios en Bosnia y Ruanda fueron cometidos con saña, a la vista de la comunidad internacional, en presencia del mundo entero, en medio de un flujo de imágenes continuas. Ese *por qué no vimos la barbarie* problematiza, más bien, la existencia –la frágil existencia– del *régimen de visibilidad* mediante el cual hemos dado inteligibilidad a la atrocidad, con el cual hemos alentado esferas públicas de deliberación y desde el que hemos promovido nuestras respuestas éticas frente a los horrores de la guerra. Situación que, por cierto, plantea una paradoja: la de una guerra que estando tan *cerca*, porque fue librada en la misma geografía nacional, a la vez haya podido estar tan *distante* en los dispositivos de

representación de su horror y, sobre todo, en el compromiso moral con las víctimas de esta. Decir que “no vimos” la barbarie es afirmar nuestra distancia, a pesar de su proximidad.

De esto trata este libro. Interesa problematizar el rol de la imagen, concretamente la imagen fotográfica, en el conflicto armado en Colombia; de ahí la alusión, en el párrafo anterior, a los “ojos” como una metáfora de *visibilidad* y *distancia*. ¿De qué manera la fotografía de prensa ha dado inteligibilidad a la atrocidad y el sufrimiento, alentando esferas públicas de deliberación y promoviendo implicaciones éticas y morales sobre los horrores de la guerra en Colombia?

Para dar cuenta de este interrogante, este trabajo está delimitado por los siguientes aspectos: primero, la materia de estudio es la imagen fotográfica de tipo periodístico o documental. Segundo, es la fotografía mediatizada por una tecnología de información y comunicación, como lo es la prensa, que cumple un rol importante en encuadrar el debate sobre qué es apropiado ver, o dejar de ver, en la esfera pública; se trata, por tanto, de una imagen que hace parte de un sistema de producción noticiosa que la regula, la contiene y la dota de significación. Tercero, no es una imagen cualquiera; son fotografías con las que periódicos nacionales y regionales y algunas revistas de actualidad noticiosa mostraron el conflicto armado interno colombiano, sus modalidades, atrocidades, vicisitudes, cuerpos, sujetos, territorios y memorias, y, por esa vía, contribuyeron a la configuración de un régimen de visibilidad del dolor, la rabia, la solidaridad y la posibilidad de conocernos, re-conocernos o des-conocernos en este país. Y cuarto, las fotografías que interesan son, principalmente, las realizadas por reporteros gráficos durante las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI, que corresponden a los años del mayor envilecimiento y degradación de la guerra en Colombia. Con una aclaración: el propósito de este texto no es analizar cómo informó y con qué imágenes lo hizo cada uno de los medios que aquí confluyen, ni tampoco elaborar un análisis comparativo de sus fotos, sino encontrar esas señales, singularidades, síntomas, encuadres, convenciones que están presentes o ausentes de dichas fotografías, en un ejercicio analítico que, siguiendo a Georges Didi-Huberman (2008, p. 26), implica ejercitar un “arte de equilibrista”, que consiste en transitar por el espacio intersticial de sus singularidades, movimientos e intermitencias.

El resultado de este interés es un trabajo que transcurre en dos apartados de cinco capítulos cada uno. En la “Parte 1” se problematiza

el lugar de la imagen fotográfica en el marco de las continuidades, transformaciones y rupturas que se han producido en el campo visual de las sociedades modernas y en los procesos de mediatización de los horrores contemporáneos. Los capítulos que conforman este apartado traspasan las fronteras de la atrocidad en Colombia, puesto que se inscriben en una discusión conceptual no solo sobre la cobertura fotográfica de las guerras, sino también acerca de las consecuencias que tienen las imágenes para propiciar la actuación colectiva o el adormecimiento moral, de sus capacidades para alentar una acción política eficaz o para anestesiar las conciencias; aludimos a un debate que nos transporta a una larga tradición teórica relacionada con el lugar que ocupa lo visual y la llamada “cultura de masas” en el pensamiento crítico y con el modo en que la modernidad nos ha convertido en espectadores a distancia del sufrimiento ajeno.

Susan Sontag, una de las intelectuales más acuciosas en alertar sobre el dominio de las imágenes en las sociedades que vivimos, es nuestra guía en este trayecto. Acudir a Sontag permite situar los primeros cinco capítulos del libro en una vieja, pero siempre renovada disputa entre palabra e imagen, pensamiento y visión, narración y mirada, acción y distancia, que ha prevalecido en la cultura occidental y en la teoría crítica de la sociedad. Retomar sus planteamientos posibilita ofrecer algunas claves de interpretación para enfrentar el interrogante de por qué en este país no vimos la barbarie; y es también la oportunidad para entablar un diálogo crítico y fructífero con ella.

La “Parte 2” tiene la intención de regresar sobre algunos acontecimientos de la barbarie nacional, vistos a la luz del fotoperiodismo, con el fin de que estos ingresen de nuevo en el dominio público y, por esta vía, preguntarles por derechos, memorias, reclamos, lamentos, duelos, relaciones o huellas que vuelvan a interpelar nuestra atención. Para esto, los capítulos que conforman esta parte recorren varias direcciones: por un lado, se trata de examinar si el meollo del problema, la crítica a las fotografías que allí comparecieron, descansaría en la idea del exceso o la repetición, como en el caso de las masacres de civiles, o en los modos en que estas imágenes prestaron atención, esto es, la manera en que estas configuraron una *política visual* acerca de las “víctimas no identificadas” de los masacrados en Colombia; por otro, el interés es problematizar algunas atrocidades cuya violencia no hay que buscarla en el centro de la fotografía, sino por fuera de ella, una situación que le exige al

investigador hacer un viaje por fuera del marco de la imagen para luego regresar, que es lo que ocurre, por ejemplo, con algunas fotografías que muestran a los perpetradores en situaciones cotidianas, o con algunos momentos que presentan el *antes* de las víctimas o el *después* de horror. Así mismo, se cotejan algunas representaciones visuales de la barbarie nacional que tomaron otros caminos: o bien el de la connotación icónica, porque se trata de imágenes –símbolos de la crueldad de la guerra– que nos obligan a pensar con qué frecuencia las hemos visto antes en la memoria visual de la cultura occidental, como es el caso de las fotografías de Ingrid Betancourt o de los policías y soldados en cautiverio a manos de las FARC en las selvas del sur del país; o el camino de la euforia tecnológica producida por las máquinas “inteligentes” de matar y su lógica visual asociada a un triple ahorro: los cuerpos muertos, las imágenes de sufrimiento y la complejidad moral hacia los caídos, que es a lo que apuntan las imágenes operacionales que muestran los “triumfos” del Estado contra el enemigo; o aquel que sigue la ruta de la opacidad y el ocultamiento de los horrores de la guerra, por cuanto la “verdad” revelada por las imágenes que conforman este trayecto está sujeta a las trampas del mimetismo, a la sustracción o el trucaje de hechos, identidades, cuerpos y circunstancias, que es a lo que se refieren las fotografías de la desaparición forzada y de las ejecuciones extrajudiciales en el país, conocidas como los “falsos positivos”. Retornar a estos hechos de un pasado reciente de atrocidad tiene el propósito de regresar a ellos, pero “con otros ojos” (Lara, 2009).

¿Cómo interrogar a estas imágenes? Dos precisiones metodológicas antes de continuar. Este trabajo aborda reportajes gráficos e imágenes de prensa tomadas por fotoreporteros cuyas producciones asumen pocas veces la paciencia, el tiempo o la creatividad de la imagen en su relación con el sujeto, el objeto o la situación fotografiada. Las fotografías que aquí concurren no han traspasado, en su mayoría, las fronteras de la prensa diaria para recaer en los circuitos del arte, en los modos en que el arte interpela –v. g. con los usos documentales de la fotografía– al espectador en asuntos de dolor, barbarie y sufrimiento desde perspectivas más sensibles, pausadas o de ruptura. Nuestra pretensión es más prosaica, si se quiere, y el desafío acaso más provocador, pues estamos sumergidos en un terreno donde acecha el riesgo del exceso y la repetición: vista una foto, vistas todas. Que las imágenes de las que está hecho este trabajo no sean imágenes artísticas no significa, sin embargo, que no podamos dialogar

con el arte, dejarnos interrogar por este, pues también en el fotoperiodismo se pueden vislumbrar la historia de las formas, los problemas de lo estético, las prácticas de la cultura, la densidad de lo simbólico, no solo la inmediatez de lo *real*.

La otra decisión tiene que ver con algo que plantea la crítica cultural Mieke Bal sobre los estudios que se centran en las intencionalidades del artista o del creador, para entender el significado de sus obras, como si hablar de la “intención” fuera la culminación de cualquier estudio que examina lo visual, como si hacerlo garantizara la explicación plena, la narración exacta, la autoridad del argumento contra cualquier posibilidad de distracción del espectador (Bal, 2009, pp. 323-364). Como dice Bal, la agencia de las imágenes, su capacidad para “hacerle” algo a alguien, es un asunto que supera, pero no anula, la tarea dirigida a proporcionar datos sobre las intencionalidades del artista o, en nuestro caso, del fotógrafo, lo cual invita a asumir sus producciones como objetos que “ocurren” cuando son observados, en un proceso que implica narrativamente al espectador con el acto de ver las imágenes (2009, pp. 353-358).

Afirma Didi-Huberman que saber mirar una imagen no es algo dado. Una manera –un método, quizá– para hacerlo lleva a reconocer el *doble régimen* del que están hechas las imágenes, pues estas no son ni ilusión pura, ni toda la verdad, sino espacios de cruce, zonas de litigio, lugares de intermitencias, territorios inestables (Didi-Huberman, 2004, pp. 83-135). Intersticios que invitan a trasladarse hacia la superficie de su “marco”, con el fin de identificar los objetos, las situaciones, los temas, las personas que comparecen en el episodio de una foto, de prestar atención a los pequeños detalles que aparecen en su cuadro o que se excluyen del mismo –esos puntos ciegos que develan sus silencios o sus significados ocultos (Burke, 2008)– para luego desplazarse en otras direcciones. ¿En cuáles? Por ejemplo, en la ruta de sus convenciones narrativas, de sus gestos, planos, encuadres, movimientos, fórmulas dramáticas y prácticas de composición; en los trayectos que nos lleva ya sea hacia su vecindad con otras imágenes con las cuales estas dialogan, se superponen o discuten, o hacia su cercanía con las palabras (títulos, subtítulos, pies de foto); o en la dirección de sus *contextos*, esto es, de las circunstancias bajo las cuales ellas se producen, el ambiente social y cultural que las pone en juego, las políticas de la mirada que las inserta en una época, una sociedad, una cultura, una forma de ver.

Los lectores avisados sabrán reconocer, en esta apuesta de mirada, las huellas del denominado “método iconográfico” empleado por los investigadores de la historia del arte y, más recientemente, por los estudiosos de la cultura visual, y que en nuestro caso hemos preferido abordar desde una perspectiva menos ambiciosa, al optar por la noción del “doble régimen de la imagen” (Didi-Huberman, 2004). Un *doble régimen* que convida al investigador a tener en cuenta dos dimensiones: por una parte, lo invita a reconocer, como diría William J. Thomas Mitchell, que la acción de mirar es un acto profundamente impuro, y que las imágenes, como otros vehículos de comunicación, son medios mixtos que, por lo general, van acompañados de palabras, pero también de sentimientos, pensamientos, emociones y escuchas (Mitchell, 2009, pp. 11-13), cuyas interacciones desbordan las barricadas conceptuales que reducen las imágenes al prefijo de lo *infra*; por otra, lo convida a considerar que las imágenes son seres vivos, que están dotadas de vida propia; valga decir, no son entes pasivos aguardando nuestra interpretación, esperando que las descifremos, puesto que les hacemos algo a ellas, tanto como ellas nos hacen algo a nosotros (2009, p. 99). En nuestro caso, esto lleva a tener en cuenta que la fortaleza o la debilidad de las fotografías de atrocidades que componen este trabajo, la potencia o la fragilidad que las embarga como “vehículos” expresivos en la configuración de la memoria de un pasado reciente que buscamos interpelar a través del fotoperiodismo, no reside únicamente en su relación con la verdad, en la idea de que se trata de imágenes únicas o genuinas de las situaciones que representan. Mirar estas fotos, volver sobre ellas, significa valorar el impacto emocional que estas imágenes producen, la fuerza de su *implicación*, su capacidad para movilizar sentimientos morales en el investigador, que es a la vez espectador.

Las imágenes aquí abordadas no sintetizan la totalidad de la guerra en este país. Muchas de ellas no harían parte ni siquiera de una lista de clasificación de la fotografía mejor lograda o de la imagen “correcta” sobre asuntos de dolor, muerte y esperanza por un hecho fundamental: no existe una imagen total, única, que resuma de manera plena la barbarie en Colombia. Pretender encontrarla lleva implícita la remisión a un régimen esencialista de la representación visual, según el cual bastaría una imagen rebosante para reponer cabalmente lo sucedido, como si la guerra hubiese sido una sola, como si hubiera una sola forma de mirar el horror (García y Longoni, 2013, pp. 25-44). Incluso, algunas de ellas

son fotografías a las que Roland Barthes les tendría un nombre: son “fotos unarias”, puesto que revelan poco y movilizan un interés vago, ningún pinchazo, nada de sorpresa o, en palabras de este autor, “nada de *punctum* en esas imágenes” (Barthes, 2009, p. 59), pero cuyo valor reside en que hacen parte de acontecimientos que requieren ser mirados por segunda vez mediante un acto al que John Durham Peters (2001) denomina “atestiguamiento”, que se refiere a esa responsabilidad que tiene el analista-testigo de volver a mirar, de dejarse tocar por eventos que, en un principio, él y otros como él, pasaron de largo, con el fin de que estos reingresen en la esfera pública y sean objeto de reflexión y debate.

Hablamos de una condición retroactiva que implica volver sobre imágenes de atrocidad, con el fin de preguntarles por un significado diferente al que alguna vez tuvieron, en un ejercicio en el que el pasado reciente y el presente se conjugan para brindar una aproximación, ojalá crítica y renovada, a los desastres humanos que en su momento no supimos, no quisimos, o no pudimos enfrentar (Lara, 2009). Un ejercicio al que Hannah Arendt llama “dominar el pasado”, y que se refiere, no al hecho de que el pasado no se repita en el presente, sino a la posibilidad de interrogar cómo fue posible que cosas como estas –los horrores de la guerra– sucedieran y de retornar a la memoria de lo que allí ocurrió, por medio de historias bien narradas (Arendt, 1990, p. 31). Solo que aquí no se trata de regresar a lo sucedido a través de las narrativas propiciadas por la literatura, el arte, la poesía o el testimonio verbal a las que aludía Arendt, sino mediante fotografías periodísticas, imágenes documentales que, como los relatos, también pueden producir sentido, revelar asuntos importantes de la vida moral de una sociedad y ayudar a construir una mirada crítica respecto a lo que nos ha ocurrido como sociedad.

En los estudios sobre el conflicto armado y la memoria de este país, el deber de recordar, el compromiso de debatir y la necesidad de otorgarle legibilidad a aquello que nos duele, a lo que no supimos ver o no quisimos ver, a lo que hoy intentamos superar –la guerra– implica también hacerlo a través de las imágenes. No obstante, es preciso reconocer el débil interés que aún muestra la teoría social en Colombia por los dispositivos de la imagen,² sobre todo si estos están en cabeza del periodismo o los medios

² En el ámbito de los estudios visuales y culturales, la antropología visual y la crítica de arte hay trabajos que vienen apuntando en esta dirección; véanse, al respecto, Cabrera (2007,

de comunicación, ámbitos frente a los cuales sigue existiendo un “mal de ojo” intelectual (Martín-Barbero, 1996), que asume que toda crítica de la imagen *mediatizada* consiste en hacer evidente la manipulación, la sospecha y el engaño; que señala que cualquier aproximación a lo visual-masivo como medio para dar testimonio de los eventos terribles de la guerra puede terminar en una fascinación imbecil; o que juzga que el horror solo puede ser abordado desde del *dogma* de lo indecible, lo irrepresentable, lo inimaginable.

Como dice Andreas Huyssen, “el terror, la degradación, la desubjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y en palabras” (2009, p. 20). A esto apunta el epígrafe arriba mencionado a propósito del mito de la Medusa, en el que Perseo logra vencer al monstruo sin mirarlo a los ojos, viéndolo a través de su reflejo en el escudo que portaba. Agrega Siegfried Kracauer:

Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo. ¿Y no fue precisamente esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo? (1989, p. 374).

Este libro es el resultado de un largo viaje que culminó con mi tesis doctoral.³ En él confluyen múltiples voces y variadas escuchas. Agradezco

2008, 2012), Diettes (2010), Giraldo (2010), Gordillo (2014) y Yepes (2014). También el historiador Fabio López (2010) ha venido incursionado en el estudio de la televisión, la cultura y el conflicto armado, desde una perspectiva histórica, comunicativa y cultural, aunque su trabajo no es propiamente sobre la imagen. Así mismo, las investigaciones de la antropóloga María Victoria Uribe (1990, 2004) sobre los rituales y la teatralidad del terror ejercido contra el cuerpo humano en la violencia colombiana, a través, por ejemplo, de las masacres, han aportado elementos valiosos para un trabajo de la imagen, aunque ese no sea su propósito. El trabajo con imágenes ha sido, más bien, una opción de artistas, documentalistas, fotógrafos, ensayistas y periodistas que encuentran, en géneros y formatos distintos a la narrativa académica (videos, documentales, exposiciones, instalaciones, *performances*, festivales, archivos, etc.), un modo de comunicar el horror de la guerra, de hacerlo narrable y visible para la memoria. En el caso de los fotorreporteros véanse, por ejemplo, los fotolibros de Stephen Ferry (2012) y Jesús Abad Colorado (2015).

³ Algunos de mis trabajos anteriores: “Comunicación, televisión y guerra” (Bonilla, 2001); “Periodistas, políticos y guerreros: tres hipótesis sobre la visibilidad mediática de la guerra en Colombia” (Bonilla y Londoño, 2003); “Imágenes perturbadoras: visibilidad mediática, política visual y compromiso moral” (Bonilla, 2014); “El sufrimiento a distancia. Visibilidad mediática y política de la atención” (Bonilla, 2017), ya insinuaban la perspectiva de lo que aquí se expone.

muy especialmente a mi director de tesis, el maestro Jesús Martín-Barbero, de quien he aprendido en todos estos años a mirar por los lugares del “entre” y a reconocer la fuerza del prefijo “re”. Espero que estas páginas contengan la fuerza y la generosidad de sus enseñanzas.

Quiero agradecer también a mis profesores del doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional, Oscar Almario, Jorge Márquez y Álvaro Andrés Villegas, porque en sus cursos –y con sus lecturas– se cotejaron ideas precedentes y surgieron otras nuevas. Algunos de mis amigos y colegas me concedieron momentos de su tiempo para hablarles de mi trabajo, y de vuelta recibir algunas de sus sugerencias: Catalina Montoya Londoño, Camilo Tamayo Gómez y Daniel Hermelín Bravo están entre ellos. A la Universidad EAFIT le agradezco la paciencia, el apoyo y el tiempo que me otorgó para cumplir con mis deberes de investigación y escritura. A Julián Gutiérrez Ramírez le debo mi gratitud por el trabajo de recopilación de las imágenes, una tarea de archivo que llevó a cabo con criterio y eficiencia. A Myriam, quien fue lectora atenta de este trabajo, mis gracias infinitas, además de mi cariño. A Manuela y Camila, mis hijas, porque sus voces me alentaron a no desfallecer ante las escenas de dolor y de tristeza que conforman este trabajo. A ellas, estas palabras de mi afecto.

Parte 1

Fotografía, atrocidad y crítica

¡Oh sufrimiento terrible de ver para los hombres!
¡El más terrible de los que he conocido! ¿Qué locura te
dominó, infeliz?
¿Qué divinidad se lanzó de un salto mayor que los más
largos sobre tu triste destino? ¡Ay!, ¡ay!, ¡desgraciado!
Quisiera hacerte muchas preguntas, saber y rever tantas
cosas, pero ni
siquiera puedo mirarte, ¡tanto horror me produces!

Sófocles, *Edipo Rey*

Pensar con Sontag

En 1977, Susan Sontag publicó *Sobre la fotografía*, un libro conformado por seis ensayos que inicialmente fueron escritos para el *New York Review of Books*, entre 1973 y 1976. En sus páginas, Sontag propone una reflexión caracterizada por la sospecha y la ambivalencia hacia la imagen fotográfica, a la que considera un medio poderoso para agitar emociones, pero débil para transformar la indignación moral de los espectadores en una acción política eficaz. El ensayo que da apertura al libro –“En la caverna de Platón”– contiene la célebre declaración con la que Sontag rememora su “primer encuentro con el inventario fotográfico del horror extremo” (1996, p. 29), esa “epifanía negativa” que en julio de 1945, a la edad de doce años, la condujo a descubrir, en una liberaría de Santa Mónica, California, una serie de escenas que fueron captadas por los fotógrafos que acompañaron a los ejércitos Aliados durante la liberación de los

campos de concentración nazis de Bergen-Belsen y Dachau, y que la escritora describe con estas palabras:

Nada de lo que he visto –en fotografía o en la vida real– me afectó jamás de un modo tan agudo, profundo, instantáneo. En efecto, me parece posible dividir mi vida en dos partes, antes de ver esas fotografías (yo tenía doce años) y después, si bien transcurrieron algunos años antes de que comprendiera cabalmente de qué trataban. ¿Qué mérito había en verlas? Eran meras fotografías: de un acontecimiento del que yo apenas sabía nada y que no podía afectarme, de un sufrimiento que casi no podía imaginar y que no podía remediar. Cuando miré esas fotografías, algo cedió. Se había alcanzado algún límite, y no solo el del horror; me sentí irrevocablemente desconsolada, herida, pero una parte de mis sentimientos empezó a atiesarse; algo murió; algo gime todavía (1996, p. 29).

Este pasaje es ciertamente conmovedor. Es un relato que expresa, como bien afirma el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, una “*apertura al saber* por medio de un momento de *ver*” (2004, p. 129). Allí, Sontag alude a una época de cuando las imágenes de la atrocidad reproducidas por medios tecnológicos eran jóvenes: estas apenas iniciaban el largo camino que con los años las instalaría como parte integral de la memoria visual de Occidente, primero como testimonios que denunciaban la barbarie cometida por los nazis; luego, como símbolos del Holocausto, y más tarde, como iconos de la inhumanidad (Zelizer, 1998). Son fotografías que se convirtieron “en el símbolo de algo que hasta ese momento había sido desconocido e inimaginable”, en escenas que “han dado forma a nuestra visión de las atrocidades del presente” (Brink, 2000, p. 135). Desde entonces, señala Cornelia Brink, hemos vuelto a tropezar con la estética documental del Holocausto⁴ cada vez que en otras guerras y en otros

⁴ En los trabajos sobre el rol de las imágenes en situaciones límite de la humanidad, el Holocausto es un *prisma* a través del cual se suelen interpretar otros casos de exterminio, genocidio, terrorismo de Estado y violencia fratricida. Como bien afirma Andreas Huyssen, “el Holocausto se ha convertido en un *tropos* universal del trauma histórico” de las sociedades modernas, en la medida en que este –sus imágenes, memorias, discursos y retóricas– se asume no solo como un índice de un acontecimiento histórico específico, sino también como una metáfora que se utiliza para comprender experiencias traumáticas que han tenido lugar en otros contextos locales, temporalidades lejanas y situaciones diferentes respecto del evento original (Huyssen, 2002, p. 18).

lugares nos encontramos con representaciones visuales de cuerpos frágiles y alambres de púas, restos de personas sin vida apilados en fosas comunes, montones de cadáveres aglomerados en el piso, rostros famélicos con miradas perdidas en el horizonte y edificaciones destruidas por el efecto de las bombas; imágenes que se erigen en el *leitmotiv* de la crueldad contemporánea (2000, pp. 136-138).

¿Qué mérito había en ver esas y otras fotografías de atrocidades? A Sontag le preocupaba la capacidad de las imágenes para alentar la conciencia política sobre la guerra y motivar una respuesta ética ante sus horrores, situación que la ha convertido en un referente ineludible en los estudios de la representación visual, concretamente de la imagen fotográfica. Son escasos los trabajos acerca de las relaciones entre fotografía, pensamiento, ética y emoción que no mencionen alguno de sus libros sobre el tema: *Sobre la fotografía* (1977) y *Ante el dolor de los demás* (2003). Ambas publicaciones ofrecen el legado de una pensadora valiente y apasionada, que tuvo el mérito no solo de plantear preguntas difíciles, sostener puntos de vista radicales y asumir posiciones contradictorias respecto al rol de la imagen en las sociedades contemporáneas, sino también de ofrecer respuestas paradójicas que aún conservan toda su carga (McRobbie, 1991; Linfield, 2010; Parsons, 2009). Formada en literatura, filosofía e historia antigua, Sontag se inscribe en una crítica de larga duración a la fotografía que, si bien es antecedida en el tiempo por una serie de intelectuales que delinearon su camino –Walter Benjamin, Bertold Brecht, Siegfried Kracauer, entre otros–, ella se encargó de renovar y, sobre todo, de perfilar hacia las relaciones de la fotografía con la atrocidad y el dolor.

Si, como Sontag afirma, “las fotografías causan impacto porque muestran algo novedoso” (1996, p. 29), ¿qué sucede luego de que ha pasado la novedad, después del primer encuentro del espectador con la imagen lacerante, indignante, que hiere? Su generación, “la gente nacida en alrededor de 1930 fue la primera para la que la fotografía [se constituyó] en un modo privilegiado de conocimiento de un hecho público, universal, atroz” (Sarlo, 2003, p. 7). Fotografías de tropas rebosantes, bucólicos paisajes, o de huellas en los cuerpos y los territorios, producidas por guerras y violencias, ya existían desde antes. En la memoria visual moderna figuran, por ejemplo, los retratos posados de la vida de las tropas detrás del frente de batalla durante la guerra de Crimea (1853-1856), realizados por

el fotógrafo inglés Roger Fenton⁵ (Kunczik, 1992; Stauber, 2013); o las fotografías de Mathew Brady, Alexander Gardner y Timothy O'Sullivan sobre los horrores de los campos de batalla durante la guerra civil estadounidense (1861-1865); o aquellas fotos de seres humanos castigados y mutilados, captadas por misioneros y difundidas por movimientos humanitarios de los primeros años del siglo XX que buscaban denunciar los crímenes cometidos por el rey Leopoldo en el Congo Belga⁶ (Twomey, 2012), por citar algunos casos. No obstante, las imágenes de la liberación de los campos de concentración nazis fueron las primeras fotografías que recorrieron el mundo como testimonio acusador de los vencidos, como reclamo moral contra la guerra y como “iconos seculares” de la atrocidad (Brink, 2000), incorporándose con esto a un cambio más profundo que comenzaría a gestarse en la memoria visual de las guerras: de celebrarse como hazañas, estas pasaron a ser representadas como géneros de sufrimiento, fragilidad y crisis de la humanidad (Chouliaraki, 2013). Eran los tiempos en los que todavía se creía que la fotografía era “el método más transparente, más directo, de acceder a lo real” (Berger, 2005, p. 68), y que la cámara era ese “testigo” irrefutable, al servicio de la verdad (Zelizer, 1998).

Pero la de Sontag fue también una de las generaciones que llevó al límite el desencanto con el poder testimonial, realista, de la fotografía. Ella, como otros intelectuales contemporáneos —Barthes, Berger y Sekula, entre otros—, fueron influenciados por los primeros críticos modernistas, que si bien veían en la fotografía un invento liberador y revolucionario que había contribuido a la expansión del campo visual de la vida urbana (Simmel, 1986) y, en palabras de Walter Benjamin, al aplastamiento de

⁵ En Crimea se producen dos giros importantes en la historia de las confrontaciones modernas: es la primera guerra fotografiada. El fotógrafo inglés Roger Fenton tomó más de 300 retratos posados de la vida de las tropas detrás del frente de batalla; y allí surge la figura del corresponsal de guerra, encarnada en el reportero de *The Times*, William Howard Russell. Véanse Kunczik (1992) y Stauber (2013).

⁶ La historiadora Christina Twomey afirma que el género de las *fotografías de atrocidad* no empieza con las imágenes de la liberación de los campos de concentración nazi. En 1904, los públicos británicos y estadounidenses tuvieron su primer encuentro con este tipo de fotografías, gracias a una campaña humanitaria emprendida por misioneros y movimientos humanitarios, reunidos en torno a la Congo Reform Association, que comenzaron a circular imágenes de congolesees severamente maltratados y mutilados, con un doble propósito: “como pruebas forenses del abuso y para insistir en que esos seres africanos poseían dignidad humana y, por extensión, eran un objeto adecuado de la actividad misionera” (Twomey, 2012, p. 39).

la tradición y la desacralización del mundo, sospechaban también de las consecuencias que este efecto democratizador tendría para la autenticidad del arte y para la calidad de los vínculos sociales, debido a la desconcentración y la superficialidad que la fotografía propiciaba; o en todo caso, veían con desconfianza la habilidad de las técnicas de reproducción mecánica para embellecer –estetizar– la violencia totalitaria y movilizar a las masas en torno a los proyectos fascistas de entonces⁷ (Benjamin, 2009). La suya fue una generación que se hizo adulta en una década, la de los años sesenta del siglo anterior, en la que la credibilidad profesada de los primeros tiempos hacia el efecto de verdad de las máquinas de representación de la realidad, dio paso a la sospecha antivisual, por cuenta de la intensificación, la sofisticación y el poderío del “nuevo” imperio tecnológico de la mirada, asociado esta vez a la vigilancia, el narcisismo, el espectáculo o el simulacro (Jay, 2007; Crary, 2008); en otras palabras, al lamento por el impacto corrosivo de las imágenes en la vida pública.

No es que Sontag hubiera inaugurado una época inédita, caracterizada por la sospecha y la desconfianza hacia la imagen fotográfica, pero sí hizo mucho por mantener vivo el escepticismo frente a los poderes de la imagen reproducida por medios técnicos; por situar estos poderes en el ámbito del pensamiento crítico; por reubicar la fotografía en el marco de las continuidades, transformaciones y rupturas que se han producido en el campo visual de las sociedades que vivimos, y por prestarles atención a los procesos de mediatización de las guerras contemporáneas. Su afirmación de que las imágenes “pasman” y “anestesian”; su malestar con la fotografía por no ser capaz de convertir la indignación moral en una

⁷ Una habilidad para embellecer y movilizar que el propio Benjamin ya vislumbraba como el comienzo de una nueva era de teatralización de la política, esta vez por cuenta de la radio y el cinematógrafo, un proceso que, a su juicio, desnudaba la crisis de la democracia burguesa: “una crisis de las condiciones de exhibición del hombre político” (Benjamin, 2009, p. 110). En una de las citas de pie de página de su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin apuntaba a esta situación. Y señalaba que “con las innovaciones del equipo de grabación que le permiten al orador ser escuchado durante su discurso por una cantidad ilimitada de oyentes, y, poco después, ser visto de forma ilimitada por una cantidad ilimitada de espectadores, la exposición del hombre político frente a este aparato se convierte en lo primordial. Los parlamentos al igual que los teatros quedan des poblados. La radio y el cine cambian no solo la función del actor profesional sino precisamente la función de aquellos que, como los gobernantes, se representan ellos mismos ante esos aparatos [...] Esto revela una nueva selección, una nueva selección ante el aparato, de la que resultan vencedores la *star* y el dictador” (p. 110).

acción política eficaz y, en fin, su denuncia de la pérdida de capacidad de la imagen fotográfica para incitar a la acción o promulgar la comprensión, hacen parte de un conjunto de reflexiones más complejas que preceden al propio pensamiento de Sontag, y con las cuales ella dialogó o discutió.

Por ejemplo, sus cavilaciones evocan las dudas fundacionales de los intelectuales modernistas de finales del siglo XIX y principios del XX respecto al efecto democratizador, pero, a la vez, degradante del arte y la cultura, ocasionados por las tecnologías de reproducción de la realidad como la fotografía, el cine y la prensa popular en las emergentes sociedades de masas (Carey, 2009; Linfield, 2010). Las reflexiones de Sontag también reviven los debates suscitados a partir del humanitarismo del siglo XVIII en torno al espectador moral que observa, de manera desinteresada y a través de algún medio tecnológico, el infortunio de sus semejantes, esto es, al modo en que la modernidad nos ha vuelto espectadores a distancia del sufrimiento ajeno (Halttunen, 1995; Ignatieff, 1999; Wilkinson, 2013). Igualmente, sus ideas navegan por las aguas de una vieja disputa entre palabra e imagen, pensamiento y visión, que ha prevalecido en la cultura occidental, no solo por cuenta de las religiones monoteístas y sus recelos ante el potencial ilusorio de las imágenes que exaltan falsos ídolos, sino por la propia desconfianza de un pensamiento antivisual que nos exhorta a sospechar de la visión como una forma de conocimiento válido para hacerse cargo del mundo (Mitchell, 2003; Didi-Huberman, 2004; Nancy, 2007; Huyssen, 2009; Otero, 2012).

Los capítulos que conforman esta “Parte 1” del libro apuntan en esa dirección. El lector encontrará en ellos lo que, a nuestro modo de ver, son los cinco litigios que Sontag sostuvo con la fotografía. No porque ella los haya definido así, ni en ese orden, ni con esas palabras, sino porque estos constituyen sus puntos de vista más palpitantes que le merecieron un lugar privilegiado en la crítica. Revisarlos es dar cuenta de un debate que hoy tiene plena actualidad. Dialogar y controvertir con ellos es un deber de la memoria, por cuanto esto contribuye a explorar el conocimiento acumulado y ubicar teóricamente el problema de estudio de esta investigación. El primer litigio es su malestar con la convicción de que el realismo de la imagen fotográfica es suficiente para alentar nuestro repudio en contra de la guerra, con la creencia de que el registro documental de hechos de atrocidad y dolor exhorta a las personas a actuar en consecuencia, en fin, con la idea de que *ver* es sinónimo de *saber*. El segundo es su advertencia

acerca de la domesticación de las imágenes audaces, dicientes, escasas, por cuenta de una época en que la demasía de lo visual se ha convertido en enemiga de nuestra capacidad de respuesta. El tercero es el reproche de Sontag a la ineptitud de la fotografía para hablar por sí misma, para proveer explicaciones, para llegar a ser narración, no solo conmoción. El cuarto es la refrendación que ella hace de un debate que la antecede, planteado, entre otros, por Walter Benjamin y Theodor Adorno: la tendencia estetizante de la representación, movilizadora ya sea por el arte (Adorno) o por la fotografía (Benjamin), que conduce inevitablemente al medio a transformar la realidad en algo bello y, en consecuencia, a despolitizar el asunto representado por la pintura –la escultura, la instalación– o por la cámara. Y el último es su cuestionamiento al efecto de despersonalización que produce la fotografía, como resultado de la contemplación de calamidades ajenas, lo que por cierto instala a Sontag en una discusión de más largo aliento sobre las consecuencias de la modernidad en la transformación de la conciencia moral de unos ciudadanos –los modernos–, convertidos en espectadores que contemplan el horror de la guerra a distancia y sin correr riesgos.

Tomar a Susan Sontag como hilo conductor para abordar la imagen fotográfica en acontecimientos que, como las guerras, nos enfrentan a la experiencia del sufrimiento, la vulnerabilidad de la vida y al deber de la memoria sobre eventos de ignominia que procuran resarcirse es importante, porque además ayuda a aclimatar el interrogante de por qué no vimos la barbarie o, en todo caso, a reformularlo con el fin de indagar *con qué ojos* fuimos testigos de la atrocidad. Afirmar, para el caso de Colombia, que no vimos la barbarie, ¿es plantear acaso, como Sontag lo hizo, que cuando una guerra parece inevitable los ciudadanos responden menos a sus horrores?; ¿o es quizá señalar, como ella advirtió, que no vimos la tragedia debido a su exceso de representación, a que no hubo una iconografía justa y correcta de la crueldad?; ¿o es tal vez inquirir que, en Colombia, el horror de la guerra nos paralizó hasta el punto de convertirnos en espectadores a distancia del dolor ajeno? A partir de las cinco controversias que Sontag sostuvo con la fotografía, el lector encontrará algunas claves de interpretación para dar cuenta de estas inquietudes, aunque no siempre en la ruta de las respuestas esperadas.

Bajo el paraguas de Sontag, la idea es internarnos en un campo de temas y preocupaciones que algunos analistas han denominado

mediante el género de “fotografías de la agonía” (Berger, 2005), “fotografía de atrocidades” (Sontag, 2003; Linfield, 2010; Azoulay, 2012; Prosser, 2012), “fotoperiodismo de horrores” (Taylor, 1998), “fotografía de sufrimientos” (Kleinman y Kleinman, 1996), o simplemente “fotoperiodismo de guerra” (Zelizer, 1998; Chouliaraki, 2013). Temas y preocupaciones que también nos instalan en la tipología de guerras que Sontag abordó. En el intervalo que separa *Sobre la fotografía* (publicado en inglés en 1977) y *Ante el dolor de los demás* (2003), es posible vislumbrar una reflexión tanto de las transformaciones visuales y mediáticas de la guerra, como de las mutaciones más profundas en la naturaleza de los conflictos armados contemporáneos. En ambos libros, el lector se sitúa ante confrontaciones bélicas libradas en nombre de la defensa del Estado nación, o frente a conflictos entre enemigos plenamente declarados –capitalismo vs. comunismo–, que fue el legado de las guerras totales que pervivió hasta el fin de la Guerra Fría. Al mismo tiempo, en sus páginas se dibujan nuevas guerras: aquellas que se emprenden en nombre del humanitarismo, la seguridad global y la democracia liberal, cuyas dinámicas de diferenciación con los conflictos bélicos clásicos, su dependencia tecnológica y su marcado énfasis en la imagen, el espectáculo y la representación mediática han llamado la atención de no pocos analistas e intelectuales, Sontag entre ellos.

Los capítulos que a continuación siguen tienen el interés de dialogar con el “caso” colombiano; no obstante, nuestro propósito en esta primera parte del trabajo es salirnos del “marco” nacional, con la esperanza, luego, de regresar.