

# FOTOGRAFÍA, DEMOCRACIA Y (SIN)RAZÓN: LA IMAGEN ANTE EL DOLOR DEL OTRO

## *Photography, Democracy and Injustice: the Image Regarding the Pain of the Other*

Juan Albarrán Diego<sup>1</sup>

**RESUMEN:** Desde el origen de la fotografía, la imagen mecánicamente reproducible ha sido utilizada como medio de registro, vigilancia y represión. En este artículo revisaremos algunos de los usos fotográficos de los dos últimos siglos deteniéndonos en tres casos de estudio en los que la imagen fotográfica ha desempeñado un papel fundamental como herramienta para la depuración de responsabilidades. Trazaremos un recorrido no lineal en el que pondremos en relación los modos de producción de imágenes con los ámbitos discursivos e institucionales en los que se inscriben para adquirir un paradójico valor de verdad.

**Palabras Clave:** Comuna, Democracia, Fotografía, Fotoperiodismo, Tortura.

**ABSTRACT:** Since the birth of photography, the image has been used as a medium of control, vigilance and repression. In this paper we review some of the last two centuries photographic uses focusing three cases where the photography has played a fundamental role as a tool to purge responsibilities. We do a no-linear survey relating the ways to produce images and the institutional fields where they are inscribed to get a paradoxical value of truth.

**Keywords:** Commune, Democracy, Photography, Photojournalism, Torture.

**Fecha de recepción:** 23-IV-2009

**Fecha de aceptación:** 8-VI-2009

### **Terror y miseria en la Comuna. Imágenes para la represión**

La Comuna de París, nacida los últimos días del mes de marzo de 1871 tras la retirada a Versalles de Thiers (jefe ejecutivo de la Tercera República francesa), fue calificada por Marx como una auténtica «revolución obrera»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Investigador FPI (Junta de Castilla y León) adscrito al Área de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca. Correo electrónico: jad@usal.es.

Las medidas tomadas por el nuevo gobierno de la ciudad libre aparecen ante los ojos del historiador como la paradójica puesta en práctica de una utopía social de corte libertario, primer ensayo moderno de un sistema basado en la democracia directa, antítesis y reacción ante la política del Segundo Imperio francés<sup>3</sup>: reducción de la burocracia estatal y control de los sueldos de la clase política con el fin de abaratar el coste de un gobierno formado por representantes de distrito (consejeros municipales) elegidos por sufragio universal y revocables en cualquier momento; desaparición de las ayudas económicas a la iglesia que deberá autogestionarse con las donaciones de sus fieles; mejoras en las condiciones laborales (prohibición del trabajo nocturno de los panaderos, intervención de los salarios mermados de manera ilegal por los patronos); abolición del servicio militar obligatorio y del ejército permanente, sustituido en adelante por la Guardia Nacional; puesta en libertad de presos políticos, etc.

Esta ilusión libertaria, que contó con el apoyo de las clases medias ahogadas por las medidas fiscales adoptadas durante los últimos años del Segundo Imperio, durará poco más de dos meses. El 21 de mayo comienza la toma de París por parte de las tropas de Versalles. El ejército de Thiers, fortalecido tras la recuperación de un importante número de soldados capturados en la guerra contra Prusia, avanzará rápidamente de oeste a este por los bulevares del nuevo París de Haussmann. El 24 de mayo toda la orilla izquierda está ya bajo el poder del gobierno francés. Cuatro días después caen las últimas barricadas en Belleville. Comienza en ese mismo instante una dura represión que depurará a todo aquél sospechoso de haber tomado parte en la insurrección. A la toma de París seguirán miles de ejecuciones sumarias que causarán un número de muertos difícilmente cuantificable y que oscila (según los historiadores) entre 17.000 y 30.000. Al mismo tiempo se hace necesario abrir una serie de procesos judiciales que deben dar a la represión un tinte de legalidad ante la opinión pública. Como si se hubiese tratado de eliminar cuidadosamente unas pocas células cancerosas de un organismo sano, cuando en realidad se había llevado a cabo una matanza indiscriminada contra un tejido social tremendamente descontento. Entonces, ¿cómo aislar e identificar a los *communards*?, ¿cómo probar su toma de partido en los ataques contra el orden establecido?, ¿cómo justificar el castigo de la masa insurgente?

---

<sup>2</sup> Marx, «Manifiesto del Consejo General de la Asociación Internacional de los Trabajadores sobre la Guerra Civil en Francia en 1871», en Marx, Engels, Lenin, *La Comuna de París*, Madrid, Revolución, 1980, p. 26.

<sup>3</sup> Jean Bruhat, Jean Dautry, Émile Tersen (dirs.), *La Commune de 1871*, París, Sociales, 1970, pp. 199-210.



Anónimo, *Barricada en las calles de París, 1871*

La fotografía desempeñará un papel fundamental como herramienta legitimadora de esa represión<sup>4</sup>. Desde el mes de abril el Gobierno de Versalles era perfectamente consciente de la utilidad de la imagen fotográfica como medio de identificación de los participantes en los acontecimientos que se desarrollan en las calles de París. Tras el fin de la Comuna y la rendición de los últimos núcleos de resistencia, el empleo de la fotografía para identificar y castigar a los *communards* se intensificará de manera significativa. Con la entrada de las tropas en París comenzarán las confiscaciones de todas aquellas imágenes expuestas en los escaparates de fotógrafos y vendedores de estampas que puedan servir para incriminar a los insurrectos. La producción de fotografías de temática relacionada con la Comuna alcanza el 50 % del total de imágenes registradas durante la segunda mitad del año 1871<sup>5</sup>. Imágenes que representan en su mayoría paisajes urbanos de una ciudad desolada por los combates o bien retratos, individuales y de grupo, de *communards* que posan orgullosos sobre las barricadas o en acontecimientos como el derribo de la Columna Vendôme (16 de mayo). A la vez que la foto es utilizada con fines punitivos, las autoridades van a tratar de limitar la venta de aquellas tomas que puedan alterar el orden público evocando episodios épicos del heroico levantamiento del pueblo de París. El Gobierno de la República, que restringirá la difusión de fotografías de los *communards*, honrados en los barrios populares y perseguidos por las autoridades militares, va a incentivar la circulación de aquellas fotografías que recogen las ejecuciones de clérigos llevadas a cabo bajo el Gobierno de la Comuna con el fin de desacreditarlo entre las clases medias. Se desencadena entonces una de las primeras batallas de la historia por el control propagandístico del cre-

<sup>4</sup> Joël Petitjean, «The Paris Commune», en Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Colonia, Könemann, 1998, p. 146; Quentin Bajac, «Les artilleurs du collodion», en VV.AA., *La Commune photographiée*, París, RNM, 2000 (cat.).

<sup>5</sup> Quentin Bajac, «Les artilleurs du collodion», art. cit., p. 6.

ciente flujo comercial de imágenes. La fotografía es poder porque la fotografía es verdad. La foto, a los ojos del parisino medio, encierra una realidad irrefutable, certifica que algo a sucedido ante el objetivo de la cámara.

La imagen fotográfica habría alcanzado ese estatuto de prueba irrevocable durante la segunda mitad del siglo XIX no de modo natural, no por una suerte de probidad inherente al medio, sino asociada a una serie de instituciones emergentes que se hallarían en la base del nuevo estado capitalista (archivo policial, tribunal de justicia, hospital psiquiátrico, etc.). Instituciones que necesitan crear un nuevo régimen de verdad y sentido evitando que las convenciones de la representación sean percibidas como tales. En palabras de John Tagg, «lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos en las sociedades industriales sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma de estado»<sup>6</sup>. La fotografía obtiene su poder de constatación en una sociedad en pleno cambio cuyas redes de poder requieren de un medio de control ubicuo al que atribuir el peso incontestable de la verdad.

En el París de los grandes bulevares por el que pasea la pujante burguesía urbana, la fotografía y su efecto-realidad han pasado a formar parte de los hábitos de consumo visual de una clase media que necesita imperiosamente actividades con que llenar sus tiempos de ocio. Sociedad que reclama imágenes, bien como objetos comercializables<sup>7</sup>, bien como recuerdos de un acontecimiento histórico que, gracias a la foto, puede ser vivido casi en tiempo real. Masa social que empieza a ser controlada y reprimida a través de las imágenes que inauguran un nuevo régimen de verdad. Verdad convencional que, a su vez, pone en peligro el disenso como base de toda acción política democrática, persiguiendo y dificultando la ocupación del espacio público, único escenario posible para la reorganización de los modos de vida cotidiana que la Comuna quiso llevar a la práctica<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 82.

<sup>7</sup> Debemos hablar aún de fotografías-objeto pues en 1871 no se han desarrollado suficientemente las técnicas de fotoimpresión que, a partir de 1880 (la primera imagen reproducida en prensa por medios mecánicos, sin copistas, aparece el 4 de marzo de 1880 en el *New York Daily Graphic*), van a permitir una extraordinaria difusión impresa de las imágenes en periódicos y revistas.

<sup>8</sup> Guy Debord, Attila Kotányi, Raoul Vaneigem, «Theses on the Paris Commune», en Will Bradley y Charles Esche (eds.), *Art and Social Change. A Critical Reader*, Londres, Afterall / Tate, 2007, p. 121: Para los Situacionistas los communards «had become the masters of their own history, not so much on the level of governmental politics as on the level of their everyday life».



Disdèri, *Commundars represaliados*, 1871

La fotografía, pieza fundamental en la revolución tecnológica de la segunda mitad del XIX, fenómeno vinculado a la modernización urbanística, artística y socioeconómica de las ciudades europeas, ha sido considerada un elemento democratizador en varios sentidos<sup>9</sup>. Por una parte, la foto pone a disposición de amplias capas de la población la capacidad de autorepresentarse, de obtener imágenes de sus propios cuerpos, algo hasta entonces reservado a las clases altas que podían encargarse retratos a pintores y dibujantes. Esas fotografías ya no serán piezas únicas, sino simples copias sin original, imágenes reproducibles y comercializables a buen precio como cualquier otro bien de consumo en una economía de mercado. Democratización también del conocimiento, de la posibilidad de contemplar monumentos o acontecimientos históricos que se conservan o tienen lugar en rincones inaccesibles del globo. Sin embargo, resulta paradójico que esa misma técnica de producción de imágenes vaya a convertirse en el principal medio de represión de los sujetos en una economía capitalista de la representación. Su probidad, su capacidad para registrar una realidad cuantificable y verificable, debe entenderse en una coyuntura social marcada por el deseo de controlar la diferencia. Todo aquello que sea diferente (ya se trate de una raza, un comportamiento social o una actitud política), todo lo que aparezca como un elemento de disenso, deberá ser fotografiado, archivado y, llegado el caso, reprimido con el fin de que el orden social, político y económico nacido de la revolución industrial no pueda verse alterado.

### **Ciudad de Dios. La imagen impresa y su régimen de verdad**

*Ciudad de Dios* (*Cidade de Deus*, 2002) es un film dirigido por el brasileño Fernando Meirelles a partir en la novela homónima de Paulo Lins (*Cidade de Deus*, 1997), que a su vez recoge hechos reales de los que el autor tuvo conocimiento a través de investigaciones y entrevistas realizadas mientras parti-

<sup>9</sup> André Rouillé, *La Photographie*, París, Gallimard, 2005, pp. 63-68.

cipaba en diversos proyectos sociológicos. La película cuenta la historia de Busca-Pé, un niño que nace y crece una favela de Río de Janeiro (Ciudad de Dios) rodeado de pobreza, delincuencia y marginación. Durante los años setenta, Busca-Pé tratará de apartarse de ese ambiente controlado por las bandas de narcotraficantes gracias a una ilusión: dedicarse de manera profesional a la fotografía. Aprendiendo a convivir con la violencia estructural de la favela, el protagonista se mantendrá alejado de la delincuencia pasando por diversos trabajos hasta conseguir un puesto de repartidor en un importante periódico de Río. Mientras tanto en Ciudad de Dios se ha desencadenado una guerra entre las dos principales bandas de narcos. Tras un tiroteo la policía, corrupta, permisiva e inoperante, logra capturar al líder de una de ellas. Los periódicos dan cuenta de esta y otras noticias relacionadas con el conflicto<sup>10</sup>. El jefe de la banda rival, Ze-Pequeno, decide que él y sus matones se merecen la misma repercusión mediática, por lo que deben ser igualmente fotografiados. Para ello hacen llamar a Busca-Pé, que se encargará de realizar las fotos, revelarlas en la redacción del periódico para el que trabaja y mostrárselas a Ze-Pequeno. Una cadena de casualidades hace que esas imágenes lleguen a la primera página del rotativo, cuyos responsables instan a Busca-Pé a suministrar más imágenes de las sangrientas reyertas que tienen lugar en la favela. Sólo alguien que haya convivido con las bandas, que conozca el sinsentido de la violencia y sepa moverse por la favela podría hacer esas imágenes. Sólo las noticias que aparecen en la prensa visibilizando un conflicto que genera una importante alarma social pueden movilizar a una policía cómplice.



Dos fotogramas de *Ciudad de Dios*: a la izquierda, Busca-Pé atrapado en un tiroteo entre las bandas de narcos y la policía; a la derecha, Busca-Pé tras tomar la foto del cadáver de Ze-Pequeno.

<sup>10</sup> «Ciudad de Dios, según la prensa, se había convertido en el lugar más peligroso de Río de Janeiro. Calificaban el conflicto entre Miúdo [Ze-Pequeno] y Bonito de guerra entre bandas de traficantes. La rutina atroz de los combates comenzó a poblar las páginas de sucesos y a ame-

Cien años después de los acontecimientos de la Comuna, la fotografía sigue siendo considerada como un registro fiel de la realidad, una imagen-testigo esclarecedora e incriminatoria. Durante el tiroteo final entre las dos bandas, la policía captura a Ze-Pequeño y lo conduce en un coche hasta la parte alta de la favela. Busca-Pé sigue al coche y logra fotografiar cómo la policía deja marchar al narco a cambio de una importante suma de dinero. La fotografía incriminaría a la policía evidenciando que la situación de violencia generada en los suburbios es en parte responsabilidad de una clase política insensible ante los problemas de las clases menos favorecidas. Pero Busca-Pé decide no publicar esas imágenes por miedo a represalias policíales. Sí publicará, en cambio, la fotografía más impactante y menos comprometida del cadáver ensangrentado de Ze-Pequeño, finalmente asesinado por los «raterillos» que antes trabajaban para él. Aquí aparece el componente ético que subyace a la decisión de publicar una imagen en un medio de comunicación que tiene un importante impacto social y que al mismo tiempo puede generar importantes beneficios económicos.

La página impresa de los periódicos y revistas ha sido uno de los ámbitos discursivos que han atribuido a la fotografía un inapelable valor de verdad. El fotoreportero se jugará la vida para conseguir una imagen que contiene un enorme potencial comunicativo, que informa de un hecho del que el autor ha sido testigo directo y en el que se supone no ha habido intervención alguna por su parte<sup>11</sup>. El distanciamiento del fotógrafo con respecto a los acontecimientos de los que da testimonio y el riesgo que corre para mostrarnos lo que de otra manera no podríamos ver otorgan a esas imágenes un verismo punzante, crudo e incontestable. Sin embargo, una vez más, sabemos que el mensaje que contienen está sujeto al contexto en el que las fo-

---

ndrean a los foráneos, que se enteraban por los noticiarios. Las ediciones se agotaban desde muy temprano. En la favela, cada vez más personas seguían los telediarios y los programas monográficos sobre el tema. Aparte de alimentar la vanidad de los maleantes, cuyo prestigio aumentaba al mismo ritmo que su fama y el terror que suscitaban, toda esta propaganda también resultó ser una rica fuente de información. Gracias a los medios de comunicación, los maleantes estaban al tanto de los avances de las investigaciones policiales, lo que les permitía idear nuevas formas de enfrentamiento. Constituían el mejor termómetro para calibrar el alcance de las pesquisas policiales y periodísticas». Paolo Lins, *Ciudad de Dios*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 326-327.

<sup>11</sup> Eugene W. Smith, «Fotoperiodismo», en Joan Fontcuberta (ed.), *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 211: «La mayoría de los reportajes fotográficos requieren una cierta cantidad de planteamiento, de adaptación y de *dirección de escena*, para lograr una coherencia gráfica y editorial. Aquí el fotoperiodista puede sacar a relucir su aspecto más creativo. Cuando ello se hace para lograr una mejor traducción del espíritu de actualidad, entonces es completamente ético. Si los cambios se convierten en una perversión de la realidad con el único propósito de producir una fotografía más dramática o más comercial, el fotógrafo se ha permitido una licencia artística que no debería darse. Éste es un tipo de falseamiento muy común».

tografías circulan y adquieren significado. Las imágenes pueden no significar nada por sí solas, su lectura puede resultar equívoca, hermética e incluso indecifráble. El pie de foto, los códigos representacionales a los que se ajusta o el hecho de aparecer en un medio que tiene como objetivo principal informar y proveer de noticias a los ciudadanos son elementos claves a la hora de interpretar la imagen. Como explica Margarita Lledó, «el foto-reportaje es, por excelencia, el género confeccionado para garantizar la credibilidad y a través del que se declara el respeto editorial por la fotografía que dejará de siluetearse, de usarse como decoración o como elemento compositivo, introduciendo la secuencia firmada, el relato en imágenes con un autor que le otorga respetabilidad, es decir, que la hace reconocible como elemento sustantivo sólo por el hecho de aumentar su tamaño y su paginación»<sup>12</sup>. La fotografía abandona en este punto su cualidad objetual y se convierte en una imagen-impresa, foto de papel que es consumida por una gran cantidad de lectores y que tiene escasas horas de vida (las que van desde que el periódico es distribuido hasta que es desechado diariamente tras su lectura). Gracias a ella un elevado número de ciudadanos tienen acceso a una información pretendidamente objetiva sobre la que se construyen corrientes de opinión y tendencias electorales dirigidas en todo momento por los lobbies políticos, mediáticos y económicos que regulan el incesante flujo de noticias.

### **Tortura y democracia. El panóptico contra sí mismo**

El 28 de abril del 2004 el programa *60 Minutes* de la cadena de televisión CBS da a conocer un conjunto de imágenes de las torturas que policías militares estadounidenses habían practicado en la prisión iraquí de Abu Ghraib. Las fotografías fueron tomadas por el sargento Ivan Frederick II a finales del año 2003 con el consentimiento de los torturadores, que posan desvergonzados al lado de sus víctimas. De hecho, el sargento Frederick participó también en las torturas siendo el militar de más alto rango de los siete acusados por aquellos hechos. Las imágenes fueron emitidas en programas e informativos de todo el mundo, ocuparon la primera página de los periódicos y a día de hoy siguen circulando por Internet.

Para muchas aquellas imágenes evidencian algo que parece obvio: que la tortura ha sido una práctica habitual entre militares y agentes de los servicios secretos estadounidenses en la cruzada contra el terrorismo iniciada tras los atentados del 11-S. Todo, también la tortura, queda justificado en nombre de los ideales de democracia y libertad que deben ser exportados e implantados alrededor del mundo. Paradójicamente, estas fotografías, que dan testimonio de un flagrante atentado contra los derechos humanos, han servido para legitimar la actuación de la Administración estadounidense.

<sup>12</sup> Margarita Lledó, *Documentalismo fotográfico*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 72.

Las fotos fueron utilizadas para localizar, identificar y condenar a unos pocos militares que serían considerados elementos corruptos dentro del respetable ejército norteamericano. En cierto modo, las torturas de estos policías militares se hicieron pasar por un caso excepcional que una vez descubierto iba a ser convenientemente castigado. Y eso pese a que en varias ocasiones cargos políticos de la administración Bush como Dick Cheney y Donald Rumsfeld, los entonces vicepresidente y secretario de defensa, habían hecho declaraciones en las que no sólo no condenaban la práctica de la tortura (calificada como «simples abusos» o «técnicas agresivas de interrogación») sino que llegaban a justificarla de manera más o menos explícita como un mal menor en un contexto de guerra contra el terrorismo internacional. A ese fin habría contribuido diversos medios de comunicación, productos cinematográficos y series televisivas que presentaban la tortura como una práctica moral, patriótica y democrática, insensibilizando así a la opinión pública ante la barbarie que supone privar a un ser humano de sus derechos fundamentales<sup>13</sup>.

Nos encontramos nuevamente ante los problemas derivados de esa multiplicidad de sentidos que encierra la imagen en función de sus usos y contextos. El militar que realizó las tomas con su pequeña cámara digital pretendía inmortalizar unas acciones de las que él y sus compañeros parecían estar orgullosos sin reparar en que su difusión les podía llevar a la cárcel. Los medios de comunicación explotaron la dimensión más impactante (y comercializable) de las imágenes, que en ningún momento consiguieron producir un movimiento de repulsa suficientemente amplio ni hacia la tortura en particular ni hacia la política exterior estadounidense en general.



La soldado Lynndie England en la cárcel de Abu Ghraib

<sup>13</sup> Anthony Downey, «En los límites de la imagen: la tortura y su representación en la cultura popular», *Brumaria* n.º 14, 2009.

Llegados a este punto debemos cuestionar la posibilidad de representar la realidad indescriptiblemente atroz, cruel e inhumana de la tortura. ¿Cómo representar lo irrepresentable?, ¿qué impacto tienen en nosotros esas imágenes?, ¿en qué medida nos permiten tomar consciencia y responsabilizarnos de la situación?<sup>14</sup> En la actual iconosfera mediática, las imágenes han llegado a ocultar aquello que representan. Estas fotografías nos repugnan, pero ¿podemos comprender a través de ellas el dolor, la humillación, la barbarie de las torturas que documentan? Teniendo en cuenta la actitud del Gobierno estadounidense, su negativa a aceptar que sus tropas infligen torturas a detenidos en su batalla por nuestra democracia, ¿consiguen representar estas imágenes la tortura?, ¿puede un occidental medio leer lo que se esconde tras su superficie?, ¿o tan sólo reconoce una divertida e inofensiva imagen similar a las de las novatadas universitarias de tinte pornográfico ante las que está ya insensibilizado?

Como explicaba con su habitual lucidez Susan Sontag, «las fotografías que hicieron los soldados estadounidenses en Abu Ghraib reflejan un cambio en el uso que se hace de las imágenes: menos objeto de conservación que mensajes que han de circular, difundirse. La mayoría de los soldados poseen una cámara digital. Si antaño fotografiar la guerra era terreno de los periodistas gráficos, en la actualidad los soldados mismos son todos fotógrafos —registan su guerra, su esparcimiento, sus observaciones sobre lo que les parece pintoresco, sus atrocidades—, se intercambian imágenes y las envían por correo electrónico a todo el mundo»<sup>15</sup>. Los militares que tomaron las fotografías en Abu Ghraib recogían unos hechos que les resultaban divertidos, en absoluto condenables. De hecho, estaban llevando a cabo una acción moralmente justificada por la consecución de un fin muy concreto: la implantación de unos ideales democráticos en un Estado enemigo, en el seno de una civilización inferior.

El autor de la foto ya no es un fotógrafo. No es el dominador de una técnica compleja que hizo las fotografías de los *communards* (con quienes probablemente compartía unos ideales libertarios) ni el comprometido fotoperiodista que denuncia una situación de violencia tratando de provocar una presión social y la consiguiente reacción de las autoridades políticas. Todos somos fotógrafos, productores irreflexivos e irresponsables de imágenes destinadas a circular en un nuevo espacio público y, en apariencia, democrático: la web 2.0. La democratización (léase socialización) de la tecnología fotográfica, la comercialización de cámaras digitales y dispositi-

<sup>14</sup> *Ibíd.*, pp. 44-45.

<sup>15</sup> Susan Sontag, «Reflexiones sobre las fotos de torturas a los presos de la cárcel de Abu Ghraib en Irak», en [http://www.robertexto.com/archivo1/torturas\\_sontag.htm](http://www.robertexto.com/archivo1/torturas_sontag.htm) (última consulta 21.09.09).

vos informáticos de fácil manejo, ha puesto al alcance de cualquier usuario los elementos técnicos necesarios para producir, manipular y difundir imágenes a través de Internet.

Los soldados de Abu Ghraib eran totalmente conscientes de que esas fotos iban a circular por la red. Serían inyectadas en un flujo incontrolable de imágenes.

Hoy más que nunca, la fotografía es un medio ubicuo de control, un gran ojo que todo lo ve, un nuevo panóptico en el que todo queda registrado, todo deviene imagen. Imagen numérica, imagen de síntesis, imagen líquida que todo lo impregna hasta disolverse en una realidad hiperestetizada y simulcral.

Por ello tal vez tenga razón Joana Hurtado cuando nos advierte de que «si la imagen está en todas partes es que no está en ningún sitio»<sup>16</sup>. La velocidad a la que circulan las imágenes ha acabado con su materialidad. Éstas ya no serán archivadas como pruebas y, pese haber ocupado la primera plana de los periódicos, desbordan el ámbito discursivo de la página impresa. Su territorio es el ciberespacio, esa «alucinación consensual» capaz de generar realidades paralelas donde es imposible establecer una distancia y, por lo tanto, una relación entre la imagen y su referente.



El ciudadano iraquí Abdou Hussain Saad Faleh, torturado en Abu Ghraib

Desgraciadamente, la enorme facilidad con que un usuario con unos mínimos conocimientos informáticos puede fabricar una imagen de apariencia fotográfica (química, analógica) sin que ésta tenga un referente en la realidad no parece haber provocado una mayor y generalizada desconfianza (al menos de momento) hacia la fotografía entendida como prueba de verdad. Lo cual debe hacernos pensar, en una línea que enlaza con las investigaciones de John Tagg, en cómo la fotografía adquiere su probidad en los

<sup>16</sup> Joana Hurtado, «Sísifo entre nosotros», en Joana Hurtado (ed.), *La ubicuidad de la imagen*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2009, p. 87.

contextos en que es empleada con la ayuda de los medios e instituciones que se sirven de su supuesto poder de constatación.

Si la fotografía, tal y como sostiene Batchen<sup>17</sup>, nace de un *deseo* de representar que recorre la historia del hombre desde las cavernas pasando por el mito pliniano de la doncella corintia hasta la actualidad digital, la fotografía «dejará de ser un elemento dominante de la vida moderna sólo cuando el deseo de fotografías y la particular organización de saberes e inversiones que el deseo representa, se incluya en una nueva forma cultural y social»<sup>18</sup>. Fotografía como elemento dominante y de dominación. Elemento clave en los engranajes de los aparatos de vigilancia, coerción y manipulación de nuestras sociedades. Pese a la supuesta democratización de los medios de producción y difusión de imágenes y la consecuente pérdida de confianza hacia su capacidad para reproducir la realidad, quienes (los medios e instituciones que) detentan el poder para significar las imágenes siguen y seguirán controlando la construcción (y constricción) de nuestra realidad. Sólo la modificación de los órdenes institucionales y de las significaciones sociales de las imágenes podría liberarlas del insoportable *peso de la representación*.

---

<sup>17</sup> Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

<sup>18</sup> Geoffrey Batchen, «Ectoplasma. La fotografía en la era digital», en Jorge Ribalta (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 329.