

IMAGEN, SIMULACRO Y BARBARIE: ESTRATEGIAS DE DESREALIZACIÓN DEL OTRO EN LAS SOCIEDADES DEL ESPECTÁCULO

CAROLINA MELONI GONZÁLEZ⁴⁴
Universidad Europea de Madrid

Resumen: En este artículo analizamos la relación que poseen determinados espacios de violencia y horror con cierto escenario y cierta visibilidad. Para ello, se lleva a cabo un recorrido por la llamada iconografía del sufrimiento: desde el teatro del suplicio que tan poéticamente nos describe Foucault en *Vigilar y castigar*, hasta la banalidad, la pornografía y la proliferación ad infinitum de imágenes del horror en la cultura de masas contemporánea. Siguiendo a J. Butler, afirmamos que las imágenes en las que se hace visible la vulnerabilidad del otro funcionan a modo de marcos de inteligibilidad. Marcos de sentido y comprensión en los que emerge la llamada “vida precaria”. Las imágenes que produce la sociedad del espectáculo emergen como nuestro “malestar en la cultura”, exigiendo de nosotros toda una ética de la visión, un pathos ético que nos acerca a la vulnerabilidad de la vida humana.

Abstract: *This article analyzes the relationship between specific horror and violence spaces linked to a given scenario or degree of visibility. In order to do so, the journey through the iconography of suffering will be outlined: from the torture theater described by Foucault in Discipline and punish, to the triviality, the pornography and the infinite proliferation of images of horror in the contemporary mass culture. According to J. Butler, all images in which the vulnerability of the other is portrayed, work as intelligibility frames. Semantic frames in which the so called “precarious life” emerges. The images produced by the society of the spectacle emerge as our “civilization and its discontents”, demanding that we develop an ethical pathos that brings us closer to human life.*

Palabras clave: Judith Butler, Michel Foucault, G. Didi-Huberman, Jean Baudrillard, ética de imagen, sociedad del espectáculo, vida precaria, violencia.

Keywords: *Judith Butler, Michel Foucault, G. Didi-Huberman, Jean Baudrillard, ethics of image, society of the spectacle, precarious life, violence.*

“El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada, que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sopor”.

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*

⁴⁴ Profesora titular de Ética y Pensamiento político de la Facultad de Ciencias Sociales y Comunicación de la Universidad Europea de Madrid. Sus líneas de investigación son la filosofía política contemporánea, el pensamiento feminista y las doctrinas del género, la ética y la teoría crítica de los medios de comunicación.

“La foto nos acerca a una comprensión de la fragilidad y la mortalidad de la vida humana, ese ‘estar en juego’ de la muerte en el escenario de la política”.

JUDITH BUTLER, *La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag*

Las imágenes en las que se hace visible la vulnerabilidad del otro funcionan a modo de marcos de inteligibilidad. Marcos de sentido y comprensión en los que emerge la llamada “vida precaria”. En cierto modo, dichas imágenes, en tanto que subproductos de la sociedad espectacularizada y mediatizada, nos instan a pensar, a través de ellas, en la emergencia y la construcción simbólica de lo (in)humano. Y si, como afirma Butler, la imagen representa la realidad, “¿qué realidad es la que se representa? Y ¿cómo circunscribe el marco lo que se llamará realidad en este caso?”.⁴⁵ Podríamos quizás definir los marcos en los que se produce y en los que tiene lugar la llamada realidad como efectos óptico-discursivos insertos en lógicas disciplinarias de saber-poder y de normalización. A través del análisis de ciertas imágenes del horror contemporáneo, intentaremos realizar un recorrido metódico por la “distribución geopolítica de la vulnerabilidad corporal”, distribución que tiene lugar no solo en los diversos discursos y regímenes de inteligibilidad, sino también en los regímenes de soberanía contemporáneos y en los nuevos espacios de violencia que irrumpen en nuestro actual panorama político.

Analizaremos asimismo los conceptos de precariedad y vulnerabilidad de la vida desde una doble perspectiva. Por una parte, nos centraremos en la violencia sobre el *inerte*, tal y como lo define Adriana Cavarero, esto es, ese cuerpo *cualquiera* que recibe una violencia arbitraria, gratuita y unidireccional. Por otra, dicha ontología de la vulnerabilidad física y corporal debe abordarse necesariamente desde la lógica de la visibilidad que trae consigo la llamada sociedad del espectáculo y sus *idola fori* proyectados de forma continua, a través de nuestras pantallas de plasma.

Realizaremos, por tanto, un breve recorrido por la iconografía del sufrimiento, desde el teatro del suplicio que tan poéticamente nos describe Foucault en *Vigilar y castigar*, hasta la banalidad, la pornografía y la proliferación *ad infinitum* de imágenes del horror en la cultura de masas contemporánea. En realidad, nos centraremos casi exclusivamente en la imagen, en esas imágenes-fetichismo, en una serie de imágenes-objeto que, como diría Didi-Huberman, emergen como nuestro “malestar en la cultura” y nos exigen toda una ética de la visión. Las fotografías, como señalaba acertadamente Susan Sontag, funcionan a la manera de una

⁴⁵ J. BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Paidós, Barcelona, 2010.

gramática y, como tales, deberían producir un *pathos* ético. Poseen una “función mnemotécnica irrenunciable”, a la vez que funcionan como un marco de inteligibilidad para la percepción. Es evidente, nos dice Butler, que “la foto nos acerca a una comprensión de la fragilidad y la mortalidad de la vida humana”.⁴⁶ Y, desde luego, esa perspectiva estará presente en nuestro análisis.

Fundamentalmente, es preciso examinar la relación que poseen determinados espacios de violencia y horror con cierto escenario y cierta visibilidad. Son numerosas las imágenes que encontramos, a lo largo del siglo XX, relacionadas con la puesta en escena de la tortura y el suplicio, con el espectáculo de la crueldad en el cuerpo del condenado. Dichas imágenes van a ser abordadas, en cierto modo, como efectos óptico-discursivos que regulan, construyen, enmarcan la mirada y el campo visual. Quizás, sea necesario pensar en ellas como si de un foco de luminosidad se tratara: la tortura, el suplicio y el asesinato programado del otro podrían entenderse como una suerte de teatro de violencia y arbitrariedad en una escena que poco a poco se va tornando cada vez más obscena, transparente, absolutamente diáfana y traslúcida. El papel de los medios de comunicación y de las nuevas tecnologías ha modificado de forma radical nuestra manera de ver y de enmarcar escenas como estas. La tortura y el suplicio han entrado también en la era de la digitalidad y del espectáculo. Por ejemplo, Elaine Scarry nos relata lo siguiente:

37

No es casual que en el idioma de los torturadores la habitación donde era perpetrada la brutalidad fuese llamada “sala de proyección” en Filipinas, “la sala cinematográfica” en Vietnam del Sur, y “el escenario de las luces azules” en Chile; basada sobre estas continuas exhibiciones, teniendo como objetivo producir una fantasmagórica ilusión de poder, la tortura es un grotesco drama compensatorio.⁴⁷

Si las imágenes son para Didi-Huberman esa especie de “ojo de la historia” cuya vocación no es otra que hacer visible la realidad, determinadas fotografías del horror, producidas en el marco de nuestras actuales sociedades del espectáculo, como aquellas de las torturas en la cárcel iraquí de Abu Ghraib, nos hablan de un exceso de realidad, en el sentido baudrillardiano del término, de una hiperrealidad o pornografía de la imagen en una sociedad que solo sabe expresarse a través del espectáculo y la banalidad.

Realizaremos, por tanto, un breve recorrido por este dispositivo-óptico discursivo en tres pasos o “actos”, puesto que las imágenes pretenden ser analizadas como si de una verdadera dramaturgia o puesta en escena se tratara: en el primero de ellos nos centraremos en el espectáculo del suplicio llevado a cabo en tiempos del *Ancien Régime*. Veremos cómo, poco a poco, tal y como lo analiza Foucault, el obsceno y

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 138.

⁴⁷ Citado en: A. CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Anthropos, Barcelona, p. 171.

majestuoso teatro punitivo irá dando paso a la sobriedad y oscuridad del castigo. Si bien es cierto que en la mayoría de las sociedades modernas el ceremonial de la pena comenzará a adquirir cierta discreción y la escena de la tortura se vuelve secreta, comprobaremos que el cambio no fue tan determinante como afirmó Foucault. Es evidente que a pesar de las tesis humanizadoras que empiezan a cobrar fuerza en las prácticas punitivas a comienzos del siglo XIX, el espectáculo de la tortura y la violencia sobre el cuerpo del otro no desaparece de forma radical. Podríamos quizás afirmar que cambia de iluminación. Así, veremos que estos terribles actos varían pasando de la oscuridad y sobriedad de las sociedades punitivas, a los claroscuros o la transparencia absoluta, casi pornográfica de las llamadas sociedades del espectáculo. Principalmente, cuando la fotografía entra en escena, se retoma cierto teatro del horror, en el contexto de la cultura de masas. Por tanto, en los dos últimos puntos nos centraremos en los efectos de la espectacularización del otro, su muerte y tortura. Fundamentalmente, enmarcaremos dichos efectos en los sistemas de terror contemporáneos, en las guerras actuales y en el papel que la imagen posee en estas, siendo la tortura fotografiada y banalizada, convertida en un objeto más de consumo que compartimos a través de las redes sociales. La vocación de hacer visible que poseía la fotografía, según Didi-Huberman comienza a difuminarse, hasta desaparecer en el desierto de una realidad mediatizada hasta la náusea, en la que las imágenes-simulacro pululan y se multiplican infinitamente, como “prótesis simbólicas”, manipuladas con photoshop.

1. LAS MIL MUERTES O LA POÉTICA DEL SUPPLICIO

“The most exquisite agonies”

Afirma Badiou que la crueldad perpetrada en el siglo XX además de una cuestión moral es también una cuestión estética. Si bien es cierto que “el anómalo cruce entre espectacularidad y tortura”⁴⁸ no se produce exclusivamente con el nacimiento de la fotografía. Por lo que se refiere a torturar, descuartizar y martirizar a un condenado, es probable que no hayamos superado aún aquellos interminables espectáculos del horror que fueron los suplicios. Quizás por ello Vico llegó a definir la vieja jurisprudencia como “toda una poética”: poética y estética del horror, el ceremonial del suplicio fue toda una política del terror, en la que la desmesura, el exceso y la desproporción del castigo jugaban un papel fundamental. Recordemos al pobre Damiens, autor del atentado fallido contra Luis XV, y con cuyo suplicio comienza Foucault *Vigilar y Castigar*. Cuentan que el día que iba a ser torturado públicamente, cuando despertaron a Damiens y lo sacaron de su celda, el reo solo fue capaz de pronunciar la siguiente frase: *La journée sera rude*, vaticinando las largas

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 172.

horas de agonía que sufriría hasta morir. El cuerpo inerme de Damiens fue quemado vivo, torturado, descuartizado, desmembrado, primero con un hacha y luego por cuatro caballos, hasta que finalmente sus miembros fueron consumidos por el fuego. Cientos de espectadores acudieron al evento, entre los que se encontraba, incluso, Giacomo Casanova, quien posteriormente reseñaría este acontecimiento con estupor en sus *Memorias*.

El suplicio de Damiens es un claro ejemplo del castigo entendido como restauración del desequilibrio producido ante el ultraje al poder soberano. Nada tiene que ver con la pena concebida como economía del ejemplo o castigo disuasorio, tal y como se entenderá apenas tres décadas después del caso Damiens. Al desequilibrio producido por el atentado o parricidio, se responde con una desmesura mayor. El teatro punitivo es todo un espectáculo de la desmesura y el exceso. De ahí el papel de la visibilidad del castigo y de su transparencia absoluta. No debemos olvidar que se trata de la *fuerza de ley*, es decir, la fuerza del soberano que interviene directamente sobre el cuerpo del condenado. La visibilidad debe ser y es absoluta: a plena luz del día y ante la mirada de todo aquel que quiera participar, el cuerpo del supliciado es el emplazamiento primero del ceremonial judicial. A través del suplicio, se hace presente la justicia del soberano:

El suplicio desempeña —afirma Foucault— una función jurídico-política. Se trata de un ceremonial que tiene por objeto reconstituir la soberanía por un instante ultrajada: la restaura manifestándola en todo su esplendor. La ejecución pública [...] se inserta en toda la serie de los grandes rituales del poder eclipsado y restaurado (coronación, entrada del rey en una ciudad conquistada, sumisión de los súbditos sublevados); por encima del crimen que ha menospreciado al soberano, despliega a los ojos de todos una fuerza invencible. Su objeto es menos restablecer un equilibrio que poner en juego, hasta su punto extremo, la disimetría entre el súbdito que ha osado violar la ley y el soberano omnipotente que ejerce su fuerza. Si la reparación del daño privado, ocasionado por el delito, debe ser bien proporcionada, si la sentencia debe ser equitativa, la ejecución de la pena no se realiza para dar espectáculo de la medida, sino del desequilibrio y del exceso; debe existir, en esa liturgia de la pena, una afirmación enfática del poder y de su superioridad intrínseca.⁴⁹

Suerte de *áletheia*, el suplicio se ejerce no solo con la intención del castigo, sino, y principalmente, con una vocación de verdad: a través del cuerpo torturado, mutilado, desmembrado, la justicia se hace visible e inteligible a todos. El cuerpo es el soporte mismo, el blanco de toda la represión penal, el protagonista absoluto de la escena del terror que se interpreta en varios actos y en varios tiempos. Recordemos que la finalidad del espectáculo punitivo no es la muerte del condenado, sino, por el contrario, se trata de retener la agonía y el dolor lo máximo posible.

⁴⁹ M. FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975, 54.

La escena del suplicio se convierte, de este modo, en el “arte de las mil muertes”, toda una poética de la agonía y del sufrimiento.

Incluso, podemos hablar de una verdadera interpretación o puesta en escena del crimen. El suplicio reinterpretaba, en esa vocación de verdad o desvelamiento de la falta cometida, el crimen que el acusado había llevado a cabo: así, por ejemplo, Damiens debe llevar en su mano el mismo cuchillo con el que había atentado contra el Rey, pero en este caso, ardiendo y adherido a su piel; la mano asesina se cortaba, se quemaba viva; la tortura simulaba los momentos más importantes del homicidio cometido. Veamos un ejemplo de ello, mencionado también por Foucault. Se trata del suplicio de la criada de Cambrai, acusada de matar a su ama en 1772:

Se la condenó a ser llevada al lugar del suplicio en una carreta “de las que sirven para transportar las inmundicias a todas las encrucijadas”; allí habrá una horca al pie de la cual se colocará el mismo sillón en el que estaba sentada la llamada De Laleu, su ama, cuando la asesinó; y una vez allí, el verdugo le cortará la mano derecha y la arrojará en su presencia al fuego, dándole, inmediatamente después, cuatro tajos con la cuchilla de que se sirvió para asesinar a la citada De Laleu, el primero y el segundo de los cuales en la cabeza, el tercero en el antebrazo izquierdo, y el cuarto en el pecho; después se la colgará y estrangulará en dicha horca hasta que sobrevenga la muerte. Pasadas dos horas, el cadáver será descolgado, y la cabeza separada de aquel al pie de dicha horca, sobre dicho cadalso, con la misma cuchilla de que se sirvió para asesinar a su ama, y la tal cabeza será expuesta sobre una pica de veinte pies de altura fuera de la puerta del citado Cambrai.⁵⁰

40

Como se ha señalado con anterioridad, el cuerpo es el soporte, el lugar donde debe manifestarse *a plena luz* “su condena y la verdad del crimen que ha cometido”⁵¹: exhibido, expuesto, paseado por la ciudad, marcado literalmente por la falta, torturado, despedazado, para, finalmente, ser asesinado. Se trata de una verdadera erótica de la carnicería, en palabras de Adriana Cavarero, quien citando al propio Bataille, recalca esa suerte de *jouissance* de la tortura que tiene lugar en el martirio de Fu-Tchu Li en 1905, tortura conocida como “muerte por mil y un cortes”. Goce o éxtasis a la que llega el espectador, en este caso Bataille, quien relata su obsesión por esta imagen, la cual le sirve para demostrar el vínculo existente entre el éxtasis religioso, el erotismo y el sadismo. La identificación de los dos perfectos contrarios, éxtasis y horror extremo, no dejó de obsesionar a Bataille hasta su muerte, quien supo ver, de forma acertada, la frágil frontera en la que el suplicio o sacrificio limita con el erotismo y el goce. Volveremos sobre ello, en otro contexto y con otra escena del horror.

La visibilidad del suplicio comienza a desaparecer, sin embargo, a principios del siglo XIX. La escena de la tortura se torna más opaca y del

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 51.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 48.

espectáculo del terror se pasa, paulatinamente, a la sobriedad de la llamada sociedad punitiva y sus dispositivos disciplinarios. Las luces de “la sombría fiesta punitiva”⁵² comienzan a apagarse, y si bien el cuerpo del condenado no desaparece, sí es cierto que entra en otro régimen de visibilidad: la anatomía política de las disciplinas y de la corrección penal entra en escena⁵³. Las tesis sobre la humanidad de las penas y los castigos sustituyen el espectáculo del horror que comienza a considerarse como ejemplo de barbarie y atrocidad. Se inicia, nos dice Foucault, la era de la “ortopedia moral”, verdadera tecnología política sobre el cuerpo que busca normalizarlo, restaurarlo, enseñarle el buen camino: “corregir, reformar, curar”⁵⁴, son algunos de sus lemas. Respecto al ceremonial de la pena, este se vuelve más sobrio, menos cruel y excesivo; incluso, afirma Foucault, el castigo en sí deja de considerarse un teatro público, para convertirse en la parte más oculta del proceso penal.⁵⁵ En realidad, el castigo se ilumina de forma distinta, cambia de escenario, se vuelve secreto, púdico, si podemos definirlo en estos términos. En el caso de que deba ser visible, adquiere toda una modalidad que impide la visión del horror, recalando que el cuerpo del condenado es ahora un ejemplo disuasorio, no el blanco de la justicia con toda su violencia y brutalidad. Es más, el cuerpo, como objetivo de la pena, intenta borrarse, camuflarse o, al menos ocultarse. Por ejemplo, se realizan ejecuciones en las que el reo es literalmente tapado a base de velos (camisa ancha, la cabeza cubierta con un velo o capucha negra). Puesto que el criminal comienza a concebirse en el derecho penal como una especie de monstruo moral, debe ser privado de luz, no debe ser visto.⁵⁶ De este modo, además, se recalca el hecho de que el crimen cometido no posee un rostro individual, sino que estamos ante una desviación de la norma.

41

Foucault fecha la desaparición casi total de los suplicios alrededor de 1830-1840. A lo largo de varias décadas, como señalábamos, las penas se van “humanizando”, se tornan menos “cruelles”. Por ejemplo, la invención de la guillotina supone “toda una nueva ética” de la muerte legal, rápida, limpia, “casi sin tocar el cuerpo” (las diferencias con el repugnante teatro del suplicio, en la que la fiesta de la sangre y las vísceras era todo menos comedida o púdica, son evidentes). La desaparición de la era de los tormentos públicos da paso a toda una nueva teoría sobre la ley, la naturaleza de los delitos, en un contexto moral sobre el derecho a castigar y a privar de su vida al condenado. Ahora bien, si bien Foucault nos habla del nacimiento de las disciplinas como la era en la que la pena se vuelve, en cierto modo, “incorporal” (esto es, el arte de hacer sufrir y de torturar, ante la vista de todos, son técnicas cada vez más en desuso), esto no significa que la tortura y el castigo desaparezcan por

⁵² *Op. cit.*, p. 16.

⁵³ *Op. cit.*

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 17.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 21.

completo. Como afirmábamos un poco más arriba, simplemente se reparte la luz de forma diferente: el tormento se sustrae de la mirada pública, se hace invisible, se esconde bajo los muros de habitaciones secretas. En definitiva, la ejecución deja de ser un espectáculo, para convertirse en un extraño secreto entre la justicia y su sentenciado.⁵⁷ Recluida a cámaras clandestinas, la tortura deja los grandes escenarios, para volverse no menos cruel, pero sí quizás menos atroz y tan terriblemente obscena. Las carnicerías públicas, con ciertas excepciones, como veremos, se hacen menos frecuentes y dan paso a las disciplinas, las penas correctivas, la muerte rápida e incluso “igualitaria”.

2. TORTURA Y ESPECTÁCULO: DE LA ESCENA DEL SUPLICIO A LA FOTO *SOUVENIR*

La pequeña ciudad de Waco, situada en el centro del Estado de Texas, fue testigo de uno de los acontecimientos más bochornosos de los Estados Unidos. El llamado “horror de Waco” tuvo lugar un plácido día de mayo de 1916. Una semana antes de lo ocurrido, Lucy Fryer, mujer blanca de unos 50 años de edad, había sido asesinada de forma brutal en su propia casa. Las miradas se posaron rápidamente en Jesse Washington, joven afroamericano, analfabeto y con cierto retraso mental, quien, según algunos testigos, había sido visto en las inmediaciones de la casa de la víctima, para quien trabajaba como peón. Washington fue declarado culpable por un tribunal popular. Una turba provinciana, de la América más profunda, blanca y racista, se abalanzó sobre el condenado y lo linchó en las mismas puertas del Ayuntamiento de Waco. Cuentan las crónicas del suceso, que unas 10.000 personas asistieron al acontecimiento. El día fue una gran fiesta en la aburrida localidad texana en la que nunca pasaba nada. Hombres, mujeres y niños aprovecharon la hora de la comida para participar en el esperado linchamiento. El suplicio de Washington duró al menos dos horas, en las que su cuerpo, además de golpeado y apaleado, fue torturado y castrado: alguno de sus miembros, como los dedos de las manos, le fueron amputados en vida. Sobre una hoguera, su cuerpo medio desnudo, todavía con vida, fue colgado de una cuerda de la que se lo subía y bajaba. Una vez sobrevenida la muerte, su cuerpo o lo que quedaba de él fue arrastrado por toda la ciudad. Partes de sus restos y miembros se repartieron por Waco como verdaderos fetiches o *souvenirs* del espectáculo: al parecer, un grupo de jóvenes consiguió arrancar algunos dientes del cadáver para después venderlos al mejor postor, también los genitales se repartieron como recuerdos, la cabeza, los brazos y las piernas que, a causa del fuego, se habían desprendido del torso, terminaron colgados de una bolsa en un poste, en frente de la herrería, para que cualquiera pudiese verlos.

Nada diferenciaría, en principio, el llamado “horror de Waco” de los espectáculos del terror descritos por Foucault en los teatros del suplicio

⁵⁷ *Op. cit.*, p. 23.

que acabamos de ver. Cambia, eso sí, a nivel antropológico, la participación directa de la turba, de la gente enardecida del pueblo y su contacto con el cuerpo del condenado, en una escena sacrificial, casi *girardiana* del chivo expiatorio. Ahora bien, además de este matiz que no suele encontrarse en el teatro del suplicio (cuya escena punitiva viene pautada, paso a paso y de forma meticulosa, por lo que dicta la fuerza de la ley y la violencia es ejercida con exclusividad por la figura del verdugo) hay un elemento fundamental que va a hacer la escena de Waco radicalmente distinta. Una vez más, se trata de una cuestión de iluminación. El suplicio de Washington fue capturado, casi por completo, por el ojo indiscreto y testimonial de una cámara de fotos. Las fotografías, tomadas ese fatídico día de mayo, forman parte del horror que allí se vivió. En algunas de ellas, vemos a la masa alrededor del condenado, rodeando el cuerpo de Washington y el árbol al que fue atado.



IMAGEN 1: LINCHAMIENTO DE JESSE WASHINGTON

En otras, vemos primeros planos de un cuerpo ya calcinado y mutilado, observado por curiosos que sonríen de forma triunfal ante el objetivo. Jóvenes y niños sonríen ante la hoguera, posan y nos ofrecen sus rostros marcados por la euforia y el júbilo ante lo ocurrido.



IMAGEN 2

En las últimas, los restos del pobre Washington se consumen en una hoguera, mientras los participantes abandonan el terrible escenario como quien se marcha, saciado y satisfecho, de una barbacoa que llega a su fin. En las fotografías, ese amasijo de carne, leña y horror, “está tan mutilado que también podría ser el cuerpo de un cerdo”, utilizando la frase de Virginia Wolff en *Tres guineas* para describir algunas fotografías de guerra.

44



IMAGEN 3

Las imágenes del suplicio de Waco, al igual que los restos de Washington, sus dientes y miembros, se vendieron como tarjetas postales

y *souvenires*. No fue un caso aislado en la historia de América, ni los linchamientos públicos, como todos sabemos, ni la utilización de la imagen fotográfica no solo como elemento testimonial, sino incorporada al suplicio mismo. Los más antiguos datan de finales del siglo XIX y los más recientes los encontramos incluso a finales de los años sesenta. Además del horror de las fotografías, de la violencia que reflejan, lo que más inquieta de ellas es, quizás, el reflejo de aquellos que participaron en estas matanzas: en casi todas ellas, vemos a lugareños exhibiendo el cuerpo del negro asesinado, pero también exhibiéndose a sí mismos, sonriendo ante el objetivo, posando como se posa en una fotografía familiar, en un acontecimiento importante, en una reunión con amigos...



IMAGEN 4

En muchas de ellas, vemos a niños felices, a pocos metros del cadáver; mujeres guapas y arregladas para la ocasión, padres de familia que orgullosos señalan con el dedo los cuerpos inermes que cuelgan, como *extrañas frutas*, de los árboles americanos. Incluso se popularizó el formato tarjeta postal en muchas de ellas, tarjetas que en su momento fueron enviadas a un remitente concreto, con su texto y sus saludos de cortesía, como cualquier epístola o recordatorio que mandamos a alguien que no está con nosotros y que queremos, de alguna manera, que participe en aquello que hemos visto y vivido.



IMAGEN 5

Por tanto, no hay en ninguna de las fotografías voluntad de ocultar lo ocurrido. No hay velos, ni capuchas, ni secretos. Todo es luminosidad, absoluta transparencia, visibilidad completa. Ni siquiera la cámara cumple una función estrictamente testimonial. Es difícil pensar que se trata de fotografías de denuncia ante crímenes cuyo desvelamiento horrorizarían a todo aquel que tuviera acceso a ellas. Por el contrario, son imágenes demasiado explícitas y participativas, casi obscenas. Aparece incluso en ellas un fotógrafo capturado, indiscretamente, preparando su cámara para actuar.

46



IMAGEN 6

Podríamos pensar, como nos advertía Sontag en *Ante el dolor de los demás*, que las fotografías nos reclaman, nos exigen cierta receptividad ética. Sin embargo, no parece quedar claro que este tipo de imágenes tuvieran una finalidad moral concreta ni que pretendieran denunciar la abominación del sufrimiento humano que vemos en ellas. “Parecería — nos dice Butler— que fotografiar la escena es una manera de contribuir a ella, de dotarla de un reflejo visual y de documentación, de darle, en cierto sentido, el estatus de historia. ¿Contribuye la fotografía, o el fotógrafo, a la escena? ¿Actúa sobre la escena? ¿Interviene en la escena?”.⁵⁸

Si bien estas imágenes son hoy un documento de la atrocidad, cumplen, en definitiva, la función mnemotécnica que señalaba Sontag, esto es, la función de restauración de la memoria y poseen cierta vocación de verdad, no parece ser que fuera esta su finalidad primera. Como se ha señalado, el hecho mismo de fotografiar ese horror formaba ya parte del mismo. La fotografía no tenía como función enfurecer, criticar, denunciar. Por el contrario, exudan banalidad, vulgaridad, indiferencia. Actúan literalmente como “recuerdos”, *souvenirs*, fetiches o baratijas que se adquieren a bajo precio para no olvidar la experiencia vivida. Los pueriles provincianos que aparecen en ellas, aparentemente simpáticos y socarrones padres de familia, perfectas amas de casa y niños vestidos de domingo, son una variante de la arendtianna “banalidad del mal”: hombres terriblemente normales, hombres y mujeres ordinarios, comunes y corrientes, vecinos capaces de llevarnos unas magdalenas para darnos la bienvenida al barrio.

La tesis sobre la banalidad del mal impregna los análisis de Bauman, Butler o Cavarero sobre otras siniestras fotografías, en cierto modo similares a las que acabamos de ver. Nos referimos a las imágenes de Abu Ghraib, en las que soldados americanos torturan de diversas formas a presos iraquíes. Todos hemos visto, más de una vez, las fotografías: se han distribuido por internet, prensa, televisión, etc. Basta con escribir su nombre en google para que las imágenes se reproduzcan casi infinitamente, y no solo las imágenes originales, en principio censuradas pero ahora disponibles en solo un clic de nuestro ratón, también reproducciones, citas artísticas (como las realizadas por Botero), contrapublicitarias y de contracultura, etc. Si algo caracteriza estas imágenes es, precisamente, la voluntad de visibilidad, la absoluta transparencia de las mismas, la obscenidad con la que se fotografía, se muestra, se reproduce y divulga su contenido. Todo, absolutamente todo, torturado y torturador, es exhibido como un trofeo, un recuerdo de un viaje, un *souvenir* más del paso por un país exótico como es Irak. Chip Frederick y Lynndie England, buenos chicos de familia, prototipos del soldadito americano ordinario, simpáticos y comunes muchachos llevados de su pueblo natal a esas recónditas tierras enemigas, posan ante la

⁵⁸ J. BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, op. cit., p. 122.

cámara plácidamente, felices, como si se encontraran en la cubierta de un crucero vacacional:

Si no se les hubiera asignado el mando sobre los presos de Abu Ghraib —afirma Bauman—, nunca habríamos sabido (ni conjeturado, adivinado, imaginado, fantaseado) acerca de los actos horripilantes que eran capaces de perpetrar. A ninguno de nosotros se nos habría ocurrido que la chica sonriente tras el mostrador, una vez enviada a una misión al otro lado del océano, se distinguiría por idear ardides cada vez más astutos y extravagantes, así como maliciosos y perversos, para hostigar, abusar, torturar y humillar a los prisioneros que estaban a su cargo. Los vecinos de su pueblo, y de los pueblos de sus compañeros, no pueden creer hasta el día de hoy que esos encantadores muchachos y muchachas que conocían desde su más tierna infancia sean los monstruos de las fotos que retrataron la tortura en las celdas de Abu Ghraib. Sin embargo, son ellos.⁵⁹

Volveremos sobre esta cuestión de la banalidad del mal, banalidad o *bêtisse* como definen los franceses este tipo de necedad o estupidez que caracterizaría el mal contemporáneo. Una vez más, nos centraremos en las propias imágenes. Autoras como Butler o Cavarero han definido la tortura fotografiada que tuvo lugar en Abu Ghraib como un verdadero “acontecimiento pornográfico”. No solo por el evidente contenido sexual que tuvieron muchas de las torturas allí cometidas, sino por la naturaleza misma de las fotografías. Como señalábamos antes, no hay voluntad de ocultar ni esconder nada de lo que allí ocurre. Los propios torturadores forman parte de la escena: en algunas imágenes los vemos interpretando literalmente un papel (como la famosa fotografía de England con la correa tirando de un prisionero como si de un perro se tratara); en otras aparecen completamente integrados con los torturados, mezclados con una masa de cuerpos ensangrentados e informes; en algunas, incluso, los vemos en plena acción, esto es, golpeando, hiriendo, asustando; hay también fotografías en las que la cámara es también protagonista (recordemos la fotografía que analizamos un poco más arriba en la que un fotógrafo era capturado por otro en un linchamiento. No sabemos si esta *mise en abyme* de ambas imágenes fue voluntaria o no, pero sí es cierto que dota a las fotografías de cierto componente estético y produce un guiño ominoso al espectador, como si en cualquier momento esa cámara pudiese capturar nuestra propia imagen).

⁵⁹ Z. BAUMAN, *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2011, p. 182.



IMAGEN 7

Volviendo a las fotografías de Abu Ghraib, es rara la imagen en la que los rostros de los perpetradores se oculten. Por el contrario, en la mayoría de ellas miran directamente al objetivo, posan con sus armas, sonríen, parecen contentos. La cámara, al igual que en los linchamientos, forma parte del escenario: no hay obstrucción alguna entre la tortura y el objetivo. El campo de visión en ellas es completamente translucido. Como afirma Butler:

49

Esto es tortura a la vista de todos, delante de la cámara, incluso para la cámara. Es acción centrada, con unos torturadores que se vuelven regularmente hacia la cámara para asegurarse de que sus rostros van a aparecer, mientras que los torturados tienen generalmente la cara tapada. Pero la cámara está sin amordazar, suelta, ocupando y referenciando así la zona de seguridad que rodea y apoya a los perseguidores en la escena.⁶⁰

⁶⁰ J. BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, op. cit., p. 123.



IMAGEN 8

Las imágenes de Abu Ghraib exudan un verdadero *goce* de la tortura, no solo en el hecho de torturar, humillar y someter al otro, sino también en el placer de dejar constancia de ello: la compulsión de fotografiar, de retratarse, de mostrar y enseñar lo que se hace es evidente en cada una de las imágenes. Joanna Bourke ha señalado, de forma acertada, que se trata de una verdadera pornografía de la imagen, pornografía en el sentido de efecto óptico en el que la visibilidad es absoluta y en el que la cámara juega un papel fundamental, como la *porno-star* que dirige la escena. Nada más nítido y carente de sombras que el cuerpo pornográfico, donde cada rincón del mismo está destinado a verse, a mostrarse a nuestras miradas. Afirma Bourke, en este sentido:

50

Este festival de la violencia es altamente pornográfico. Las víctimas han sido reducidas a objetos de exhibicionismo o “carne” anónima. O portan capuchas o el encuadre les ha cortado la cabeza. Personas exultantes toman fotografías de los genitales de sus víctimas. Aquí no hay confusión moral: los fotógrafos ni siquiera parecen estar al tanto de que están registrando un crimen de guerra. Nada sugiere que estén documentando una moralidad particularmente torcida. Para la persona detrás de la cámara, la estética de la pornografía protege de la culpa.

De hecho, hay una atmósfera carnavalesca en las fotografías. Los que perpetraron esta violencia sexual se están divirtiendo evidentemente. El cliché, “la guerra es el infierno”, cobra un nuevo y helado vigor en estas imágenes. Después de todo, estas fotografías no son “sobre” los horrores de la guerra. Muchas, si no la mayoría, son parte de una glorificación de la violencia. No hay duda de que muchas de estas imágenes fueron tomadas por personas a las que les agradaba lo que

veían. O lo que habían hecho. Son trofeos; conmemoran acciones agradables.⁶¹

Podríamos, entonces, afirmar que la tortura se vuelve pornográfica, transparente, iluminada por los flashes de las cámaras digitales. La tortura, incluso la muerte del otro, se vuelve obscena, entra en la era de la transparencia, como diría Baudrillard, en la lógica del puro espectáculo. Lejos han quedado ya los tiempos en los que torturar era casi un acto púdico, realizado en secreto, en las mazmorras de los sistemas disciplinarios, como nos relataba Foucault. Por el contrario, la *cámara de los horrores* en este caso ha dejado de designar la habitación oculta en la que se tortura fuera de las miradas de todos, para convertirse literalmente en la cámara digital, que todo lo captura y exhibe en milésimas de segundo. La repetición de las imágenes, de las sonrisas, de los golpes, el horror y la tortura es verdaderamente obscena. La banalidad con la que lo abominable se representa es inaudita y grotesca. Incluso la muerte, decíamos, el cuerpo inerme y sin vida, es exhibido como un mero desecho o piltrafa que merece la risa idiota y bobalicona del adolescente que ha hecho una gamberrada.

Nos encontramos, por tanto, ante una auténtica pornografía de imágenes, de simulacros que de forma irónica se reproducen y nos hacen guiños de triunfo. Baratas representaciones, muecas necias y caricaturas de otros escenarios y otros torturadores. Para Cavarero, las imágenes de Abu Ghraib no son sino un juego de referencias, de copias vacías de otras escenas del horror: por ejemplo, la instantánea del prisionero encapuchado y con los brazos en cruz recuerda demasiado a algunas imágenes del Ku Klux Klan; los perros y sus correas, ladrando directamente a los detenidos, evocan el universo concentracionario; la fotografía de England y su correa no es sino una puesta en escena de las prácticas s/m, con el ama sádica que humilla y castiga a la pareja sexual. En definitiva, afirma Cavarero, “lo que en ellas sobresale es la caricatura espectral de una tortura reducida a inmundicia farsa. Copias fantasmales de los torturadores históricamente conocidos, los verdugos y sus víctimas aparecen como espectros, menciones impersonificadas del horror, mimos grotescos de una galería de la infamia. Perpetrada materialmente sobre los cuerpos pero no ya escondida, sino exhibida, es más, recitada para aquella platea mundial que la red asegura, la tortura se convierte así en espectáculo”.⁶²

Nada tiene que ver este tipo de tortura, por ejemplo, con el horror del *Lager*. Son pocas las imágenes que se conservan del universo concentracional. Además de las famosas serie fotografías de Auschwitz, sacadas de forma clandestina por un *Sonderkommando* en 1944, hay muy pocas en las que la cámara sea testigo directo del horror, la tortura o el

⁶¹ J. BOURKE, “La tortura como pornografía”. Recuperado de: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/mujer/040605bourke.htm>

⁶² A. CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, op. cit., p. 177.

exterminio. Por ejemplo, es cierto que hay algunas que han testimoniado los actos pertrechados por los *Einsatzgruppen*, como aquella en la que el condenado nos mira fijamente, sin apartar sus ojos del objetivo de la cámara mientras espera el tiro que acabará con su vida, o las siniestras imágenes del asesinato de polacos que todos tenemos en mente, en la que grupos de mujeres desnudas, con niños en los brazos, esperan de forma paciente su turno de fusilamiento. Sin embargo, la premisa que dirigía el exterminio no era otra, como señaló Godard, que el olvido y no precisamente la memoria (“el olvido del exterminio —señalaba Godard— forma parte del exterminio”). Es como si el *Lager* no dejara de repetir a aquellos que perecieron en él: “os asesinaremos sin restos y sin memoria”. De ahí la obsesión de los nazis, nos recuerda Didi-Huberman, por hacer desaparecer los cadáveres, los archivos, los rostros y las individualidades.

Por el contrario, en la tortura espectacularizada de Abu Ghraib, las imágenes se repiten como simulacros y mimesis banales, productos vacíos de la cultura de masas, caricaturas y ficciones, insertadas en el discurso ininterrumpido y vulgar de los *mass media*. Debord nos advertía precisamente de esta pulsión de banalización, de falsificación de lo real a la que se vería abocada la sociedad del espectáculo; pulsión que todo lo transforma en *vedette*, en protagonista de una representación barata. Incluso lo aberrante mismo —afirmaba Debord— puede transformarse en una mercancía o baratija más.⁶³

“Nos torturaban como si fuese un teatro”, declaró uno de los detenidos en Abu Ghraib durante el proceso del tribunal militar que investigó el caso de las torturas.⁶⁴ La abominable farsa que vemos en las imágenes nos refleja a torturadores convertidos en *celebrities* desechables, personajes precarios de una Gran Hermano infernal, en el que se divulgan las miserias humanas y transmiten una vulgaridad extrema. Como afirma acertadamente Cavarero, “permanece el hecho, bastante desconcertante, de que Abu Ghraib ha presentado el horror en la forma imbécil y necia de la mueca”.⁶⁵

3. EL DESIERTO DE LO REAL

De la visibilidad absoluta que se producía en el escenario del suplicio a la “sombria y opaca fiesta punitiva”, como la define Foucault, nos deslizamos, a través de las imágenes analizadas, a la hiperrealidad saturada, espectacularizada y obscena hasta un grado inimaginable. La tesis postmoderna que, releando algunos párrafos debordianos, interpreta la realidad como la precesión infinita de simulacros, de ficciones simbólicas que reconstruyen, modelan y dan forma a lo real, se

⁶³ G. DEBORD, *La société du spectacle*, Folio, Paris, 1967, § 67.

⁶⁴ Cfr., A. CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, op. cit., p. 178.

⁶⁵ A. CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, op. cit., p. 185.

vuelve insuficiente para hacernos cargo de estas especies de *snuff movies* excesivas, reales, absolutamente reales, y de sus efectos espectaculares. Quizás pertenezcan a la llamada “supramodernidad”, como se aventuró Augé a denominar esta modernidad tardía, post del post y del post, caracterizada por el exceso de realidad.

Sin duda, como escribía Feuerbach, vivimos inmersos en un tiempo que prefiere la imagen a la cosa, la representación a la realidad, el simulacro y la copia al original. El desierto de lo real puede entenderse, por una parte, tal y como lo entendió el propio Baudrillard, como esos “vestigios de lo real”, desechos de una realidad que se confunde y diluye en una serie ininterrumpida de imágenes, de “prótesis simbólicas” como las define Ramonet, que van configurando nuestro universo simbólico-cultural. Por otra, a la manera de Žižek, retomando la sentencia de Morfeo en *Matrix*, lo real es esa suerte de espasmo, de realidad gris y vacía, que se abre en el momento que nos desconectan del mundo artificial de los simulacros y la ficción en la que nos hallamos insertos. Demasiado real, especie de *plus* que se añade a lo real y que nos enfrenta directamente con ello, sin mediaciones simbólico-lingüísticas de ningún tipo. En este sentido, afirma Baudrillard:

En este caso, entonces, lo real se agrega a la imagen como una prima de terror, como un escalofrío más. No solamente es terrorífico, sino que además es real. Antes de que la violencia de lo real esté allí primero, y de que se agregue al estremecimiento de la imagen, diremos que la imagen está allí al principio, y que luego se suma al espasmo de lo real. Estamos ante algo así como una ficción, con un *plus*, una ficción que sobrepasa la ficción. De esta manera Ballard (siguiendo a Borges) hablaba de reinventar lo real, como última y más temida ficción.⁶⁶

El efecto de esta pornografía de imágenes sería, por tanto, doble. Por una parte, es evidente que este tipo de tortura espectacularizada y reproducida *ad nauseam* se inserta de lleno en la cultura de la imagen mediática y su carácter intrínsecamente obsceno, impúdico, transparente. Se cumple en ellas la tesis de Sontag para quien el auge de los *mass media* ha traído aparejada una creciente aceptación de la violencia y el sadismo. Es más que probable que hoy deglutamos de forma mucho más pasiva e indiferente imágenes que hace cuarenta años habrían causado estupor y repugnancia en los espectadores. De este modo, se produce en las fotografías analizadas una potente *desrealización* como mecanismo de desconexión total entre el observador pasivo y el mundo que le rodea. Desrealización propia de la llamada sociedad del espectáculo.

Detengámonos un momento en este concepto. La vida de las sociedades dominadas por las condiciones de producción del capitalismo tardío se encuentra inserta, nos advertía Debord, en una lógica de

⁶⁶ J. BAUDRILLARD y E. MORIN, *La violencia del mundo*, Paidós Madrid, 2004, p. 20.

absoluta representación. En ellas, todo lo vivido se convierte en ficción; las relaciones sociales son suplantadas por la imagen o simulacro invertido de una realidad inexistente. La realidad se mediatiza, se banaliza, se espectaculariza o, en definitiva, se *desrealiza*. El espectáculo, afirma Baudrillard, tiende a “desencarnizar” nuestro mundo: esto es, tiende a banalizar el horror, creando así una distancia emocional lo suficientemente grande como para que no nos afecte ni salpique. La desrealización es el “filtro a la realidad que incomoda”, suerte de extrañamiento o distancia simbólica que se establece con el otro, de forma tal que lo convierte en radicalmente otro, con lo que aquello que le suceda no logrará afectarme ni conmoverme.⁶⁷ La técnica de desrealización, nos cuenta Sayak Valencia, es precisamente una técnica utilizada por el ejército para “desidentificar al otro como persona e identificarlo como enemigo, para poder así aniquilarlo”.⁶⁸ La des-realización del otro marca una distancia tal que nos vuelve indiferentes ante la muerte de alguien que, en definitiva, no es un semejante. Se trata de excluir al otro de nuestra humanidad: el desprecio al otro se construye a base de ignorar su historia, su individualidad, borrando en él toda señal de identidad y de semejanza. Extrapolada al mundo de la comunicación mediática, nos encontramos con una “sobrerrepresentación de la crueldad más explícita [que] termina haciendo de ella una acción anecdótica y cuasi cómica, creando una disonancia cognitiva entre las imágenes de violencia extrema y la paradoja en la que se cae al representarlas de una forma cínica y absurda que raya en la obscenidad pero, al mismo tiempo, deja sin argumentos articulables para confrontar la disonancia cognitiva y sus implicaciones, derivando en la aceptación acrítica de la violencia más recalcitrante ejercida contra los cuerpos”.⁶⁹

El horror stupidizado, banalizado, convertido en pornografía barata que se distribuye sin filtros por la red, es la consecuencia directa de esta desrealización. La tortura y la muerte se convierten en el *reality* particular de una audiencia sedienta de carnaza y basura televisiva. Si el capitalismo industrial trajo consigo un modelo de visibilidad basado en el panóptico como metáfora de un poder disciplinario (modelo de vigilancia continua a través de un solo ojo que todo lo mira y controla); el modelo postfordista, sin embargo, viene marcado por el llamado *sinóptico* de Bauman: el gran ojo se ha difuminado y repartido en millones de miradas que acceden a la realidad transformada en espectáculo a través de su televisor. Nos encontramos en plena “fase caníbal de la cultura de masas”, denunciada asimismo por Debord, es decir, estamos ante medios necrófilos en los que la semántica de la violencia y la muerte sirven de pantalla para enmascarar la precariedad y la injusticia que nos rodean. Fascinados e idiotizados por estos mundos de fantasía, los espectadores se

⁶⁷ S. VALENCIA, *Capitalismo gore*, Editorial Melusina, Barcelona, 2010, pp. 167-168.

⁶⁸ *Op. cit.*, p. 223, n. 55.

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 170.

aíslan del mundo y observan pasivamente los *idola fori* que se proyectan en absoluto directo, las 24 horas del día, en el interior de la caverna.

La paradoja, sin embargo, no es otra que la propia realidad de estos supuestos simulacros. Y este sería el segundo efecto que señalábamos un poco más arriba. Las fotografías analizadas, si bien producen el efecto de desrealización señalado, no nos remiten a un mundo irreal, fantaseado e ilusorio. Por el contrario, estamos en un escenario demasiado real. Los hechos son y fueron demasiado reales y sus personajes no son, en modo alguno, personajes de ficción. Como los jóvenes de Waco que sonríen al objetivo, rodeando el cuerpo carbonizado de Washington... La crueldad desmedida y fotografía nos remite a lo que Badiou señaló como “pasión por lo real”, cuestión mayor del siglo XX, el cual pretendió, en cierto modo, hacerse cargo de la “cosa misma”:

La última y definitiva experiencia del siglo XX —afirma Zizek— fue la experiencia directa de lo Real a diferencia de lo cotidiano de la realidad social —lo Real en su extrema violencia como el precio por despegar las engañosas capas de la realidad.⁷⁰

Si el encuentro directo con lo Real produciría, para Lacan, la psicosis; es decir, si no somos capaces de simbolizar la Cosa misma, conceptualizarla, imaginarla o traducirla al orden del lenguaje, es más que probable que caigamos en el delirio (“no hay sentido posible ni acceso racional” a lo Real, afirma J. Sáez); para Zizek, en cambio, este encuentro directo y sin intermediarios con lo real, con la carne desnuda, como objeto de deseo transforma la fascinación erótica en asco. ¿Cómo explicar, entonces, este encuentro con lo real en las fotografías analizadas? ¿Qué lógicas perversas se establecen en ellas? ¿Cómo reinterpretar esta suerte de indiferencia y de distancia emocional de la que parten y que generan en su repetición continua? Tanto en las fotografías de Waco, como en las de Abu Ghraib somos testigos una hiperrealidad descarnada. En ellas, “las enormes fauces de la modernidad han masticado la realidad y escupido todo el revoltijo en forma de imágenes”.⁷¹ El encuentro con lo Real nos remite, en ambos casos, a la indiferencia absoluta, a la banalización del horror, a la nihilización de la víctima convirtiéndola en una baratija irrisoria y absurda. No hay, ni siquiera, proceso de deshumanización, de “extranjerización” del otro, tal y como sucedió, por ejemplo, en la experiencia del *Lager*. En este caso, en esta variante siniestra de la “banalidad del mal”, estamos ante una insensibilidad tal que el suplicio del otro termina por convertirse en mera caricatura, carnaval irrisorio o fiesta dominguera en la que todos pasamos un buen rato. Utilizando el término propuesto por Mike Davis, quien a su vez lo extrae de la obra la psicoanalista Yolanda Gampel, lo que encontramos en estas terribles imágenes es quizás un efecto del llamado “siniestro interminable”: esto es,

⁷⁰ S. ZIZEK, *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal, Madrid, 2005, p. 24.

⁷¹ S. SONTAG, *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2010, p. 93.

una especie de “irrealidad” o indiferencia que sobreviene a aquellos que han presenciado una realidad pasmosa y que, por ello, la confunden con un efecto de su imaginación. Suerte de nada, de desierto y de desconexión con el otro, cuya muerte o existencia nos es absolutamente irrelevante.

Casi 30 años después de publicar *Sobre la fotografía*, Susan Sontag revisó alguna de sus tesis en *Ante el dolor de los demás*. Una Sontag menos optimista termina por reconocer, en esta obra, la incapacidad de la imagen para volvernos éticamente receptivos al dolor del otro. En la era del espectáculo, el impacto de la fotografía ha terminado por convertirse en un mero cliché, y la fotografía contemporánea tiende a estetizar el dolor y el sufrimiento con el fin de satisfacer una demanda consumista⁷². “Las fotografías [...] no pueden producir en nosotros un *pathos* ético, y si lo consiguen es solo momentáneamente: vemos algo atroz, pero pasamos rápidamente a otra cosa”⁷³. Solo somos capaces de concebir lo real traducido al lenguaje y la lógica del espectáculo y, en este escenario, el contenido ético de este caudal indiscriminado de imágenes se difumina, volviéndose frágil, cuando no inexistente. Como bien lo definió Debord, es probable que dicho espectáculo no sea sino “el mal sueño de la sociedad moderna encadenada”⁷⁴, sumida en su letargo climatizado, indiferente a la violencia y crueldad que ella misma genera.

BIBLIOGRAFÍA

- J. BAUDRILLARD, J.; E. MORIN: *La violencia del mundo*, Paidós, Madrid, 2004.
- Z. BAUMAN: *Daños colaterales. Desigualdades sociales en la era global*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2011.
- J. BOURKE: “La tortura como pornografía”. Recuperado de: <http://www.rebellion.org/hemeroteca/mujer/040605bourke.htm>, 2004
- J. BUTLER: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- , *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Paidós, Barcelona, 2010.
- A. CAVARERO: *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Anthropos, Barcelona, 2009.
- G. DEBORD: *La société du spectacle*, Folio, Paris, 1967.
- G. DIDI-HUBERMAN: *Imágenes pese a todo*, Paidós, Barcelona, 2004.
- M. FOUCAULT: *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.
- S. SONTAG: *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2008.
- , *Ante el dolor de los demás*, Debolsillo, Barcelona, 2010.
- S. VALENCIA, S.: *Capitalismo gore*, Editorial Melusina, Barcelona, 2010.
- S. ZIZEK: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid, 2005.

⁷² Cfr., J. BUTLER, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, op. cit., p. 102.

⁷³ Op. cit., p. 103.

⁷⁴ G. DEBORD, *La société du spectacle*, op. cit., § 21.