



**SUSAN
SONTAG**

**Ante el dolor
de los demás**

En junio de 1938 Virginia Woolf publicó *Tres guineas*, sus valientes e inoportunas reflexiones sobre las raíces de la guerra. Escrito durante los dos años precedentes, cuando ella y casi todos sus amigos íntimos y colegas estaban absortos en el avance de la insurrección fascista en España, el libro se encuadró como una muy tardía respuesta a la carta de un eminente abogado de Londres que le había preguntado «¿Cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?». Woolf comienza advirtiendo con aspereza que acaso un diálogo verdadero entre ellos sea imposible. Pues si bien pertenecen a la misma clase, «la clase instruida», una amplia brecha los separa: el abogado es hombre y ella mujer. Los hombres emprenden la guerra. A los hombres (a la mayoría) les gusta la guerra, pues para ellos hay «en la lucha alguna gloria, una necesidad, una satisfacción» que las mujeres (la mayoría) no sienten ni disfrutan. ¿Qué sabe una mujer instruida —léase privilegiada, acomodada— de la guerra? Cuando ella rehúye su encanto ¿sus actitudes son acaso iguales?

Pongamos a prueba esta «dificultad de comunicación», propone Woolf, mirando juntos imágenes de la guerra. Las imágenes son algunas de las fotografías que el asediado Gobierno español ha estado enviando dos veces por semana; anota al pie: «Escrito en el invierno de 1936 a 1937». Veamos, escribe Woolf, «si al mirar las mismas fotografías sentimos lo mismo». Y añade:

En el montón de esta mañana, hay una fotografía de lo que puede ser el cuerpo de un hombre, o de una mujer: está tan mutilado que también podría ser el cuerpo de un cerdo. Pero estos son ciertamente niños muertos, y esto otro, sin duda, la sección vertical de una casa. Una bomba ha derribado un lado; todavía hay una jaula de pájaro colgando en lo que probablemente fue la sala de estar...

La manera más resuelta y escueta de transmitir la conmoción interior que producen estas fotografías consiste en señalar que no siempre es posible distinguir el tema: así de absoluta es la ruina de la carne y la piedra representadas. Y de allí Woolf se apresura a concluir: respondemos de igual

modo, «por diferente que sea nuestra educación, la tradición que nos precede», señala al abogado. La prueba: tanto nosotras —y aquí «nosotras» somos las mujeres— como usted podríamos responder con idénticas palabras.

Usted, señor, dice que producen «horror y repulsión». También nosotras decimos horror y repulsión... La guerra, dice usted, es una abominación, una barbaridad, la guerra ha de evitarse a toda costa. Y repetimos sus palabras. La guerra es abominable, una barbaridad; la guerra ha de evitarse.

¿Quién cree, en la actualidad, que se puede abolir la guerra? Nadie, ni siquiera los pacifistas. Solo aspiramos (hasta ahora en vano) a impedir el genocidio, a presentar ante la justicia a los que violan gravemente las leyes de la guerra (pues la guerra tiene sus leyes, y los combatientes deberían atenerse a ellas), y a ser capaces de impedir guerras específicas imponiendo alternativas negociadas al conflicto armado. Acaso sea difícil dar crédito a la determinación desesperada que produjo la convulsión de la Primera Guerra Mundial, cuando se comprendió del todo que Europa se había arruinado a sí misma. La condena general a la guerra no pareció tan fútil e irrelevante a causa de las fantasías de papel del Pacto Kellogg y Briand de 1928, en el que quince naciones importantes, entre ellas Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Japón, renunciaron solemnemente a la guerra como instrumento de su política nacional; incluso Freud y Einstein fueron atraídos al debate en 1932 con un intercambio público de cartas titulado «¿Por qué la guerra?». *Tres guineas* de Woolf, publicado hacia el final de casi dos decenios de plañideras denuncias de la guerra, propuso un original enfoque (lo cual lo convirtió en el menos bien recibido de todos sus libros) sobre algo que se tenía por demasiado evidente o inoportuno para ser mencionado y mucho menos cavilado: que la guerra es un juego de hombres; que la máquina de matar tiene sexo, y es masculino. Sin embargo, la temeraria versión de Woolf de «¿Por qué la guerra?» no hace que su rechazo sea menos convencional en su retórica, en sus recapitulaciones, plenas de frases reiterativas. Y las fotografías de las víctimas de la guerra son en sí mismas una suerte de retórica. Reiteran. Simplifican. Agitan. Crean la ilusión de consenso.

Cuando invoca esta hipotética vivencia compartida («vemos con usted los mismos cuerpos muertos, las mismas casas derruidas»), Woolf profesa la creencia de que la conmoción creada por semejantes fotos no puede sino unir a



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

aquello es lo que hace, también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra *arruina*.

No condolerse con estas fotos, no retraerse ante ellas, no afanarse en abolir lo que causa semejante estrago, carnicería semejante: para Woolf esas serían las reacciones de un monstruo moral. Y afirma: no somos monstruos, somos integrantes de la clase instruida. Nuestro fallo es de imaginación, de empatía: no hemos sido capaces de tener presente esa realidad.

Pero ¿es cierto que estas fotografías, las cuales documentan más la matanza de los que permanecieron ajenos al combate que el choque de los ejércitos, no podrían sino fomentar el repudio a la guerra? Sin duda también podrían impulsar un mayor activismo en pro de la República. ¿No era ese su propósito? El acuerdo entre Woolf y el abogado parece una mera presunción, pues las espeluznantes fotografías confirman una opinión ya compartida. Si la pregunta hubiese sido «¿Cómo podemos contribuir del mejor modo a la defensa de la República española frente a las fuerzas del fascismo militarista y clerical?», las fotografías acaso habrían fortalecido, en cambio, la convicción de que aquella lucha era justa.

Las imágenes que Woolf ha evocado no muestran de hecho lo que hace la guerra, la guerra propiamente dicha. Muestran un modo específico de emprenderla, un modo que en esa época se calificaba rutinariamente de «bárbaro», y en la cual el blanco son los ciudadanos. El general Franco estaba usando en los bombardeos, masacres y torturas, y en el asesinato y mutilación de prisioneros, idénticas tácticas a las que había perfeccionado como comandante en Marruecos en los años veinte. En aquel entonces sus víctimas habían sido los súbditos coloniales de España de piel más morena e infieles por añadidura, lo cual fue más grato para los poderes imperantes; ahora las víctimas eran sus compatriotas. Atribuir a las imágenes, como hace Woolf, solo lo que confirma la general repugnancia a la guerra es apartarse de un vínculo con España en cuanto país con historia. Es descartar la política.

Al igual que para muchos polemistas opuestos al conflicto, para Woolf la guerra es genérica, y las imágenes que describe son de víctimas genéricas y anónimas. Las fotos distribuidas por el Gobierno de Madrid, sorprendentemente, no parecen haber llevado pie alguno. (O tal vez Woolf supone tan solo que una fotografía ha de hablar por sí misma.) Pero la causa contra la guerra no se sustenta en la información sobre el quién, el cuándo y el



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

titulada «El rostro de la guerra», veinticuatro primeros planos de soldados con enormes heridas en la cara. Y Friedrich no cometió el error de suponer que las desgarradoras y repugnantes fotos hablarían meramente por sí mismas. Cada fotografía tiene un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), y la perversa ideología militarista es denostada y ridiculizada en cada página. El Gobierno y las organizaciones de ex combatientes y patrióticas de inmediato denunciaron —en algunas ciudades la policía registró las librerías y se entablaron causas judiciales contra la exhibición de las fotografías— la declaración de guerra contra la guerra de Friedrich, la cual aclamaron escritores, artistas e intelectuales de izquierda, así como las agrupaciones de numerosas ligas opuestas a la guerra, que pronosticaron la influencia decisiva que el libro ejercería en la opinión pública. Antes de 1930 *¡Guerra contra la guerra!* había agotado diez ediciones en Alemania y había sido traducido a muchos idiomas.

En 1938, el año de *Tres guineas* de Woolf, el gran cineasta francés Abel Gance mostró en primer plano a una población en su mayoría oculta de ex combatientes desfigurados espantosamente —*les gueules cassées* («los morros rotos») se les apodó en Francia— en el clímax de su nuevo *J'accuse*. (Gance había realizado una versión anterior, rudimentaria, de su incomparable película contra la guerra y con el mismo santificado título, entre 1918 y 1919.) Como en la última parte del libro de Friedrich, la película de Gance concluye en un nuevo cementerio militar, no solo para recordarnos cuántos millones de jóvenes fueron sacrificados al militarismo y a la ineptitud entre 1914 y 1918 en la guerra vitoreada como «la guerra que pondría fin a todas las guerras», sino para formular la sagrada sentencia que estos muertos sin duda habrían pronunciado contra los generales y políticos europeos si hubieran sabido que, veinte años después, otra guerra era inminente. «*Morts de Verdun, levez-vous!*» («¡Levantaos, muertos de Verdún!»), clama el veterano desquiciado que protagoniza la película y el cual repite sus llamamientos en alemán e inglés: «¡Vuestros sacrificios fueron en vano!». Y la vasta planicie mortuoria vomita sus multitudes, un ejército de espectros con uniformes podridos y rostros mutilados arrastra los pies, se yergue de sus tumbas y parte en todas direcciones causando pánico generalizado entre la plebe ya movilizad para otra guerra paneuropea. «¡Colmad vuestros ojos de este horror! ¡Es lo único que puede deteneros!»), clama el loco ante las multitudes de vivos en fuga que



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

rodadas al tiempo que se desarrollan han sido componente rutinario del incesante caudal de entretenimiento doméstico de la pequeña pantalla. Crear en la conciencia de los espectadores, expuestos a dramas de todas partes, un mirador para un conflicto determinado, precisa de la diaria transmisión y retransmisión de retazos de las secuencias sobre ese conflicto. El conocimiento de la guerra entre la gente que nunca la ha vivido es en la actualidad producto sobre todo del impacto de estas imágenes.

Algo se vuelve real —para los que están en otros lugares siguiéndolo como «noticia»— al ser fotografiado. Pero una catástrofe vivida se parecerá, a menudo y de un modo fantástico, a su representación. El atentado al World Trade Center del 11 de septiembre del 2001 se calificó muchas veces de «irreal», «surrealista», «como una película» en las primeras crónicas de los que habían escapado de las torres o lo habían visto desde las inmediaciones. (Tras cuatro décadas de cintas hollywoodienses de desastres y elevados presupuestos, «Fue como una película» parece haber desplazado el modo como los sobrevivientes de una catástrofe solían expresar su nula asimilación a corto plazo de lo que acababan de sufrir: «Fue como un sueño».)

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio. Cada cual almacena mentalmente cientos de fotografías, sujetas a la recuperación instantánea. Cítese la más célebre realizada en la guerra civil española, el soldado republicano al que Robert Capa «dispara» con su cámara justo en el momento en que es blanco de una bala enemiga, y casi todos los que han oído hablar de esa guerra pueden traer a la memoria la granulosa imagen en blanco y negro de un hombre de camisa blanca remangada que se desploma de espaldas en un montículo, con el brazo derecho echado atrás mientras el fusil deja su mano; a punto de caer, muerto, sobre su propia sombra.

Es una imagen perturbadora, y de eso se trata. Reclutadas a la fuerza como parte del periodismo, se confiaba en que las imágenes llaman la atención, sobresaltan, sorprenden. Así lo indicaba el viejo lema publicitario de *Paris Match*, fundada en 1949: «El peso de las palabras, la conmoción de las fotos».



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

(uno de los organizadores de la exposición) o de James Nachtwey, o la foto de una profesora de instituto jubilada que, con su cámara de apunte y dispare asomada por la ventana de su habitación en un apartamento de alquiler protegido de Greenwich Village, había captado la torre norte mientras se derrumbaba. «Una democracia de fotografías», el subtítulo de la exposición, insinuaba que había obra de aficionados tan buena como la de los experimentados profesionales participantes. Y en efecto así fue, lo cual prueba algo acerca de la fotografía, si bien no necesariamente acerca de la democracia cultural. La fotografía es la única de las artes importantes en la cual la formación profesional y los años de experiencia no confieren una ventaja insuperable sobre los no formados e inexpertos: por muchas razones, entre ellas la importante función que desempeña el azar (o la suerte) al hacer las fotos, y la inclinación por lo espontáneo, lo tosco, lo imperfecto. (No hay un campo de juego de comparable uniformidad en la literatura, en la cual virtualmente nada se debe al azar o a la suerte y en la que el refinamiento del lenguaje en general no incurre en falta; o en las artes escénicas, en las cuales los logros genuinos son inalcanzables sin una exhaustiva formación y práctica diaria; o en la cinematografía, la cual no se guía de modo significativo por los prejuicios antiartísticos de casi toda la fotografía artística contemporánea.)

Ya sea que la fotografía se entienda como objeto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido —y la respuesta del espectador— depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras. La idea rectora, el momento, el lugar y la devoción del público hicieron de esta exposición algo excepcional. Las multitudes de solemnes neoyorquinos formados en fila durante horas diariamente en la calle Prince a lo largo del otoño del 2001 para ver *Aquí está Nueva York* no tuvieron necesidad de pies de foto. Tenían, si acaso, sobrada comprensión de lo que estaban viendo, edificio tras edificio, calle tras calle: los incendios, los escombros, el temor, el agotamiento, la aflicción. Pero algún día harán falta los pies, por supuesto. Y las atribuciones y los recuerdos equivocados, y los nuevos usos ideológicos de las imágenes, serán lo que distinga estas fotografías.

Por lo general, si media alguna distancia del tema, lo que una fotografía «dice» se puede interpretar de diversos modos. A la larga se interpreta en la fotografía lo que esta *debería* estar diciendo. Intercálense en la toma de un rostro absolutamente inexpresivo fotogramas de un material tan dispar como



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

Paraguay (tres millones y medio) y segó la vida de cien mil soldados, fue cubierta por un fotoperiodista alemán, Willi Ruge, cuyas espléndidas imágenes próximas al combate han sido ya tan olvidadas como aquel conflicto. Pero la guerra civil española en la segunda mitad de los años treinta, las guerras serbia y croata contra Bosnia a mediados de los noventa, el drástico empeoramiento del conflicto entre israelíes y palestinos que comenzó en el 2000 tenían asegurada la atención de muchas cámaras porque se habían revestido de la significación de luchas más amplias: la guerra civil española porque era la resistencia contra la amenaza del fascismo y (en retrospectiva) el ensayo general de la guerra venidera, la europea o «mundial»; la guerra en Bosnia porque era la resistencia de un pequeño país en ciernes del sur europeo que desea seguir siendo multicultural e independiente frente a la potencia regional dominante y su programa neofascista de limpieza étnica; y el conflicto en curso sobre el carácter y la forma de gobierno de los territorios que reivindican palestinos y judíos israelíes por una diversidad de puntos explosivos: desde la inveterada fama o notoriedad del pueblo judío, la singular resonancia del exterminio nazi de los judíos europeos, el apoyo crucial que Estados Unidos brinda al Estado de Israel, hasta la identificación de Israel con un Estado que por medio del apartheid mantiene el brutal dominio de los territorios conquistados en 1967. Mientras tanto, se han fotografiado relativamente menos guerras tanto más crueles en las que los civiles son sin cesar sacrificados desde el aire y masacrados en tierra (la guerra civil librada durante decenios en Sudán, las campañas iraquíes contra los kurdos, las invasiones y ocupaciones rusas de Chechenia).

Los sitios memorables del sufrimiento que documentaron admirados fotógrafos en los cincuenta, sesenta y principios de los setenta estaban sobre todo en Asia y África: las víctimas de la hambruna en la India que fotografió Werner Bischof, las fotos de las víctimas de la guerra y la hambruna en Biafra de Don McCullin, las fotografías de las víctimas de la contaminación letal en una aldea japonesa de pescadores de W. Eugene Smith. Las hambrunas indias y africanas no fueron meros desastres «naturales»; habrían podido evitarse; eran crímenes de enorme magnitud. Y lo sucedido en Minamata fue un crimen evidente: la Corporación Chisso sabía que estaba vertiendo a la bahía desechos cargados de mercurio. (Esbirros de la Chisso, a los que se ordenó que pusieran fin a su investigación con la cámara, hirieron a Smith de modo grave y



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

