

Sentido y significado en la fotografía. Errol Morris y las fotos de Abu Ghraib

Lior Zylberman*

Resumen

El siempre polémico documentalista norteamericano Errol Morris publicó recientemente un libro de ensayos sobre la fotografía. Su experiencia práctica le permite estudiar, sin avalar una teoría en particular, diversas fotografías y discutir con otros pensadores de la imagen. En uno de los ensayos, Morris se detiene a meditar en las infames fotografías tomadas por soldados estadounidenses en la prisión iraquí de Abu Ghraib en el 2003. Este artículo tiene como objetivo presentar y discutir algunas de sus posturas. En ese sentido, siguiendo sus propuestas y revisando el carácter pragmático de la imagen fotográfica exploraremos los límites y posibilidades de la fotografía como testimonio visual.

Palabras claves: Fotografía – Sentido – Errol Morris – Abu Ghraib

Abstract

The always controversial American documentary filmmaker Errol Morris recently published a book of essays on photography. His experience enables him to study, without endorsing any particular theory, various photographs and discuss with other thinkers of the image. In one this essays, Morris stops to meditate in the infamous photographs taken by U.S. soldiers at Abu Ghraib prison in Iraq in 2003. This article aims to present and discuss some of their positions. In that direction, following its proposals and reviewing the pragmatic nature of the photographic image, we'll explore the limits and possibilities of photography as a visual testimony.

Keywords: Photography – Sense – Errol Morris – Abu Ghraib

En su análisis sobre las imágenes de las guerras de Estados Unidos, H. Bruce Franklin (2008: 37-45) señala a las de la Guerra Civil como las primeras fotografías de guerra de la historia. En esta contienda confluyeron dos nuevas tecnologías: las nuevas máquinas de guerra (y de matar) y las nuevas máquinas de registro (la fotografía). Si bien no era la primera vez que un fotógrafo iba a la guerra, la de Secesión no sólo mostró a los soldados alistados sino también los cuerpos muertos, los cuerpos del “otro”. La guerra se tornaba, así, más “real”.

* Finalizó su Doctorado en Ciencias Sociales (UBA), es Magister en Comunicación y Cultura (UBA), y Licenciado en Sociología (UBA). Es profesor en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Actualmente es becario del Conicet, y forma parte del equipo de investigación del Centro de Estudios sobre Genocidio de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es Secretario General de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, y miembro del *staff* editorial de la Revista Cine Documental. En sus investigaciones, artículos y capítulos de libros ha abordado las relaciones entre cine, imagen, memoria, dictaduras y genocidios.

En las sucesivas contiendas bélicas del siglo XX, al mismo tiempo que se presentaban avances tecnológicos en el “arte de matar” también lo hacían las nuevas formas de registrar dichas incursiones. En ese recorrido, se suele tomar tres grandes hitos: la Primera y la Segunda Guerra Mundial, y la guerra de Vietnam (Franklin, 2008; Zelizer, 1998). A esta lista también le deberíamos sumar la primera Guerra del Golfo, donde el ejército estadounidense puso en circulación las “armas inteligentes” y las imágenes que ellas captaban. Estas imágenes, digitales, con visión nocturna, preanunciaban un nuevo tipo de imágenes de guerra.

Entrados en el siglo XXI, las irrupciones de los Estados Unidos en Afganistán e Irak trajo consigo novedades de todo tipo, tanto en un nivel político como visual. Desde las altas esferas gubernamentales se estableció qué se podía fotografiar o filmar, estableciendo un régimen visual particular, instituyendo qué podía ser visible y qué debía permanecer “invisible”. En ese sentido, lo visible era sinónimo de posibilidad de conocimiento, incluso de existencia; mientras que lo invisible, lo no mostrable, lo era de inexistencia, de impensable, de desconocimiento.

Pero los soldados estadounidenses no sólo fueron a la guerra con la última tecnología militar. También llevaban consigo (e incluso podían comprarlas en el teatro de operaciones) cámaras fotográficas digitales. Para muchos de ellos, sobre todo para los que se ofrecieron como voluntarios, la invasión en Irak se asemejaba a un “viaje turístico”. Y tomaron fotografías, de paisajes, de amaneceres y atardeceres, de los pobladores posando junto a ellos, de sus quehaceres cotidianos. La cámara fotográfica, y las imágenes que ésta registraba, se volvió parte del día a día, burlando, en numerosas ocasiones, aquello que no se podía ver: lo “invisible”.

Y eso es lo que ocurrió con la Compañía 372 de la Policía Militar de los Estados Unidos en la prisión de Abu Ghraib. En el año 2004, luego de una denuncia anónima, que luego se supo que fue efectuada por el sargento Joseph Darby, comenzaron a circular en diversos medios y en cadenas vía internet, diversas fotografías que registraban abusos y torturas por parte de soldados estadounidenses en la prisión de Abu Ghraib en el año 2003. Rápidamente los soldados implicados fueron separados, iniciándose juicios marciales, y se los señalaron como “manzanas podridas” que no representaban el espíritu y los valores estadounidenses.

Además de las nuevas formas de hacer la guerra, este conflicto sirvió para pensar el lugar de la fotografía en estas circunstancias. Ya no hicieron falta fotógrafos ni fotoperiodistas; en esta ocasión, fueron los propios soldados quienes registraron el teatro de operaciones, su propio accionar, fueron ellos quienes registraron al “enemigo”, a los otros, ellos mismos se convirtieron en fotoperiodistas, ellos mismos registraron los propios desastres de la guerra, sus propios desastres.

Las fotografías, y las acciones que éstas registraban, levantaron una ola de denuncias y justificables críticas a las políticas de la administración Bush en Irak. Numerosos intelectuales, en diversos debates, polemizaron en torno a las fotografías y a las torturas infligidas (Sontag, 2004). Mientras, las fotografías se reproducían y circulaban en diferentes medios: gráficos, televisivos y vía internet. En su constante reproducción y circulación, por lo menos dos fotografías se volvieron símbolos de dichas vejaciones (fig. 1 y fig. 2).

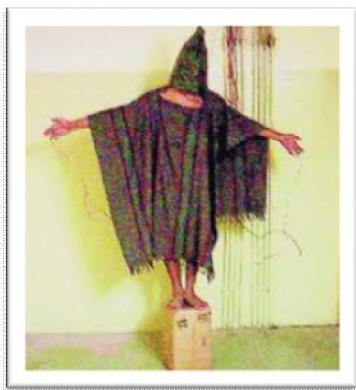


Fig. 1



Fig. 2

En esa constante difusión de las imágenes, más nos alejábamos de poder dar cuenta de lo “invisible” de dichas imágenes ya que sabemos que cuanto más simbólica se vuelve una fotografía, menor fuerza indicial posee.

Pero con rechazar la tortura no alcanza. Es verdad, las fotografías indican que “esto ha sucedido”, son testimonios, pruebas, símbolos. ¿Pero prueba de qué? Prueba de tortura y vejaciones, podemos responder. ¿Pero eso es lo único que podemos responder? ¿Eso es lo único que podemos afirmar? Estas fotografías hicieron visible algo que permanecía invisible. A aquellos que vivimos fuera de los Estados Unidos, a aquellos que sabemos las injerencias que tuvo el ejército de aquel país en las dictaduras latinoamericanas, darnos cuenta de que “Estados Unidos tortura” no nos resulta una

novedad. Sin embargo, a pesar de todo el conocimiento que podemos tener, esas imágenes *dicen* algo más, algo que continúa permaneciendo invisible. No porque no haya sido fotografiado sino por la propia precariedad –o limitaciones– de la imagen fotográfica. Es verdad, “esto ha sido”. ¿Pero qué fue? ¿Cómo se llegó a eso?

La intervención de Errol Morris

Dentro de la ola de debates en torno a estas imágenes uno de los artistas que tuvo una participación activa fue el documentalista Errol Morris. Si bien su campo de trabajo es el cine documental, él es una de las más competentes autoridades en torno a la imagen y su relación con la verdad que ha dado el cine estadounidense contemporáneo. Morris condenó la tortura, pero dio un paso más, se animó a escuchar a las “manzanas podridas”, y se dio cuenta de que éstas no estaban *tan* podridas. Si se decidió a escucharlos y a volcar dichas entrevistas en su film *Standard Operating Procedure* (2008), y luego en el libro homónimo co-escrito junto a Philip Gourevitch (2008), se debió a ese carácter oculto que se les otorga a las fotografías. Paralelamente, Morris se dedicó también a meditar en torno a la fotografía –no sólo las de Abu Ghraib– en un blog del *New York Times*.

Morris se acercó a las mencionadas imágenes por dos razones. Una, podríamos decir que es política: aproximarse y denunciar lo que las fotografías no muestran. La otra, parte de una propiedad de la fotografía: la intención. La fotografía no dice nada sobre la intención de su fotógrafo, ésta tan sólo puede ser inferida por el observador. En síntesis, Morris indagó en torno a lo que *excluyeron*, a lo ausente en esas imágenes, a la naturaleza de la evidencia fotográfica. En pocas palabras: la relación entre fotografía y realidad. Acerca de Morris, y sus observaciones en torno a las fotografías de Abu Ghraib, nos dedicaremos en las páginas que siguen.

La circulación de las imágenes

“Maestro de la sospecha” de la imagen, este autor ha desarrollado en su filmografía documental una serie de críticas a los supuestos de ese cine, poniendo en tela de juicio la relación entre imagen y verdad. Como lo mencionamos anteriormente, en los últimos años, paralelamente a su carrera como cineasta, Morris ha escrito

numerosos ensayos sobre fotografía que fueron publicados oportunamente en el *New York Times* y recientemente compilados en un libro (Morris, 2011).

Sin poseer ni tampoco pretender fundar o desarrollar una teoría, Morris se desenvuelve como una mosca –una mosca socrática claro está–, provocando y abriendo posibles interpretaciones. Con una extensa carrera como cineasta (y estudios en historia y filosofía) Morris no necesita desplegar postulados o recurrir a las citas; su propia experiencia y transitar cotidiano entre imágenes le han permitido arribar a sus proposiciones. Es por eso que el conjunto de ensayos lleva como subtítulo “Observaciones sobre los misterios de la fotografía”.

Pero sus observaciones no son una mera contemplación y meditación sobre la imagen. Ante todo, toma a éstas como *cosas*, y a ellas las someterá a diversas pruebas. Tal como lo hace con las fílmicas, Morris indaga en las imágenes fotográficas, las “desarma”, las cuestiona, pregunta por su sentido y sus intenciones, las ausculta microscópicamente, las compara, incluso las somete a exámenes forenses.

A partir del examen de las imágenes del “Hombre encapuchado” y las de Sabrina Harman (figs. 1y 2) indaga el recorrido de las fotografías, explora todas las series tomadas por los diferentes soldados, las analiza, las compara, historiza su circulación. Efectivamente, nadie puede negar la violencia infligida que testimonian esas imágenes (aquí le debemos decir a Morris que esto es “obvio”). Sin embargo, su denuncia va más allá. Coloca entre paréntesis sus pensamientos y emociones ya que el primer paso que él sugiere para aproximarnos a ellas (o a cualquier fotografía en forma analítica) es dejar de lado nuestras creencias, ya que éstas pueden vencer completamente a las evidencias sensoriales.

Tomando una posición, podríamos decir, fenomenológica, Morris afirma que toda fotografía es verdadera ya que en tanto imagen para ella no hay distinción entre verdadero o falso. Sin embargo, la fotografía nos recuerda constantemente cómo podemos hacer falsas (o verdaderas) *inferencias* sobre lo que vemos. Al mismo tiempo que nos presenta cosas a nuestra visión, también nos oculta. Por lo tanto, no sólo debemos preguntarnos qué vemos en una imagen sino también qué es lo que *no* vemos. En pocas palabras: “la unión entre fotografía y lenguaje provee un rápido tren al error” (Morris, 2011: 85).

Las dos fotos de Abu Ghraib permiten abordar, por lo menos, dos cuestiones. Con la primera, la del “Hombre encapuchado”, Morris indaga la función simbólica de la imagen estudiando una nota publicada en el *New York Times*. En ésta, se presentaba a Ali Shalal Qaissi, quien afirmaba ser el hombre bajo ese manto de tela; una fotografía de Ali sosteniendo la foto original ilustraba la nota que afirmaba presentar al símbolo de Abu Ghraib. Sin embargo, a pesar de que Ali estuvo cautivo en dicha prisión, pronto se supo que el “Hombre encapuchado” fue otro prisionero. En todo este itinerario se conjugaban dos cuestiones: el *deseo* y la *creencia*. Ali, devenido defensor de víctimas de la ocupación americana, deseaba ser una “víctima icono”, pero también se encontraba el deseo de ser la “prueba ocular”, una prueba que, según Morris, no es ninguna prueba ya que lo que vemos no es independiente de nuestras creencias. El axioma morriseano sería “primero creo, luego veo”: creer es ver, y no al revés. Las fotografías proveen evidencia, pero no son “atajos” a la realidad, no formamos creencias en base a lo que vemos sino que volcamos nuestras creencias en las imágenes. El saber lateral del espectador posee participación particular en la significación de la imagen: cuanto más determinada se encuentre la imagen por dicho saber, más redundante será la interpretación. Sin embargo, el saber lateral del observador puede saturar el sentido de la imagen o bien dejarla indeterminada.

Fueron muchos los soldados que aquella noche tomaron fotografías. El “Hombre encapuchado” fue fotografiado, por lo menos, por dos soldados, por Ivan Frederick (fig. 1) y por Sabrina Harman (fig.3); sin embargo, fue la del primero la que se convirtió en símbolo. Sobre esto Morris se pregunta la razón. La respuesta estaría, justamente, en su contextualización. La fotografía de Frederick nos muestra al “Hombre encapuchado”... y nada más. Sobre él pueden hacerse una gran cantidad de inferencias, otorgarle sentidos y dotarlo de diversas narrativas. En cambio, la de Harman presenta al mismo hombre pero también vemos a Frederick con una cámara en la mano. Si la de este soldado se encuentra despojada, la de ella resulta más complicada ya que requiere contextualizarla, requiere explicar quién es el otro hombre, qué hace allí, etc., que tornaría más dificultoso su posicionamiento como símbolo¹. Si la imagen que se colocó como símbolo pudo lograrlo, se debe a que la visión y lo visual poseen un lugar privilegiado en nuestra sociedad: las “fotografías atraen a las falsas creencias como el

¹ Una posible crítica que podríamos hacerle a Morris es recordar que las imágenes, en su circulación, pueden ser recortadas reencuadrándolas. Esta observación se le ha pasado por alto.

papel matamoscas atrae a las moscas” (Morris, 2011: 92) es otra de las máximas de Morris al respecto. Confiamos en ellas porque colocamos nuestra confianza en las fotografías, éstas nos permiten pensar acríticamente ya que parecen sugerir un “camino mágico” a la verdad.

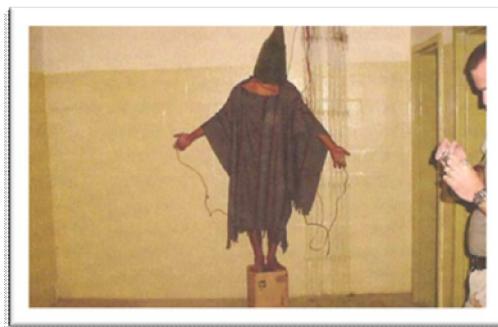


Fig. 3

Antes de tomar otra de las fotografías que se ha vuelto símbolo del horror de aquella prisión, debemos recordar cómo se conocieron dichas imágenes. Las fotos de la prisión fueron tomadas por la Policía Militar en Abu Ghraib (eran policías militares y no soldados o marines los que estaban custodiando a los prisioneros, otro elemento que las imágenes no nos permite ver). Fueron presentadas primero en el programa *60 minutes* en su edición del 28 de abril de 2004 y luego publicadas en la edición del 10 de mayo de ese mismo año por el *New Yorker*. En ambos casos fueron presentadas con escasa o ninguna contextualización. Entre las once fotografías mostradas, una de ellas fue la del cadáver de Al-Jamadi y Sabrina Harman sonriendo (Fig. 2): la implicación parece clara, es “obvio”; esta gente es responsable de los crímenes más horribles, de la tortura y de la muerte.

El periodista que presentó las imágenes en la nota del *New Yorker* afirmaba con seguridad que las fotografías lo dicen todo. Morris le responde a Seymour Hersh, aquel periodista, afirmando lo contrario: no sabemos, ni tampoco el artículo lo informaba, si Al-Jamadi fue asesinado por los policías militares. Si en las imágenes hay algo que no puede ser visto, se debe a que éstas “son el *comienzo* de la evidencia, pero no el *final*” (Morris, 2011: 117).

Lo cierto es que desde que se dieron a conocer las fotos de Abu Ghraib muy poco se ha escrito para clarificar la relación entre las fotos y lo que allí ocurrió. Como señalamos antes, Morris fue uno de los que más investigó la temática. Su objetivo no

era exculpar a los responsables sino evidenciar que este sistema de muerte y tortura fue autorizado desde esferas superiores, que lo más atroz no era lo que las imágenes retrataban sino lo que éstas no mostraban. Sabrina, junto a sus otros compañeros, tenían como misión custodiar y “ablandar” a los prisioneros para luego sí pasar a los crueles y mortales interrogatorios. De éstos últimos no hay imágenes, no hay nombres, no hay registro. Los fotógrafos han sido degradados y condenados, los asesinos gozan de libertad y honores. Este caso permite pensar lo que Jean-Marie Schaeffer advierte sobre el testimonio fotográfico al afirmar que éste se nutre de la ilusión de creer que “es la imagen la que dicta el mensaje periodístico, cuando en realidad este último es el que la hace hablar” (1990: 109).

¿Por qué la imagen de Sabrina sonriendo junto al cadáver se ha vuelto “memoria” de la guerra? De todas las fotografías tomadas, hay muchas fotos del cuerpo de Al-Jamadi, pero es ésta la que más se ha dado a conocer. Morris esgrime que se debe a que esta foto nos presenta a una chica americana “común” viva y un maltratado iraquí muerto. Pero esta imagen es otra muestra de la mala dirección por la que nos puede llevar la fotografía: el público ve las fotos y asume que Sabrina es la asesina y “descargan su ira en Sabrina, antes que en los *verdaderos* asesinos” (2011: 118). Lo que sucede en esta imagen, y en consonancia con el *punctum* barthesiano, es que nuestra atención se encuentra en la sonrisa de Sabrina, desviando así el sentido de la imagen. Nos preguntamos por qué esta mujer sonríe y no quién es ese hombre o quién lo mató. La sonrisa parecería ser la evidencia de su crimen, cuando en verdad fueron las técnicas de torturas (y los torturadores) autorizadas desde los más altos niveles del gobierno norteamericano quienes mataron a Al-Jamadi.

En la circulación, estas imágenes fueron sometidas a un constante proceso de designificación-resignificación, presuponiendo siempre que como visión “cuasiperceptiva”, debido a su carácter analógico, la fotografía posee un poder informacional tan grande como el de la percepción. Con lo dicho por Morris cabe decir que este poder resulta ser inconmensurablemente pobre. No sólo debido al instante que queda retratado, no pudiendo dar cuenta del espacio y tiempo en una forma más amplia, sino porque la imagen en sí no tiene memoria. Para tratarla, el observador debe emplear su propio acervo de conocimiento, su universo interpretativo. Las imágenes

fotográficas, como la memoria, son plásticas, maleables, sugestibles, se pueden prestar a cualquier argumentación; al mismo tiempo que exagera, también apacigua².

Aquí podemos hacer confluír varias líneas de pensamiento para dar cuenta de esta característica de la fotografía. Por un lado encontramos a Morris, preguntándose por el costado invisible de las imágenes. Por el otro, a Michael Griffin (1999) quien se ha detenido a reflexionar en torno a las fotografías de guerra. En su escrito, este autor señaló, a partir de diferentes ejemplos, cómo determinadas fotografías bélicas se mistifican, transformándose en mitos. La fotografía puede perder su especificidad histórica a la vez que gana en su función emblemática. Podríamos decir que en su carácter simbólico, las fotografías resultan ser un “significante vacío”, llenado en cada oportunidad según los intereses e inquietudes de quienes las observan o las hacen circular. Lo vemos, por ejemplo, en el caso ya mencionado de Ali Shalal Qaissi. Su foto sosteniendo la foto del “Hombre encapuchado” (Fig. 4) se volvió un doble símbolo. A pesar de no haber sido, efectivamente, el de esa foto, Qaissi llenó de *un posible* significado a dicha fotografía. Necesitaba, para su causa, ser ese símbolo. De hecho, en su tarjeta personal (Fig. 5) el “logo” de su oficina resultó ser “el Hombre encapuchado”. En ese gesto, la fotografía se transformó en emblema de todas las vejaciones, de todas las torturas de Abu Ghraib, resumió la guerra y la invasión a Irak.



Fig. 4



Fig. 5

Pero como señala Griffin, no cualquier imagen puede devenir emblema o símbolo. En este caso, la del Hombre encapuchado posee ciertas propiedades y características que permiten esa operación de designificación-resignificación. Ante todo, la pose: el hombre en cruz, crucificado, soportando sobre sí todos “los pecados”. Luego, el plano

² La tesis de Morris, entre tantos otros, es que los jóvenes fotógrafos fueron utilizados como chivos expiatorios.

vacío, despojado, como lo señalamos con Morris anteriormente: la caja, el “poncho” y los supuestos cables de electricidad. Finalmente, y quizá lo más importante, la ausencia de rostro. Volveremos a ello más adelante.

Quisiéramos traer a continuación una propiedad de los objetos, pensada por Alfred Schutz a partir de algunas nociones de Edmund Husserl, para reflexionar en torno a las relaciones signantes y simbólicas (Schutz, 2003). En los párrafos que siguen, señalaremos cómo la fotografía puede ser pensada como un arquetipo de la presentación.

Como señala Schutz, la presentación “se caracteriza por el hecho de que dos o más datos están dados intuitivamente en la unidad de la conciencia”. Si tomamos un objeto del mundo externo, notaremos que está en presencia, sin embargo “si apercibimos un objeto lo que realmente vemos es un lado visible del objeto. Esto presupone una apercepción del reverso oculto, apercepción que sin duda es una anticipación de lo que podríamos percibir si damos vuelta el objeto o caminamos alrededor de él. Esta anticipación se basa en **nuestras experiencias pasadas** de objetos similares” (Schutz, 2003: 266 - *negrita nuestra*)³. Este fenómeno puede darse en diversas formas, entre una percepción actual y un recuerdo, entre una percepción y una fantasía, y por ende entre experiencias actuales y potenciales, entre la captación de hechos y de posibilidades⁴. De este modo, el mundo subjetivo como el intersubjetivo nos es presentado; en el primero, a partir de marcas e indicaciones; en el segundo, en el mundo de la vida cotidiana, a partir de signos y símbolos. Las marcas e indicaciones son formas de referencias presentacionales que no presuponen necesariamente la existencia de semejantes y la posibilidad de comunicarse con ellos. En cambio, los signos y símbolos son los que permiten la comunicación intersubjetiva. El acoplamiento entre apresentante y apresentado se logra por la intervención de dos componentes: una experiencia vivida y el acervo de conocimiento a mano (*stock of knowledge at hand*), una experiencia presente y la sedimentación de experiencias pasadas.

³ En forma más clara, la presentación se refiere a una experiencia que refiere a otra que no se encuentra perceptivamente. Al percibir un objeto, adicionamos mentalmente los aspectos que no están en nuestro rango de percepción.

⁴ La presentación tiene base en la síntesis entre presencia y ausencia que antes habíamos mencionado. La imagen siempre es una presentación. Sin ir más lejos, al ver una fotografía en plano medio de alguien, el resto de su cuerpo se nos presenta, “llenando” así esa ausencia.

En ese sentido, todo lo que tomamos como dado, los objetos, el conocimiento del otro, nuestra memoria, etc. requiere de una participación activa por parte nuestra; esto conlleva a que cada percepción sea única ya que se encuentra determinada⁵ por nuestra situación biográfica. Incluso tanto el conocimiento del otro como el conocimiento de otras mentes no está dada en presencia originaria sino sólo en su copresencia, no está presentada sino apresentada: “puedo comprender al otro por apresentación; por entendimiento y consentimiento mutuo se establece así un ambiente comunicativo común” (Schutz, 2003: 281-282). Todo proceso de comunicación se basa en un conjunto de tipificaciones, abstracciones y tematizaciones. Dentro de este proceso nos interesa detenernos, en este momento, en los símbolos. Para Schutz un símbolo puede ser definido como una referencia apresentacional en la cual el miembro apresentante del par es un objeto, hecho o suceso dentro de la realidad de nuestra vida cotidiana, mientras que el otro miembro apresentado del par alude a una idea que trasciende⁶ nuestra experiencia de la vida cotidiana. La idea que permitiría formar el símbolo es una tematización sedimentada en el acervo de conocimiento a mano de cada uno; conocimiento que se encuentra en estrecha relación con el acervo social de conocimiento.

De este modo, los tres autores confluyen. Por el carácter apresentacional de la fotografía, ésta se encuentra constantemente interpretada y constituida como objeto de significación a partir de las propias experiencias de sus observadores. Cuanto más “despojada” se encuentre la imagen, menor será la significación del apresentante, y a medida que se sedimenten, intersubjetivamente, las ideas que pueden generar las imágenes, lo simbólico de la imagen se hará más potente. Una fotografía se vuelve emblema por lo que se vuelca sobre ella “apresentativamente”. El postulado morriseano, “creer es ver”, posee mayor relevancia dentro de esta discusión.

A medida que cargamos a las fotografías con nuestras propias ideas, más nos alejamos de las intenciones de los fotógrafos. Susan Sontag (2003: 99) sugirió que las

⁵ Schutz emplea en numerosas oportunidades la idea de las determinaciones. La lectura que se debe hacer de esta idea debe estar dada a través de la “determinada indeterminación” (Schutz, 1970: 136). A lo largo de sus escritos, ha desarrollado en qué forma el conocimiento y las experiencias se sedimentan, para eso se debe tener en cuenta la dimensión abierta del mundo de la vida, abierta en un sentido espacial, temporal y social.

⁶ Debemos recordar que para la fenomenología husserliana lo trascendente no es aquello de lo cual no se puede tener ninguna experiencia sino aquello de lo cual no hay experiencia *inmediata*” (Szilasi, 2003: 151).

imágenes de guerra politizan y despolitizan al mismo tiempo. Las de Abu Ghraib no son la excepción. Sin embargo, en esa doble operación se debe contemplar ciertas especificidades, debemos detenernos a *ver*, a cuestionar, a la imagen. Es verdad, las imágenes generan furia, bronca, impotencia, ante los abusos infligidos. Denunciamos las aberraciones, eso es un acto político. Pero en ese mismo acto también despolitizamos a las imágenes. Nos quedamos con la primera impresión, es necesario mirar, indagar a la imagen, cuestionarla para que la denuncia emerja con más fuerza. En ese camino, podremos ver que esto no fue un caso de “manzanas podridas” sino algo mucho más profundo.

Tomemos como ejemplo otra fotografía (Fig. 6). Aquí vemos a un prisionero con una bombacha cubriéndole el rostro –nuevamente, la falta de rostro. ¿Por qué ropa interior femenina? Estas fotos nos están señalando algo, testimonian, son prueba de algo. ¿Qué prueban? El plan de tortura y “ablandamiento” en Abu Ghraib tendía a atacar la cultura árabe. Se tomó ventaja del lugar que ocupa la mujer en dicha cultura para humillar a los hombres: las mujeres los veían desnudos, se les cubría la cabeza con ropa interior femenina, y fue una mujer, Lynndie England, quien señaló las partes masculinas y simuló atar a un prisionero de una correa. No es casual, entonces, la presencia femenina, el lugar que la mujer tuvo en dicha prisión, en las fotografías.



Fig. 6

Frente a estas imágenes, muchos se quedaron con la primera lectura, con la sonrisa de Sabrina ante el cadáver de Al Jamadi, por ejemplo. Pero ¿cuántos se preguntaron de dónde salió la provisión de ropa interior? ¿Fueron las propias reclutas quienes las cedieron? Como parte del plan de humillación y tortura ideado desde las más altas esferas militares y gubernamentales de la administración Bush, proveyeron de

dicho “material” a los policías militares. Ellos tenían a su alcance una caja con dichos materiales, provista por el propio ejército.

Al observar las imágenes, nosotros vemos tortura, pero los fotógrafos han retratado su trabajo. El trabajo no consistía en torturar sino en “humillar” como parte del “ablande” de los prisioneros para su posterior interrogatorio (de los cuales, como se señaló, no hay imágenes). Resulta sugerente pensar que estas fotografías, antes de tomar estado público, circulaban cotidianamente en Abu Ghraib. Los policías militares se intercambiaban CDs con ellas, se reunían a ver las fotos en las computadoras o a hablar sobre ellas. También los oficiales tomaron contacto con las imágenes: todos sabían sobre esos “trabajos” ya que era lo cotidiano. Charles Graner, uno de los fotógrafos y, a la vez, fotografiado, fue felicitado en numerosas ocasiones por los superiores. Las imágenes servían también como trofeo, como prueba, para demostrar que cumplían con su tarea.

Pero las intenciones de los fotógrafos también residían en otro lugar. Graner, quien ya había participado de la primera incursión en Irak, tenía malos recuerdos de la Operación Tormenta del Desierto. Presenció, como guardián en un campo de prisioneros, numerosos y violentos maltratos hacia los iraquíes. Cuando lo denunció, en 1991, lamentó no tener imágenes para que su palabra tuviera algo de valor. Ahora, en el 2003, la cámara sería su aliado ante los nuevos –y posibles– maltratos. Sabrina Harman es otro caso del cual no podemos comprender las intenciones a partir de una sola imagen. El deseo de esta joven era ser fotógrafa forense, y lo proyectó cuando efectuó la serie de fotografías del cuerpo muerto de Al Jamadi. Nos detendremos en éstas.

La imagen más reconocida y que más circuló de toda esa serie es la fig. 2. Como dijimos previamente, al observar la fotografía nos detenemos en la sonrisa, logrando establecer, casi automáticamente, una causalidad: ella está implicada en la muerte de este hombre. Este hombre que, dado su rostro desfigurado, cubierto de gasas y sangre, no posee rostro. Es un “cuerpo-cosa”, no hay un otro; la imagen se transformó, rápidamente, en emblema, en símbolo. Cubrimos, así, con todas nuestras ideas a esta imagen.

Pero la serie nos revela también otra cosa. Tras de sí se encuentra “el secreto” de Abu Ghraib: un verdadero campo de concentración. Para que adquiera dicho status, la

labor que pudieron ejercer un pequeño grupo de policías militares no es significativo. La orden proviene de las altas esferas, y esa es la denuncia de Morris y Gourevitch.

La serie completa del cuerpo de Al Jamadi visibiliza un prisionero “fantasma”, denominación que adquirirían aquellos prisioneros que no eran registrados al ingresar a la prisión ya que eran traídos por las OGA (*Other Government Agency*): la CID, la CIA, la OIG, la NCIS, o el FBI. Cada agencia poseía un grupo de interrogadores pero compartían la metodología para “obtener” la información. La labor de interrogación llegó también a estar tercerizada a contratistas, a empresas de seguridad; otro elemento que estas fotografías, sin mostrarlo, destapan. Sabrina, junto a sus compañeros, tenían la misión de velar por la seguridad de un pabellón de la prisión como también, en algunas ocasiones, “ablandar” a los prisioneros para su posterior interrogatorio. Al Jamadi fue un prisionero fantasma, como también lo eran sus interrogadores. De ellos no hay imágenes y, a partir de ello, presuponemos que no existen. Esa foto, es el indicio, la punta del iceberg.

Al Jamadi fue asesinado durante el interrogatorio. Los “fantasmas” decidieron colocar el cadáver en una bolsa negra con hielo. La causa de la muerte, según ellos: un paro cardíaco. Harman y Graner decidieron, a la noche, ir a ver el cuerpo. Al abrir la bolsa se encontraron con otra cosa. Sabrina decidió volver con su cámara y así efectuó la serie, siendo la de la sonrisa y el pulgar una más de toda la serie. La serie completa de imágenes se detenía en detalles, en las manos y el rostro magullado de Al Jamadi: no había indicios de un paro cardíaco, sí de tortura, de una muerte violenta. Luego de unos días, el cuerpo fue retirado de la prisión, en camilla y con suero, simulando una emergencia médica.

Como ha señalado Peter Burke (2005: 155-175), en las imágenes del otro, sobre todo el otro radical, ha primado el estereotipo, resaltando en numerosas ocasiones lo monstruoso. Resulta sugerente detenernos unos instantes a reflexionar en torno a esta cuestión en las fotos de Abu Ghraib. Aquí no se trató de una nueva versión de *orientalismo*. La propia lógica punitiva estadounidense fue también la que permitió que las fotografías alcanzaran un fuerte poder simbólico.

En la mayor parte de las imágenes los rostros de los prisioneros se encuentran cubiertos. Por un lado, esto evidencia la metodología empleada. Como parte de las posiciones estresantes o como humillación, a los prisioneros se les cubría el rostro. Por

otro lado, esa acción es el primer paso a la deshumanización, a la cosificación del prisionero. Al negárseles el rostro, se niega a la persona, a su propia humanidad. Las fotografías no retratan a prisioneros, a semejantes o a posibles semejantes. Al no haber rostro, se anula toda posibilidad de empatía. Los prisioneros son meros cuerpos, objetos apilables, tal como lo demuestra la fotografía de la pirámide humana.

Al no haber rostro se impide la conexión con ese otro; por lo tanto, ese otro permanecerá siempre como otro. Nosotros reaccionamos por lo que han hecho los soldados, no por empatía hacia las víctimas. Al mismo tiempo, al no haber rostro, las fotografías pierden su contexto (Walker, 1997), el otro no puede ser contextualizado, no puede ser reconocido, y es así como las imágenes pueden ser empleadas arbitrariamente, como emblemas, como símbolos.

Una de las críticas a estas “manzanas podridas”, se centró en su comportamiento. No se comportaron como “verdaderos soldados” (¿acaso un verdadero soldado no sería quien cumple con la cadena de mandos?) sino como adolescentes, como niños, en un viaje de fin de curso o de vacaciones. Es verdad, las fotografías prueban la juventud de los soldados. Pero eso es también indicio de quiénes fueron los reclutados y aceptados para esa invasión: jóvenes, muy jóvenes. Veinteañeros, sin experiencia militar, mal preparados, sin experiencia en ser guardia cárcel. Jóvenes que en vez de empuñar un rifle, empuñaron una cámara.

El grupo de fotógrafos y los fotografiados fueron, finalmente, el chivo expiatorio. Cuando el caso tuvo público reconocimiento, se los enjuició para cubrir las propias violaciones del gobierno estadounidense. Las fotografías fueron resultado del tedio y stress que sufrían los policías militares. Día y noche caían misiles, cohetes o alguna balacera alcanzaba a la prisión. Abu Ghraib, como centro de prisioneros de guerra, debía estar, según la Convención de Ginebra, en un lugar seguro, a salvo de las hostilidades. La prisión, en cambio, se encontraba en la línea de fuego.

Las fotografías también son pruebas de una sistematicidad particular. Si la humillación fue una nueva forma de tortura, se debió a una de las más grandes violaciones a los Derechos Humanos. Según denuncian Gourevitch y Morris, fue el propio Departamento de Justicia de los Estados Unidos que preparó un documento con el fin de reinterpretar la Convención contra la Tortura de la ONU. Mientras que no se pusiera en riesgo la vida o algún órgano del prisionero –que eso sí sería tortura– se

podía proceder con, por ejemplo, las posiciones estresantes o las alteraciones del sueño. Bajo el pretexto de estar frente a un nuevo tipo de guerra, y, por lo tanto, un enemigo diferente, los Estados Unidos impunemente alteraron toda legislación internacional. En Irak, todos resultaban sospechosos; pronto, Abu Ghraib rebalsó de prisioneros. De eso *hablan* las fotografías, y fueron muy pocos los que las escucharon.

A modo de cierre

Se ha criticado bastante la moralidad de los “fotógrafos”, reclamándoles que si sabían que estaban actuando en forma incorrecta e inmoral debían negarse a llevar adelante estas acciones. Pero estas fotografías ponen también sobre el tapete la obediencia debida. No se trata de exculpar a los “fotógrafos”, pero lo cierto es que todos aquellos que fueron fotografiados, aquellos que se volvieron visibles, y que visibilizaron una práctica “normal” del ejército estadounidense, fueron enjuiciados, degradados y encarcelados. Muchos de ellos eran reclutas, no eran oficiales ni aspiraban a una carrera militar.

Pero estas fotografías exponen algo más, visibilizan una práctica iniciada a partir del 11-S. El general Geoffrey Miller, por ejemplo, quien fuera el comandante de Abu Ghraib, también lo fue, previamente, en la prisión de Guantánamo. Abu Ghraib fue una réplica de Guantánamo, y las imágenes de la primera testimonian también las prácticas en la segunda. Miller ha quedado inmaculado ante las imágenes de Abu Ghraib.

Un día los estadounidenses amanecieron anoticiándose que su propio país ejerce la tortura. Esas fotos hicieron visible una cara oculta. Las “manzanas podridas” no fueron degradadas por sus desobediencias sino por haber fotografiado “lo no fotografiable”. Tiempo después, ya durante la administración de Barack Obama, el nuevo presidente prohibió la difusión de las imágenes. Si no vemos no creemos, parecería ser la nueva sentencia. Pese a todo, algunas fotografías siguen circulando vía internet, como también transitan sus *verdaderos* responsables. Estas imágenes deben ser pensadas con las propias limitaciones y características de la evidencia fotográfica; preguntarnos, en forma constante, qué evidencia una imagen. Estos instantes de visibilidad, de visibilidad de una política concreta que se pretende ocultar, nos dicen que los torturadores de ayer serán también los de mañana.

Bibliografía

- BURKE, Peter (2005): *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica.
- FRANKLIN, H. Bruce (2008): *Vietnam y las fantasías norteamericanas* (Mario Iribarren, Trad.), Buenos Aires, Final abierto.
- GOUREVITCH, Philip, y MORRIS, Errol (2008): *Standard Operating Procedure*, New York, The Penguin Press.
- GRIFFIN, Michael (1999): "The great photographs: constructing myths of History and Photojournalism", en: BRENNEN, Bonnie y HARDT, Hanno (Eds.), *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, Champaign, University of Illinois Press.
- MORRIS, Errol (2011): *Believing is seeing (observations on the mysteries of photography)*, New York, The Penguin Press.
- SCHUTZ, Alfred (2003): *El problema de la realidad social*. Buenos Aires, Amorrortu.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2004): Imágenes torturadas. En *Revista Ñ, N°6, 29 de mayo de 2004*.
- WALKER, John (1997): "Context as determinant of photographic meaning", en EVANS, Jessica (Ed.), *The Camerawork Essays: Context and Meaning in Photography*, London, Rivers Oram Press.
- ZELIZER, Barbie (1998): *Remembering to Forget: Holocaust Memory through the Camera's Eye*, Chicago, University Of Chicago Press.

Recibido: 26/04/2012. Aceptado: 04/07/2012.