

CADÁVERES PRIVADOS Y CADÁVERES PÚBLICOS: EPISTEMOLOGÍA Y ÉTICA DE LAS IMÁGENES CENSURADAS

Iñigo González*

Resumen En 2002, Daniel Pearl, periodista del *Wall Street Journal*, era secuestrado y degollado ante una cámara. La grabación del degüello, con abierta intencionalidad pública, fue finalmente censurada por la inmensa mayoría de medios de comunicación occidentales y no trascendió el ámbito privado en el que se realizó. Las vejaciones y torturas fotografiadas en Abu Ghraib, en cambio, trascendieron en 2004 su inicial privacidad al ser publicadas por *The New Yorker* y la CBS, invadiendo así el espacio de lo público. ¿Qué distingue ambas imágenes, determinando su «publicabilidad»? El presente artículo pretende analizar la censura de imágenes especialmente cruentas en los espacios informativos –i.e., al margen de los publicitarios o los de entretenimiento. Para ello, trataré de responder, en relación a este tipo de imágenes, a las siguientes preguntas: ¿Qué *pueden* mostrar? ¿Se *deben* mostrar? Y ¿cómo se deben mostrar? La primera pregunta se dirige a una cuestión estrictamente epistemológica. Dada su excesiva amplitud, me limitaré a establecer, por una parte, que es necesario defender una cierta idea de la verdad como correspondencia para poder distinguir entre imágenes verdaderas e imágenes falsas. Y, por otra parte, precisaré en qué podría consistir la falsedad de una imagen.

Las dos segundas, en cambio, son de tipo ético y apuntan a la problemática formulación de la libertad de expresión en relación a las imágenes violentas. Trataré de poner de relieve la función decisiva de este tipo de imágenes como revulsivo y desarrollaré críticamente algunos de los argumentos habitualmente esgrimidos para impedir su difusión. Pretendo defender que, incluso si aceptamos que *prima facie* se debe *poder ver todo*, el centro del debate se halla en las condiciones de publicación y, principalmente, en la posible espectacularización mediática de las imágenes.

Palabras-clave Imágenes verosímiles, imágenes verdaderas, imágenes veraces, imágenes violentas, derecho a la información, ética periodística, censura, espectáculo.

Abstract In 2002, Daniel Pearl, journalist for *The Wall Street Journal*, was kidnapped and beheaded in front of a camera. The registration of the beheading, deliberately publicly-addressed, was finally censored by the vast majority of the Western mass-media and did not go beyond the circumscribed private sphere where it happened. In contrast, the tortures and vexations photographed by Abu Ghraib jumped to the public arena in 2004 when they were published by *The New Yorker* and by the CBS, invading thus the public scene.

* Miembro del Seminario de Filosofía Política del Departamento de Filosofía Teorética y Práctica (Universidad de Barcelona). E-mail: igonzari7@filos.ub.edu. Agradezco a Sara Roca sus comentarios sobre un borrador previo.

What's the difference between both images that determines their publicability? This text addresses this issue and aims at analysing the appropriateness of censoring journalistic images, especially if bloody, in informative programmes –besides advertising and entertaining programmes. I will try to provide an answer to questions such as: What are those images *entitled* to show? *Should* they be showed? If so, *how* should they be showed?

The first question addresses an epistemological matter. Since it is a matter too wide to tackle here, I will simply sustain that it is necessary to define a certain idea of truth as a correspondence to distinguish between true and false images, and I will also precise what can be defined as the falsehood of an image.

The other two questions pertain to the ethical domain and point at the problematic formulation of the freedom of speech related to violent images. I will try to pinpoint the determining function of this sort of images as revulsives and will critically develop some of the most common arguments to ban their publicity. I try to sustain the idea that, even if *in principle* we are entitled to see *everything*, the key issue is publication conditions, and mainly the mass-media spectacularisation of images.

Key-words Credible images, true images, truthful images, violent images, journalism ethics, censorship, spectacle.

1. Imágenes y hechos

«(...) la actitud de tratar los hechos como si fueran meras opiniones»

Hannah Arendt

La ley 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español define como documento «toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en *imagen* recogida en cualquier tipo de soporte material, incluso los soportes informáticos». ¹ La imagen como documento histórico. Debemos distinguir, ahora bien, entre imágenes periodísticas y de ficción. La primeras no pretenden ser verosímiles a la manera aristotélica, como las segundas, sino verdaderas (*Poética*, 51a36-38). Es decir, pretenden representar hechos aportando la mayor cantidad de información sobre una situación que se ha producido, que ha sido real (Sontag, 2004a: 35). Pretenden, en definitiva, levantar acta notarial o inventariar la realidad, como se ha dicho (Lara López, 2005: 4-5).

La imagen periodística, pues, como documento que representa, verdaderamente o no, los hechos. La posibilidad de atribuir verdad descansa, precisamente y en primera instancia, sobre la necesaria distinción entre hecho y representación. Allí donde la imagen (la representación de los hechos) se identifica con la realidad (los hechos), resulta inviable distinguir entre imágenes verdaderas e imágenes falsas. Es por ello que, cuando menos desde Leibniz, no atribuimos valor de verdad a los hechos, sino a los enunciados o creencias que refieren a ellos, i.e., a la representación de los hechos. En relación a las imágenes fotográficas, Juan A. Ramírez ha afirmado que:

«El principal equívoco que ha suscitado y suscita la fotografía es el de la calidad del registro visual que hace del mundo. Para el espectador ingenuo la fotografía es, en efecto, una imagen de la realidad, por encima de cualquier convención o manipulación. Conviene desterrar este error común: la fotografía *no es* “la realidad”, sino sólo uno de los muchos modos, todos convencionales, de representarla» (Ramírez, 1997: 158).

Desde luego, *conviene desterrar este error común*, entre otros motivos, porque identificar la fotografía con lo fotografiado (la realidad) implica un realismo ingenuo que anula la posibilidad de introducir ningún tipo de sospecha sobre la verdad de la

¹ Cursiva mía.

representación, es decir, impide evaluar si la representación representa correctamente lo representado o no. El contrato tácito, por el cual el fotoperiodista ofrece representaciones ciertas de los hechos al espectador, garantiza el derecho de información, es decir, el derecho a ser informado.² La vulneración de ese derecho descansa sobre la posibilidad, por parte del periodista (o del medio que publica la imagen), de ofrecer representaciones falsas de los hechos. Ese hiato entre hecho y representación es condición necesaria –aunque no suficiente–, pues, del engaño sobre el espectador.³ Y de la consiguiente toma de conciencia, por parte del espectador, de la posibilidad de ser engañado.⁴

Bien, pues si los espectadores de *La llegada del tren* de los hermanos Lumière abandonaban la sala aterrorizados por las dificultades para distinguir la imagen de la realidad, actualmente hay quien ha puesto en duda, *sensu contrario*, la posibilidad de distinguir la realidad de su representación. Una vez distinguidas representación y realidad, y expuesta una teoría de la verdad como una cierta adecuación entre ambas,⁵ aparece la dificultad para transitar desde la primera hasta la segunda, i.e., para contrastar el valor de verdad de una representación con el hecho que representa sin vernos obligados, a su vez, a recurrir a una nueva representación de este hecho. ¿Cómo podríamos comparar la representación de un hecho con el hecho correspondiente sin recurrir, a su vez, a otra representación de dicho hecho en un regreso al infinito?, se preguntan con escepticismo muchos posmodernos.⁶ Los hechos reales, valga la redundancia, adquieren entonces un estatus nouménico, por decirlo con Kant, inaccesible. Toda representación se convierte en estrictamente subjetiva. Y el fotógrafo, en creador. Es así que:

² Incluido desde 1948 en la Declaración Universal de los Derechos Humanos (artículo 19).

³ Quizá el ejemplo más claro sea el de *La guerra de los mundos*, programa radiofónico de los años treinta en el que Orson Wells anunció, en un formato estrictamente periodístico, la llegada de los extraterrestres a Nueva York., consiguiendo la respuesta crédula y aterrorizada de los habitantes de la ciudad.

⁴ Pensemos en un ejemplo tan simple como el del Día de los Inocentes, y en la actitud especialmente crítica con los medios que muchos espectadores muestran durante esa fecha, ante la posibilidad de que cada noticia sea *la* noticia falsa que ese día suelen ofrecer los medios. Esa actitud crítica es posible, en resumen, porque los espectadores saben perfectamente que los hechos y su representación en los medios no son lo mismo, asumiendo la posible falsedad de ésta última.

⁵ Expuesta aquí muy *grosso modo* por obvias razones de espacio.

⁶ Según esta línea de argumentación, las [fotografías](#) falsas de torturas en Iraq publicadas por el *Daily Mirror* bien podrían servir para hacernos desconfiar no sólo sobre el valor de verdad de las fotografías originales tomadas en Abu Ghraib, sino también sobre la propia posibilidad de hablar en términos de «verdad». A fin de cuentas, ¿cómo podría comprobarse su verdad sino recurriendo a otras representaciones que la confirmasen, tales como más imágenes o diferentes testimonios, igualmente subjetivos, de los testigos de las torturas?

«[En] nuestro tiempo (...) se tiende a decir que no hay verdad fotográfica, y que también el reportero es un creador de la realidad que fotografía. Todo es literatura en el periodismo, y todo es “arte” en fotografía. No se puede hablar de realidad objetiva, de documento» (Garay y Latorre, 2004: 3).

Reducida la realidad a sus representaciones, a su simulacro (Baudrillard, 1978), éstas sólo pueden compararse entre sí. Pierden su carácter epistémico adquiriendo un estatus doxástico. Es decir, en adelante, ya no se hablará de imágenes verdaderas y falsas, sino de opiniones o puntos de vista sin pretensiones de objetividad (Tuchman, 1972). Toda imagen tendrá, pues, una validez relativa, únicamente, a un individuo o un grupo social, en ausencia de una realidad con la que ser verificada –o, cuando menos, falsada en sentido popperiano.⁷

Por lo demás, la conversión del periodismo en espejismo, valga el juego de palabras tiene lógicas implicaciones sobre nociones como las de «veracidad» –i.e., el no mentir exigible a todo periodista– o «distorsión». Por una parte, allí donde no hay *verdad* que perseguir, no tiene sentido exigir *veracidad*. Como ha argumentado recientemente Bernard Williams: «Si de verdad no se cree en la existencia de la verdad, ¿cuál sería entonces el objeto de la pasión por la veracidad? O –por decirlo de otro modo– al aspirar a la veracidad, ¿respecto a qué se supone que se está siendo veraz?» (2006: 14). Por otra parte, tampoco podremos hablar en términos de distorsión o engaño, puesto que, en palabras de Richard Rorty, «“distorsión” presupone un medio de representación que, al introducirse entre nosotros y el objeto investigado, produce una apariencia que no se corresponde con la *realidad* del objeto. Este representacionalismo no puede cuadrarse con la insistencia (...) en que la verdad no es cuestión de correspondencia con la naturaleza intrínseca de la realidad» (1998).⁸ La pregunta, llegados a este punto, es: ¿Hasta qué punto es intuitivamente válida esta identificación radical entre imagen y realidad y la defunción de la noción de verdad que acompaña? En ocasiones, el cine ha resuelto *ad absurdum* este problema.

⁷ Las implicaciones de esta concepción epistemológica trascienden, por lo demás, los límites del periodismo, extendiéndose a ámbitos como el del derecho o la historia. Hobsbawm ha argumentado al respecto:

«Si no hay ninguna distinción clara entre lo que es verdad y lo que a mí me parece que es verdad, entonces mi propia construcción de la realidad es tan buena como la de ustedes o de cualquier persona, porque “el discurso es el que hace este mundo, y no el espejo” (...).

Si los textos [históricos] son ficticios, y lo son en cierto sentido, pues son composiciones literarias, la materia prima de estas ficciones son hechos verificables. La existencia o inexistencia de los hornos de gas nazis puede determinarse atendiendo a los datos. Porque se ha determinado que existieron, quienes niegan su existencia no escriben historia, con independencia de las técnicas narrativas que empleen» (2002: 271).

⁸ *Cursiva mía.*

La dama de Shangai (Wells, 1947) y *Misterioso asesinato en Manhattan* (Allen, 1993) tienen un desenlace semejante en común. En ambas películas, diferentes personajes se enfrentan, pistola en mano, en un duelo a muerte dentro de una habitación con espejos que les reflejan. Según Serafín Pedraza, «verdad y mentira se unen en una tenue frontera. El que primero tenga la percepción exacta de la auténtica “realidad” ganará; el premio es sobrevivir y al mismo tiempo la destrucción del contrario» (2006: 1). De la capacidad para distinguir realidad e imagen depende, en fin, el poder sobrevivir. Afirmar que lo real y la imagen son la misma cosa se revela como algo sencillamente ridículo, pues implica morir.⁹

En este sentido, Andrés Garay y Jorge Latorre han identificado la progresiva “subjetivización” de la fotografía con las aspiraciones artísticas de muchos fotoperiodistas, y han reclamado la necesidad de depurar las fotografías periodísticas de toda connotación artística (2004: 9). Lo que está en juego es nada menos que la credibilidad privilegiada que las imágenes mediáticas poseen a la hora de transmitir información. Por supuesto que, como afirmaba Valery, «muchas veces la imagen es mucho más que la cosa de la cual ella es imagen», pero la imagen periodística no debería serlo.

En resumen, las fotografías periodísticas, depuradas en lo posible de toda estetización, permiten un acceso privilegiado a los hechos, lo cual les confiere una formidable credibilidad. Ello no impide, sin embargo, que una imagen, por muy creíble que sea, pueda resultar sencillamente falsa. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de fotografías falsas?

Hablamos, por supuesto, de imágenes manipuladas técnicamente, como lo fueron muchas [imágenes](#) por orden de Stalin, algunas fotografías del 11-M¹⁰ o, más recientemente, la [fotografía](#) de Ángel Acebes difundida por la agencia EFE y publicada

⁹ Por supuesto, y a pesar de que toda refutación radical de la noción de verdad debe asumir también sus implicaciones sobre el conocimiento cotidiano o de sentido común, es necesario reconocer la enorme diferencia que existe entre la verificación de estos conocimientos de sentido común y el de imágenes o relatos que, debido a su gran complejidad y a los múltiples intereses ideológicos y mediáticos que los atraviesan, resultan, con frecuencia, difícilmente verificables. Vicent González ha apuntado, no obstante, que ser prudentes y críticos ante la supuesta objetividad mediática, tanto por parte de los periodistas (*objetividad exhibida*) como de los receptores (*objetividad atribuida*), no debe implicar «el espíritu de saber débil y relativo, la fe en la verdad absolutamente inasible y totalmente deslavazada (otra forma absoluta y totalitaria de verdad) [y] el entreguismo a lo comercial» (2004: 83). En este sentido, es cierto que alcanzar la objetividad *stricto sensu* es, en muchas ocasiones, una quimera. Pero desecharla como principio regulativo conduce, por lo general, a la complacencia con las representaciones fuertemente ideológicas –i.e., falsas– de lo real que difunden los *mass media*.

¹⁰ Compárense las diferencias entre la fotografía publicada por [El País](#) y la publicada por [Daily Telegraph](#).

en *El País*. Pero no exclusivamente. De hecho, la prohibición de modificar las fotografías esta recogida por la mayoría de deontologías¹¹ y no es, por tanto, una cuestión problemática. ¿Cómo podría entonces una foto ser falsa sin haber sido técnicamente manipulada?

Pensemos en la disputa ya clásica entre Arcadi Espada y Juan Bauluz en torno a una [fotografía](#) de este último, *Pareja en la playa con cadáver*. La fotografía, publicada inicialmente por *La Vanguardia*, resulta de un encuadre que *incluye* a dos jóvenes sentados ante el cadáver de un inmigrante y *excluye* a los miembros de la policía y de los servicios sanitarios que, sin embargo, estaban presentes junto a ellos, como muestran otras [fotografías](#). Tanto el autor como los editores afirmaron que la foto expresaba *la indiferencia de Occidente ante el problema de la inmigración*. Desde luego, la existencia del *problema de la inmigración* es indiscutible;¹² y la *indiferencia de Occidente* ante el mismo, también.¹³ Y así lo reconoce Espada.¹⁴ Sin embargo, y volviendo a la fotografía, la presencia de la policía y de los servicios sanitarios junto a la pareja pone en duda, cuando menos, la validez de esa afirmación, es decir, la validez de la indiferencia atribuida a la pareja. Obviamente, no es lo mismo estar cruzado de brazos ante un cadáver que estarlo en presencia de la policía y los servicios sanitarios que ya lo están atendiendo. Pero la sospecha no se dirige únicamente a la validez de la interpretación que se incluía en el reportaje de *La Vanguardia*, sino a la de la propia fotografía. A fin de cuentas, ésta tiene vida propia más allá del reportaje (posterior publicación en el *New York Times*, Premio Godó de Fotoperiodismo). Es decir, la foto no necesita del reportaje con el que la acompañaron los editores de *La Vanguardia* para expresar la supuesta indiferencia de la pareja ante el cadáver.¹⁵ Y ésta es falsa, según

¹¹ Se pueden consultar al respecto el código de la Sociedad de Periodistas Profesionales (http://www.spj.org/ethics_codes.asp) o el de la New York Times Company (<http://www.nytc.com/company-properties-times-integrity.html>).

¹² Según el Consorcio Euromediterráneo para la Investigación Aplicada sobre Inmigración Internacional, financiado por la Comisión Europea, la cifra total de fallecidos tratando de alcanzar las costas españolas entre 1989 y 2002 se sitúa entre 8.000 y 10.000.

¹³ Puesto que no tiene visos de que vaya a resolverse: según el último informe de la Asociación por los Derechos Humanos en Andalucía (APDHA), en 2005, por ejemplo, fueron 368 los inmigrantes muertos intentando alcanzar las costas españolas.

¹⁴ «Naturalmente las buenas intenciones del reportaje y la evidencia de que este cadáver nos avergüenza son indiscutibles» (2001: 298).

¹⁵ Por lo demás, el reportaje mostraba, mediante otras fotos, la presencia de la policía y de los servicios sanitarios, ampliando la fotografía inicial y minimizando la supuesta indiferencia de la pareja. Es posible que, en este contexto, hablar de «indiferencia de occidente» al referirse a la pareja resulte contradictorio con los hechos que muestran las fotografías. Pero, en cualquier caso, es una contradicción que afecta únicamente a la interpretación de la fotografía, no a la fotografía en sí.

Espada, porque la presencia de la policía y de los servicios sanitarios, que excluye la foto, contradice la presunta indiferencia que muestra lo que incluye.

Como ha dicho Susan Sontag, encuadrar es excluir (2003). Pero la relación entre lo encuadrado (lo incluido) y lo excluido no siempre es la misma ni tiene idénticas consecuencias. En algunas ocasiones, lo excluido corrobora lo encuadrado; en otras, lo contradice. En el caso de la fotografía de Bauluz, los hechos que capta el encuadre permiten afirmar la verdad de la representación, pero los que excluye, la refutan. Por muy loables que sean sus intenciones, difícilmente se podrá afirmar que dicha foto representa los hechos tal como fueron, es decir, que es (completamente) verdadera.¹⁶

¹⁶ Supongamos que Bauluz hubiese decidido expresar *la indiferencia de Occidente frente al problema de la inmigración* mediante una fotografía y que, para ello, hubiese contratado a tres actores que simularían la escena que muestra la foto original. ¿Sería verosímil una foto así? Por supuesto. ¿Sería publicable? También. Pero como foto artística o de ficción. Su capacidad para sensibilizar sería, pues, menor –de acuerdo, por ejemplo, con lo recogido por Magdalena Albero, en su estudio sobre violencia y sexo en televisión, en relación al muy diferente impacto de las imágenes reales y de ficción (2004: 5).

2. Gestionar la violencia: entre el espectáculo y la censura

«Las fotos brutales exigen una brutalidad previa que es necesario conocer»

Susan Sontag

«No es lo que sientes sino cómo lo gestionas»

James Natchwey, en *War Photographer*

En 1795, Kant confiaba en la posibilidad de una paz perpetua. Hoy, en cambio, Michael Walzer defiende que la guerra es inevitable, y que debe hablarse de guerras justas e injustas y de un derecho a la guerra (*ius ad bellum*), así como del derecho en la guerra (*ius in bello*) (2001: 51ss). Por otro lado, quien desee conocer las expresiones prehistóricas de ésta puede consultar, por ejemplo, *The Origins of War. Violence in Prehistory*, de Jean Guilaine y Jean Zammit. Sea como fuera, ya defendamos un pacifismo cándido como un realismo legitimador, una explicación cultural como un naturalismo bélico, una deontología específica como una necesaria suspensión axiológica, lo que resulta innegable es la función de las imágenes para mostrar la guerra, de manera inmediata y creíble, a quienes no están allí para presenciarse. Las famosas fotografías de cadáveres de monjas exhumados y colocados en iglesias por soldados republicanos sirvieron, en manos del bando nacional y durante la Guerra Civil española, de acicate para deslegitimar a la República; la [foto](#) de Phan Thi Kim Phuc huyendo del napalm, para sensibilizar a la sociedad americana ante las atrocidades de Vietnam; las imágenes televisadas de soldados americanos muertos y arrastrados por Mogadiscio, para modificar la opinión pública norteamericana y forzar la salida inmediata de las tropas de Somalia; la práctica ausencia de imágenes del genocidio de Ruanda, para reforzar la indiferencia ante la, proporcionalmente, mayor matanza del siglo XX. En resumen, independientemente de las reacciones que susciten, las imágenes implementan la credibilidad y el impacto de las noticias de manera formidable. Su función a la hora de mostrar las expresiones de violencia a aquellos que menos habituados estamos a ella es, pues, fundamental.¹⁷ Y, no obstante, la televisión canadiense, así como las principales cadenas de EEUU –ABC, CBS, NBC y FOX– posee un código ético con el

¹⁷ Kapuscinski ha advertido, en una entrevista reciente, que actualmente la televisión por satélite genera también un flujo de información de sentido contrario, llevando las imágenes del Primer Mundo a África, permitiendo a los africanos tomar conciencia de su verdadera situación, de su pobreza extrema (2006: 7).

que suprimir las escenas de violencia gratuita de la programación, según esa idea, defendida por numerosos académicos (Bandura, 1973; Huesmann, 1988; Anderson *et al*, 2002) y por el 80% de la población norteamericana (Ramonet, 2005: 62), de que la exposición continuada a violencia televisiva no sólo anestesia conciencias (Sontag, 1977: 20) sino que contribuye a aumentar la violencia en la vida real. Cuatro de cada cinco norteamericanos no pueden estar equivocados. ¿O sí?

Las prisiones del siglo XIX se hallaban, tal como describió Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, orgullosamente ubicadas en el centro de las ciudades, pues «sustituían» la crueldad punitiva clásica que mostró Ramón Casas en *Garrote vil* (1894); actualmente, en cambio, son desplazadas al extrarradio, rehuendo los ojos de la opinión pública. Recientemente, el Ayuntamiento de Barcelona ha aprobado una ordenanza que pena, de acuerdo con su capítulo quinto, sección primera, «la ocupación del espacio público por conductas que adoptan formas de mendicidad».¹⁸ Nietzsche, en *Más allá del bien y del mal*, había relacionado esta pretensión moderna de invisibilidad con «el odio mortal contra el sufrimiento en cuanto tal, [con] la incapacidad casi femenina para poder presenciarlo como espectador, para *dejar* que se sufra» (1997b: 146). Y añadía, en la *Genealogía de la moral*, que «tal vez entonces [cuando no era silenciado] el dolor no causase tanto daño como ahora» (1997a: 88). En este contexto, la capacidad de los medios de comunicación para mostrar *el dolor* allí donde es menos visible resulta decisiva. Como en el caso, sin ir más lejos, del [vídeo](#) que muestra la inmolación de una indigente a manos de tres jóvenes en Barcelona, grabado por la cámara de seguridad de un cajero automático y difundido por los medios, tanto en internet como por televisión. En el vídeo, la indigente asesinada queda fuera del ángulo de la cámara, por lo que el impacto es menor. Los vídeos de los degüellos de Daniel Pearl¹⁹ y Nick Berg,²⁰ que muestran con detalle la decapitación, a cuchillo, de ambos, en cambio, fueron censurados. Y se hizo en alusión al pudor, la piedad y el respeto hacia las familias. ¿Pero acaso no son impúdicas las imágenes de Abu Ghraib? ¿No es despiadada la serie de [fotografías](#) de Tyler Hicks, que muestra la ejecución a sangre fría de un soldado talibán a manos de la Alianza del Norte en Afganistán? ¿No tenía familia Carlo Giuliani, el joven asesinado en Génova en julio de 2001, durante las manifestaciones contra el G8? ¿Cuál es la diferencia entre las primeras imágenes,

¹⁸ BOP 20. [Anexo I](#) 24-01-2006.

¹⁹ <http://www.ogrish.com/archives/2002/january/ogrish-dot-com-daniel-pearl-beheading-video.asf>

²⁰ http://homepages.nyu.edu/~cdd218/Alluh_Akbar.wmv

censuradas, y las segundas, publicadas? Y, principalmente, ¿por qué deberían poder ser censuradas?

Durante la II Guerra Mundial, Churchill comenzó a restringir el número de periodistas acreditados en el frente, controlando la difusión de imágenes de cadáveres aliados. Durante la guerra del Golfo, el espectacular control mediático llevo a Baudrillard a afirmar que la guerra no había tenido lugar (1992). Durante la guerra de Iraq, han sido numerosas las cifras de bajas propias recortadas (de Rooj, 2004). En este sentido, y desde el punto de vista belicista, la difusión de imágenes de bajas propias no sólo es desmoralizadora y humillante, sino que multiplica los efectos y el éxito de la intencionalidad enemiga. Es por ello que, mientras que los vídeos de Pearl y Berg, así como las imágenes del 11-S de Nueva York y del 7-J de Londres, eran censurados, las fotografías de Hicks eran publicadas, como muchas otras, en el *New York Times* y galardonadas posteriormente. Los argumentos que apuntan al pudor, la piedad hacia los cadáveres, el respeto hacia la familia o la prioridad del «derecho a la paz por sobre el derecho a la información» (Jouanne, 2002) se revelan, en este contexto, como sencillamente *ad hoc*.²¹ Introduciendo, por lo demás, un criterio de tipo consecuencialista que pondría en suspenso las cláusulas normativas y apriorísticas de los códigos periodísticos, y que conduciría a un contextualismo de variables difícilmente predecibles, como ha denunciado Kevin Williams (1992).

En cualquier caso, los intereses belicistas podrían explicar la asimetría entre ambos tipos de casos. Pero no son relevantes para lo que aquí se pretende determinar, a saber: ¿Qué validez moral tienen los argumentos deontológicos en sí, al margen de si ocultan intereses de otro tipo o no, a la hora de enfrentarse a la posible publicación de imágenes tan sangrientas como las del 11-S, el degüello de Daniel Pearl o el asesinato de Carlo Giuliani?

Josep María Casasús presenta la «deontología de la contención» como aquella que, en relación a las imágenes, impide su publicación si puede faltar al respeto que merece la intimidad de las víctimas, acentuar la aflicción de las personas allegadas y provocar la repulsión en cualquier persona, aunque no sea allegada a la víctima (2003: 2). Y opone a esta deontología otra de tipo «activo», que tendría como fin no sólo servir de revulsivo

²¹ Por supuesto que esa beligerancia adopta, en ocasiones, formas consideradas ilegítimas incluso desde el prisma del *establishment* occidental, como las citadas torturas de Abu Ghraib o el asesinato de Giuliani a manos de la policía. Pero quien quiera ver en la difusión de estas imágenes una muestra de autocrítica no tiene más que analizar qué medios las publicaron inicialmente y mantienen su memoria, por una parte, y qué *lobbies* políticos y mediáticos trataron de minimizar su difusión, por otra.

para los espectadores sino, asimismo, generar movimientos humanitarios y de solidaridad, y que entraría en conflicto, en el caso que nos ocupa, con la primera. El código de *El País*, por su parte, establece, más modestamente aunque de manera ciertamente imprecisa, que «las fotografías con imágenes desagradables sólo se publicarán cuando añadan información» (artículo [1.33](#)). Al margen del derecho a veto familiar (incuestionable en casos como el de Daniel Pearl o Carlo Giuliani²²) y dentro de un contexto de recepción adulta, parece legítimo preguntarse si realmente hay alguna imagen, de entre aquellas a las que nos venimos refiriendo, que no *aporten información*. Resulta dudoso. De hecho, habría que especificar, antes que nada, qué significa «aportar información», si es que tiene algún significado, y tratar posteriormente de establecer algún criterio que pudiera servir para discriminar las fotografías que sí *aportarían información*, y por tanto podrían ser publicadas, de aquellas que no lo harían. Establecer una cláusula tan vaga como ésta y tratar de emplearla *coherentemente* para justificar la censura de imágenes concretas parece tan complicado que no resulta difícil imaginar que el Libro de Estilo acabe destinado, en la mayoría de casos, al limbo de la redacción.

Xavier Mas, recuperando el pulso de la cuestión, se pregunta: «¿dónde está la frontera, hasta dónde es lícito llegar?» (2005: 74). Y defiende, a continuación, que: «una imagen puede conmover y puede hacernos reflexionar. Cada fotografía publicada en un periódico debería conseguir ambos efectos. Pero no lo hace» (*ibid.*). Y no lo hace por los intereses comerciales que subyacen a los medios de información y el tratamiento espectacular que, en consecuencia, adopta sistemáticamente su publicación, a fin de satisfacer el morbo del espectador:

«La España actual, con las atrocidades de la guerra civil bien interiorizadas, reclama el derecho a ver el dolor de los demás. (...) el derecho a la perversidad y la morbosidad de ver a los mutilados, los calcinados y los heridos graves entrando moribundos en un hospital de Gaza o Bagdad. Exigimos, como lo exige cualquier ciudadano occidental, un trato de adultos inteligentes. (...) Se trata de un espectáculo, uno más a costa del sufrimiento ajeno, que los medios, especialmente la televisión, explotan para captar audiencias» (*Ibid.*: 70-73).

Un ejemplo: uno de los reportajes que, durante las navidades de 2004-2005, publicó *El mundo* sobre el tsunami que asoló Asia incluía, en portada, una foto de varios cadáveres que, arrastrados por la marea, se amontonaban boca arriba sobre la playa. El

²² Curiosamente, los padres de Giuliani no sólo no exigieron tal derecho, sino que promovieron la máxima difusión de las [imágenes](#).

pie de foto rezaba: «Si no estuvieran tan deformes, parecería que toman el sol». Otro: ante el asesinato del político holandés Pym Fortuyn en 2002, *The Australian* publicó la fotografía de su cadáver con el siguiente titular: «Death of a gay, anti-Muslim maverick». El titular fue sustituido *tout court* en una segunda edición del periódico, por este otro: «Killing of far-Right Hero Rocks Europe» (Harrison, 2004). El papel decisivo del pie de página y el titular que acompañan estos dos casos muestran la relevancia del contexto en el proceso de espectacularización de las imágenes violentas. Dicho proceso estaría íntimamente relacionado con la satisfacción del morbo y el sadismo del espectador como señala Xavier Mas. Y serviría para desactivar, por lo demás, toda pretensión anti-censura basada en la idea de que es-necesario-ver-para-comprender-y-es-necesario-comprender-para-actuar. Sin embargo, Arcadi Espada, que atribuye dicho morbo a una porción anecdótica de la sociedad, desacredita a quienes lo emplean como argumento para legitimar deontologías de tipo censor. Así, se extraña de que «los diarios, tan celosos de servir a la mayoría, se fijen en ese *irrisorio tanto por ciento* de gentes turbadas, qué digo, más (que) turbadas, ante un hombre destrozado» (2003: 198-199).²³ En una entrevista concedida al propio Espada, Susan Sontag pone en duda esa infravaloración del consumidor de violencia mediática —«hay gente con una enorme capacidad de crueldad, que disfruta con el dolor que se inflinge a los demás» (2004a: 36)—, sin por ello renunciar a la necesidad de que todas las imágenes, por muy violentas que sean e independientemente del morbo y el sadismo que puedan satisfacer, deban ser publicadas.

Precisamente, Sontag dedicó su último libro, *Ante el dolor de los demás*, al análisis de esta cuestión. Casi setenta años después de que Virginia Woolf alentara la difusión de las fotografías de la Guerra Civil española, pensando que éstas estimularían la empatía y el rechazo ante la atrocidad de la guerra, Sontag se muestra ciertamente escéptica. Está convencida de que las imágenes apenas pueden mostrar lo que la guerra realmente es y duda, asimismo, de que puedan tener una función concienciadora definitiva y, mucho menos, de que la guerra pueda desaparecer. Y a pesar de todo, afirma que «debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan» (2003: 131). Para Sontag, la fotografía tiene una función mnemotécnica irrenunciable.²⁴ Juan Malpartida añade a este respecto que, en castellano clásico, «recordar» también significa

²³ Cursiva mía.

²⁴ Modificando así la idea, desarrollada por ella misma en *Sobre la fotografía*, y citada anteriormente, de que la exposición continuada a fotografías de guerra termina por anestesiar la conciencia.

«despertar» (2004: 42). La respuesta de Sontag a la cuestión de la censura es, por tanto, muy nietzscheana: ¿Qué se debe mostrar? Todo. Pero es, sobre todo, profundamente humanista:

«La designación de un infierno nada nos dice, desde luego, sobre cómo sacar a la gente de ese infierno, cómo mitigar sus llamas. Con todo, parece un bien en sí mismo reconocer, haber ampliado nuestra noción de cuánto sufrimiento a causa de la perversidad humana hay (...). La persona que está perennemente sorprendida por la existencia de la depravación no ha alcanzado la madurez moral o psicológica. A partir de determinada edad nadie tiene derecho a semejante ingenuidad (...). Las imágenes dicen: Esto es lo que los seres humanos se atreven a hacer, y quizá se ofrezcan hacer, con entusiasmo, convencidos de que están en lo justo» (2003: 131-2).

Referencias

- Albero Andrés, M. (2004), «Violencia, sexe i televisió: la mirada adolescent», en <http://www.audiovisualcat.net/recerca/albero.pdf>
- Allen, W. (1993), *Misterioso asesinato en Manhattan*, USA.
- Anderson, C. et al (2003). «The Influence of Media Violence on Youth», en *Psychological Science in the Public Interest*, 4.
- APDHA (2006), *Derechos humanos en la Frontera Sur*, en <http://www.apdha.org>.
- Bandura, A. (1973), *Aggression: A Social Learning Analysis*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ.
- Baudrillard, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- . (1992), *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama.
- Casasús, J. M. (2002), «El caso de la foto premiada», en *La vanguardia*, 15-12-2002.
- . (2003), «Las fotos pueden ser revulsivas, no repulsivas», en *La vanguardia*, 09-11-2003.
- De Rooj, P. (2004), «Deliberate Undercounting of “Coalition” Fatalities», en *Counterpunch*, 31 enero-1 febrero.
- Espada, A. (2003), *Diarios*, Madrid, Espasa.
- Garay, A. y J. Latorre (2004), «El fotoperiodismo en el diván», en *Primer congreso internacional de periodismo*, Pontífica Universidad Católica de Perú, 18-20 mayo, en http://www.pucp.edu.pe/eventos/fotoperiodismo/pdf/foto_divan.pdf.
- González, V. (2004), «Los relatos del mundo. Entre la objetividad y la imparcialidad», en J. Conill y V. González, *Ética de los medios*, Barcelona, Gedisa.
- Guilaine J. y J. Zammit (2004), *The Origins of War. Violence in Prehistory*, Blackwell Publishing.
- Harrison, J. (2004), «From image to icon? Ethics and Taste in Photographic Portrayals of the Death of Pym Fortuyn», en <http://eprint.uq.edu.au/archive/00001068>.
- Hobsbawn, E. (2002), *Sobre la historia*, Barcelona, Crítica.
- Frei, Ch. (2001), *War Photographer*, Suiza.
- Foucault, M. (1998), *Vigilar y castigar*, Siglo XXI.
- Jouanne, A. L. (2002), «Entrevista», citado en E. Arraigada (2002), «Censura vs autorregulación: la frontera es la línea editorial», en *Cuadernos de información*, 15.
- Kant, I. (2003), *Sobre la paz perpetua*, Madrid, Tecnos.
- Kapuscinski, R. (2006), «Entrevista: el sentido de la vida es cruzar fronteras», en *El País*, 22-IV
- Lara López, E. L. (2005), «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología», en *Revista de antropología experimental*, 5, pp. 1-28.
- Nietzsche, F. (1997a), *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza.
- . (1997b), *Más allá del bien y del mal*, Madrid, Alianza.
- Malpartida, J. (2004), «El dolor, la justicia y Susan Sontag», en *Letras libres*, abril, pp. 40-42.
- Mas de Xaxàs, X. (2005), *Mentiras. Viaje de un periodista a la desinformación*, Barcelona, Destino.
- Pedraza Pascual, S. (2006), «Manuel Muñoz: Nonsense», en *El cultural*. <http://www.elcultural.es/Galerias-Pub/Almirante/Almirante.asp>

- Ramírez, J. A. (1997), *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra.
- Ramonet, I. (2005), «Pensamiento único y nuevos amos del mundo», en N. Chomsky e I. Ramonet, *Cómo nos venden la moto*, Barcelona, Icaria.
- Rorty, R. (1998), «Feminism, Ideology and Decostruction. A Pragmatist View», en *Hypatia* 8, 2.
- Sontag, S. (1977), *On photography*, Nueva York, Dell.
- . (2003), *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Santillana.
- . (2004a), «Entrevista con Susan Sontag: La necesidad de la imagen», en *Letras Libres*, abril, pp. 34-38.
- . (2004b), «La fotografía y la guerra», en http://www.elortiba.org/sontag.html#La_fotografia_y_la_guerra
- Tuchman, G. (1972), «La objetividad como ritual estratégico. Un análisis de la noción de objetividad de los periodistas», en *American Journal of Sociology*, 4, vol. 77. Traducido en <http://www.ucm.es/info/per3/cic/Cic4ar12.htm>.
- Walzer, M. (2001), *Guerras justas e injustas*, Barcelona, Paidós.
- Wells, O. (1947), *La dama de Shangai*, USA.
- Williams, B. (2006), *Verdad y veracidad*, Barcelona, Tusquets.
- Williams, K. (1992), «Something more Important than Truth: Ethical Issues in War Reporting», en *Ethical Issues in Journalism and the Media*, Londres, Routledge.