



## Contravenir, escribir... Sobre *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag<sup>1</sup>

Lucía Couso<sup>2</sup>

Recibido: 18/07/13  
Aceptado: 12/08/14

### Resumen

*Ante el dolor de los demás* es, ante todo, una provocación que somete a crítica nuestro conocimiento. Vemos esa actitud condensada en el verbo “contravenir”, es decir, desafiar lo que se tiene por verdadero. Para ello, observamos cómo ordena Susan Sontag el desarrollo de su hipótesis y qué idea de crítica se desprende de su escritura. Dado que el objeto de trabajo del ensayo es la fotografía y las imágenes de la guerra y el horror, centraremos nuestro análisis en tres momentos del texto: la revisión de las ideas en torno a la guerra que establece Virginia Woolf en *Tres guineas*, la discusión del texto *Sobre la fotografía*, y la crítica sobre la fotografía de Sebastião Salgado.

### Palabras clave

Susan Sontag – *Ante el dolor de los demás* – crítica – lector – contravenir.

### Abstract

*Regarding the pain of others* challenges our knowledge, challenges what is held as true. We appreciate this attitude condensed in the verb “to defy”. We analyze how Sontag develops her hypothesis and, from that point onward, which is the idea of criticism that emerges from the writing of *Regarding the pain of others*. Our analysis focuses on three of its topics: the reviewing of the ideas about the war that Virginia Woolf establishes on *Three Guineas*, the discussion of her own text *On photography*, and the criticism about Sebastião Salgado’s photography.

### Keywords

Susan Sontag – *Regarding the pain of others* – criticism – reader – to defy.

### Introducción

Es difícil contravenir la sabiduría de la tribu: la sabiduría que valora las vidas de sus integrantes por encima de todas las demás. Siempre será impopular –siempre será tenido por contrario al patriotismo– afirmar que las vidas de los integrantes de la otra tribu son tan valiosas como las de la propia.

<sup>1</sup> Una versión preliminar de este trabajo fue leída como ponencia con el título “Contravenir la sabiduría de la tribu. Sobre *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag.” en el II Congreso Nacional de Filosofía, *La Filosofía en su contemporaneidad*, 26, 27 y 28 de Junio realizado en la Universidad Nacional de Mar del Plata.

<sup>2</sup> Profesora en Letras (UNMDP). Contacto: [lucibelencouso@gmail.com](mailto:lucibelencouso@gmail.com)

Es más fácil deber nuestra fidelidad a las personas que conocemos, a las que vemos, entre las que estamos insertos, con las que compartimos –como bien puede ser el caso– la comunidad del miedo. (Sontag 2007: 188)

Este fragmento podría encontrarse en *Ante el dolor de los demás*, ensayo del que nos ocuparemos en este texto; pero pertenece a un polémico discurso que dio Susan Sontag en la entrega del Premio Oscar Romero a Ishai Menuchin, presidente de Yes Gvul, movimiento de rechazo selectivo de los soldados israelíes. Sontag se refiere particularmente a los miembros de Yes Gvul negándose a servir en territorios ocupados, y, en general, a una actitud ante el mundo. Esta “contraveniencia” también puede leerse en su escritura que se yergue en constante desacuerdo con las ideas aceptadas, con la sabiduría de la tribu. Desde la disidencia frente a su grupo de pertenencia (cualquiera de ellos: Estados Unidos, los intelectuales, las mujeres, los escritores de ficción, los críticos), como escritora despliega una lucha por explicar que la realidad es una construcción social manifiestamente manipulada.

*Ante el dolor de los demás* es, ante todo, un libro polémico, una provocación que somete a crítica nuestro conocimiento y la forma en que llegamos a él. Su objeto de trabajo es la fotografía y las imágenes de la guerra y el horror como medio para encontrarnos con el dolor de los demás. De forma reductiva, decimos que va a plantear ese encuentro de dos maneras diferentes: la conmoción y la reflexión. Muestra que la mirada puede estar mediada por interpretaciones paralíticas que se alejan de “lo que quiso decir el fotógrafo” para instalarse en un terreno peligroso “lo que queremos que diga la foto para vender, promulgar o buscar adhesión sobre alguna idea, alguna forma de ver determinada situación en el mundo.” (Sontag 2003a: 50).

El sentido de la fotografía no existe sino en el receptor, es producción y producto de la mirada, entraña el recorte del fotógrafo, pero implica, inevitablemente, al que mira. Sin embargo, otros actores intervienen en el encuentro entre la foto y el receptor: los gobiernos, los medios de comunicación, las instituciones. Esos actores “usan” la fotografía con fines no necesariamente artísticos o informativos, que pueden corresponderse o no con los del fotógrafo. Receptor, imagen, uso, emisor: la fotografía como mensaje problematiza el acto de *ver* aquello que muestra. Este es un punto clave en el desarrollo del ensayo y lleva a Sontag a confrontar con otras ideas al respecto. Nosotros observaremos algunas de esas lecturas: la refutación de los planteos en torno a la guerra que establece Virginia Woolf en *Tres guineas*, la discusión de su texto *Sobre la fotografía* y la crítica hecha a la fotografía de Sebastião Salgado. No pasaremos por alto las consideraciones sobre Estados Unidos. Es que estas lecturas en particular desencadenan o condensan una serie de reflexiones que constituirán las ideas fundamentales del ensayo. A partir de ellas, observaremos la construcción del texto, el desarrollo de la argumentación.

Cuatro recursos son clave en ese desarrollo: la ejemplificación, la ironía, el recorrido histórico de un problema (por ejemplo, la teoría de la sociedad del espectáculo) y su puesta en discusión. Todos estos recursos utilizados para explicar y entender la forma en que miramos el dolor del otro se relacionan con ciertas preguntas diseminadas en el texto: ¿Qué uso ideológico se da a la imagen?, ¿existe una democracia cultural?, ¿qué consecuencias tiene ver las fotos de catástrofes por fuera de la *conmoción*?, ¿hasta qué punto la fotografía es una prueba fehaciente de lo que pasa lejos de nosotros?, ¿cómo altera esto la realidad que no conocemos?, ¿cómo afecta nuestra memoria y nuestra conciencia de la historia la interpretación de las imágenes de guerra?

Al centrarnos principalmente en esos momentos del ensayo, buscamos reconocer qué idea de crítica se desprende de la escritura de *Ante el dolor de los demás*. Para ello, analizaremos cómo ordena Sontag el desarrollo de su hipótesis y, a partir de allí, qué tipo de lector construye el texto.

### Sontag contra Woolf

...la melancólica virtud de la tolerancia.  
Virginia Woolf

Sontag inicia *Ante el dolor de los demás* a partir de otra escritura, la de Virginia Woolf en *Tres guineas* (1938). A su vez, este libro es una respuesta a la pregunta “¿cómo hemos de impedir la guerra en su opinión?” (Sontag 2003a: 15, cursivas en el original), que llega a Woolf de la mano de un hombre, un abogado, que está interesado en su opinión en tanto intelectual. Woolf no admite el nosotros implícito en la pregunta: el abogado es hombre y ella es mujer, y los hombres, dice, son los que hacen la guerra. Propone, entonces, el ejercicio de mirar fotos de la Guerra Civil Española para comprobar si sienten lo mismo.

La forma de evitar la guerra se relaciona, en una primera instancia, con un ejercicio de la mirada: la fotografía media entre Woolf, el abogado y la realidad. La lectura de las fotos desencadena repulsión y horror ante “la ruina de la carne y la piedra”. La *conmoción* es compartida. Susan Sontag observa que la lectura simplificadora de las fotos crea una ilusión de consenso sobre el dolor del otro y la búsqueda de la paz (y el fin de los conflictos armados) entre Woolf y el abogado. El *nosotros* supuesto en la pregunta del hombre finalmente se filtra en el ensayo/ alegato de la mujer. Woolf presume una opinión compartida a partir de la mirada sobre la foto, dice Sontag, “se apresura a concluir” (2003a: 12) un nosotros empático. Allí se centra la crítica de Sontag y de allí se desprende una de las ideas fundamentales del ensayo: “No debería suponerse un nosotros cuando el tema es la mirada del dolor de los demás.” (2003a: 15). La cuestión del “nosotros” excede la crítica al texto de Woolf y concentra la lectura que hace Sontag durante el resto del ensayo. Justifica un nuevo modo de posicionarnos frente al dolor del otro que abarca el texto completo.<sup>3</sup>

Sontag recorre las ideas de Woolf, las examina, las pone a prueba y las discute. Reconocemos un texto en otro; además, sabemos a Sontag lectora, admiradora de Woolf. Pero la distancia temporal y crítica entre una y otra genera un cambio de pensamiento, el de Sontag, que toma el mismo problema sesenta años después y revierte, contraviene, esa forma de mirar. Crea un linaje femenino, desde las “reflexiones valientes e importunas” (Sontag 2003a: 11) de *Tres guineas* hacia las de *Ante el dolor de los demás*, que pueden calificarse de la misma manera. Además, no podemos pasar por alto que Woolf en su ensayo propone a la mujer como una *outsider* en relación con el mundo, que la excluye por su condición de mujer. Desde este lugar plantea una especie de marginalidad subversiva para enfrentarse al mundo, un mundo que para Woolf está plagado de ideas que hay que desbaratar. Sontag inicia su ensayo debatiendo las ideas de uno que también ha escrito una

---

<sup>3</sup> El apartado ocho del ensayo, por ejemplo, desarrolla la idea de moral que subyace en las diferentes formas de mirar; desde donde abordará, entre otros, los conceptos de memoria y perdón. Este fragmento en particular, que por momentos tiene tono de manifiesto, se construye como una recolección de los pensamientos diseminados, una condensación de esas ideas.

mujer; este comienzo construye, de cierta forma, una genealogía crítica del uso de la fotografía en la guerra escrita por mujeres.

Sin embargo, sus respuestas ante el porqué de la guerra son diferentes. Sontag establece el carácter inherente que tiene la guerra para la sociedad en que vivimos.<sup>4</sup> Se ha manifestado, por ejemplo, a favor de la intervención de la OTAN para impedir la agresión a Bosnia. La guerra, dice Sontag, no es genérica (el dolor no se puede generalizar) sino política. En consecuencia, la fotografía de guerra requiere una lectura consciente del entorno: “Atribuir a las imágenes, como hace Woolf, sólo lo que confirma la general pugnancia a la guerra es apartarse de un vínculo con España en cuanto país con historia. Es descartar la política.” (Sontag 2003a:18).

La pugnancia a la guerra,<sup>5</sup> desprendida de la *conmoción*, empobrece nuestra capacidad de conocer lo que sucede. A diferencia de Woolf, Sontag nos llama a reconocer “Esto es lo que *hace* a guerra.” (2003a:16, cursivas en el original) y “Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan.” (2003a: 133). La guerra y sus leyes, opina, son las que generan dependencia al genocidio/ conflicto armado y, en consecuencia, subsumen el poder político. Estas ideas se refuerzan a partir del uso de la ironía para referirse, por ejemplo, al Pacto Kellogg y Briand que califica de “fantasía de papel”.<sup>6</sup> Ve en el tratado de paz una ilusión relevante sólo en el papel y demuestra que su postura ante la pregunta *¿por qué la guerra?* se separa del enfoque propuesto por Virginia Woolf que describe como simplificador y reiterativo.

De acuerdo con la lectura establecida sobre *Tres guineas* y, principalmente, por colocarse en las antípodas de esa mirada, pensamos dos movimientos contrapuestos relacionados con las formas de abordar la fotografía de guerra y enfrentarnos al dolor del otro que aparecen en el ensayo de Sontag. Sintetizamos estos abordajes en los verbos rodear y descubrir: el primero de ellos se relaciona con la *conmoción*, con lo que la fotografía *expresa* y quiere provocar en nosotros. El segundo abordaje propone una mirada en busca del conocimiento, se acerca a la *reflexión*, a lo que la fotografía *explica*.

Imaginemos, por ejemplo, una escena policial, un accidente automovilístico. Autos destruidos, cuerpos inertes en el asfalto. La cinta de línea colocada por la policía funciona del mismo modo que la foto, nos permite rodear lo que ha sucedido y es un recorte de ese hecho y un límite impuesto por el personal competente. En primera instancia, la cinta permite ver el problema desde afuera, rodear: los autos, los muertos, los heridos, médicos y oficiales haciendo su trabajo. También admite, si se quiere, una mirada “estrábica”: al rodear, podemos mirar hacia adentro, en este caso, el accidente, y hacia afuera, las reacciones que eso ha causado a nuestro alrededor; podemos saber, por ejemplo, qué siente

<sup>4</sup> En una entrevista sobre la guerra contra Irak, Sontag declaró su postura respecto de la guerra y el pacifismo: “Sin embargo, no soy pacifista. Estoy en contra de esta guerra en particular (se refiere a la guerra contra Irak). Pero no pienso que recurrir a la fuerza armada sea injustificable siempre y en toda circunstancia.” (Emcke y Spörl 2003).

<sup>5</sup> Mantenemos el término “pugnancia”, utilizado en la traducción de *Ante el dolor de los demás* en la edición de Alfaguara, aunque no se encuentre aceptado por la Real Academia Española (RAE). La palabra utilizada por Sontag en el texto original es “abhorrence”: “To read in the pictures, as Woolf does, only what confirms a general abhorrence of war is to stand back from an engagement with Spain as a country with a history.” (2003b: 10).

<sup>6</sup> El pacto Kellogg Briand fue un tratado, firmado en 1928, para evitar el uso de la guerra como forma de mediar los conflictos internacionales. Entre los quince países que firmaron dicho tratado se encontraban Alemania, Japón, Italia, Estados Unidos y Francia.

un vecino que observa el accidente igual que nosotros (algo similar al ejercicio que realiza Woolf con el abogado en *Tres guineas*). Sin embargo, el rodeo evita la travesía, solamente obtenemos una información más o menos acertada de lo que ha sucedido y de los significados que esto tiene para quienes están cerca nuestro. Relacionamos esta forma de mirar con el concepto de *conmoción* tal como lo entiende Sontag y que se emparenta con el espectáculo y con el melodrama. La *conmoción*, media entre la foto y la interpretación que de ella se hace, es amiga del verbo condolerse, es decir, compadecer el sufrimiento ajeno; pero compadecer, no es nunca reflexionar o comprender.

En segunda instancia, la cinta puede “levantarse”, puede correrse como límite y permitir el desocultamiento. Cuando accedemos más allá de lo que nos es permitido acercarnos (de lo que nos es permitido mirar y escuchar), descubrimos el lugar de los hechos. Abandonamos el recorrido externo, desandamos el problema, el suceso, de parte a parte. Descubrir permite considerar lo que sucede en todas sus aristas, detenidamente. Se está en los hechos y fuera de ellos. Permite captar las circunstancias de lo que vemos, conocer, pero también reconocer, percibir al otro distinto de mí en su situación particular.

Observamos este segundo abordaje en la propuesta de Sontag: cuestionar las formas en que la fotografía del sufrimiento puede mirarse o pensarse, o las formas en que este objeto quiere ser mirado, de acuerdo con el lugar y el contexto donde se encuadra. Cuestionar es contravenir la certeza de aquello que se nos muestra como si fuese transparente, mostrar que incluso la transparencia tiene matices, al proponer nuevos razonamientos, nuevas vistas de ese objeto en apariencias claro y evidente. Al someter a crítica las formas de mirar la fotografía de guerra también cuestionamos nuestro conocimiento y nuestra forma de conocer, ponemos en evidencia los mecanismos de uso de información que muchas veces limitan nuestra capacidad de observar y conocer.

En su ensayo “¿Qué es la crítica?”, Michel Foucault escribe que la actitud crítica es una de las respuestas frente al problema de lo verdadero detentado por el poder, es “el arte de no ser de tal modo gobernado” (1995: 7). Al plantear una búsqueda constante de lo que está debajo, de lo encubierto y activar ciertos mecanismos de desocultamiento relacionados con cuestiones que se dan por sentadas, la propuesta crítica de Sontag en *Ante el dolor de los demás* se acerca, en mayor o menor medida, a la respuesta dada por Foucault:

yo diría que la crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad; pues bien la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la resujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad. (1995: 8).

Oponerse y mostrar lo oculto son dos de las formas en las que Sontag nos habla desde el texto. Lo que describe Sontag en relación con la fotografía de guerra y el dolor de los otros es el lazo entre el conocimiento y el poder que desencadena las posibles lecturas de la realidad. Busca despertar nuestra capacidad de variar ese lazo al cuestionar el poder y el conocimiento que se desprende de él. Por lo cual, en la mayoría de los ejemplos utilizados desentraña qué clase de uso hace el emisor de la fotografía y qué consecuencias tiene en la realidad y en el contexto en que es vista. En este sentido, se destaca el análisis de la interpretación de Kifner sobre una imagen de la guerra en Bosnia:

Las fotografías pavorosas no pierden inevitablemente su poder para conmocionar. Pero no son de mucha ayuda si la tarea es la comprensión. Las narraciones pueden hacernos comprender. Las fotografías hacen otra cosa: nos obsesionan. Considérese una de las inolvidables imágenes de la guerra en Bosnia, una fotografía de la cual escribió el corresponsal extranjero del *The New York Times*, John Kifner: “La imagen es escueta, una de las más perdurables de la guerra de los Balcanes: un miliciano serbio a punto de dar un puntapié a la cabeza de la musulmana moribunda. Eso dice todo lo que hace falta saber”. Pero desde luego que no nos dice todo lo que hace falta saber. (2003a: 104).

Sontag observa que decir de la mujer tendida en el piso que es musulmana y que está moribunda son supuestos, pero que la fotografía en sí misma no lo evidencia.<sup>7</sup> El contexto en que esa fotografía es observada soporta una lectura del tipo que hace Kifner. Al menos en una primera instancia, a partir del uso de las fotografías que hace el aparato legislativo y mediático, nosotros construimos la historia bélica del mundo y la historia del dolor del mundo. La crítica hecha al posicionamiento de Virginia Woolf en *Tres guineas* con respecto a las fotografías de la guerra en tanto “vistas transparentes de un tema” (2003a: 42), se desprende del hecho de que para Susan Sontag la fotografía está revestida de opinión. Esta hipótesis rehúye la ilusión de consenso generada por la conmoción porque, lo señala el ensayo, “A la larga, se interpreta de una fotografía (no lo que dice, sino) lo que debería estar diciendo” (2003a: 39). Al dotar de identidad la foto, quitamos el velo de inocencia al uso de las imágenes televisivas y fotográficas y no nos regodeamos en el dolor.<sup>8</sup> Por lo tanto, la fotografía del sufrimiento y la guerra, que está expuesta al uso y a la manipulación, no puede pensarse como simple documento, del mismo modo que la historia no puede pensarse como verdad inapelable.

### Sontag contra Sontag

¿Es cierto? Lo creía cuando lo escribí. Ya no estoy  
segura.  
Susan Sontag

La escritura, si es crítica, parece una construcción abierta, un edificio de paredes móviles que afirma serenamente “no obedeceré”: cambia, provoca tensión a sus habitantes, obliga a repensar la disposición espacial, las ideas que nos hemos hecho en torno a lo que nos rodea. A la manera de los grabados de Escher, que cuestionan las formas de percepción de lo real, la escritura crítica, que se traduce en una *actitud*, pone a prueba el lugar donde nos

<sup>7</sup> Sontag hace una descripción de la foto para evidenciar cómo la lectura de Kifner está mediada por el contexto de apropiación: “De hecho la fotografía dice muy poco: salvo que la guerra es un infierno y que garbosos jóvenes armados son capaces de dar puntapiés en la cabeza a viejas gordas que yacen indefensas o ya muertas.” (2003a: 105). Si observamos la utilización de los adjetivos, vemos que hace ostensible la violencia ejercida por un grupo sobre otro. “Garbosos” jóvenes se opone a viejas “indefensas”, los adjetivos hacen referencia a lo que realmente puede verse en la fotografía. Kifner, por el contrario, va a suponer que los jóvenes son “serbios” y las viejas “musulmanas”, reduciendo el sentido de la foto al conflicto político.

<sup>8</sup> Esta idea es clave en la crítica al trabajo de Sebastião Salgado, a la que nos referiremos en el siguiente apartado.

encontramos, la forma en que disponemos nuestro conocimiento sobre el mundo y crea nuevas preguntas, otras formas de acceder al conocimiento y de pensar.

La actitud crítica, ese manifiesto gusto por la discusión, es para Sontag una “tentación irresistible” (2003a: 121) que practica en su escritura y promueve en el lector (lo “tienta” a preguntarse). En *Ante el dolor de los demás*, esta actitud aparece de diversas formas; por ejemplo, la revisión de su aclamado texto *Sobre la fotografía* (1973) y su posterior refutación (que lo es de sí misma). Es que ambos textos tienen un objeto común: la fotografía. El segundo es más específico, se refiere particularmente a la fotografía de guerra para observar otro problema: el modo en que nos posicionamos ante el dolor de otros; pero promueve una forma de mirar que se contrapone y, en cierto sentido, se subleva ante la manera de mirar (o de no mirar) propuesta en *Sobre la fotografía*.

Sontag es consciente de la influencia de *Sobre la fotografía* sobre los críticos e intelectuales que desarrollaron teorías sobre el mundo actual, el mundo de las imágenes. Sontag sabe también que las pocas voces disidentes de *Sobre la fotografía* no alcanzaron para que esos ensayos no se establecieran como un discurso autorizado en torno al tema. Frente a esta situación, ella misma lo cuestionará, al punto de cancelar su idea anterior y ver en ella un pensamiento sesgado y conservador que deja afuera a más de la mitad del mundo.

En consecuencia, discutirá dos ideas localizadas en el primer ensayo del libro, ideas que son aceptadas y llevadas al extremo, según cree Sontag, en la difundida teoría de la sociedad del espectáculo. La primera de esas ideas establece que la atención pública sobre los hechos que suceden en el mundo está guiada por los medios y que ellos intervienen en la opinión general. La segunda propone que después de una exposición constante a las imágenes de horror, el acontecimiento retratado pierde realidad y el receptor se vuelve insensible. Ambas ideas están entrelazadas en el párrafo final de *Sobre la fotografía* en el que propone una ecología de las imágenes:

Y como son un recurso ilimitado [se refiere a las imágenes del horror] que jamás se agotará con el despilfarro consumista, hay razones de más para aplicar el remedio conservacionista. Si acaso hay un modo mejor de incluir el mundo de las imágenes en el mundo real, se requerirá de una ecología no sólo de las cosas reales sino también de las imágenes. (1973: 251)

No mirar, ecologizar la mirada es sesgar el conocimiento que podemos adquirir sobre el mundo, volvernos cínicos. La afirmación olvida la parte del mundo que no puede ser insensibilizada por las imágenes porque no tiene acceso, o tiene un acceso “diferencial”: es protagonista. Cínicos en la medida en que obviamos una realidad global mucho más compleja que la de occidente. Sontag responderá “No habrá ecología de las imágenes.” (2003a: 125) y “los horrores mismos no se atenuarán” (2003a: 126). Este argumento la movilizará contra la idea de la modernidad como sensibilidad corrompida y corruptora, contra las teorías de la sociedad del espectáculo. Su refutación hacia sí misma se desplazará hacia otros escritores a lo largo del tiempo. El movimiento o recorrido de una idea en el tiempo y su posterior discusión es una forma de argumentar propia de este ensayo. El apartado tres, por ejemplo, se construye a modo de una especie de historia de la iconografía del sufrimiento. En cuanto al problema de la sociedad del espectáculo, propondrá un recorrido desde William Wordsworth (el romántico que se siente asediado por el entorno) a Baudelaire (asqueado de la orgía de la atrocidad universal que tiene que comer con el

desayuno), hasta llegar a Guy Debords y Jean Baudrillard. Así, muestra de qué forma las ideas de 1860 en nada se diferencian de las actuales, a las que, con los ensayos de *Sobre la fotografía* asegura haber alimentado.<sup>9</sup> Analizar el desplazamiento de esta teoría en el tiempo, le permite pensar y observar los cambios que ha sufrido y desarmar la argumentación existente sobre ese discurso. Observamos que es el mismo procedimiento utilizado para estudiar su propio pensamiento: ir hacia atrás para avanzar, ver con qué tipo de actitud se repite un concepto ya formulado, de qué manera esa repetición hace avanzar el conocimiento, o de lo contrario, lo estanca.

Para reforzar su punto de vista, recurrirá a la ironía. Esta estrategia de escritura es muy utilizada en el ensayo, ya lo hemos observado en relación con el pacto Kellog Briand. Cuando, finalmente, Sontag da su opinión sobre la teoría de la sociedad del espectáculo, vuelve a servirse de este procedimiento. Elige definirla como un “diagnóstico” que “reza” es decir una serie de síntomas traducidos en una enfermedad. El verbo *rezar*, accionado por el *diagnóstico*, nos remite a la repetición, al tedio que produce que una misma teoría sea admitida una y otra y otra vez en el tiempo, sin ser discutida desde un pensamiento que abarque el mundo y no sólo la parte rica de occidente. La ironía nos dice que la teoría del espectáculo limita las reflexiones que pueden hacerse para llegar a un conocimiento completo de la sociedad actual. En el uso inesperado del lenguaje, el lector queda sumido en el ¿para qué? Se genera un “anticlímax” que lo condiciona en su búsqueda del significado del texto.

Entre un ensayo y otro, parece haber un giro en la forma de criticar, de pensar el objeto. Uno de los adjetivos con el que describe el pensamiento de *Sobre la fotografía* es “conservador”, porque Sontag, en esa *ecología* propuesta, ve una mirada sesgada del mundo, que convierte su hipótesis en una verdad parcial con la que “se erosiona el sentido de la realidad” (2003a: 126).

Propone que “las imágenes atroces nos persigan”,<sup>10</sup> a partir de allí, lo que queda es descubrir, en un sentido crítico (mostrar, quitar lo que cubre), la fotografía de guerra para mirar el dolor de los demás. Salir de las trincheras impuestas, de la comodidad de la compasión: “¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿Quién es el responsable? ¿Se puede excusar? ¿Fue inevitable? ¿Hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho?” (Sontag 2003a: 136). Ser perseguido por las imágenes es poder ver lo que los hombres son capaces de hacerse entre sí y, en última instancia, comprender que nuestra lectura de esa fotografía estará mediada por el uso que de ella se haga y en ese contexto debemos leerla.

El uso de la ejemplificación es constante en el ensayo. Acompañado de la descripción, crea una especie de red de situaciones que permiten leer diferentes realidades a partir de las ideas expuestas, siempre, o casi siempre, generando una torsión sobre el pensamiento tradicional sobre este tema. Este procedimiento se observa en la crítica que

<sup>9</sup> Al aplicar el adjetivo “mediática” a la guerra, se la desrealiza, pasa a ser pretendido realismo del que se desprende cierta tendencia al melodrama, que aleja al que observa de cualquier intento de reflexión. La afirmación de la realidad como espectáculo es para Sontag “de un provincialismo pasmoso” porque universaliza los hábitos de una pequeña región del mundo. Esta idea “insinúa, de un modo perverso, a la ligera, que en el mundo no hay sufrimiento real.” (2003a: 128). La denuncia está dirigida a los intelectuales franceses Guy Debords, Jean Baudrillard, y a las palabras de André Glucksmann sobre el sitio de Sarajevo como una guerra mediática.

<sup>10</sup> Originalmente, Sontag observa esta idea en los paratextos que Goya elige para sus grabados de *Los desastres de la guerra* (la imagen de tapa del libro es uno de ellos).



hace de las fotografías de Sebastião Salgado. A su vez, en esa lectura se observan replegadas, implícitas, varias de las hipótesis que ha construido.

Este ha sido uno de los pasajes más controversiales del libro, pues en las entrevistas dadas luego de su publicación los periodistas vuelven sobre el tema. Y es que Salgado es un fotógrafo muy respetado por su labor, ganador de numerosos premios, figura destacada por UNICEF en el año 2001. Al poner en tela de juicio el trabajo de alguien tan considerado por organismos internacionales, entran en el juego cuestiones políticas relacionadas con los derechos humanos, el dolor del otro y cómo es observado.

Las fotos de Salgado se caracterizan por cierta composición estética, por su belleza. La crítica de Sontag está dirigida, puntualmente, a la ausencia de pie de foto que explicita quién es la persona fotografiada.<sup>11</sup> Sontag toma la crítica que otros detractores de Salgado suelen hacer –fotos demasiado bellas, de gran composición para retratar los horrores del mundo– y la resuelve desde otra perspectiva: el problema no es cómo se fotografía, sino la foto en sí misma, la forma en que se presenta.<sup>12</sup> Sontag contraviene a los admiradores de Salgado, pero no porque no pueda leer belleza en las fotos o porque crea que belleza y verdad no pueden ir de la mano, sino porque al borrar al otro, la belleza se convierte en actor del hambre o la desesperanza. La miseria se vuelve épica; la foto, ahora ingenua, no reconoce la perversidad humana. Porque, explica Bourdieu, para comprender adecuadamente una fotografía es necesario “...descifrar el excedente de significación que traiciona, en la medida en que participa de una época, de una clase o de un grupo artístico.” (1979: 23).<sup>13</sup>

No se llega al conocimiento a través de la conmoción sino de la reflexión “sobre cómo nuestros privilegios están ubicados en el mismo mapa que su sufrimiento...” (Sontag 2003a: 119). Sontag hace que nos preguntemos ¿qué tipo de conciencia moral busca despertar en nosotros los libros y exposiciones de Salgado al volver abstracto algo tan concreto, la vida de otro imbuida en la política, el hambre, la guerra? La explotación de la piedad, la búsqueda de la conmoción podría ser una respuesta. Pero conmover no ayuda a conocer, a comprender: “la conmoción es una emoción inestable. Necesita traducirse en acciones o se marchita.” (2003a: 117). A diferencia de las objeciones tradicionalmente hechas al trabajo de Salgado, la lectura crítica de Sontag no se centra en lo estético, sino, en cierto punto, sobre la conciencia moral. Cifra el problema sobre el “nosotros supuesto” que altera la percepción del mundo.

---

<sup>11</sup> Una de las búsquedas esenciales del ensayo es desentrañar el uso de la fotografía en relación con su capacidad de documentar la historia, de ser una especie de verdad oficial: lo connotado puede alterar nuestra percepción de la foto, sesgarla. En su ensayo *El mensaje fotográfico*, Roland Barthes desentrañará los elementos que lo constituyen, entre ellos el texto, lo que llamamos pie de foto y que es relacionado allí con la connotación: “el texto constituye un mensaje parásito, destinado a connotar la imagen, es decir, a uno o varios significados secundarios. (...) es la palabra que viene a sublimar, patetizar o racionalizar la imagen.” (1986: 21)

<sup>12</sup> Un resumen actualizado de la controversia generada por el trabajo de Sebastião Salgado puede leerse en Colorado Nates, O. (2013): *Sebastião Salgado: entre la fama y la sospecha*: <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (01-6-2013)

<sup>13</sup> Tomaremos textos de diferentes corrientes teóricas porque creemos que, aunque encontramos diferencias en los posicionamientos, enriquecen la lectura que hemos elaborado, y son pertinentes para hablar de este ensayo de Susan Sontag en particular.

## Contravenir la sabiduría de la tribu

Los estadounidenses usan la palabra “América” con mucha más frecuencia que los daneses usan “Dinamarca”, o los malayos, “Malasia”, algo que sólo ocurre cuando la visión que se tiene de otros países se obtiene, principalmente, a través de la lente de una cámara o desde un bombardero.

Terry Eagleton

Contravenir la sabiduría de la tribu, en un sentido amplio, es discutir las ideas aceptadas, pero también enfrentarse a la comunidad a la que uno pertenece y con la que se comparte, en mayor o menor medida, ciertos rasgos culturales determinantes. Sin embargo, Sontag se ha posicionado, y ha sido ubicada a menudo, como una *out sider*, una especie de extraña en su propio país por su constante confrontación con los gobiernos y las ideas que circulan en él. Aunque esta nunca haya sido su situación real, su forma de ubicarse recuerda la idea de intelectual exiliado que aporta Edward Said: “el exilio para el intelectual es inquietud, movimiento, estado de inestabilidad permanente y que desestabiliza al otro” (1994: 64).

Esta fluctuación o “estado intermedio” coloca al intelectual suspendido entre el ambiente nuevo y el antiguo, lo que genera la posibilidad de una escritura libre de cualquier atadura, que logra o busca perturbar a los lectores. La marginalidad propuesta por este “exilio” libera de la precaución con la que la sabiduría de la tribu espera ser tratada y hace del escritor una voz serenamente rebelde. *Ante el dolor de los demás* se posiciona en el terreno de la contraveniencia y se dispone de forma permanente a resistirse ante la verdad sedimentada e indubitable.

En relación con este punto, es interesante observar el tratamiento que el ensayo hace de las políticas gubernamentales e internacionales de Estados Unidos. Sontag siempre ha sido muy crítica con el gobierno de su país, al punto de molestar. Cuando ocurrió el atentado a las Torres Gemelas, luego de haber publicado en la revista *The New Yorker* del 26 de septiembre de 2001 su famoso texto “11-9-2001”,<sup>14</sup> fue comparada por *The New Republic* con Sadam Husein y Bin Laden.<sup>15</sup> En *Ante el dolor de los demás*, analiza lo que no está permitido mostrar y cómo se establece lo que puede verse a través de parámetros de “buen gusto” utilizados por las instituciones que regulan la información. Al descubrir estos parámetros, la crítica se centra en el uso de la información, los procesos de ocultamiento y revelación de lo que sucede y lo que ha sucedido de acuerdo a los intereses del poder y cómo esto afecta la construcción de nuestra memoria y el pasado histórico. Observa, por ejemplo, que la prensa sensacionalista publicó fotos del World Trade Center en el 2001 que no salieron en otros diarios permeables a las restricciones de los anunciantes sobre lo que era apropiado transmitir; o que los museos de la memoria en Estados Unidos no recuerdan los sufrimientos de su pueblo, sino el de otros pueblos lejanos. Así muestra que la selección de lo que vemos tiene un fundamento que es siempre político: “Las ideologías crean archivos probatorios de imágenes, imágenes representativas, las cuales compendian ideas

<sup>14</sup> Este ensayo, que apareció originalmente en *The New Yorker*, ha sido recogido en el volumen póstumo *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, publicado en el 2007 por la editorial Mondadori.

<sup>15</sup> Sobre la repercusión del artículo, Sontag ha dicho: “Fui muy atacada por ese artículo, incluso llegué a recibir amenazas de muerte. Llegaron a decir que lo que tenían en común Sadam, Bin Laden y Susan Sontag era que los tres querían la destrucción de América. Simplemente expresaba mi punto de vista sobre lo acontecido.” (Gurpegui, 2003)

comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles.” (Sontag 2003a: 82).

Este pensamiento nos lleva a indagar en su rol de crítica, de pensadora de la cultura y su función en este sentido: dudar acerca de lo que alguna vez creyó verdadero, cuestionarse, buscar nuevos punto de vista. A través de la observación de ciertos hechos, quita el velo a la novia que parece más pura: la información que compartimos. Susan Sontag, sobre todo, quiere hacer del lector un curioso crítico, que sepa ver todas las caras del poliedro para poder distinguir incluso las que se ocultan.

La escritura ordenada y explicativa del texto tiene algo de alarma, de aviso que se instala en el lector frente al relajamiento moral, frente al discurso de poder, o ante cualquier idea encallada que no permita la inquietud, la duda. Busca lectores que acepten ser interpelados en sus creencias, que puedan reflexionar acerca de ideas arraigadas, unidas al concepto de “verdad” por el tiempo; un lector curioso, que pueda preguntar por qué y cómo se dice eso que está siendo dicho por la fotografía, por los medios, por los intelectuales, por los gobiernos, por cualquier aparato de poder.

*Ante el dolor de los demás* está cubierto de preguntas que podrían calificarse de retóricas, pero no sólo refuerzan la argumentación que defiende Sontag, sino que provocan en el lector una necesidad de trascender los límites del propio texto. El lector no se mostrará simplemente asombrado por lo cotidiano, por suponer el horror extraordinario, sino que podrá responder estas preguntas por fuera de su entorno inmediato.

Un lenguaje de la alarma no un lenguaje alarmista, ya que no busca aterrorizar o moralizar, sino contravenir las generalizaciones u opiniones sedimentadas en el discurso, las categorías reduccionistas. Nos insta a prestar atención al mundo para comprender lo que los humanos son capaces de hacerse los unos a los otros. En este punto es prudente volver al concepto de intelectual tal como lo entiende Said:

Básicamente, el intelectual en el sentido que yo le doy a esta palabra no es ni un pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que ha apostado con todo su ser a favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar fórmulas fáciles, o clisés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional, así como lo que éstos hacen. (1994: 39-40)

Quizá Sontag renegaría<sup>16</sup> de esta comparación porque si bien explica también limita su rol de escritora. Pero el modo de pensar el trabajo intelectual propuesto por Said se relaciona con la actitud crítica que observamos en el ensayo: escritura en constante subversión de las ideas aceptadas, incluso las propias; actitud insobornable, también podríamos decir actividad, de búsqueda de una verdad consciente del mundo, que apoye los derechos humanos, más allá de la “tribu” a la que se pertenezca; ejercicio de la razón, para no “ecologizar” la mirada.

En “La revolución brechtiana”, Barthes propone algunas ideas para hablar de Brecht y de su teatro desde las que podemos pensar la escritura de Sontag en *Ante el dolor de los demás*:

---

<sup>16</sup> Sontag ha expresado su desinterés sobre la idea de “intelectual” por tratarse de una generalización: “No sé que son los intelectuales, no me interesa el concepto de intelectual. Lo que debe hacer el escritor es decir la verdad. Las generalizaciones no me interesan.” (Gurpegui 2003)

un hombre que nos dice, desdeñando toda tradición, que el público sólo debe identificarse a medias con el espectáculo, de modo que “conozca” lo que se le muestre en él, en vez de sufrirlo; que el actor tiene que colaborar a que se forme esta conciencia, denunciando su papel, no encarnándolo, que el espectador no debe nunca identificarse completamente con el héroe, de modo que pueda seguir siendo siempre libre de juzgar las causas, y más tarde los remedios, de su sufrimiento; que la acción no debe ser imitada, sino contada; que el teatro debe dejar de ser mágico para convertirse en crítico, lo cual además será para él el mejor modo de ser caluroso. (1964: 67-68)

Para nosotros, Sontag es una mujer que nos dice, desdeñando toda tradición, que no hay que identificarse por completo con esas fotografías para conocer lo que se muestra en ellas, de modo que el lector pueda siempre ser libre de juzgar las causas y los remedios. El teatro crítico del que hablar Barthes se asemeja a la voz crítica que incorpora y propone *Ante el dolor de los demás*. El pensamiento inquieto de Sontag, cercano a la ironía, alejado del cinismo, implacable con el poder, se traduce en su lenguaje. Su forma de escritura apunta a que el lector reflexione, no ya cómodamente, sino articulando nuevas preguntas el porqué, el quién, el para qué. Un lector que esté dispuesto a traspasar una especie de “cuarta pared”, que ya ha sido derruida por el escritor.

## Conclusión

Admirable/ aquel que ante el relámpago/ no dice: la vida huye...

Basho

La pregunta por el otro se ha andado y desandado en diferentes momentos de la historia, en relación con diferentes temáticas, pero siempre en relación con las circunstancias y consecuencias de las relaciones entre los hombres. Del encuentro con el otro, o, como efecto de ese encuentro, se espera una toma de posición, una mirada, la consideración sobre los demás. Esa mirada, desencadenada por el encuentro, desata a su vez una posición política ante el otro, que nos muestra si estamos dispuestos a leerlo, la forma en la que los hombres se ven entre sí. El libro de Susan Sontag es una respuesta a esta pregunta a partir de un objeto en particular, la fotografía de guerra. Al pensar los diferentes problemas en torno a él, limpia el objeto de estudio y comienza a construir desde allí su tesis. En todos los apartados del ensayo podemos ver la investigación realizada por Sontag la lleva a diferentes esferas: literaria, fotográfica, artística, histórica. En el análisis de esas fuentes reconocemos una búsqueda por evidenciar el artificio de la composición, desde los engaños históricamente reconocidos en la fotografía de guerra, hasta el uso de la imagen como medio de comunicación portador de una ideología. *Ante el dolor de los demás* parece un libro sobre la fotografía de guerra, pero en realidad es un libro sobre cómo vemos y analizamos el mundo, sobre la posición que tomamos ante el dolor de los otros.

Responder a la pregunta sobre el otro anclándose en este objeto le permitirá extender su ensayo hacia otros temas: el uso de la fotografía en los medios de comunicación, la manipulación de la fotografía como documento histórico, la relación entre la ideología y la creación de una verdad adecuada a quién detenta el poder, etcétera. El ensayo, además, funciona a modo de provocación porque devastará la teoría de la sociedad del espectáculo al exponer en contra de ella, para que ya no sea una certeza repetida por

doquier. Aunque esto implique enfrentarse a su propia voz en el pasado –Sontag retoma algunos argumentos del libro *Sobre la fotografía*, escrito 30 años antes, y los liquida– y a la voz de sus colegas en el presente. *Ante el dolor de los demás*, en tanto ensayo, “Se yergue sobretudo contra la doctrina arraigada desde Platón, según la cual lo cambiante, lo efímero, es indigno de la filosofía” (Adorno 1962: 19). Sontag devasta lo sedimentado, irrumpe, se pregunta, altera sus propias ideas en busca de nuevas respuestas que aboguen por una visión completa del mundo, que aporte una sensación de igualdad, de que todos estamos siendo vistos, tenidos en cuenta con *la melancólica virtud de la tolerancia*.

El ensayo y el lector del ensayo se preguntan cómo situarse ante el dolor del otro, cómo comprender/ conocer o no el estado de cosas en el que nos encontramos como sujetos en la sociedad, de qué manera somos influenciados para conocer el mundo y cómo eso determina nuestro conocimiento respecto de él. Cuanto de *otros* hay en el *nosotros* que podemos pronunciar.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor (1958), “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.
- Barthes, Roland (1986), “El mensaje fotográfico” en *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 11-27.
- Barthes, Roland (1964), “La revolución brechtiana” [1955] en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Colorado Nates, Oscar (2013), “Sebastião Salgado: entre la fama y la sospecha” en *Reflexiones en torno a la fotografía*: <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (01-05-2013)
- Emcke, Carolin y Spörl, Gerhard (2003), “Nadie impedirá a EE UU emprender una guerra contra Irak. Entrevista a Susan Sontag”, en *La Jornada*, México: <http://www.jornada.unam.mx/2003/03/06/032n1mun.php?origen=mundo.html> (01-05-2013)
- Foucault, Michel (1995), “¿Qué es la crítica? Crítica y Aufklärung” en *Δαίμων*, 11. 5-25.
- Gurpegui, Alonso (2003), “Última Palabra: No sé qué son los intelectuales. Entrevista a Susan Sontag”, en *El Cultural*, España: [http://www.elcultural.es/articulo\\_imp.aspx?id=7997](http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=7997) (01-05-2013).
- Hobsbawm, Eric (1998) [1994], *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Said, Edward (1994), *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires: Paidós.
- Sontag, Susan (2003a), *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sontag, Susan (1973), *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Sontag, Susan (2007), *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Mondadori.
- Sontag, Susan (2003b), *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux.