



Contravenir la sabiduría de la tribu Sobre *Ante el dolor de los demás* de Susan Sontag

Lucía Belén Couso

UNMDP

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.

Sontag 2007; 188

“Contravenir la sabiduría de la tribu” fue la forma que Susan Sontag eligió, en su discurso por la premiación de Ishai Menuchin, para hablar de los miembros de Yes Gvul quienes se negaron a servir en territorios ocupados y, en general, a una actitud ante el mundo.

Pero esta actitud, esta “contraveniencia”, puede leerse en la escritura de Sontag 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 (nos referimos a cualquiera de ellos: Estados Unidos, los intelectuales, las mujeres, los escritores de ficción, los críticos), su tarea como escritora se desenvuelve como una lucha por explicar que la realidad es construida por el tiempo y la sociedad, y que incluso, muchas veces, esa realidad es manifiestamente manipulada.

Para observar esta actitud crítica nos centraremos en su ensayo *Ante el dolor de los demás*. Este 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.

Centraremos nuestro análisis en la refutación sobre las ideas de Virginia Woolf en *Tres guineas*, y la discusión de su texto *Sobre la fotografía*. Vemos una actitud de inquebrantable atención ante las ideas comúnmente aceptadas, y un intento por romper con ellas, de descubrir lo que está debajo. Y descubrir implica mostrar algo que ya existía y se encontraba oculto, oculto por una voluntad ajena al fenómeno, o por vicisitudes espaciales o históricas.

Sontag contra 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 se gesta como una respuesta a la pregunta “¿cómo hemos de evitar la guerra en su opinión?”, que llega a Woolf de la mano de un hombre, un abogado, que está interesado en su opinión como intelectual. Woolf no admite el nosotros implícito en la pregunta: el abogado es hombre y ella es mujer. 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 los hechos. La lectura de las fotos desencadena, en ambos, repulsión y horror. La *conmoción* es compartida. Sontag observa que la lectura simplificadora de las fotos crea una ilusión de consenso entre Woolf y el abogado sobre el dolor del otro y la búsqueda de la paz. 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, 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.” (Sontag 2003; 15). La cuestión del “*nosotros*” excede la crítica al ensayo de Woolf, y concentra la lectura que hace Sontag durante el resto de su libro.

De los numerosos textos que podría haber utilizado Sontag para iniciar su ensayo selecciona otro que también ha escrito una mujer. Sin embargo, sus respuestas ante el porqué de la guerra son diferentes. Es que Woolf era pacifista y Sontag no. Woolf mantuvo una postura antibelicista y abogó por la paz, por lo que fue muy criticada. Sontag, por el contrario, establece el carácter inherente que tiene la guerra para la sociedad en que vivimos. La diferencia es fundamental para comprender las objeciones que Sontag hace de las ideas predominantes sobre la guerra en *Tres guineas*. La guerra, dice Sontag, no es genérica (el dolor no se puede generalizar) sino política. En consecuencia, la fotografía de guerra requiere una lectura conciente del entorno, a contrapelo de la imagen: “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 2003; 18).

A diferencia de Woolf, Sontag nos llama a reconocer “Esto es lo que *hace* la guerra.” (Sontag 2003; 16) y “Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan.” (Sontag 2003, 133). 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”. Ver un tratado de paz como una ilusión con relevancia sólo en el papel, muestra que su postura ante la pregunta *¿por qué la guerra?* se separa del enfoque propuesto por Woolf, al 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 como la foto, nos permite rodear lo que ha sucedido y, a la vez, es un recorte de ese hecho, un límite impuesto por el personal competente. En primera instancia, la cinta permite ver el problema desde afuera, rodear: los autos destruidos, 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 un vecino que observa el accidente como 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, a su vez, se emparenta al espectáculo y al 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”, es decir puede ser corrida como límite y permitir el desocultamiento. Al acceder más allá de lo que nos es permitido acercarnos (de lo que nos es permitido mirar, y escuchar), descubrimos el lugar de los hechos. Vamos más allá de un recorrido por fuera, 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 al lugar y al contexto donde se encuadra. Cuestionar es contravenir la certeza de aquello que nos es mostrado como si fuera 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 nuestras capacidades.

Al plantear una búsqueda constante de lo que está debajo, de lo encubierto, y activar ciertos mecanismos de desocultamiento en relación a ciertas 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 idea de actitud crítica que plantea 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. (Foucault 1995; 8).

Más allá del tema del ensayo, lo que describe Sontag en relación a 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, periodista del *New York Times* sobre una imagen de la guerra en Bosnia: “un miliciano serbio a punto de dar un puntapié a la cabeza de la musulmana moribunda. Eso dice todo lo que hace falta saber.” (Sontag 2003; 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. El contexto en que esa fotografía es vista soporta una lectura del tipo que hace Kifner, es esperada, pero también su significado se reduce. Lo que nos lleva a otra importante tesis

del ensayo: *la fotografía del sufrimiento, de la guerra está expuesta al uso y a la manipulación, no puede pensarse como simple documento, como la historia no puede pensarse como verdad inapelable*. De alguna forma, la crítica hecha al posicionamiento de Virginia Woolf en *Tres guineas* con respecto a las fotografías de la guerra como “vistas transparentes de un tema” (Sontag 2003; 42), se desprende que para Susan Sontag la fotografía está revestida de opinión. Esta hipótesis rehuye a la ilusión de consenso generada por la conmoción, porque como señala en el ensayo “A la larga, se interpreta de una fotografía (no lo que dice, sino) lo que debería estar diciendo” (Sontag 2003; 39).

Este pensamiento nos lleva a indagar su rol como crítico, que vemos condensado en esta idea de la “contraveniencia”. La escritura crítica, que se traduce más allá del texto en una *actitud*, pone a prueba el lugar donde nos encontramos, la forma en que disponemos nuestro conocimiento sobre el mundo, y crea, así, nuevas preguntas, otras formas de acceder al conocimiento y de pensar.

Ese manifiesto gusto por la discusión, es para Sontag una “tentación irresistible” (Sontag 2003; 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, una ellas es la revisión de su aclamado texto *Sobre la fotografía* (1973) y su posterior refutación (que es refutación de sí misma). Es que ambos textos tiene un objeto común: la fotografía. El segundo es más específico, se refiere particularmente a la fotografía de guerra para mirar otro problema: la forma 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 forma de mirar (o de no mirar) propuesta por el texto de 1973.

Sontag conoce la influencia de *Sobre la fotografía*, sabe que las pocas voces disidentes no han alcanzado para que no se establezcan esos ensayos como un discurso autorizado en torno al tema. Frente a esta situación, ella misma lo cuestionará, al punto de cancelar su idea anterior.

Para ello va a discutir dos ideas concentradas 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 establece 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* donde 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. (Sontag 1973; 251)

No mirar, ecologizar la mirada, como ella había propuesto, 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. Sontag responderá, 30 años después, “No habrá ecología de las imágenes.” (Sontag 2003; 125) y “los horrores mismos no se atenuarán” (Sontag 2003; 126). Este argumento la movilizará contra la idea de la

modernidad como sensibilidad corruptora, y las teorías de la sociedad del espectáculo. Para ello propondrá un recorrido desplegándose desde William Wordsworth y Baudelaire, hasta llegar a Guy Debord y Jean Baudrillard. Así, muestra como las ideas de 1860 en nada se diferencian de las actuales, a las que, con los ensayos de *Sobre la fotografía*, asegura haber alimentado. Analizar el desplazamiento de la teoría de la sociedad del espectáculo en el tiempo, le permite pensar y observar los cambios que ha sufrido o no, y desarmar la argumentación existente sobre ese discurso. Como podemos ver, es el mismo procedimiento que utiliza 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 como puente hacia la crítica es muy utilizada en el ensayo, como ya hemos observado en relación al pacto Kellogg Briand. Cuando, finalmente, Sontag expresa 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 se genera un “anticlímax” que condiciona al lector en su búsqueda del significado del texto, y más allá de él; apunta a que el lector reflexione, no ya cómodamente, sino articulando nuevas preguntas, el porqué, el quién, el para qué.

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

Ahora bien, 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 comparte en mayor o menor medida ciertos rasgos culturales determinantes. Aunque esta nunca haya sido su situación real, su forma de posicionarse de acuerdo a esta pertenencia, 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” (Said 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.

Para finalizar, resaltamos el tratamiento que el ensayo hace de las políticas gubernamentales e internacionales de Estados Unidos. La crítica se centra, principalmente,

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 los museos de la memoria en Estados Unidos no recuerdan los sufrimientos de su pueblo, sino el de otros pueblos lejanos (no hay un museo del esclavismo en Norteamérica, pero sí uno sobre el aniquilación del pueblo armenio). 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 comunes de significación y desencadenan reflexiones y sentimientos predecibles.” (Sontag 2003; 82).

A partir de afirmaciones como estas es que pensamos que *Ante el dolor de los demás* busca lectores que acepten ser interpelados en sus creencias, que puedan reflexionar acerca de ideas arraigadas, unidas al concepto de “verdad”, que no se muestren simplemente asombrados por lo cotidiano, por suponer el horror como extraordinario. 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

- Sontag, S. (2007): *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Mondadori.
- _____ (2003): *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- _____ (1973). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Gurpegui, A. (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 (01-05-2013).
- Espada, A. (2003). “Nadie impedirá a EE UU emprender una guerra contra Irak. Entrevista a Susan Sontag”, en *La Jornada*, México: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag> (01-05-2013)
- Said, E. (1994): *Representaciones del intelectual*. Buenos Aires: Paidós.
- Colorado Nates, O. (2013): *Sebastião Salgado: entre la fama y la sospecha*: <http://oscarenfotos.com/2013/02/23/sebastiao-salgado/> (01-05-2013)
- Foucault, M. (1995): “¿Qué es la crítica? Crítica y Aufklärung” en *Δαίμων*, 11.
- Bourdieu, P. (1979): “Introducción” en *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.
- Barthes, R. (1974): “El mensaje fotográfico” en *La Semiología*. Comunicaciones / 4. Buenos Aires.
- _____ (1964): “La revolución brechtiana” [1955] en *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Adorno, T. (1958): “El ensayo como forma” en *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel.