

Fotografía, Paisaje y Memorias en las ‘Imágenes que no Queremos Ver’ de las Muertes de Inmigrantes en el Mediterráneo Actual

Rafael Tassi Teixeira¹

Recibido: 20 de julio de 2020 / Aceptado: 26 de diciembre de 2020

Resumen. Las representaciones artísticas, culturales y mediáticas sobre los dramas migratorios multi-planetarios tratan, contemporáneamente, diversas series de imágenes que circulan accionando memorias, sentidos y afectos. El trabajo propone una discusión sobre un conjunto específico de fotos, realizadas en el Mediterráneo, en diferentes momentos en los que la intensidad de la visualización sobre las muertes de inmigrantes y refugiados alcanza un ápice figurativo y fotográfico. Marcadas por la visibilidad creciente de las imágenes asociadas a los procesos de cruce de frontera en su situación límite, la intensidad de las fotografías retoma las cuestiones sobre los lindes de las representaciones visuales y los ‘deberes de la memoria’, encontradas, por ejemplo, en las imágenes del Holocausto. Utilizando como método principal un análisis socio-crítico y de contenido visual de las imágenes, el artículo intenta pensar en la codificación de las imágenes asociadas a la travesía mediterránea, observándolas en contraposición a la necesidad de pensar en visualidad y testimonio, y problematizando la producción de las imágenes desde la perspectiva teórica semiótica. Como principal resultado observado, el trabajo concluye que muchas de las más conocidas fotografías sobre el drama migratorio en el mediterráneo traen composiciones visuales próximas, tales como: imágenes de barcos o personas vivas y fallecidas contrastando con el fondo oceánico; playas con cadáveres en la arena; personas débiles en barcos en contraposición a miembros de equipos de rescate y bañistas. **Palabras clave:** fotografía; migraciones; mediterráneo.

[en] Photography, Landscape and Memories in the ‘Images We Do not Want to See’ of Immigrant Deaths in the Current Mediterranean

Abstract. The artistic, cultural and media representations of multi-planetary migratory dramas deal with, at the same time, various series of images that circulate, activating memories, senses and affections. The work proposes a discussion on a specific set of photos, made in the Mediterranean, at different times in which the intensity of the visualization on the deaths of immigrants and refugees reaches a figurative and photographic apex. Characterized by the increasing visibility of the images associated with border crossing processes in their limit situation, the intensity of the photographs takes up questions about the boundaries of visual representations and the ‘duties of memory’, found, for example, in the images of the Holocaust. Using a socio-critical analysis of the images and the visual content as the main method, the article tries to think about the encoding of the images associated with the Mediterranean journey, observing them as opposed to the need to think about visuality and testimony, and problematizing the production of images from a semiotic theoretical perspective. As main results observed, the work concludes that many of the best known photographs of migratory drama in the Mediterranean bring similar or similar visual units, such as: images of boats or living and deceased people in contrast to the ocean floor; beaches with corpses stretched on the sandy area; people on fragile boats as opposed to carefree rescue members and bathers.

Keywords: photography; migration; mediterranean.

Sumario. 1. Imágenes del Horror, Primeras Muertes Registradas 2. Figuraciones de lo Inusual, Muertes Insistentemente Obscenas 3. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Tassi-Teixeira, R. (2021). Fotografía, Paisaje y Memorias en las ‘Imágenes que no Queremos Ver’ de las Muertes de Inmigrantes en el Mediterráneo Actual. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 27 (1), 269-279. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.70731>

1. Imágenes del Horror, Primeras Muertes Registradas

El presente artículo tiene como objetivo discutir la tipología de algunas fotografías periodísticas que, en los últimos treinta años exponen el drama de inmigrantes intentando cruzar el Mediterráneo, produciendo dimensiones de sentido y memorias específicas sobre la cuestión migratoria. A partir del análisis

del contenido de algunas de estas imágenes, se relaciona la pragmática construcción de una memoria foto periodística calcada en la intensidad de los elementos signícos y comportamentales de los sujetos de las fotos: cierto choque o contraste de desempeños comportamentales entre inmigrantes en situación límite y europeos indiferentes.

Se trabaja con imágenes que establecen relación entre los paisajes del mar y de la franja de arena y los

¹ Universidade Estadual do Paraná (Brasil)
E-mail: rafatassiteixeira@hotmail.com

cuerpos anónimos de inmigrantes cuyas identidades y trayectorias permanecen indefinidas y que parecen desestabilizarlas, componiendo una relación marcada por la noción de frontera y por el contraste con los diferentes cuerpos biográficos presentes en las imágenes.

En este sentido, en relación a una progresiva disposición visual acerca de la tragedia migratoria en el Mediterráneo, la invisibilidad de los cuerpos de los inmigrantes contrasta con la indolencia de muchos de los sujetos europeos captados en las imágenes (generalmente turistas disfrutando de las zonas marítimas y arenales). La infrarrepresentación verbo-visual de los movimientos transnacionales en la década de 1990, según observa Nash (2005), se compensa por la paulatina insistencia mediática en fotos realizadas de los inmigrantes, muertos o vivos, en alto mar o en las playas de la costa europea. Por otro lado, se sigue dando poco énfasis a la realidad de esas personas en sus países de origen. El foco recae, por tanto, en aquello que la movilidad de los sujetos provoca en Europa. Así, la llamada ‘crisis’ migratoria², está más explorada por la alarma social que genera en tierras europeas que por el sesgo de una preocupación humanitaria, creando una visión conflictiva, una percepción social de exceso en relación a los desplazamientos. Por tanto, se tipifica negativamente la multiplicidad de los individuos en tránsito.

La elección de las imágenes no pretende mapear exhaustivamente la representación visual de la movilidad intercontinental, sino, simplemente mostrar algunas fotografías que sirven para objetivar la discusión. Tampoco la selección ambiciona cubrir de modo uniforme el periodo de treinta años usado como punto de corte, ya que está basado en el juicio de Nash (2005) de que existen momentos de intensificaciones en la representación de ese flujo, de temporalidades fotográficas disyuntivas pero cronológicamente crecientes.

La primera imagen conocida de un inmigrante africano, que murió al intentar cruzar el estrecho

Celta-Gibraltar en una pequeña embarcación, hacia la zona marítima África – Europa, se remonta a 1988. Titulada como “*El Primer*”, la fotografía de Ildefonso Sena estructura el momento en el que el fotógrafo capta la imagen del inmigrante fallecido, cuerpo sin vida en la arena, parcialmente vestido, con los puños cerrados³. Mientras el cuerpo, en primer plano, permanece estirado lateralmente, el segundo plano de la imagen muestra una embarcación, conocida como *cayuco*⁴, que parece ser estabilizada por una cuerda que la sujeta a la playa. En el tercer fondo visual, se ve una franja del rompiente marítimo, y la longitud del océano, demarcando el contexto geográfico-paisajístico de la frontera hostil entre África y Europa.

El paisaje natural es un elemento constante en muchas fotografías realizada en el estrecho, que de cierta forma tienen esta similitud: los sujetos inmigrantes africanos son vistos en contraposición al fondo oceánico, en una relación asimétrica a la configuración del plano, construida, muchas veces, en situación de agotamiento o desesperación⁵. Lugar de muerte y presencia abjeta, metonímicamente, la primera línea de la playa está habitada por los cuerpos de los inmigrantes fallecidos durante la travesía o al tocar la playa⁶. El paisaje revela, no obstante, la inestabilidad característica de la mayoría de estas instantáneas: el lugar de muerte es, al mismo tiempo, la imposibilidad de ser sepultado y el transcurso de un tiempo impreciso e inacabado (el cadáver llega sin nombre, la fragilidad de la embarcación elude a un experimento continuo con la idea del abandono).

El encuadre parcialmente lateral de la foto de Ildefonso Sena dispone de una primera realización cronotextual de un signo recurrente en las sucesivas fotografías sobre los inmigrantes que mueren al intentar cruzar el estrecho: el carácter perturbador de la imagen que entra en enfrentamiento directo con el fondo oceánico y el lugar apacible de recogimiento (la playa generalmente desierta y soleada). Esta irrupción, en sistemáticas imágenes de la década de 1990 es importante porque experimenta un desequilibrio en la

² Por ‘crisis’ migratoria se entiende aquí como el aumento del flujo migratorio de personas oriundas, sobre todo de África y Oriente Medio, que buscan entrar de forma ilegal en países europeos, la mayoría de las veces con el objetivo de dejar para atrás guerras, violaciones de derechos humanos, intolerancias religiosas, entre otros. Acompañando a Chouliaraki e Stolic (2017), la palabra ‘crisis’ se usa entre comillas para desafiar el eurocentrismo que marca su uso, por el hincapié que pone en lo que ocurre en el lado europeo, en detrimento a lo que ocurre en los otros continentes.

³ La fotografía de Sena, realizada en la playa española de Tarifa en 1988, es conocida como una de las primeras (Fontcuberta, 2016) hechas sobre un fallecido en la costa mediterránea: usada sucesivas veces posteriormente, se escenifica con evidente similitud, casi veinte años después, en la película *Querida Bamako* (Omar Oké, 2007), trayendo para el texto filmico la reescritura de la imagen icónica de la inmigración africana a Europa, difícilmente descifrable en el momento político de entonces.

⁴ Pequeño barco de madera, también llamado *patera* (dependiendo del tamaño), con motor de popa, utilizado para cruzar las aguas abiertas de la costa africana, generalmente en la región de Marruecos, pero también desde otros puntos más distante de la costa de África.

⁵ Hay una producción y diseminación extensa de fotografías con carga visual semejante en los medios de comunicación españoles, casi siempre siguiendo el mismo diseño icnográfico: fondo oceánico y/o playa con cadáveres y barcos precarios; plano de embarcación repleta de personas; cuerpos solitarios en la arena en contraste con fuerzas de seguridad o bañistas despreocupados. Las fotografías escogidas en el presente artículo son algunas de las que más se destacan en términos visuales y circulatorios, desde aquella considerada como la primera foto de gran repercusión de Ildefonso Sena en 1988 hasta las fotografías de Santi Palacios que aparecieron en *El País* en 2017. Como punto central para escoger las fotos, se optó por los siguientes criterios: periódico de gran circulación nacional; imagen en primera página o página central; fotoperiodista conocido; elementos visuales comunes (fotografías en locales o playas y/o zonas marítimas).

⁶ La muerte derivada del cabotaje de los barcos repletos de personas, la muerte por inanición durante los días que están a la deriva, el ahogamiento producido cuando el barco se vuelca: recordando, sobre todo, la clandestinidad del trayecto, realizado casi siempre por la noche, la ausencia oceanográfica, con poco o ningún conocimiento náutico, bajo el yugo, casi único, de los atravesadores: como escribe Nair (2007), las poblaciones de los cayucos, en su mayoría, proceden de toda África, mayoritariamente jóvenes, con distribución similar entre hombres y mujeres, con muchos niños y adolescentes desacompañados, de diversos países y regiones.

condición de una nueva presencia: la del inmigrante ahogado, que es visto en el contacto desestabilizador de la imagen, emanando una realidad caracterizada por la situación de abandono. En este caso, el paisaje, tal y como apunta Mitchell (2002), observado como fondo silencioso que irradia la presencia de un sujeto cultural imprevisto y desestabilizador, es visto como un texto cultural que proyecta una figura de muer-

te y desconexión. Al arrojar un sentido habitado por la conformación de polaridades –tierra prometida y ahogamiento, frontera marítima y naufragio, elemento extraño y presencia atroz, etc.– múltiples fotografías realizan una metáfora del instante, comprometiéndose la idea de elementos discursivos –visuales que ayudarán a formar una concepción fundamentalmente jurídica-policial de la figura del inmigrante⁷.

Figura 1



Fotografía de Ildefonso Sena, 1988

La insistencia en imágenes impactantes, tal y como prefigura la fotografía de Ildefonso Sena, invoca la construcción de un lugar mediado por la retórica de la frontera. La memoria de una identidad visual instruida por un tratamiento gráfico supuestamente más real, en busca de una diferencia notable entre el peligro de la travesía y el dominio controlado del paisaje de la muerte, se destaca por ser una memoria que asocia movimiento paisajístico y la presencia de la ausencia. Como señala Sontag (2003), la relación con las imágenes de los cuerpos –mutilados, producidas por el desprendimiento del horror de la muerte y de la condición de desespero de la travesía – y el dolor ajeno, brutaliza una idea de la presencia de una subjetividad anulada. La adopción de una retórica de frontera (Portes, 2010), no obstante, se servirá de las imágenes de los barcos en el mediterráneo para hacer más explícita la idea de descontrol y precipitación, de una ‘avalancha’ migratoria⁸. Las imágenes de los *cayucos* y de las

pateras repletas de personas, frente al fondo visual del mediterráneo, prevalecen significativamente en los años 2000: en aquel momento específico de la edificación de las imágenes de los inmigrantes africanos intentando cruzar la frontera África-Europa, las fotografías todavía se sitúan en una zona indefinida que rivaliza tragedia humanitaria y problema de ‘invasión’ territorial.

Sin embargo, la crisis de los *cayucos-pateras* en 2006, momento verdaderamente escatológico de la irrupción del fenómeno en las agendas político-mediáticas en relación a las miles de muertes en el mar mediterráneo, designa una circulación sin precedentes de la imagen del descontrol. Se accionan memorias de las travesías y se desplazan contextos fronterizos para el campo de la tragedia y del testimonio. Pero, sobre todo, se descentra la visión conflictiva de la realidad inmigrante en un asunto para el cual las sociedades europeas todavía no habían creado consenso: pasan a promover el ‘ojo de la historia en su

⁷ Es importante destacar, por ejemplo, que la historia de la construcción visual de los sucesivos ‘rostros migratorios’ en España, provienen de una percepción conflictiva y dramática de la identidad migrante. La infrarrepresentación discursiva-visual de la década de 1990, como escribe Mary-Nash (2005), se completa por la gradual insistencia en imágenes impactantes, seleccionando las más polémicas en contrapunto a la falta de imágenes de la realidad social de los inmigrantes en sus países de origen. La inmigración transnacional, a finales de la década de 1990, genera alarma social y se convierte en una cuestión de orden político (antes que una preocupación humanitaria), una vez que los discursos de control de fronteras y la permeabilidad relativa de la unificación europea disemina, de una forma cada vez más notable, la diferencia entre la positivación económica de los inmigrantes y la percepción social del ‘descontrol’ en relación a los flujos atraídos.

⁸ Según Mary Nash (2005), los términos más comunes –‘avalancha’, ‘marea’, ‘wet backs’, ‘sin papeles’– que aparecen en los medios de comunicación europeos durante el final de la década de 1990 y comienzo de los años 2000, son extraídos del contexto norte-americano, desplazando el universo terminológico y discursivo propio para otro contexto. Con la percepción de la intensidad del fenómeno de cruce de fronteras marítimas a lo largo de la década de 2000, el drama migratorio de las travesías África-Europa gana especificidad signica-imaginaria.

tenaz vocación de hacerlo visible' (Didi-Huberman, 2016)⁹.

La fotografía realizada por Javier Bauluz, en la playa de Tarifa en 2000, marca uno de los puntos de inflexión en la historia del fotoperiodismo en el campo de los estudios visuales en relación a los inmigrantes muertos (Gilligan y Marley, 2010). En el tercer plano visual, casi en la periferia de la foto e interponiendo el plano central con el fondo de la imagen, vemos un inmigrante fallecido a algunos metros del agua del mar. A diferencia de la fotografía de Ildefonso Sena, el cuerpo fallecido aparece boca abajo, con la cara mirando hacia el final de la línea de playa, que acaba en una pared de rocas – característica significativa en varias fotos de los inmigrantes ahogados, ya que, en la mayoría de los casos, la cara no está en evidencia. La densidad

de la escritura de la imagen es impactante. En este caso, tanto por la naturaleza abjeta de la corporeidad (un cuerpo castigado por la salinidad en estado de descomposición en una playa turística) como por la serie de 'obscenidades' que están inscritas en la propia composición fotográfica: en la foto de Bauluz, en el primer plano izquierdo de la composición, una pareja de bañistas, protegidos por una sombrilla, aprovecha la playa, aparentemente sin observar, o sin realizar ninguna acción o gesto de intranquilidad hacia el cuerpo sin vida en la playa. Como un animal muerto –un pájaro caído o un pez en estado avanzado de descomposición– el inmigrante parece recibir el anonimato más brutal y atroz: la imagen contiene una indiscriminada naturaleza de contemplación que podría destacar por el nivel obsceno o absurdo de la doble inscripción.

Figura 2



Fotografía de Javier Bauluz, 2000

La gramática de la foto vista en una aproximación semiótica revela, además, que la línea visual del punto de vista de los bañistas parece coincidir con la posibilidad, difícilmente refutable, de un encuentro con el cuerpo extendido. Es decir, es difícil suponer, que no hayan visto el cuerpo –o al menos, que no hayan notado su presencia. La composición de la fotografía de Bauluz, en este sentido, muestra como el dramatismo y la disfuncionalidad (la anestesia encarada e indignante de la foto) tiene que ver con la narrativa entre crimen y continuidad. Esta imagen icónica revela, de muchas formas, la condición de paria y de

prohibición entre muerte e indiferencia finalizada en el inmigrante fallecido¹⁰.

Otra fotografía, realizada por el fotógrafo Arturo Rodríguez en 2006 en la costa española, posee una sintaxis similar. El paisaje protegido de una playa de aguas calmas contiene, en el mismo encuadre –y en el mismo plano– un barco lleno de inmigrantes subsaharianos y un hombre más viejo con un niño en un *jet-ski*. El conductor y el niño se destacan de la población del barco por el uso de chaleco salvavidas y por la contraposición visual. Es decir, la posición de sus cuerpos innegablemente revelan un *continuum* ocular: la dirección de los ojos de los turistas alcanzan el bar-

⁹ No obstante, en el plano mediático, el manejo de informaciones sobre la llegada de grupos inmigrantes africanos todavía es establecida por la divulgación del fenómeno de los 'ilegales' como noticia, específicamente en relatos de casos de marginalidad y delincuencia. La uniformización retórica sobre las informaciones recurrentes a los inmigrantes que llegan, en general, a los países llamados de 'primer mundo', como escribe Van Dijk (2007), actúan en el acoso cotidiano de las redes que dan privilegio a las noticias sobre clandestinidad y marginalidad, contribuyendo a aumentar la percepción social de descontrol y falta de regulación sobre la llegada masiva de personas, y tratando de tipificar negativamente la multiplicidad de los sujetos en tránsito.

¹⁰ De cierto modo, la fotografía de Bauluz es precursora de un hito asociado a las imágenes de inmigrantes intentando cruzar fronteras, con sus cuerpos desnudos, ahogados en la orla de la playa, inscritos en la imagen en sus zonas más periféricas, mientras, en el mismo encuadre, vemos a dos o más personajes, generalmente europeos y norteamericanos, completamente indiferentes a la acción dramática: por ejemplo, jugando al golf o montando en *jet-ski*.

co con los inmigrantes, que no se dan cuenta, en la foto, que están siendo mirados. A diferencia de la foto icónica de Bauluz, en la imagen de Rodríguez no hay cadáveres¹¹. Pero, la densidad del instante de la captura advierte de una composición semejante: realizada en 2006, el montaje o la captura fotográfica es esdrújula porque, entre escritura y narración óptica, impera una funcionalidad impensable. En la construcción de una memoria asociada a la travesía inmigrante en el medi-

terráneo reciente, el intenso rastro de sujetos coloniales deshumanizados y de cuerpos contemplativos son abarcados en una misma espacialidad. Se interpone, en este caso, la frontera de la composición con la frontera de la propia foto: en aquello que se revelaría igualmente indignante e impensable, se observan los varios niveles de indeterminación: humanidad y animalidad, idiotismo y vergüenza, espectáculo y masificación, voyerismo y tragedia.

Figura 3



Fotografía de Arturo Rodríguez, 2006

Como escribe Salerno (2016), el lenguaje visual relacionado a la inmigración vía marítima en el mediterráneo reciente, tiene que ver, por tanto, con una especie de reacción no incidental con encuentros que, marcados por la imprevisibilidad – y antes que suponer rescate, urgencia o incluso aversión – diseminan invisibilidades latentes. La gestualidad negativa de la *performance* de la foto, en la imagen de Rodríguez, define, en este sentido, dos condiciones ridículas: el trabajo sobre la naturalización profundamente asimétrica entre los cuerpos, vistos a través de la mirada fotográfica, y la configuración entre testimonio, oscuridad y tragedia. La reacción de insensibilidad, marco icónico en la historia de la fotografía en muchas imágenes del fotoperiodismo, vertidas al contexto de crisis migratoria en el mediterráneo, está concentrada en el uso del lenguaje de la fotografía para la realización de códigos que brindan memoria e historia abjeta. Con una característica de ‘epifanía negativa’ (Sontag, 2004), las fotos evocan la dimensión del espectáculo frente a una barbarie moderna.

La instantánea de Juan Medina, del año en que más muertes por ahogamiento fueron registradas en el Mediterráneo (Nair, 2007), vincula, en un mismo cuerpo fotográfico, atrocidad y representación. El inmigrante, con signos de agotamiento, se transfiere para el centro del plano, visto mientras gatea en una playa de las Islas Canarias. En el fondo de la imagen, vemos, desenfocados, a tres bañistas aprovechando el sol y conversando. En este caso, no hay contacto visual, disimulo o cualquier conexión entre las zonas de emergencia narrativa. El inmigrante, en la foto, es solemnemente ignorado. En este sentido, la estrategia fotográfica dispone la distorsión focal entre los fondos de la figura y el centro de la imagen. Al contrario de la foto de Javier Bauluz, el primer plano ininterrumpido crea una composición en la que la desesperación y la agonía de la supervivencia son insoportablemente destinadas a nuestra mirada como espectador, partícipes de la situación de desencuentro. La codificación de la imagen, aquí, prima por la insistencia discursiva en la idea de un choque que no

¹¹ Muchas de estas fotografías son importantes desde el punto de vista del impacto circulatorio (de la reproducción realizada en otros periódicos y fuentes). A pesar de su relevancia asociativa, no es el objeto directo del presente artículo discutir la reproducción y la reenergización de estas fotos en los medios de comunicación. Gran parte de estas imágenes, que se han convertido en iconos visuales en la cuestión de la inmigración en Europa, tipologizan una tendencia específica en dramatizar el contexto migratorio desde el punto de vista foto periodístico más urgente. De la misma forma, en términos de alcance analítico y conceptual, sería fundamental continuar el análisis del contenido visual aquí propuesto utilizando el análisis del discurso: viendo, sobre todo, como estas imágenes son presentadas en relación al texto (contenido verbo-visual), al enunciado, y a los efectos de sentido dentro del ámbito periodístico (publicitario, propagandístico, artístico, foto periodístico, etc.). El presente artículo da privilegio al análisis de contenido en detrimento al análisis discursivo, pero es importante reconocer que las fotografías no fluctúan solas, y que los contextos discursivos imprimen, sin duda, un sentido reproductor y hasta contrapuesto a lo que puede ser analizado dentro de las imágenes.

existe, ya que la invisibilidad es aterradora. El cuerpo del inmigrante ‘entra’ en la foto, todavía vivo, clemente, desesperado, como si la lente del fotógrafo no pudiese evitar su presencia emergente. Dividiendo un mismo espacio – el paisaje placentero y familiar de la playa – con la agonía del naufragio, no hay delimitación presupuesta (ningún miembro del cuerpo de rescate, por ejemplo) que sirva de barrera al aislamiento de la situación límite. La primera experiencia ocurre como escribe De Duve (2009), en una especie de emergencia del ‘anonimato del exterminio en masa’, que es observado por la intención de accionar los lugares de la consciencia de una memoria de una la subjetividad impedida¹².

La fotografía parece designar la responsabilidad moral que tenemos en relación a ese reparto de la invisibilidad profunda, en el sentido en que, ante una masacre de grandes proporciones, el registro

no sea únicamente caracterizado por la distancia (de las miradas entre los cuerpos en la imagen). La instrumentalización del plano ocular, en la foto de Medina, muestra angustia y marginación de una forma que, en un mismo contexto, las presencias son destacadas por su terrible desproporcionalidad. Lo que podría ser un espacio de salvación e indicación humanística, en este caso, acaba revelando la visibilidad del desespero en contraposición a la banalidad de lo cotidiano: en un paisaje con tendencia a la textura homogénea como es la playa (y también los desiertos), la condición del registro parece no tener tanta importancia. Resistente al ‘pulsar’ de la fotografía, la dramaticidad de la superficie visual ocurre, en este caso, incluso con toda la ‘epifanía negativa’ para resguardar la capacidad y resonancia en el anonimato producido: en este caso, los desenfocados son los bañistas.

Figura 4



Fotografía de Juan Medina, 2006

El desamparo desconcertante del inmigrante, en la foto de Medina, desencadena latencias divergentes bajo un mismo paisaje. Es decir, un único inmigrante, un único sujeto desesperado concentra, de modo ambivalente, muerte y memoria, tragedia e imposibilidad, figuración y exterminio. Así, antes que ‘verdad’ o reconciliación, la fotografía de Medina difiere por la intención de centralizar el papel de la naturaleza del espectáculo, pero no de forma posible –y, en realidad, enteramente codificada– y sí de un modelo abyecto: la foto propone el desafío de la representación de la desesperación en un paisaje que abarca invisibilidad y desvanecimiento. La agonía del inmigrante, el dramatismo de la lucha por la supervivencia –la marcada urgencia en su rostro– choca con el paisaje ‘sin memoria’ de la playa¹³.

La fotografía aquí, parece que ‘flirtea con la muerte’ como en sus inicios (SONTAG, 2003). Sin probabilidad de una humanidad que pueda restaurarse, cerca o lejos en la foto, la duda ante la captura parece ser transferida enteramente al espectador. Con respecto a la creciente disposición visual asociada a la tragedia migratoria en el mediterráneo, la invisibilidad de los cuerpos de los inmigrantes no cesa de proyectarse. Aunque cada vez estén más documentados, la anestesia ‘pos fotográfica’ de la contemporaneidad (Fontcuberta, 2016) urge sobre la condición final del desencuentro entre una tragedia de grandes proporciones y la perspectiva –distanciada, torpe– de la condición de la mirada (en la que estamos todos).

En este sentido, incluso el apelo mundial en la reescritura de la famosa fotografía del niño Aylan Kurdi, de 2015, proyecta un pulsar que tiene que ver

¹² Huyssen (2014) debate la cuestión problematizando la relación contemporánea entre memoria y trauma: desde la interpretación sobre la ‘fenomenología de la memoria’, el cruce registro y visibilidad propaga una posibilidad de ver aquello que fue impedido por el tránsito histórico.

¹³ El historiador Simon Schama (1996), escribe sobre las relaciones icónicas específicas en relación a los desiertos y playas como ‘paisajes que no conservan la profundidad de la memoria’.

con la naturaleza de la representación distanciada. La compulsión por proliferar el tránsito de imágenes impactantes, que pueden generar empatía o repudia, como la fotografía de Nilufer Demir, de la agencia *Dogan News*, suscita el desequilibrio parasintético entre imágenes-íconos y dialéctica negativa de la memoria. En la foto de Demir, realizada en una playa de Turquía en septiembre de 2015, el momento máximo de percepción de la crisis migratoria en el Mediterráneo – esta vez alimentada por el drama de los refugiados en la guerra de Siria – está intensificado con la naturaleza obscena de la imagen. El cuerpo del niño está en primera línea de playa, sobrepuesto por la espuma marítima y todavía húmedo por el agua del mar. Su rostro aparece parcialmente visible y la distancia focal mantiene cierto anonimato (en otra foto más próxima de la misma fotógrafa, el rostro está girado hacia un lado). Pero la presencia corpórea es impactante y la tierna edad desencadena, inmediatamente, un profundo apelo humanitario. En el lado derecho de la imagen, también en primer

plano, pero de espaldas, vemos la figura de un agente policial que parece dudar al aproximarse al niño ahogado. Tan traumática como indeleble, la imagen suscita una duplicidad icónica: aversión inmediata y una desesperación lancinante – querer, a toda costa, salvar o proteger al niño.

La posición del encuadre del niño Aylan, colocado en la franja de playa entre la arena seca y el mar, revela además, la ejecución de un contexto marcado por la escritura de la imagen atroz: es imposible dejar de mirar el cuerpo del niño al mismo tiempo en que la imagen acciona una memoria – fotografía, afectiva, indignante, avergonzada – embutida de una ‘dialéctica estancada’ (Didi-Huberman, 2010). Es decir, cargada profundamente de liminalidad (el apelo visual constructo de la situación abjeta), la imagen refrena la capacidad de pensar más allá de la situación máxima de desesperación. La urgencia de la fotografía, en este caso, está asociada al sentimiento de descontrol migratorio, por un lado, y desde otro, imprime con más fuerza la relación entre playa, anonimato y corporeidad¹⁴.

Figura 5



Fotografía de Nilufer Demir, 2015

Como escribe Benjamín: “Cada presente está determinado por las imágenes que le son sincrónicas” (apud Didi-Huberman, 2010). En el caso de la fotografía del niño Aylan, la imagen es doblemente sincrónica y terrible porque subraya la consciencia de una memoria hecha a partir de un drama recién-

te –la guerra de Siria, la cuestión de los refugiados, los muertos en el mediterráneo– junto a la naturaleza impactante de la visualidad: una historia de horror a partir de la naturaleza específica de la condición frágil del cuerpo del niño en la playa.

¹⁴ La fotografía además, se desdobra en varias otras: secuencias hechas de ángulos próximo-distantes que establecen un afianzamiento de la dificultad del encuadre; ante el ‘objeto’ aterrador, y bajo los auspicios de una ‘epifanía negativa’, vemos al guardia, en una acción subsecuente, con el niño en los brazos retirándolo del local de muerte. Este cambio de perspectiva e intencionalidad es importante porque, destacadas con énfasis en varias agencias de noticias y en los mayores periódicos mundiales, subraya la condición del salvamento, incluso a posteriori, en el acto que todos queremos: abrazar, recoger, proteger al niño. La cuestión de la circulación y visualidad de la foto, no debatida en este trabajo, puede ser vista en el artículo de Ana Paula da Rosa (Rosa, 2017).

2. Figuraciones de lo Inusual, Muertes Insistentemente Obscenas

La fotografía de Nilufer Demir contiene una “voluntad de devoración” (Rosa, 2017), que, tal vez incomoda visualmente en su proceso máximo en relación a las imágenes de los cuerpos inmigrantes en las playas del mediterráneo. El rictus mortal del niño en estado *pos-mortem*, acentúa la inmovilidad de la destrucción que la imagen consigue: como una textura aumentada por la intensidad de la visión del cuerpo ahogado y ya de color verde, el horror es insostenible por la condición de fragilidad. De cierta forma, la imagen aquí, es doblemente terrible porque subraya la consciencia de una memoria hecha de situaciones de las que somos cómplices: así como toda la humanidad, de lo indigno de la imagen, el primer impacto del contenido fotográfico en la visión del niño solito, en un lugar en el que no debería estar¹⁵.

En las dos fotografías siguientes, realizadas en enero de 2017, y que aparecieron dentro de un suplemento gráfico del periódico *El País* titulado ‘las imágenes que no queremos ver’, la visión de los cuerpos se aproxima, de forma agónica, a muchas fotografías de los muertos en el Holocausto. La relación humano-inhumana está identificada en la imposición de la representación de los cadáveres en un apilamiento horrible. La masa de cuerpos –negros, sobrepuestos, parcial o completamente desnudos– parece conformar un lugar fronterizo entre los cadáveres y como dice Comolli (2006), un *cuerpo a cuerpo* con la mirada del espectador.

De modo análogo a las imágenes de los muertos en los campos de exterminio, residuo de la macabra destrucción (Comolli, 2006), los cuerpos de los inmigrantes, en la instantánea de Santi Palacios, revelan una situación de desgarramiento de la imagen que tiene, en la urgencia de una innegable semejanza, una idea de reproducción de la muerte extrema¹⁶.

Figura 6



Fotografía de Santi Palacios, 2017

En un plano parcialmente cerrado, vemos, en la primera foto, varios cuerpos, unos sobre otros. La aparente impresión de estabilidad de la imagen dirige la mirada para las facciones de los inmigrantes muertos: los ojos de los cadáveres que conseguimos visualizar están cerrados, como si durmiesen, y no existe el *rigor mortis* tan característico, así como la definición de los cuerpos, esqueléticos y profundamente reducidos, de las imágenes de los campos del Holocausto. Tampoco se detecta, como en varias fo-

tografías de los ahogados, la acción de la salinidad en las pieles desprotegidas. Al contrario, vemos una esencialidad entre cuerpos y testimonio. El conjunto de personas fallecidas probablemente no salieron del barco y la muerte debe haber ocurrido por agotamiento (inanición, insolación, desesperación, etc.). En el sol claudicante e inclemente del mar abierto, las condiciones apuntan a un barco a la deriva, varios días o semanas en el mar. En otra imagen, correspondiente a la secuencia fotográfica de Santi Palacios

¹⁵ La intensa movilización en las redes sociales y el proceso de repudio de la crisis de los refugiados sirios, en escala sin precedentes a partir de la fotografía del niño Aylan, se dirigía a la cuestión de la incapacidad de los gobernantes mundiales de dar fin al drama de los refugiados (por ejemplo, la imagen de los rostros de líderes políticos mundiales en contraposición a la foto del niño); de la misma forma, varios sitios web y agencias de noticias se preguntaban, en sus llamadas principales, sobre la naturaleza de dios en un momento tan dramático como en la muerte por ahogo de un niño inmigrante en un desesperado intento por huir de la guerra.

¹⁶ En extremas condiciones, ante la calamidad que se (re)manifiesta; aquí, el cuerpo del cual habla Comolli (2006), es un cuerpo castigado por la tardía coreografía de la muerte y desprecio: los cadáveres amontonados parecen, como el accionamiento de la memoria de las imágenes de los cuerpos del Holocausto, figuraciones del exterminio revividas otra vez, en otros lugares, pero con persistente insostenibilidad.

presentada en la materia de El País, se confirma esta situación característica al revelar la línea entre narrativa y documento: desde un bote salvavidas, del mismo color amarillo de aquellas dos fotos principales, observamos a un grupo de inmigrantes, suplicantes, desesperados, agarrándose al bote de rescate. Como en varias fotografías contemporáneas sobre las travesías de los *cayucos* en el mediterráneo, observamos la

imagen con la visión de los inmigrantes en situación límite o dramática: los barcos ostensivamente dirigidos a las fuerzas de salvamento, las facciones agónicas y urgentes. La narrativa de las dos instantáneas de Palacios indica un salvamento de los botes inflables, varias veces por encima de sus capacidades de peso, que probablemente fueron lanzados desde una gran embarcación naufragada.

Figura 7



Fotografía de Santi Palacios, 2017

La segunda foto de Santi Palacios, fue realizada sobre el mismo fondo temático de los cadáveres en conjunto. Desde un plano un poco más oblicuo en la captura fotográfica, los cuerpos de la primera foto están al lado derecho de la imagen, con el mar al fondo y el bote amarillo cortando la línea del océano. En un primer plano y casi centralizado en la foto, vemos a un agente de rescate, con chaleco salvavidas, máscara sanitaria y protección destacada (guantes rojos, casco y gafas transparentes), dentro de la embarcación en el momento del inicio de la retirada de los cuerpos. El *continuum*, situacional-imagético enlaza una relación entre escritura e imagen que subraya el registro realizado *in-situ*: la muerte, uniformizada y desfavorecida es vista en el centro y en el fondo de la imagen en una secuencia que denota la ‘imposibilidad de la mirada’, destacada por el titular del periódico.

No obstante, no sabemos si los cuerpos se ahogaron y fueron retirados inmediatamente del océano, o si fueron rescatados por las fuerzas de salvamento tal y como fallecieron. No existe el visible deterioro avanzado en los cadáveres de los inmigrantes, típico en otras fotos. Pero, las tres instantáneas sugieren una narrativa muy fuerte entre mar, muerte y paisaje. La perspectiva de la figuración y la imposibilidad del salvamento, por tanto, tienen que ver con la extrema inestabilidad y la desobjetivación característica de la foto. La dura perspectiva entre la muerte, evento y

testimonio, estalla aquí, desde el registro imposible de la imagen: estamos en mar abierto, lejos de la costa y el paisaje reporta una ligación indisoluble entre los cuerpos-testimonios y la mirada suspensa.

En este sentido, la empatía o misericordia de la foto del niño Aylan, por ejemplo, es sustituida por la impresión de alejamiento del punto de vista: cuesta identificar la marca de la asociación –traumática e histórica– de la imagen del barco. Este procedimiento de sincronismo y excavación, en paralelo, restituye a la foto en una temporalidad contagiosa. La foto es memoria en el sentido en que vislumbra una dialéctica de la ‘Epifanía negativa’ al enderezar el sin sentido de las fotos del Holocausto. Aquí, la relación entre cuerpo, mar y abandono se construye en un efecto de incesante destrucción de la presencia; los cuerpos no miran directamente, pero albergan una terrible semejanza con la imposibilidad de emancipación de las fotografías de pilas de cuerpos en el Holocausto (Didi-Huberman, 2012).

El lugar del espectador está mediado por la función persistente del trauma que, de cierta forma, tiene que ver con la muerte atroz y la imposibilidad de conocimiento de la identidad. El cuerpo a cuerpo con los ojos del espectador se trasfiere para los sujetos de fuera en la condición –inadvertida, predicante, silenciosa– del testimonio visual. De forma diferente a las fotografías de los cuerpos encontrados en la playa, las

dos principales instantáneas de Palacios no disuelven la tensión entre el descubrimiento de la presencia (abjeta) y la posición (transferida) del espectador.

A partir de un sujeto en la imagen (los agentes de salvamento, los turistas ignominiosos) el plano visual recrea un ejercicio de inmovilidad de la imagen con la posición en la que estamos. En este caso, somos nosotros, ocupando el lugar que antes ocupaban los sujetos de la imagen, los que estamos presos a la singularidad impedida de los sujetos de las muertes: sus presencias amontonadas, sus ojos cerrados, sus muertes recientes. Probablemente, la posición como espectador denota un último elemento de defenestración de las muertes. No pueden ser recuperadas, y su humanidad perdida revela una responsabilidad transferida para el espectador de las fotos (De Duve, 2009). Las personas están reducidas a pura materialidad, a 'puro' despojo. Los cuerpos, anquilosados y suplicantes, desarrollan una operación de muerte y memoria que lleva para el centro de la visualidad una asociación con la masa de fotografías del pasado (la Segunda Guerra). Como dice Comolli (2006:36), 'manifiestan una destrucción reproductora', excedente, confundida con la propia historia de las imágenes semejantes. Ante la posibilidad de redención, lo que vemos en estas instantáneas, de la misma forma que en las fotos de Auschwitz, Treblinka, Mauthausen, son perspectivas de la liminalidad elocuente entre las memorias trágicas y la visualidad "donde ya no existen rostros o nombres" (Comolli, 2006). La destrucción que exponen está conectada al insulto de la anulación de la subjetividad. En contraposición a la fotografía del niño Aylan, las fotos de los anónimos inmigrantes fallecidos 'deshumanizan' por la experiencia más trágica y mortal: *la incapacidad de hacer alguna cosa* se traduce en una repetición anacrónica que parece que nunca deja de estar presente ante el

silencio de las muertes (en el alejamiento del mar, la insularidad del trágico hecho).

Como escribe Comolli (2006:36):

El malestar aquí es la condición de la mirada. Mirar la cara de la muerte es mirar sin esperanza de retorno. Esa mirada, la nuestra, no nos será devuelta. Desigualdad extrema de dos cuerpos: el cuerpo-espectáculo y el cuerpo-espectador. Los cuerpos aquí expuestos son cuerpos y son horror, la indignidad. La dignidad como dimensión del ser humano es sustraída a las víctimas en el momento en el que la vida se les retira por los verdugos, y sustraída a los verdugos al haber cometido los crímenes cuyas marcas podemos ver. En cuanto al horror, es, antes de todo, el horror de los cuerpos torturados. Los cadáveres esqueléticos son evidentemente insoportables de verse por la destrucción que manifiestan de toda la noción de cuerpo humano, de la humanidad en cuanto cuerpo propio al hombre, de la identidad unida a la singularidad de los cuerpos, todos confundidos, aquí por la repetición de la degradación física, de los desmembramientos, confundidos en la masa donde ya no existen rostros o nombres.

Seguidamente silenciosos, los cuerpos de los inmigrantes hacen pensar en las miles de vidas perdidas en el mar entre África y Europa. En los ojos (incluso cerrados) que se nos imponen, en las fisionomías deshumanizadas, la barbarie insiste como una indiferenciación redundante y posterior, resonante, inadmisiblemente aterradora. Urgen como una superficie que está allí, correlacionados los sujetos de la mirada y los despojos que los representan. Sobre todo, señalan las reacciones entre los vivos y los muertos, y porque, en la condición de externos, verdugos o espectadores, circulamos las imágenes, negamos mirarlas, no hacemos nada, sustentamos su iniquidad.

3. Referencias bibliográficas

- Benjamin, W. (1989). *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages (1927- 1940)*. Paris: Le Cerf.
- Chouliaraki, L., & Tijana, S. (2017). Rethinking media responsibility in the refugee 'crises': a visual typology of European news. *Media, Culture & Society*, 39. <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0163443717726163>.
- Comolli, J.L. (2006). A Última Dança: como ser espectador de *Memory of the Camps*. *Devires*. Belo Horizonte, 3(1), pp. 8-45, jan\dez.
- De Duve, T. (2009). A Arte diante do Mal Radical. *Ars*. 7(13).
- Didi-Huberman, G. (2010). *Remontages du Temps Subi: L'Oeil de l'histoire*. Editions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Imágenes Pese a Todo: Memoria Visual del Holocausto*. Espasa.
- Fontcuberta, J. (2016). *La Furia de las Imágenes: Notas sobre la Postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Gilligan, C., & Marley, C. (2010). Migration and Divisions: Thoughts on (Anti-) Narrativity in Visual Representations of Mobile People. *Forum Qualitative Research*, 11(2), art.32, may.
- Huysen, A. (2014). *Culturas do Passado-Presente: Modernismos, Artes Visuais, Políticas da Memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Mitchell, W.J.T. (2002). *Landscape and Power*. University of Chicago Press.
- Nair, S. (2007). *Y Vendrán... Las Migraciones en Tiempos Hostiles*. Bronce.
- Nash, M. (2005). *Inmigrantes en Nuestro Espejo: Inmigración y Discurso Periodístico en la Prensa Española*. Icaria Antrazyt.
- Portes, A. (2010). Immigration Theory for a New Century: Some Problems and Opportunities. *Journal of Political Economy*, 70, 83-93.

- Rosa, A.P. (2017). O Êxito da Gula: A Indestrutibilidade da Imagem Totem no caso Aylan Kurdi. *Revista E-Compós*, Brasília, 20(2, maio\ago).
- Salerno, D. (2016). Memory and Migrations in the Mediterranean: The Case of the *Kater I Rades*. In: Mannik, L. (org.). *Migration by Boat: Discourses of Trauma, Exclusion and Survival*. Hb Published.
- Schama, S. (1996). *Paisagem e Memória*. Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2003). *Diante da Dor dos Outros*. Companhia das Letras.
- Sontag, S. (2004). *Sobre a Fotografia*. Companhia das Letras.
- Van Dijk, T.A. (2007). El Racismo y la Prensa en España”, In: Bañón, A. *Discurso Periodístico y Procesos Migratorios*. Gak@a.

Rafael Tassi Teixeira. Pós-Doutor em Cinema e Audiovisual (Universitat Autònoma de Barcelona - UAB; 2018). Doutor em Sociologia pela Universidad Complutense de Madrid (UCM; 2004). Professor Adjunto do Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV\UNESPAR). Professor Adjunto da UNESPAR, Campus Curitiba II (Sociologia da Arte, Estudos Visuais, Antropologia Audiovisual). Professor do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PP-GCOM\UTP). Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano nas Narrativas Audiovisuais (GRUDES). Seus estudos abrangem a área do cinema, identidade e memória; cinema ibero-americano; antropologia audiovisual; fotografia e memória; etc. É autor de vários artigos científicos em revistas qualis Capes periódicos, e dos livros ‘Cine Diaspórico Iberoamericano: Fronteras, Itinerarios y Transculturalismos’ (Barcelona: UOC, 2016) e ‘Arte e Holocausto: Da Produção da Memória à Escrita Fílmica e Fotográfica nas Representações sobre Auschwitz’ (Porto Alegre: Sulina, 2019). É organizador, junto com Denise Cogo, do ‘Guia de Cinema e Migrações Transnacionais’ (Roraima: UFRR, 2018). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7137-0904>