

## Cultura, imagen y poder: visualidades sin fin en la sociedad global

Culture, Image and Power: Endless Visualities in Global Society

**Rodrigo Bruera**

<https://orcid.org/0000-0003-3800-1124>

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad,  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba  
rodrigo.bruera@unc.edu.ar

Fecha de envío: 15 de marzo de 2024. Fecha de dictamen: 22 de agosto de 2024. Fecha de aceptación: 18 de setiembre de 2024.

### Resumen

El presente artículo propone pensar las imágenes y su impacto a nivel global a partir del análisis de fotografías icónicas que quedaron en el imaginario de las sociedades occidentales de los siglos XX y XXI. A partir de los aportes teóricos propuestos por Leonor Arfuch, quien pretende mirar el mundo con otros ojos, y realizando una vinculación entre violencia, poder, cultura y medios, se presenta un breve análisis discursivo —a partir de la perspectiva marxista y sociohistórica de Voloshinov y su utilización de enunciados como unidades de análisis— de cinco imágenes que tuvieron gran impacto global y que en tiempos presentes continúan siendo parte de la cultura y la memoria. Como hallazgos, se destaca que las imágenes analizadas no solo han capturado momentos cruciales de la historia contemporánea, sino que también han desempeñado un papel fundamental en la configuración de la opinión pública y la conciencia global sobre temas tan diversos como las guerras, las migraciones y las crisis humanitarias, fenómenos que atañen directamente a los estudios internacionales.

55



## Abstract

This article proposes to consider images and their impact on a global scale, based on the analysis of iconic photographs that have remained in the collective unconscious of western societies in the 20th and 21st centuries. Drawing on the theoretical contributions proposed by Leonor Arfuch, who aims to see the world through different eyes, and establishing a connection between violence, power, culture, and media, a brief discursive analysis is presented —based on Volóshinov’s Marxist and socio-historical perspective and his use of utterances as units of analysis— of five images that had a significant global impact and continue to be part of culture and memory in present times. Findings reveal that the analyzed images not only captured crucial moments in contemporary history but also played a fundamental role in shaping public opinion and global awareness on diverse issues such as wars, migrations, and humanitarian crises, phenomena directly relevant to international studies.

**Palabras clave:** imagen; violencia; poder; cultura; sociedad global.

**Keywords:** image; violence; power; culture; global society.

56

## Introducción

En el complejo tejido de la sociedad global, las imágenes se han erigido como una fuerza poderosa y ubicua que da forma y define la realidad contemporánea. En la era de la proliferación de las grandes guerras y la consolidación de la sociedad de masas (en pleno siglo XX), las imágenes han trascendido su papel puramente ilustrativo para convertirse en agentes activos en la construcción de narrativas, la formación de opiniones públicas y la definición de identidades culturales. Este artículo se adentra en el mundo de las imágenes y explora su impacto en el escenario internacional y su papel fundamental en la configuración de una cultura en la sociedad global, intentando “mirar el mundo con otros ojos”, como afirma Arfuch (2021).

Pensar las imágenes, sus características, aspectos, orígenes y representaciones no resulta algo nuevo. Desde que la pintura comienza a establecerse como representación de la realidad (o de las realidades), se viene pensando qué tienen las imágenes para decir, qué representan, qué simbolizan, quiénes están detrás

de ellas y, mucho más adelante en el tiempo, cuáles son las condiciones de su producción, circulación y recepción. Sin embargo, las modificaciones que se han dado con el paso de los años, especialmente en aspectos que tienen que ver con el avance tecnológico y los dispositivos mediante los cuales se diseñan, circulan y publican imágenes, han llevado a que, en tiempos presentes, estemos totalmente atravesados y rodeados por las imágenes.

En el siglo XX, las guerras mundiales no solo marcaron un periodo de conflictos a una escala sin precedentes, sino que también transformaron radicalmente la relación entre la imagen y el poder. La propaganda visual se convirtió en una herramienta estratégica para moldear la percepción pública, consolidando la noción de que las imágenes podían ser utilizadas como armas políticas y sociales. Mientras, la transición hacia la sociedad de masas coincidió con una explosión en la producción y consumo de imágenes. La tecnología permitió la reproducción y distribución masiva de fotografías, el cine y, más tarde, la televisión. En este contexto, las imágenes dejaron de ser exclusivamente el dominio de élites culturales y políticas, convirtiéndose en un elemento masivo, global e integral de la vida cotidiana de millones de personas en el mundo.

57

Estos aspectos resultan cruciales para el campo de los estudios internacionales, ya que las imágenes tienen un papel clave en la configuración de narrativas sobre problemáticas internacionales como conflictos bélicos, crisis humanitarias y migraciones, todas ellas temáticas centrales para el campo. Los estudios internacionales no solo se ocupan de las relaciones entre Estados, sino también de los discursos globales que influyen en la política, la economía y la cultura internacional. Pensar en imágenes puede contribuir a la creación de narrativas globales sobre conflictos, violencias y crisis humanitarias que trascienden las fronteras nacionales. En este sentido, el análisis de las imágenes en los estudios internacionales permite comprender cómo los medios de comunicación intentan moldear la opinión pública global y las políticas internacionales en torno a estos fenómenos. Las imágenes no solo documentan la realidad, sino que también producen significados que, de alguna manera, tienen impacto en las decisiones diplomáticas, las intervenciones militares y las acciones humanitarias, por solo citar algunos aspectos del campo internacional. De hecho, las imágenes también están vinculadas con la idea de cómo se construye el orden internacional.

Los estudios internacionales examinan cómo se configura el sistema global a través de instituciones, normativas y discursos. Las imágenes pueden ser vistas como artefactos culturales que intervienen en esa construcción del orden internacional, ya que representan simbólicamente los conflictos y las crisis que marcan la distribución del poder en el mundo. Es Robert W. Cox (2013) quien nos permite pensar, además, que el análisis de imágenes juega un papel crucial en la configuración, legitimación y cuestionamiento del orden mundial hegemónico. Las imágenes no solo documentan eventos históricos, sino que también forman parte de las luchas ideológicas y de poder que definen las relaciones internacionales contemporáneas. Al contribuir a la construcción de narrativas visuales globales, estas imágenes refuerzan o desafían las estructuras de poder y las jerarquías que caracterizan el sistema internacional, siendo por tanto un objeto valioso de estudio para comprender la dinámica entre las fuerzas sociales, el poder hegemónico y las alternativas contrahegemónicas en el orden mundial actual.

En la sociedad global contemporánea, la cultura se ha vuelto un fenómeno interconectado y dinámico, moldeado en gran medida por la circulación global de imágenes. Desde la difusión de íconos culturales hasta la viralidad de memes, las imágenes desempeñan un papel central en la construcción de un lenguaje cultural común que trasciende fronteras o que juega entre medio de ellas, entre fenómenos locales que interactúan con otros de carácter global. Es así que surgen algunos interrogantes, ya que, a medida que las imágenes adquieren un papel más destacado en la configuración de la realidad global, surgen nuevos desafíos éticos y políticos. La representación visual de conflictos, crisis humanitarias y movimientos sociales plantea preguntas cruciales sobre la verdad, la manipulación y la responsabilidad de quienes controlan la producción y difusión de estas imágenes.

Este fue un gran tema de interés para Leonor Arfuch, quien, a lo largo de su prolífica literatura, se ha preguntado por el poder y las paradojas de las imágenes en la sociedad global, y sobre la importancia de detectar cuáles son las responsabilidades y compromisos que tienen tanto las imágenes en sí como sus creadores. A los fines del presente artículo, se pretende realizar un análisis teórico y empírico de ciertas imágenes que resultaron (y aún resultan) icónicas para la cultura popular, masiva y globalizada que predomina en el escenario internacional, con la intención de detectar, en clave discursiva, cuáles fueron o son los entramados de poder que las ha rodeado,

y reflexionar por qué estas imágenes (y no otras, por cierto) han quedado en el imaginario de la cultura occidental.

### **El mundo entre la violencia y el poder de las imágenes**

Para pensar la relación entre las imágenes y el poder en la sociedad global, resulta necesario retomar algunos de los aportes de Leonor Arfuch, quien entiende que, si bien el análisis y estudio de las imágenes ha sufrido diversos cambios a lo largo del tiempo, siempre se ha mantenido una especie de pecado original que aparece de la misma manera como antiguo y paradójico: por un lado, las imágenes se corresponden con la idea de un reflejo, imitación o representación de lo real; sin embargo, por el otro, han sido denunciadas por no ser, verdaderamente, el original en cuestión. Este es un elemento de suma utilidad para entender que las imágenes no son ni una representación idéntica de lo real ni mucho menos la cosa original representada. Las imágenes son mucho más que eso y conllevan multiplicidad de elementos que, a lo largo del tiempo, se han ido reconfigurando.

Las imágenes atraviesan la historia de Occidente casi desde sus inicios, pero principalmente desde el surgimiento de las grandes religiones “[...] como interdicción absoluta de la imagen de Dios para los hebreos; como prohibición primero y celebración después, para los cristianos” (Arfuch, 2021: 17-18). Queda entonces inaugurado uno de los grandes dilemas de Occidente cuando la pugna entre lo visible y lo invisible, entre lo representable y lo no representable, entre la exaltación y la condena hacia las imágenes lleva incluso a discusiones que aún hoy resuenan tanto en relación con su primacía como con su violencia, especialmente luego de acontecimientos traumáticos para la sociedad como, por ejemplo, los vividos durante el Holocausto (Arfuch, 2021).

Esa violencia de las imágenes a la que se refiere Arfuch dispara, a su vez, la pregunta por la responsabilidad de quienes las crean y difunden. Al respecto, la filósofa y teórica francesa Marie-Jose Mondzain (2016) se hace una muy buena pregunta retórica que viene a traer mayor complejidad: ¿pueden matar las imágenes? Como siempre se las trata como “instigadoras del crimen”, los culpables del crimen las hacen responsables. “¿Pero quiénes son los culpables?”, se pregunta, “¿aquellos que matan o aquellos que producen y difunden las imágenes?” (Mondzain, 2016: 15). La

fuerza de las imágenes estaría en su impulso a imitarlas, por lo que su contenido narrativo podría ejercer una violencia al obligar a hacer: “Antes se la criticaba porque hacía ver, en adelante se la acusa de hacer hacer” (Mondzain, 2016: 18), indica.

La noción de que las imágenes pueden matar no se refiere necesariamente a un impacto físico directo, sino que, más bien, funciona como una metáfora sobre las representaciones visuales que pueden tener consecuencias éticas, políticas y culturales que afecten a individuos y sociedades. En este sentido, la muerte puede interpretarse como la transformación o la influencia en la percepción y el pensamiento de las personas. Las imágenes pueden contribuir a la construcción de narrativas que, de alguna manera, matan las versiones anteriores de la realidad. Aunque también podría referirse a cómo las representaciones visuales pueden ser herramientas poderosas para influir en la política, la identidad y la memoria colectiva. Sobre esto, Arfuch (2021: 20) afirma: “[...] por cierto la imagen no puede matar: la visión del crimen no nos torna asesinos ni la del paraíso nos convierte en ángeles”. En realidad, continúa, “es el uso y el abuso de la imagen [...] lo que quizá requiera el mayor esfuerzo de la crítica, en tanto seguramente contribuye [...] en la inercia maquina de lo social, a la configuración de una violencia de la subjetividad cuyos rasgos peculiares de esta época valdría interrogar”.

60

Vamos a coincidir con Mondzain (2016: 18) cuando dice que la verdadera razón por la cual la imagen ha construido ese poder de “hacer hacer” obedece a que “la producción visual se ha convertido en un mercado tan válido como cualquier otro”, por lo que la supuesta inocencia de las imágenes desaparece detrás de los intereses económicos que maneja el mercado y la desregulación en su uso y difusión. Estamos hablando, entonces, de uno de los papeles más importantes que tienen hoy las imágenes: al responder a los intereses económicos y actuar en relación con ellos, las imágenes no solo cumplen un rol pedagógico y aleccionador sino que también están cumpliendo un papel netamente disciplinador. Volviendo a las palabras de Arfuch (2021: 22): “Hay una regulación de las costumbres que se pretende cada vez más universal y también un nuevo registro del miedo”.

Esta perspectiva les otorga cierta fuerza propia a las imágenes, un reconocimiento de identidad acorde con su propia ontología. Ya no podemos pensar en las imágenes como réplicas o copias, sino que estamos en condiciones de pensarlas como entidades complejas que vienen a proponer un tipo de interacción

específica, diferente de la versión original. Es por esto que, para Arfuch (2021), el poder de las imágenes no reside en su capacidad de adecuarse al mundo ni de mostrarnos cómo es, sino más bien en su capacidad de re-presentar, dar a conocer algo nuevo, generar impacto en quienes las ven o leen, indicando una direccionalidad de la respuesta esperada, es decir, una performatividad: “Como en el lenguaje, podemos hablar entonces de la fuerza performativa de la imagen” (Arfuch, 2021: 19). La performatividad de las imágenes lleva a pensar cómo estas han sido (y son) utilizadas con ciertas intencionalidades que, como ya vimos, provienen de su conversión en un mercado más en la sociedad internacional.

### **De la realidad al simulacro: la fotografía y la televisión en la educación de la mirada**

Uno de los rasgos que caracteriza este momento epocal es el total avasallamiento de nuestros sentidos por parte de las imágenes. Desde pequeños hemos estado atravesados por las imágenes que, en mayor o en menor medida, han ido construyendo una especie de educación de la mirada. Desde el *boom* de las señales de televisión por cable durante los años 1980, especialmente a partir de la cultura MTV y el nacimiento de los videoclips, pasando por la *disneyficación* de la sociedad durante los 90, y llegando hasta la masificación global de las redes sociales, los servicios de *streaming* y TikTok, siempre tuvimos en frente diferentes imágenes que nos ofrecen ciertos valores sobre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo lindo y lo feo, lo moral y lo inmoral, etcétera.

Sin embargo, previo a esto, cuando la televisión aún no había entrado masivamente a los hogares de todo el mundo, la fotografía tenía su predominio. Es por eso que, a mediados del siglo XX, las imágenes de la guerra y el desastre del genocidio comenzaron a inundar el imaginario social<sup>1</sup> (Castoriadis, 2007) de buena parte de la sociedad global. Las brutalidades ocurridas en la Alemania nazi quedaron en el recuerdo y permanecen en la memoria siempre a modo de imágenes que suenan y resuenan para siempre. Tan es así que, al decir de Arfuch (2008: 163),

“Al recordar, se recuerda una imagen —con toda la problematicidad de lo icónico: el dilema de la representación, su relación intrínseca con la imaginación y, por ende, su debilidad veridictiva— y la afección que conlleva esa imagen. ¿Qué es entonces lo que «trae» con más fuerza al presente el recuerdo, la imagen o la

afección?, ¿los «hechos» o su impronta en la experiencia —individual, colectiva— pasada y actual? Y todavía, ¿cómo llega esa imagen al recuerdo, de modo espontáneo o por el trabajo esforzado de la anamnesis, la *rememoración*?”.

Las imágenes, especialmente las fotografías, permitieron durante años vincular el arte con la memoria en una relación prácticamente intrínseca. Pero con el paso de los años y la llegada de la televisión, se volvieron tan permanentes, masivas y poco espontáneas que resulta evidente identificar diferencias entre ellas. No es lo mismo pensarlas desde las artes visuales y la fotografía como práctica —sea familiar, periodística, documental o artística— que pensarlas como el asedio permanente y constante de la publicidad, “donde la imagen es solo un señuelo de seducción y/o de violencia” (Arfuch, 2021: 21). Mientras que las imágenes del arte proponen una lectura sin tiempo y tendientes al estímulo de la sensibilización y la reflexión, las de la publicidad y el mercado nos someten a la tiranía de su propio tiempo, tendiendo más a la fascinación, “a tornarnos sujetos irreflexivos, cautivos de nuestras idolatrías” (Arfuch, 2021: 21).

Esto lleva a los cuestionamientos sobre las maneras en que circulan las imágenes contemporáneas que plantea Susan Sontag (2003), para quien este tipo de práctica bajo la cual miramos sin mirar, consumimos casi sin hacernos conscientes de lo que estamos viendo, produce una pérdida de sensibilidad, de empatía y, por ende, una quietud y adormecimiento que nos lleva a la inacción. Sugiere, además, que la saturación de imágenes puede llevar a una especie de anestesia moral, donde las personas pueden volverse insensibles al sufrimiento ajeno. Sontag reflexiona sobre la ética y la estética de mostrar imágenes de sufrimiento, especialmente en el contexto de la guerra y otros eventos violentos, y argumenta que, en lugar de generar empatía, la repetición constante de estas imágenes puede llevar incluso a la apatía. Se centra en la idea de que las imágenes de sufrimiento pueden convertirse en una forma de entretenimiento, desvinculada de la realidad que representan. Es decir, perder su objeto inicial de referencia.

El papel de los medios resulta aquí fundamental, ya que son parte importantísima del proceso de difusión de las imágenes, al que llevan a puntos de saturación extrema. Al respecto, afirma:

“La primera idea es que la atención pública está guiada por las atenciones de los

medios: lo que denota, de modo concluyente, imágenes. Cuando hay fotografías la guerra se vuelve «real». De ahí que las imágenes movilizaran la protesta contra la guerra de Vietnam. La impresión de que algo debía hacerse en cuanto a la guerra en Bosnia, se formó a partir de la atención de los periodistas —«el efecto CNN», se le llamó a veces—, los cuales llevaron imágenes de una Sarajevo sitiada a cientos de millones de salas de estar noche tras noche durante más de tres años. Estos ejemplos ilustran la influencia decisiva de las fotografías en la determinación de las catástrofes y crisis a las cuales prestamos atención, qué nos preocupa y qué evaluaciones corresponden a estos conflictos en última instancia”. (Sontag, 2003: 76)

En la misma línea, Harun Farocki (2013) también expresa desconfianza hacia la proliferación masiva de imágenes en la sociedad contemporánea. El exceso de imágenes en los medios de comunicación y la cultura popular puede saturar nuestra capacidad crítica, haciéndonos insensibles a lo que vemos y, al mismo tiempo, aumentando nuestra dependencia de las imágenes para comprender el mundo. En este contexto, Farocki sugiere que las imágenes ya no tienen el poder de revelar la verdad, sino que participan en su ocultamiento.

Con esto se da cuenta de que, tanto para Sontag como para Farocki —como así también para Arfuch— las imágenes tienen un papel considerable en la construcción de narrativas mediáticas<sup>2</sup> (Rincón, 2006) y en la formación de opiniones públicas, especialmente en contextos políticos. Ahora bien, esa construcción de narrativas mediáticas, especialmente la manera en que circulan en la imagen mediática contemporánea reflejadas sobre todo en los noticieros, aparecen con ciertos rasgos como la pretensión de “mostrarlo todo” y esa ilusión del “directo absoluto”, a partir de la inmediatez, la proximidad y la simultaneidad. “En las cadenas de noticias, por ejemplo, tanto locales como globales, se hace evidente ese efecto, también paradójico”, dice Arfuch (2021: 21), “por el cual el querer abarcar todo puede redundar en *no ver nada* en tanto cada acontecimiento aparece reducido a su mínima expresión”.

Llegamos con esto a la idea de que las imágenes siguen cumpliendo no solamente un papel aleccionador y pedagógico (en tanto educación de la mirada), fuertemente marcado por la ideología, sino también disciplinador. Hay una búsqueda de regular las costumbres —en una permanente interrelación entre aquellas locales y globales— y, a su vez, un nuevo registro del miedo, que trasciende fronteras y que nos coloca a todos en el lugar posible tanto de la víctima como del victimario (Arfuch, 2021).

La guerra, como ejemplo sustancial al que refieren tanto Arfuch como Sontag, nos permite hacer algunas reflexiones sobre su construcción mediática y narrativa. Coincidimos con Arfuch cuando marca ciertas diferencias entre las imágenes que circularon durante la Guerra del Golfo (1990-1991) y aquellas que lo hicieron durante la Guerra de Estados Unidos con Irak (2003-2011). Mientras que en la primera solo veíamos en el cielo rastros de las luces de los misiles que caían en algún lugar no muy claro, en la segunda ya nos topamos directamente con la presencia de cuerpos “sin vida, por supuesto, traídos a un primer plano en la pantalla o en la fotografía” (Arfuch, 2008: 181). A su vez, la transmisión en vivo y en directo de las alternativas de esta última guerra hizo que se unificaran o fusionaran, a través de la cámara, la figura del soldado con la del corresponsal de guerra. Al decir de Arfuch (2008: 183), “este grado mayor de involucramiento en una guerra que tenía lugar en el otro confín es quizá uno de los efectos de sentido más nítidos de la proximidad mediática”.

Por último, resulta pertinente mencionar la relación entre lo manifestado por Arfuch sobre la televisación de la guerra y su repercusión con lo que Baudrillard ha llamado simulacro. Si bien fue muy criticado en su momento, el sociólogo y filósofo francés utiliza ese concepto para referirse a la copia o representación de algo que ya no tiene o ha perdido su referente original o real. Argumenta que, en la sociedad contemporánea, el simulacro ha reemplazado a la realidad y ha generado una pérdida de la distinción entre lo real y lo falso. Según Baudrillard (1978, 1991 y 2009), vivimos en una era de hiperrealidad, en la cual los simulacros se han vuelto incluso más significativos que la realidad misma. Se trata de construcciones artificiales, imágenes, signos y símbolos que se presentan como realidades autónomas y auténticas, pero que en realidad carecen de una conexión directa con el mundo real. Estos simulacros son producidos y consumidos masivamente en la sociedad contemporánea, a través de los medios de comunicación, la publicidad, la cultura popular y otros sistemas de representación: “A la catástrofe de lo real preferimos el exilio de lo virtual, cuyo espejo universal es la televisión”, afirma Baudrillard (1991: 16). El simulacro no solo imita la realidad, sino que la sustituye y la anula. La sociedad se sumerge en una simulación constante donde la representación y la apariencia se vuelven más importantes que la verdad o la autenticidad. El simulacro crea una ilusión de realidad que es aceptada y consumida por las personas generando un mundo de simulaciones donde la experiencia directa y genuina se ve eclipsada por las imágenes y las representaciones

mediáticas.

De aquí la vinculación con las imágenes que vengo sosteniendo y que lleva a algunas preguntas: ¿son simulacros las imágenes?, ¿se ha perdido la referencia de lo real o, por el contrario, como dirá Arfuch (2017: 112), “ciertas corrientes del arte actual parecen introducir «la cosa en sí», desligada de la representación por el exceso, la acumulación sintomática, el «fuera de lugar»”? ¿cómo operan los simulacros (o las imágenes) en la educación de nuestras miradas en la sociedad global? Estas preguntas son las que orientan este trabajo y las que, si bien no necesariamente serán respondidas en profundidad, al menos nos sirven de disparador para el análisis de algunas imágenes que se han convertido en verdaderos íconos de la sociedad occidental y que han permeado a lo largo del tiempo en el imaginario social.

### Aspectos metodológicos

La propuesta metodológica de este artículo presenta al análisis del discurso como herramienta para desmontar convenciones históricas impuestas sobre el orden mundial actual y detectar ciertas marcas ideológicas en las producciones de sentido generadas por las imágenes. Entiendo, como sostiene Volóshinov (1973)<sup>3</sup>, que la realidad concreta del lenguaje no consiste específicamente en el sistema abstracto de formas lingüísticas, ni tampoco en enunciaciones de tipo monológico o aislado ni mucho menos refiere al acto psicológico y físico de su realización, sino más bien al acontecimiento social que se da en la interacción discursiva y que se lleva a cabo a partir de la enunciación y se plasma en enunciados. Las estructuras de los enunciados son meramente sociológicas y no existen como actos discursivos individuales. El enunciado, como unidad de análisis, está delimitado por el cambio de sujetos discursivos, lo que permite una mayor flexibilidad a la hora del análisis. Además, aparece como totalidad orgánica determinada por la intencionalidad discursiva de los hablantes y tiene la capacidad para agotar el sentido de su objeto.

Otra de las ventajas que ofrecen los enunciados como unidades de análisis es que están destinados y situados, es decir, hay un lugar para el otro, ya que como enunciador se piensa e imagina una respuesta por parte de otro destinatario que está presente antes de hablar. Comprender y hacerse responsable de esta situación lleva a la acentuación de una condición ética de la dinámica dialógica, lo que permite arribar a

la idea de que ninguna comprensión es posible sin un juicio de valor, sin un posicionamiento, por lo que nunca es neutra. El discurso, como praxis, es parte de lo ético y lo ideológico, por ende, es social, cultural e histórico. En este sentido, voy a tomar las imágenes analizadas en tanto enunciados, como los acabo de describir, lo que, a su vez, dialoga con lo indicado en el primer apartado sobre la importancia de pensar las imágenes tanto desde quienes las enuncian como desde quienes las producen, ponen en circulación y quienes las consumen o interpretan.

Para el análisis se toman cinco imágenes icónicas que, por algún motivo, han quedado en el imaginario social de las sociedades occidentales durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI. La elección no es azarosa, pues contempla hechos históricos, políticos, sociales y culturales que han afectado a millones de personas de todo el mundo. En su mayoría se trata de imágenes obtenidas del fotoperiodismo que, con sus características específicas, se han difundido a través de los medios de comunicación. La estrategia para la delimitación de este *corpus* parte de reconocer varios aspectos.

En primer lugar, todas las imágenes han alcanzado un estatus de iconicidad, debido a su capacidad para representar de manera visual fenómenos sociales y políticos cruciales del siglo XX y XXI. No solo documentan eventos específicos, sino que también funcionan como símbolos que condensan narrativas complejas sobre la guerra, el conflicto y las crisis humanitarias. Estas fotografías condensan narrativas históricas complejas y son ejemplos de lo que Susan Sontag (2003) describió como el poder de las imágenes para ser “íconos de sufrimiento”, convirtiéndose en símbolos reconocidos a nivel mundial.

En segundo lugar, el *corpus* visual se caracteriza por haber sido un motor de movilización internacional. Ha activado debates y respuestas internacionales en términos de intervención, solidaridad o condena. Las imágenes seleccionadas pueden ser analizadas en términos de cómo influyen en la política internacional, ya que el impacto emocional que generan puede contribuir a cambios en la política exterior, la diplomacia y el humanitarismo.

En tercer lugar, las imágenes permiten analizar la representación del sufrimiento y la violencia en el contexto de las problemáticas internacionales, así como el rol de los medios en la circulación de esas imágenes. Autores como Judith Butler (2017) argumentan que la representación de cuerpos vulnerables es clave para

comprender cómo ciertas vidas son valoradas más que otras en la esfera pública global. Al seleccionar imágenes que muestran sufrimiento humano en escenarios bélicos o de crisis, se abre la posibilidad de analizar quiénes son representados como víctimas y cómo se distribuye la empatía y el reconocimiento por parte de la sociedad.

### **De la niña del napalm a los aviones del 11-S. Algunas claves para pensar las imágenes en la sociedad global**

Han sido múltiples las imágenes que, a lo largo y ancho del mundo, se han difundido sobre los grandes conflictos de los últimos 150 años. Sin embargo, pocas de ellas han logrado quedar en la retina de millones de personas dado su gran impacto. En este apartado pretendo presentar, brevemente, algunas de ellas para analizar, en la clave teórica presentada, qué tipos de violencias caracterizan a estas imágenes, cómo opera su performatividad y qué tipos de impacto han tenido en la sociedad internacional.

La primera, conocida como *La niña del napalm*, fue capturada por el fotógrafo Nick Ut durante la Guerra de Vietnam en 1972. La fotografía, que muestra a Phan Thi Kim Phuc, una niña vietnamita de 9 años corriendo desnuda después de un ataque con napalm, se convirtió en un poderoso testimonio visual de los horrores de la guerra, que finalizó con el retiro de las tropas estadounidenses en 1975. Su impacto fue inmediato y duradero en la conciencia global, como un símbolo icónico de la violencia infligida a civiles inocentes. En referencia a esta imagen, Sontag (2006: 35) afirmó que este tipo de imágenes “probablemente contribuyeron más que cien horas de atrocidades televisadas a incrementar la repugnancia del público ante la guerra” y discutía cómo las imágenes pueden provocar respuestas emocionales intensas y cambiar la percepción pública de los eventos.

La imagen de la niña ha logrado trascender su contexto original y se ha convertido en un símbolo universal contra la guerra y la violencia. Esta capacidad de las imágenes para trascender las barreras lingüísticas y culturales es esencial para comprender cómo las fotografías pueden catalizar movimientos sociales y cambiar la percepción colectiva, como en este caso fue la declamación mundial para el fin de la Guerra de Vietnam. En este sentido, la imagen se incorpora al imaginario social como una representación visual de los sufrimientos humanos en conflictos armados, volviéndose de alguna manera una imagen icónica. La teoría de la iconicidad<sup>4</sup> de

Walter Benjamin (2003) destaca cómo ciertas imágenes adquieren este estatus icónico al encapsular eventos históricos significativos.

La desnudez de la niña en la imagen, en tanto, añade una capa adicional de simbolismo. No solo representa la vulnerabilidad extrema de los civiles en medio de la guerra, sino que también evoca imágenes clásicas de la pintura occidental que representan la vulnerabilidad infantil. Sin embargo, aquí resulta necesario volver a algunos planteos hechos más arriba, para pensar también en la responsabilidad y algunas cuestiones éticas que tanto Arfuch como Sontag plantean. ¿Cómo representar la tragedia y el sufrimiento humano?, ¿qué responsabilidad le cae al fotógrafo, al medio que la publicó y a los espectadores?, ¿son cómplices de esta situación?

La segunda imagen que analizo se refiere a los sucesos de la Guerra del Golfo (1990-1991) liderada por Estados Unidos en contra de Irak, tras la invasión de este último a Kuwait. En ella podemos ver soldados estadounidenses examinando un tanque de las fuerzas iraquíes luego de la *Operación Sable del Desierto*, ofensiva terrestre en el marco de la operación militar llamada *Tormenta del Desierto*. Las imágenes de los tanques estadounidenses desempeñaron un papel central en la cobertura mediática de la guerra y fueron ampliamente difundidas en todo el mundo. Tomada por el fotógrafo Eric Bouvet, su imagen se convirtió en una de las más emblemáticas. En este caso, los tanques representan la potencia militar y la superioridad tecnológica de las fuerzas estadounidenses. Resulta necesario recordar que la Guerra del Golfo fue la primera de la que se tuvo registros audiovisuales en vivo y en directo, especialmente por las imágenes que nos llegaron a través de la cadena CNN, y que pusieron a la guerra no solo en la primera plana de los principales diarios, sino, justamente, en los livings y las habitaciones de los hogares que recibieron las imágenes en sus televisores. Arfuch (2008: 180) recuerda: “Quizá la misma cámara que muestra, con pretensión informativa o etnográfica, costumbres e identidades múltiples —en el noticiero, en el documental— nos lleva al corazón de la batalla para que la veamos allí, donde sucede, en esa primera fila que nos tiene asegurada la comunicación satelital”.

Estas imágenes tienen la característica de querer “mostrarlo todo”, en términos de la autora. Esa proximidad, simultaneidad e inmediatez que trajeron las imágenes de la Guerra del Golfo, sumada a la ilusión del “directo absoluto”, hacen que se produzca el efecto paradójico por el cual, al querer abarcar todo, se termina *no viendo nada* ya

que los acontecimientos terminan siendo reducidos a su mínima expresión (Arfuch, 2021). Esto está vinculado, nuevamente, con la propuesta de Baudrillard (1991) sobre el simulacro y la hiperrealidad que mencioné en el apartado anterior, especialmente por su renovación de ese concepto en el marco de la Guerra del Golfo. Él plantea que la guerra es netamente un simulacro: “Algo que ha sido programado minuciosamente, ¿tiene todavía alguna posibilidad de llegar a producirse?” (Baudrillard, 1991: 29). Lo real y lo virtual vuelven a aparecer para borrar las fronteras entre lo que verdaderamente sucede y lo que no. Mientras más nos acercamos a la realidad, más nos alejamos de ella, básicamente porque la realidad no existe, todo termina siendo virtual, y “la verdadera victoria de los simuladores de guerra estriba en haber metido a todo el mundo en la podredumbre de esta simulación” (Baudrillard, 1991: 63).

Con esto quiero decir que el poder de la imagen de los tanques que controlan el triunfo contra las fuerzas iraquíes en la Guerra del Golfo no ha hecho más que disparar múltiples sentidos, no solo en términos de la imagen en sí, sino más bien en las discusiones sobre su performatividad, sobre la producción y circulación de mensajes alrededor de su idea, sobre el alcance inusual e inédito al que se llegó con la difusión de imágenes sobre la guerra.

La tercera imagen, ya en el siglo XXI, se corresponde con los sucesos del 11-S, hecho social que modificó notablemente el orden internacional y llevó a Estados Unidos a una nueva incursión por Medio Oriente tras su declaración de “guerra contra el terrorismo”. Son múltiples las imágenes que se difundieron durante ese momento, especialmente los aviones incrustándose en las Torres, pero la denominada *El hombre que cae* es una de las más reconocidas. La imagen captura un acto de desesperación extrema, donde un individuo elige lanzarse desde la torre en lugar de enfrentar las condiciones dentro del edificio cubierto en llamas. Tomada por Richard Drew, de AP, logró instalarse fuertemente en la memoria y el recuerdo de la sociedad estadounidense pero también de la sociedad global. Y, a propósito de los recuerdos y las imágenes, Arfuch hace un análisis sobre qué tipo de afectación generan entre sí y afirma que:

“Al recordar, se recuerda una imagen —con toda la problemática de lo icónico: el dilema de la representación, su relación intrínseca con la imaginación y, por ende, su debilidad veridictiva— y la afeción que conlleva esa imagen. ¿Qué es entonces lo que «trae» con más fuerza al presente el recuerdo, la imagen o la

afección?, ¿los «hechos» o su impronta en la experiencia —individual, colectiva— pasada y actual?”. (Arfuch, 2008: 163)

Esta pregunta reverbera fuertemente para pensar algunos de los acontecimientos individuales y colectivos que atraviesan a las sociedades, como en este caso ha sido el 11-S. Los recuerdos tienen la capacidad de asociarse directamente con imágenes y muchas de las obtenidas por el fotoperiodismo durante aquel acontecimiento hoy habrían sido “viralizadas” en medios y redes sociales. A diferencia de las imágenes anteriores (la niña del napalm y los tanques en el Golfo pérsico), que fueron capturadas en un contexto en el que predominaban medios tradicionales como la prensa gráfica o la televisión, la imagen del hombre que cae durante el 11-S no solo se reprodujo por todo el mundo sino que también se transmitió en vivo y en directo, lo cual marca el paso del tiempo y el avance tecnológico en cuanto a los medios y la difusión de imágenes. Ahora bien, la transmisión en vivo trajo también otros análisis, como el de Mondzain (2016). La investigadora francesa habla de una “visibilidad carnívora” de la que fuimos víctimas no solo los ciudadanos estadounidenses sino la humanidad misma, desde el momento en que la transmisión silenció el sonido durante los minutos posteriores a los ataques y reprodujo solo imágenes:

70

“El 11 de setiembre, la suspensión intencional del sonido durante la retransmisión inmediata del derrumbe de las torres significaba, simultáneamente, que el espectáculo nos dejaba sin voz y que el cuerpo político era aún incapaz de producir un discurso (...) Las torres personificaban a los Estados Unidos y estos a toda la humanidad víctima de una visibilidad carnívora. La potencia de los mitos se substituía a la fuerza de lo real”. (Mondzain, 2016: 85)

Hay una cuarta imagen, conocida como *The Situation Room*, que me gustaría considerar. Fue tomada por el fotógrafo de la Casa Blanca, Pete Souza, el 1 de mayo de 2011. Retrata las gestualidades del presidente Barack Obama, el vicepresidente Joe Biden, la secretaria de Estado Hilary Clinton y buena parte de su equipo de Seguridad Nacional cuando recibían en vivo las imágenes de la *Operación Lanza de Neptuno*, que finalizó con el asesinato de Osama Bin Laden, líder de Al Qaeda, quien se había atribuido los ataques del 11-S. La imagen evidencia una intensa concentración en sus rostros, así como la postura seria y preocupada por parte del por entonces presidente Obama. La foto se ha convertido en un referente visual de enorme magnitud que recuerda un momento de la historia occidental en el que se

discutió nuevamente el rol de la potencia estadounidense en la llamada “guerra contra el terrorismo” y se puso de manifiesto la ya conocida preponderancia de la industria militar y de inteligencia estadounidense, con capacidad para llevar adelante semejante misión en Medio Oriente.

*The Situation Room* se ha convertido, con el paso de los años, en una imagen icónica que captura un momento histórico en la lucha contra el terrorismo, transmitiendo un mensaje de liderazgo, determinación y coordinación en medio de una crisis nacional. Su impacto cultural y político perdura hasta hoy, y sigue siendo objeto de análisis y debate, como el planteado por Redondo Neira (2012: 763), catedrático español, para quien la ausencia en la imagen del cadáver de Bin Laden y las miradas fuera de campo, con las respectivas conexiones entre funcionarios de gobierno, “ponen de relieve una clara manifestación de poder y de dominio sobre el material informativo”. Aquí volvemos a pensar en el poder y la violencia de las imágenes que desarrollé en los apartados anteriores, y en lo que significa la creación y difusión de una imagen de estas características publicada por un gobierno como el de los Estados Unidos, que lejos está de trabajar de manera espontánea o no planificada.

Finalmente, la última imagen es más reciente y muestra otro de los conflictos que atraviesa la sociedad internacional en la actualidad: el fenómeno de las migraciones y las crisis humanitarias. El 2 de setiembre de 2015, fue encontrado sin vida en una playa de Turquía un niño sirio llamado Aylan Kurdi. La imagen fue tomada por la reportera Nilufer Demir (AFP) y se convirtió rápidamente en objeto de viralización en redes sociales. Aylan y su familia intentaban cruzar el Mar Egeo en un bote inflable para llegar a la isla griega de Kos, buscando refugio en Europa debido al conflicto en Siria. La composición de la imagen es simple pero poderosa, con un enfoque directo en el niño y un fondo desenfocado que enfatiza su aislamiento y tragedia. La fotografía se convirtió en un símbolo de la crisis de los refugiados sirios y del costo humano de la guerra y la migración. A diferencia de las primeras imágenes mencionadas, incluso aquellas pertenecientes al siglo XXI, la imagen se viralizó rápidamente en redes sociales como *Twitter* e *Instagram* y luego llegó a los medios tradicionales, que la reprodujeron de diferentes formas y por varios días. Pero, al igual que las imágenes atroces de la guerra, la imagen de Aylan provocó una fuerte reacción emocional en todo el mundo, generando indignación y conciencia sobre la crisis humanitaria en Siria y otras partes del mundo, además de aumentar la presión

71

sobre los gobiernos y las organizaciones internacionales para que tomaran medidas de protección hacia las familias migrantes.

## Conclusiones

El presente artículo ha pretendido explorar, de manera no exhaustiva pero sí profunda, el papel y la influencia de las imágenes icónicas en la esfera pública, centrándose en ejemplos emblemáticos como *La niña del napalm*, los tanques de la *Operación Sable del Desierto*, *El hombre que cae del 11-S*, *The Situation Room* y la impactante fotografía de Aylan Kurdi. Estas imágenes no solo han capturado momentos cruciales de la historia contemporánea, sino que también han desempeñado un papel fundamental en la configuración de la opinión pública y la conciencia global sobre temas tan diversos como las guerras, las migraciones y las crisis humanitarias.

En primer lugar, examiné el contexto histórico y social en el que surgieron, reconociendo su importancia como testigos visuales de eventos históricos y tragedias humanas. Cada una de estas imágenes se ha convertido en un símbolo poderoso de los acontecimientos que representan, trascendiendo las fronteras geográficas y lingüísticas para llegar a audiencias de todo el mundo. Además, he analizado su impacto emocional en los espectadores, destacando su capacidad para generar empatía, compasión y conciencia sobre cuestiones urgentes y a menudo pasadas por alto en la esfera pública. La visión de un niño sirio ahogado en una playa turca o un hombre cayendo desde las Torres Gemelas nos obliga a confrontar la realidad de la violencia y el sufrimiento humanos, desafiando nuestra complacencia y apatía, siguiendo principalmente los aportes de Arfuch (2008, 2017 y 2021), Sontag (2003 y 2006) y Mondzain (2016).

Asimismo, he logrado reflexionar sobre las implicaciones éticas y morales de la producción y difusión de estas imágenes, reconociendo el delicado equilibrio entre la necesidad de informar y sensibilizar al público y el respeto por la dignidad y la privacidad de las personas representadas en ellas. En muchos casos, los fotógrafos y periodistas que capturaron estas imágenes se enfrentaron a críticas y cuestionamientos sobre la ética de su trabajo, lo que plantea preguntas importantes sobre el papel de los medios de comunicación —¿y también de las redes sociales?— en la representación de la tragedia y el sufrimiento humano.

Finalmente, he examinado el legado y la relevancia continua de estas imágenes en la sociedad contemporánea, reconociendo su capacidad para inspirar el cambio social y político, así como para recordarnos nuestra responsabilidad compartida de enfrentar los desafíos globales. Aunque estas imágenes son a menudo dolorosas y difíciles de contemplar, también son un recordatorio poderoso de nuestra humanidad compartida y de la necesidad de compasión y solidaridad en un mundo cada vez más interconectado. Estas imágenes icónicas tienen el poder de trascender el tiempo y el espacio, dejando una impresión indeleble en nuestra conciencia colectiva y recordándonos la importancia de la empatía y la acción en la lucha por un mundo más justo y humano.

En este sentido, ha quedado expuesto que los aportes conceptuales de Leonor Arfuch, autora seleccionada para el *dossier* temático en el que se inscribe este escrito, no solo han permitido solidificar el campo de estudio de las letras o de la semiótica (incluso al campo general de las humanidades), sino que también han dado lugar para que investigadores de otras disciplinas —como en este caso provenientes de los estudios internacionales— nos hayamos interesado en su propuesta, teniendo en cuenta que las imágenes de violencia y guerra suelen estar estrechamente ligadas a conflictos internacionales, crisis humanitarias y eventos geopolíticos importantes, como los analizados aquí. Por lo que estudiar estas imágenes puede proporcionar una comprensión más profunda de los acontecimientos que afectan las relaciones entre Estados y actores internacionales.

73

### Referencias bibliográficas

ARFUCH, Leonor. (2008). *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ARFUCH, Leonor. (2017). Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real. En Leonor Arfuch y Gisela Catanzaro (comps.), *Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer*, pp. 111-127. Buenos Aires: Prometeo.

ARFUCH, Leonor. (2021). Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global. En Leonor Arfuch y Verónica Devalle (eds.),

*Visualidades sin fin. Imagen y diseño en la sociedad global*, pp. 15-39. Buenos Aires: Prometeo.

BAUDRILLARD, Jean. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

BAUDRILLARD, Jean. (1991). *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.

BAUDRILLARD, Jean. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.

BENJAMIN, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

BUTLER, Judith. (2017). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

CASTORIADIS, Cornelius. (2007). *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets.

COX, Robert W. (2013). "Fuerzas sociales, estados y órdenes mundiales: Más allá de la teoría de relaciones internacionales". *Relaciones Internacionales*, 24, 99-116.

Disponible en: <https://doi.org/10.15366/relacionesinternacionales2013.24.006> [consulta: setiembre de 2024].

FAROCKI, Harun. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

MONDZAIN, Marie-Jose. (2016). *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

REDONDO NEIRA, Fernando. (2012). "Ausencia y representación, mirada y poder: la imagen que no vimos de Bin Laden". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 18, 763-770.

Disponible en: <https://estudiosaudiovisuais.org/web2018/wp-content/uploads/2018/08/Redondo-Neira.-F.-Ausencia-y-representacion.pdf>. [consulta: marzo de 2024].

RINCÓN, Omar. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.

SONTAG, Susan. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.

SONTAG, Susan. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

VOLÓSHINOV, Valentín. (1973). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión.

## Notas

<sup>1</sup> A los fines de este trabajo, voy a entender a los imaginarios sociales siguiendo a Cornelius Castoriadis (2007), quien los define, a grandes rasgos, como el conjunto de significados, símbolos, valores, ideas e imágenes que una sociedad comparte y a través de los cuales da sentido a su realidad. El imaginario social es el espacio donde las sociedades crean, reproducen y transforman los significados que les permiten interpretar el mundo. Estos significados son compartidos, pero no necesariamente conscientes para los individuos que los viven. Es lo que le permite a una sociedad entender qué es justo o injusto, bueno o malo, real o irreal. Castoriadis se aleja de las explicaciones estructuralistas que definen las sociedades principalmente por las relaciones económicas, y propone que el motor fundamental de las sociedades es la creación de significados a través del imaginario.

<sup>2</sup> Para Rincón (2006), las narrativas mediáticas son herramientas discursivas que permiten la interpretación y comprensión de la realidad social a través de los medios de comunicación, ya sea en forma de noticias, programas de televisión, películas o documentales, entre otras modalidades. Estas narrativas no solo informan sobre los acontecimientos, sino que también moldean la percepción pública, influyen en la opinión de la audiencia y contribuyen a la construcción de identidades individuales y colectivas.

<sup>3</sup> Es reconocida la influencia de Mijaíl Bajtín y su círculo en buena parte de las conceptualizaciones que ha desarrollado Arfuch a lo largo de su prolífica obra. Noción como las de arte, memoria, subjetividad e identidad, entre otras, están fuertemente atravesadas por categorías bajtinianas, por lo que resulta pertinente para mi análisis la recuperación de los aportes de Valentin Volóshinov (1973).

<sup>4</sup> Según Benjamin (2003), los íconos son imágenes que tienen una relación directa e inmediata con lo que representan. Estas imágenes están cargadas de autenticidad, singularidad y valor simbólico. El ícono es una representación que se percibe como única e irrepetible, asociada a un momento histórico específico o a una experiencia personal.