

La función ética de la fotografía en contextos de guerra desde la discusión de Susan Sontag y Roland Barthes

Paula Andrea Villada Castro

Trabajo de grado para optar por el Título de Filósofa

Directora

Alicia Natali Chamorro Muñoz

Doctora en filosofía

Universidad Industrial de Santander

Facultad de Ciencias Humanas

Escuela de Filosofía

Bucaramanga

2026

**Dedicatoria**

A la luz de mi vida, mi mamá, Luz Elena, quien no solo lleva ese nombre y lo encarna en cada paso que ha guiado al mío. Gracias a tu esfuerzo y tu carácter soy la mujer que soy hoy. Mami, esto es por ti. Gracias por hacer mi camino lleno de flores, y por estar conmigo siempre, incluso cuando el mundo me pesaba. Eres lo mejor de mi vida.

A mi hermano Sebastián, que ha estado conmigo siempre y me ha acompañado a lo largo de toda mi vida. Tenerte en mi vida es un alivio para mi corazón.

A ambos, gracias por sus enseñanzas, por su cuidado y, más importante, por su amor, que han sido la base de todo lo que soy. Son lo que más amo en el mundo y me hace feliz poder compartir este logro con ustedes.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

### **Agradecimientos**

Agradezco a Dios y al universo por permitirme elegir la carrera de Filosofía, por despertarme la curiosidad y por inculcar en mí un deseo constante de saber más.

A mis abuelos, Helena y Luis, mis segundos padres, quienes estuvieron presentes desde mi infancia y me transmitieron valores fundamentales que han orientado mi vida y mi formación personal.

A mi mejor amiga Andrea, a quien considero uno de los mayores regalos que me brindó la carrera, por su compañía incondicional a lo largo de este proceso, por compartir conmigo los momentos de dificultad y de alegría, y por hacer más llevadero este camino. Volvería a elegir esta misma carrera una y otra vez, solo por tener la oportunidad de encontrarla nuevamente.

A mis amigos, Brayan, Juan y Sofía, por su amistad incondicional.

A Lis y Salomé, por acogerme como parte de su hogar, por su escucha, su apoyo y su compañía en los momentos más difíciles.

A mi gato de apoyo emocional, Chimuelo, quien me ha acompañado desde el inicio de la carrera y con quien aún tengo la dicha de compartir.

A mi familia, por su presencia constante y su apoyo incondicional a lo largo de mi vida.

A la profesora Alicia, quien ha sido un pilar para muchas mujeres dentro de la carrera, incluyéndome, por su orientación, su paciencia y sus valiosos consejos.

A la Universidad Industrial de Santander, por brindarme la oportunidad de formarme académica y personalmente, y por ser el escenario de algunos de los años más significativos de mi vida.

Gracias a todos.

**Tabla de Contenido**

Introducción .....	8
1. Ante el dolor de los demás .....	9
1.1 Lo visible y lo indecible .....	9
1.2 La fotografía bélica y la memoria colectiva .....	13
1.3 Mirar al otro .....	16
1.4 Ética de la mirada: vulnerabilidad y reconocimiento en la fotografía del sufrimiento. ....	19
2. La experiencia afectiva en la fotografía en Roland Barthes.....	23
2.1 La experiencia en la fotografía y el “ <i>eso ha sido</i> ” .....	24
2.2 El <i>studium</i> y el <i>punctum</i> : condiciones de experiencia .....	26
2.3 El <i>punctum</i> entre la herida y el amor.....	28
2.4 El <i>punctum</i> y la espectralidad: de Barthes a Derrida.....	31
3. Imágenes del dolor: fotografías de guerra, memoria y circulación del sufrimiento .....	35
3.1 Lo que se muestra y lo que hiere: dos imágenes del sufrimiento .....	35
3.2 Entre la presencia y la desaparición .....	38
3.3 La circulación del horror: imagen, testimonio y límite de la representación .....	42
4. Conclusiones .....	47
Referencias Bibliograficas .....	49

**Lista de Figuras**

Figura 1 Mujer Vietnamita en la guerra de Vietnam .....	35
Figura 2 Niña corriendo de un ataque con Napalm en Vietnam.....	36
Figura 3 Madres Terra .....	39
Figura 4 Vehículo donde se encontraba Hind Rajab Tras un ataque armado .....	43

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

**Resumen**

**Título:** La función ética de la fotografía en contextos de guerra desde la discusión de Susan Sontag y Roland Barthes. \* <sup>1</sup>

**Autora:** Paula Andrea Villada Castro\*

**Palabras Clave:** Fotografía, Dolor, Rostro, Circulación, Espectralidad.

**Descripción:** La fotografía bélica ocupa un significativo valor en la construcción de la memoria colectiva y en la representación del sufrimiento humano. Sin embargo, su función va más allá de la documentación, y abre un debate ético y estético. En este contexto, Susan Sontag (2003) advierte que las imágenes de violencia pueden generar diferentes reacciones que van desde la empatía a la insensibilización del espectador, en especial cuando la repetición constante de estas imágenes produce una forma de anestesia moral. Por otro lado, Roland Barthes (1980) propone una lectura más íntima de la fotografía, centrada principalmente en la experiencia subjetiva del espectador, a través de conceptos como el *studium*, el *punctum* y el “eso-ha-sido”. De estos dos autores surgen dos preguntas muy importantes: ¿cuál es la función de la fotografía en contextos de guerra? Y ¿pueden provocar una respuesta moral o simplemente se limita a registrar el dolor ajeno? Por lo tanto, esta investigación propone analizar la tensión entre ambas posturas con el fin de comprender el papel ético de la fotografía bélica en la actualidad.

---

\*Trabajo de Grado

\*\* Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Directora: Alicia Natali Chamorro Muñoz. Doctora de Filosofía.

**Abstract**

**Title:** The ethic function of photography in war contexts based on the discussion by Susan Sontag and Roland Barthes. \*<sup>2</sup>

**Author:** Paula Andrea Villada Castro\*

**Keywords:** Photography, Pain, Face, Circulation, Spectrality

**Description:** War photography occupies a central place in the construction of collective memory and in the representation of human suffering. However, its function goes beyond mere documentation and opens an ethical and aesthetic debate about how the suffering of others is viewed. In this context, Susan Sontag warns that images of violence can generate ambivalent reactions, ranging from empathy to desensitization, especially when their constant repetition produces a form of moral anesthesia. For her part, Roland Barthes proposes a more intimate reading of photography, centered on the spectator's subjective experience, through concepts such as the *studium*, the *punctum*, and the "that-has-been," which help explain how an image can singularly affect the viewer. From these perspectives arises a fundamental question: ¿what is the function of photography in contexts of war? Can it provoke a moral response, or does it merely record the suffering of others? In this sense, this research analyzes the tension between both positions in order to understand the ethical role of war photography in the present.

---

\*Undergraduate Thesis

\*\* Faculty of Human Sciences. School of Philosophy. Advisor: Alicia Natali Chamorro Muñoz, PhD in Philosophy.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

### Introducción

La fotografía del sufrimiento humano en contextos de guerra ocupa un lugar importante en la experiencia contemporánea, donde se cruzan ética, mirada, memoria y afecto. Ahora bien, la circulación masiva de estas imágenes plantea un dilema ético fundamental, aunque la fotografía puede generar empatía, también puede producir una anestesia moral, que debilita la capacidad del espectador para responder a ella. La tensión radica entre lo que la imagen revela y lo que el lenguaje puede decir; al mismo tiempo, puede proporcionar una mirada distante que evita la responsabilidad frente al dolor ajeno.

La presente monografía sostiene que la fotografía bélica no es un simple registro documental, sino un artefacto visual y político que interpela éticamente al espectador. Mirar implica una responsabilidad, donde la imagen funciona como huella que exige el reconocimiento de la vulnerabilidad del otro como sujeto digno de duelo. En este sentido, la fotografía se convierte en un espacio de resistencia contra el olvido, donde la experiencia del espectador pasa del *studium* al *punctum*, es decir, de la comprensión cultural a la afectación singular.

La metodología de esta monografía es de carácter documental y se basa en el análisis e interacción de diferentes autores a partir de la pregunta de investigación. Por lo que, el acercamiento a las fotografías no se realiza desde una lectura descriptiva, más bien se ahonda a través de categorías filosóficas que permiten su interpretación desde una dimensión ética y afectiva.

La monografía se estructura en tres ejes. En primer lugar, se aborda la ética de la mirada y la tensión entre lo visible y lo indecible, a partir de Susan Sontag, Virginia Woolf, Emmanuel Levinas y Judith Butler para analizar cómo se configura el reconocimiento del otro. En segundo lugar, se comprende la experiencia afectiva del espectador frente a la fotografía desde Roland Barthes, con los términos *studium*, *punctum* y “eso-ha-sido”, en diálogo con la espectralidad de Jacques Derrida, analizando cómo la fotografía puede afectar más allá de una lectura cultural. Y, por último, en tercer lugar, se examina casos puntuales de imágenes de guerra y violencia, como la guerra de Vietnam, las Madres de Soacha y el caso de Hinda Rajab, con la finalidad de vincular la reflexión teórica con la experiencia real del sufrimiento y la mirada del espectador.

### Ante el dolor de los demás

La fotografía y el sufrimiento humano causado por las instancias de guerra ocupan un lugar significativo en la experiencia contemporánea. Cuando se habla del dolor ajeno, se explora un territorio donde la ética se enlaza con la mirada y la memoria. Susan Sontag, en su libro *Ante el dolor de los demás* (2003), analiza cómo la fotografía bélica interpela a la sensibilidad del espectador, quien al mismo tiempo se enfrenta a una experiencia que es, igualmente, estética, ética y política, generando una reacción ambigua: por un lado, estas imágenes pueden generar empatía y conciencia, pero, por otro, pueden producir indiferencia o insensibilidad moral.

En este contexto, Sontag propone que el acto de mirar no debe ser evitado, en cambio, debe ser asumido con responsabilidad, reconociendo que toda fotografía responde a decisiones sobre qué mostrar y a quién hacer visible. Por lo que, la fotografía no solo documenta el dolor, esta también delimita qué vidas merecen ser vistas, recordadas y lloradas.

En este contexto, el presente capítulo se desarrolla en cuatro momentos analíticos: en primer lugar, la tensión entre lo visible y lo indecible, enfocándose en aquello que la imagen revela pero que se escapa de la descripción verbal. En segundo lugar, se examinará la relación entre la fotografía bélica, la memoria y la mirada del espectador, analizando cómo la imagen convierte la guerra en una experiencia compartida y mediada. En tercer lugar, un análisis de Emmanuel Levinas sobre la importancia del rostro. Por último, se reflexionará, a partir de Susan Sontag y Judith Butler, sobre la mirada ética y la vulnerabilidad del otro.

#### 1.1 Lo visible y lo indecible

La fotografía bélica no siempre mostró el horror, en sus comienzos, lo ocultó y lo estetizó, evitando dar lugar a lo indecible. Así, Sontag (2003) inicia su análisis mostrando cómo, en el siglo XIX, las primeras imágenes de Roger Fenton durante la Guerra de Crimea debían responder a criterios estéticos que evitaban mostrar el sufrimiento directamente. Estas imágenes no solo omitan el horror del conflicto, estas también buscaban resaltar lo heroico y digno de participar en él. Sin embargo, con el paso de los años, la cámara comenzó a acercarse más al cuerpo herido, al muerto y a la destrucción masiva, evidenciando de manera

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

cruda la brutalidad de la guerra. Para Sontag, este cambio marca el inicio de una nueva sensibilidad: la imagen ya no embellece el horror, por el contrario, lo denuncia.

De manera posterior, y en este mismo periodo, la Guerra Civil Estadounidense marcó un punto de no retorno al introducir imágenes que comenzaron a mostrar aquello que la pintura o la literatura se negaban a decir hasta ese momento. Para la autora, comienza el verdadero despertar de una sensibilidad visual: la fotografía ya no romantizaba la guerra, ni constituía propaganda para alguno de los bandos, sino que la ilustraba crudamente. Así, a través del lente, la guerra dejó de ser un hecho aislado de unos cuantos e irrumpió en la cotidianidad civil: “Esto es lo que *hace* la guerra. Y *aquello* es lo que hace, también, la guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra desmiembra. La guerra *arruina*” (Sontag, 2003, p. 16).

Sontag (2003) observa que, desde entonces, la fotografía bélica ha operado bajo una doble necesidad: documentar la verdad y, al mismo tiempo, proteger al espectador del horror. Esta ambivalencia revela los límites de la imagen como forma de representación, aunque el dolor es visible, muchas veces no puede ser plenamente comprendido o comunicado.

Así, gracias a la fotografía documental, todos hacían parte de alguna manera del conflicto, algunos que participaban de forma directa y otros, a través de la mirada. De igual forma, señala la autora, se corre el riesgo de caer en el voyerismo, en la simple exhibición vacía del sufrimiento ajeno, sin que medie empatía o reflexión alguna.

Lo anterior permite afirmar que la fotografía se convierte en una evidencia visual del sufrimiento, sin embargo, esta visibilidad no garantiza por sí sola la empatía ni una respuesta del espectador, e incluso, en algunos casos, puede promover el silencio o la indiferencia. Sobre esto último Sontag afirma que: “Ser espectador de calamidades que ocurren en otro país es una experiencia intrínseca de la modernidad” (Sontag, 2003, p. 27), refiriéndose así cómo, en la actualidad y gracias a la globalización de la información, la humanidad se ve expuesta de forma recurrente a la reproducción de imágenes del sufrimiento ajeno. A juicio de la autora, esta exposición puede generar una anestesia moral, de forma que debilita la capacidad del espectador para conmoverse o responder empáticamente frente al dolor representado. Así, el dolor e los

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

demás afecta, pero también distancia, permitiéndole al espectador observar sin otorgarle la capacidad de intervenir o reparar.

La imagen del sufrimiento en contextos de guerra debe producir una respuesta emocional y también una responsabilidad ética como lo señaló Virginia Woolf en su obra *Tres Guineas* (2013), un ensayo en forma de carta dirigida a un interlocutor masculino que le pregunta cómo pueden prevenirse las guerras, a lo que Woolf responde reflexionando sobre las relaciones entre el poder, la educación y la violencia, donde enfatiza la importancia que en cualquier ámbito se debe reconocer el horror pues es un hecho compartido.

Usted, señor, dice que son de “horror y repulsión”. También nosotras decimos que son de horror y repulsión. Salen de nuestros labios las mismas palabras. La guerra, dice usted, es una abominación; una barbaridad; la guerra ha de evitarse. Y nosotras repetimos sus palabras. La guerra es una abominación, una barbaridad; la guerra ha de evitarse. Porque ahora por fin, miramos la misma imagen; vemos los mismos cadáveres, las mismas casas destruidas (Woolf, 2013, p. 12).

Ahora bien, Woolf (2013) sostiene que las imágenes no funcionan como argumentos por sí mismas; Sontag (1977), en su obra *Sobre la fotografía*, subraya la importancia del pie de foto para orientar su significado. Sin este contexto, la imagen se vuelve ambigua y abierta a interpretaciones que, desde posiciones de privilegio, pueden distorsionar o limitar la comprensión del sufrimiento representado, tal como advierte Woolf.

El pie de foto ayuda al espectador a comprender lo que está viendo, orientando su mirada y facilitando la interpretación. La herramienta argumentativa que representa el pie de foto es explicar y comunicar aquello que la imagen por sí sola no puede, evitando que el espectador reduzca su capacidad de entendimiento respecto a la fotografía que se le muestra y que la fotografía se reduzca así a un registro silencioso. Sobre este particular, Pérez y Prada señalan:

El entonces nuevo lenguaje necesitaba un receptor capaz de comprender su mensaje, de modo que, si desde su origen la fotografía no tiene significado alguno *per se*, sino por su recepción ante la mirada ajena, hoy pudiera llenarse de significados cambiantes dada su estrecha relación con el texto

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

que se torna casi indivisible en la búsqueda de desdibujar su polisemia (Pérez & Prada, 2022, p. 113).

La anterior refuerza la idea de que la fotografía no posee un significado fijo, y que ella depende en su totalidad del contexto discursivo que la acompaña, por lo que el pie de foto se convierte en un elemento indispensable para evitar la ambigüedad y acompañar la interpretación. El reconocimiento de lo que la imagen muestra es, en sí mismo, una forma de resistencia, ya que implica saber, con certeza, que está sucediendo. Es decir, el cuestionamiento que tanto Sontag y Woolf hacen sobre cómo la proliferación de fotografías del horror no puede implicar promover la indiferencia o el silencio frente al sufrimiento, al contrario, se busca advertir sobre el riesgo de que la repetición masiva de estas termine banalizando el dolor y anestesiando al espectador.

En este punto, es necesario añadir, entonces, que la finalidad de la fotografía bélica no debe limitarse a mostrar la verdad en sí misma a través de la evidencia material; en conjunto con lo anterior, su propósito principal debe ser interpelar moralmente al espectador sobre los eventos que se le muestran. Por ello, su valor no debe reducirse a un simple registro documental que reitera la necesidad de la no repetición, más bien, la imagen debe exigir una respuesta ética, que obligue al espectador a posicionarse frente al sufrimiento ajeno que se le expone.

Una fotografía, al presentarse ante la mirada del espectador, tiene la capacidad de dejar una huella en quien la observa. En este sentido, el acto de mirar implica también asumir una responsabilidad, ya que mirar conlleva un compromiso con aquello que se muestra. Como señala Sontag (2003), se puede sentir una obligación de mirar fotografías que registran grandes crueldades y crímenes. Se debería sentir la obligación que implica mirarlas, en la capacidad efectiva de asimilar lo que muestran.

Sintetizando lo mencionado hasta el momento, el problema entre lo visible y lo indecible parece ser una dicotomía: por un lado, la imagen puede mostrar más de lo que las palabras son capaces o se atreven a decir; pero, por otro lado, las imágenes solas y su excesivo consumo pueden dejar anestesiado moralmente al espectador y, por ende, parece que la fotografía necesita la palabra para guiarla. Para superar este

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

problema, es necesario comprender que la imagen no es un argumento en sí misma y que, por lo tanto, debe ser dotada de un contexto que facilite su interpretación.

Para finalizar este apartado, si bien la fotografía no puede transmitir plenamente la experiencia del dolor y el sufrimiento, sí posee la capacidad de fijar instantes que permanecen en la memoria, convirtiéndose en referencias visuales a través de las cuales las sociedades recuerdan, interpretan y narran los acontecimientos violentos. Por lo tanto, la fotografía bélica no solo documenta, sino que participa activamente en la construcción de la memoria colectiva.

### **1.2 La fotografía bélica y la memoria colectiva**

En la fotografía bélica, el sufrimiento humano se vuelve registro y huella de un acontecimiento pasado que persiste como testimonio. Ninguna otra fotografía confronta con tanta fuerza la tensión entre el testimonio visual y el silencio, entre el acto de mirar y la imposibilidad de comprender plenamente lo que se observa. La fotografía de guerra es, ante todo, una forma de memoria visual, que se traduce como un instante retenido en el tiempo en el cual el mundo se quebró.

Es importante destacar la importancia de la fotografía en la construcción de la memoria colectiva. Desde que fue posible empezar a documentar mediante fotografías, la sociedad moderna se aferró a la cámara como herramienta para conservar su historia. En este sentido, el registro fotográfico se ha convertido en una parte esencial de la identidad humana, pues ha permitido preservar acontecimientos, rostros y momentos que de otro modo se perderían en el tiempo.

La fotografía ha cumplido la función de documentar grandes hechos históricos y también ha adquirido un valor íntimo y cotidiano. Registrar los momentos en familia o sucesos aparentemente ordinarios de la vida diaria que implicaban dejar constancia de la presencia y afirmar que “se estuvo ahí”, reconociendo que “eso ocurrió”. Cada fotografía se convierte así en un testimonio, en una huella personal y colectiva que contribuye a la construcción de la memoria colectiva.

No hay que olvidar que la fotografía forma parte del discurso histórico. Como señalan Pérez y Prada (2022) “la fotografía [...] es contenedora de valiosas informaciones explícitas y de tenues omisiones que van dando indicios de lo que fue, de lo que se miró y registró, de lo que interesó y documentó en un

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

momento dado” (p. 7). Así, la fotografía conserva el pasado y también permite revisarlo y confrontarlo desde el presente, funcionando incluso como recurso para resistir al olvido.

Ahora bien, una vez explicado el valor del registro fotográfico y su relación con la memoria colectiva, es necesario abordar la naturaleza de la fotografía bélica, la cual no es transparente. Como señala Sontag (2003), estas imágenes enfrentan al espectador a un dilema: después de observar la imagen, nadie puede afirmar que ignoraba lo que estaba sucediendo, pero tampoco puede asegurar que comprendía plenamente o empatizaba con aquello que observaba. La fotografía congela el pasado, pero no su experiencia; es decir, el enfoque de la cámara captura una situación o una escena, mas no el dolor vivido por las víctimas. Así, la memoria que produce es necesariamente incompleta, pues se encuentra mediada por la mirada del espectador y por el contexto desde el cual se interpreta. No se puede recordar el acontecimiento en sí, pero sí su representación.

*Ante el dolor de los demás*, Sontag (2003) advierte que las imágenes de guerra se sitúan en una tensión constante entre la memoria y el olvido. En un mundo saturado de imágenes, la reiteración del sufrimiento puede desactivar la capacidad del espectador para recordar de manera profunda, pues la repetición termina por volverse costumbre y aquello que se muestra en exceso corre con el riesgo de tornarse invisible. En estas condiciones, la memoria puede fragmentarse en impresiones pasajeras que pasan desapercibidas y anulan la reflexión, pues se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión (p. 50).

La fotografía no es ajena a la lógica de saturación visual. Su masificación en la cultura contemporánea ha ampliado enormemente su uso, pero también ha transformado su sentido. En muchos casos, las imágenes se producen y circulan más como afirmación de presencia que como forma de trascendencia. Como señalan Pérez y Prada (2022, p. 108), muchos usuarios toman fotografías principalmente para mostrar, no necesariamente para comunicar, recordar o documentar, y mucho menos para generar una confrontación con lo que se observa.

No obstante, y a pesar de estas limitaciones, la fotografía bélica puede llegar a generar una memoria ética. Cuando la cámara apunta y fija un instante de dolor, no solo documenta un hecho, sino que deja una

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

huella que resistirá al paso del tiempo y al olvido. Estas imágenes permiten al espectador detenerse ante lo sucedido, contemplarlo y recordarlo, manteniendo viva la memoria de acontecimientos que no deberían repetirse. De este modo, la fotografía se convierte en un espacio donde la memoria colectiva encuentra una forma de permanecer en el campo visual. La imagen se vuelve testimonio que interpela al espectador y le recuerda la fragilidad del ser humano frente a la violencia.

Susan Sontag afirma que la sobreexposición a imágenes de guerra puede debilitar la capacidad de respuesta del espectador:

A partir de sobre la fotografía, muchos críticos han señalado que los suplicios de la guerra- a causa de la televisión- han pasado a ser futilidad nocturna. Saturados de imágenes de una especie de antaño solía impresionar y concitar la indignación, estamos perdiendo nuestra capacidad reactiva. La compasión extendida hasta sus límites se está adormeciendo (Sontag, 2003, p. 125).

Asimismo, la autora problematiza la memoria colectiva al afirmar que:

Toda memoria es individual, no puede reproducirse y muere con cada persona. Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente (Sontag, 2003, p. 100).

La memoria colectiva no consiste en un depósito común de recuerdos, pero sí en una construcción social en la que se decide qué acontecimientos deben ser preservados y cuáles quedarán relegados al olvido. Las imágenes, por tanto, no retienen el pasado en su totalidad; permanecen aquellas que la sociedad selecciona, encuadra en museos y las resguarda. En este proceso, la memoria se convierte en un campo de tensiones entre lo que se conserva y lo que se silencia en ella.

En este sentido, la fotografía puede convertirse en una forma de resistencia frente al olvido. Como menciona Sontag:

La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos. Así, la creencia de que la memoria es una acción ética yace en lo más profundo de nuestra naturaleza

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

humana: sabemos que moriremos, y nos afligimos por quienes en el curso natural de los acontecimientos mueren antes que nosotros (Sontag, 2003, p. 134).

Recordar es un gesto ético, mirar una fotografía de guerra además de reconocer un acontecimiento del pasado es también asumir una responsabilidad frente a la vulnerabilidad del otro. La fotografía bélica encierra una tensión entre lo visible y sus límites, haciendo presente aquello que podría caer en el olvido, pero no agota la experiencia del dolor. Aunque la memoria no puede conservarlo todo, estas imágenes mantienen viva su huella; sin embargo, requieren de una mirada que las interprete. Así, se preserva el sufrimiento y, al mismo tiempo, confronta al espectador con el rostro del otro.

### 1.3 Mirar al otro

Toda fotografía que muestra un rostro o una presencia humana convoca un encuentro entre el que mira y el que es mirado. En efecto, más allá de su función documental, la fotografía abre un espacio ético (Sontag, 2003) en el cual el individuo debe ser reconocido desde su singularidad y debe separarse de toda generalización o categoría que lo reduzca. Sin embargo, las preguntas que inquietan son: cuando el horror es representado en una imagen, ¿es posible seguir reconociendo a la persona que aparece en ella? ¿O la repetición constante de imágenes violentas termina borrando la individualidad del sujeto fotografiado y a su vez invisibilizando su rostro?

Virginia Woolf advirtió esta dificultad en *Tres Guineas* (2013), cuando al mirar fotografías de la Guerra Civil española, señaló que en el caso de los cuerpos que se encuentran muy mutilados sería difícil diferenciar si es el cuerpo de un humano o de un cerdo “La colección de esta mañana contiene una foto de lo que podría ser el cuerpo de un hombre o de una mujer; está tan mutilado que también pudiera ser el cuerpo de un cerdo” (Woolf, 2013, p. 11). Esta declaración anticipa la denuncia de Sontag de que la circulación constante de imágenes de horror puede degradar el cuerpo representado, reduciéndolo a un objeto de observación, generando así una distancia frente al sufrimiento humano.

En este sentido, la saturación de estas imágenes puede terminar por producir indiferencia en el espectador. Por esto, mirar al otro no es un acto neutral. No se trata de sentir compasión o de sostener distancia, es entonces responsabilidad frente a aquello que se observa. Por esto, el pensamiento de

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

Emmanuel Levinas resulta fundamental; su reflexión sobre el rostro muestra cómo el encuentro con el otro desborda cualquier representación y exige una respuesta ética. Pues el rostro es una presencia que interpela y enuncia el mandato: “No matarás”.

Para Levinas (2002), el rostro del otro es una manifestación del infinito, que no puede ser reducido a un objeto de estudio ni a una simple representación. Como señala Sánchez (2019), el rostro no es una entidad estática. En este sentido, el acceso al rostro es de entrada ético, lo que significa que el encuentro con el otro no comienza con el conocimiento intelectual, sino más bien con una implicación inmediata ante la vulnerabilidad del otro.

De esta forma el rostro, en su desnudez, expresa aquello que no puede convertirse en objeto. Esta expresión no funciona como una norma moral externa, sino como una interpelación inmediata que surge del encuentro mismo. Así, el rostro, como sostiene Medina (2015), anticipa la totalidad de la persona y nos acerca a su interioridad a través de su expresión. No hay dimensión íntima que no encuentre alguna forma de manifestación en el rostro, haciendo que la exterioridad visible se convierta en una ventana a la interioridad vulnerable. Desde esta perspectiva, mirar el rostro del otro implica una apertura que no implica apropiarse de él, y reconoce su existencia irreductible. La mirada deja de ser un acto meramente perceptivo para convertirse en un acto ético, no solo se observa al otro, se responde a su presencia.

Volviendo a Sontag (2003), y hablando de la mirada del otro, ella denuncia la actitud del espectador contemporáneo que contempla el sufrimiento sin implicarse moralmente con él. En su forma más extrema, esta distancia se traduce en la mirada voyerista: una forma de observar al otro sin ser visto, en la que el sujeto contemplado desconoce que está siendo observado. El voyerismo se describe como una mirada intrusiva, curiosa o, incluso, complaciente que no reconoce los límites éticos frente al otro. Para Sontag, esta forma de mirar el dolor o la violencia se convierte en un modo de distanciamiento, donde el espectador observa, pero no asume responsabilidad frente a lo que está viendo.

Bajo esta perspectiva, resulta necesario analizar a Sontag (2003), quien coincide con esta ética al advertir que mirar una imagen del dolor exige una respuesta que impida reducir al otro a un objeto de

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

contemplación o de consumo. Para ambos autores, la ética comienza cuando el espectador reconoce los límites de su propia mirada y asume la responsabilidad que la presencia del otro impone.

Sobre este particular de la mirada al otro, Sontag (2003) también reconoce que el miedo forma parte de la tensión ética que implica mirar: “La gente puede retraerse no sólo porque una dieta regular de imágenes violentas la ha vuelto indiferente, sino que tiene miedo” (p. 116). Mirar el horror puede implicar sentirse cómplice del sufrimiento ajeno o, peor aún, reconocer la propia vulnerabilidad. En ese instante, la fotografía revela que el rostro reflejado podría ser el propio. Afirma la autora:

Aunque se les incite a ser mirones –y posiblemente resulte satisfactorio saber que esto no me está ocurriendo a mí, no estoy enfermo, no estoy muriendo, no estoy atrapado en una guerra– es al parecer normal que las personas eviten pensar en las tribulaciones de los otros, incluso de los otros con quienes sería fácil identificarse (Sontag, 2003, p. 115).

Por ello, no es extraño que las fotografías bélicas se observen con una mezcla de curiosidad y alivio, una gratitud silenciosa ante la seguridad propia frente al sufrimiento ajeno. Como recuerda Sontag (2003), una ciudadana de Sarajevo narra cómo, en 1991, veía por televisión la destrucción de Vukovar y pensaba simplemente: “¡Qué terrible!”, antes de cambiar de canal. Años más tarde, enfrentada al mismo horror, comprendía que su reacción había sido la misma que la de tantos espectadores extranjeros: una mezcla de compasión efímera y alivio por no ser ella quien sufría. “Donde quiera que la gente se sienta segura decía, sentirá indiferencia” (p. 116).

Este testimonio enmarca el dilema moral que Sontag denuncia: el espectador se encuentra protegido por la distancia, observa el rostro y el dolor del otro sin asumir una responsabilidad directa. La mirada se convierte en una barrera y, a la vez, una forma de negación.

Así, revisando lo mencionado, tanto Sontag como Levinas coinciden en que la ética de la mirada consiste en restituir al otro su dignidad, reconociendo el rostro como una presencia que interpela y exige. Mirar una fotografía deja de ser un acto meramente estético para convertirse en una experiencia de responsabilidad que compromete no solo al espectador, sino también a quien produce y distribuye la

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

imagen. Exige restituir al otro su dignidad y reconoce el rostro como una presencia que interpela y demanda respuesta.

El problema del rostro no se limita a la ética del encuentro individual con este, y remite también a las condiciones bajo las cuales ciertas vidas llegan a ser reconocidas como tales. Si, como advierte Sontag, la repetición de imágenes puede diluir su singularidad, entonces la cuestión ya no es solo cómo se mira, sino también a quienes se les permite aparecer y ser mirados. No todos los rostros circulan con la misma intensidad ni producen la misma conmoción. Algunos se vuelven familiares en su exposición constante, mientras permanecen fuera del campo visible.

De lo anterior tenemos, entonces, que mirar al otro no es únicamente contemplar su sufrimiento, como espectador, sino que también implica participar, consciente o inconscientemente en la distribución desigual de la visibilidad de las víctimas. Así las cosas, la reflexión ya no puede limitarse a una estructura ética del rostro ni a la disposición moral del espectador, también es necesario interrogarse sobre los marcos sociales que regulan la aparición misma de las vidas como vidas reconocibles.

### **1.4 Ética de la mirada: vulnerabilidad y reconocimiento en la fotografía del sufrimiento.**

Observar el sufrimiento ajeno a través de la fotografía es más que un acto perceptivo, debe ser también, una experiencia atravesada por dimensiones éticas, políticas y afectivas. La imagen no solo muestra un suceso, sino que igualmente construye una relación entre quien mira y quien es mirado. En el caso de representaciones del dolor, esta relación se vuelve problemática, en tanto que la fotografía expone la vulnerabilidad de un cuerpo que sufre y, al mismo tiempo, posiciona al espectador en una relativa seguridad frente a las imágenes que contempla. En este sentido, Susan Sontag (2003) permite comprender la fotografía del sufrimiento como un acontecimiento ético, aunque las imágenes de guerra pueden conmover o interpelar, no garantizan por sí mismas una respuesta. Por el contrario, su repetición constante puede generar una anestesia moral, en la que el dolor se integra al flujo cotidiano de representaciones y pierde su capacidad de afectar.

La ética de la mirada no consiste en apartar la vista, en cambio, consiste en resistir tanto a la indiferencia como la expectativa de la comprensión plena. Mirar no es comprender y tampoco es compartir

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

la experiencia del otro “Las imágenes han sido denostadas como el medio a través del cual se mira el sufrimiento a distancia, como si hubiera otra manera de mirar. Pero mirar de cerca- sin la mediación de una imagen- es sólo mirar, de todos modos” (Sontag, 2003, p. 137).

La posición del espectador es estructuralmente asimétrica. Quien observa la imagen del sufrimiento ocupa un lugar privilegiado, contempla la violencia sin estar expuesto a ella. La fotografía acerca el dolor al hacerlo visible, pero al mismo tiempo lo mantiene a una distancia gracias a una mediación, en donde el espectador accede a la violencia a través de la imagen, sin tener que habitarla. Esta tensión entre proximidad y lejanía configura el principal problema ético: la imagen interpela, pero no obliga; conmueve, pero no determina una acción directa. Sontag (2003) advierte que ni la compasión ni la indignación bastan para dictar el curso de las acciones. La fotografía no puede sustituir el análisis histórico ni la responsabilidad política frente a las causas del sufrimiento. Su fuerza más bien reside en la capacidad para cuestionar al espectador.

Sontag (2003) argumenta que la falta de una respuesta emocional no anula el valor ético de las imágenes, las cuales funcionan como invitación a reflexionar críticamente. “¿Quién causó lo que muestra la foto? ¿Quién es responsable? ¿Se puede excusar? ¿Fue inevitable? ¿Hay un estado de cosas que hemos aceptado hasta ahora y que debemos poner en entredicho?” (p. 136).

Ahora bien, en Judith Butler la problemática se desplaza hacia la dimensión política del reconocimiento. En *Marcos de Guerra* (2017), Butler sostiene que la vulnerabilidad es una condición de lo humano, pero su reconocimiento se encuentra mediado por marcos normativos que actúan como dispositivos reguladores de lo perceptible. Estos marcos operan seleccionando los cuerpos que se consideran valiosos y cuáles pueden ser expuestos a la violencia sin necesariamente provocar un escándalo público. La imagen no es neutral, y quienes participan detrás de ella tampoco, pues contribuyen a configurar una determinada forma de percepción en el espectador. Aquello que el encuadre muestra no es solamente una realidad previa, es una vida configurada bajo condiciones específicas de *reconocibilidad*. En este sentido, la fotografía no solo registra el sufrimiento ajeno, sino que contribuye a organizar el campo dentro del cual el sufrimiento adquiere o pierde significado político.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

Algunas muertes movilizan un duelo colectivo, mientras otras se neutralizan como parte de lo inevitable. Esta desigual distribución del duelo revela que el reconocimiento no depende exclusivamente de la visibilidad, y responde a marcos que regulan que vidas cuentan como tales. En este sentido la mirada no se agota en la respuesta emocional del espectador, sino que también le exige interrogar los marcos que determinan la aparición misma de lo que es considerado humano.

La vulnerabilidad para Butler (2017) no remite a una debilidad individual, es una condición relacional, implica estar expuesto al otro y depender de su reconocimiento, así como de estructuras sociales que sostienen la vida. Cuando la fotografía expone un cuerpo en sufrimiento, no solo presenta una escena de dolor, pone en juego la pregunta por el valor de esa vida. La imagen puede reforzar jerarquías de visibilidad o contribuir a desestabilizarlas.

Esa dimensión ausente, dice Butler, ‘constituye el contexto no tematizado de lo que es representado y, por lo tanto, uno de sus rasgos organizadores [...] [que] solo pueden ser abordados mediante la tematización de la propia función delimitadora’ (Butler, 2019, como se citó en Farhat, 2021, p. 171). A través de la imagen fotográfica podemos encuadrar el encuadre- y en ello reside su importancia política. Para ilustrar la concepción de la eficacia política y, consecuentemente, ética de la imagen fotográfica, veamos cómo examina Butler la producción y divulgación -ocurrida en 2004- de las fotografías sobre las torturas perpetradas por oficiales del frente de ocupación estadounidense (Farhat, 2021, p. 171).

Esto afirma que al hacer una lectura desde Sontag y Butler permite comprender que la fotografía del sufrimiento se sitúa en una zona de ambivalencia. Por un lado, puede generar anestesia moral o reproducir marcos de exclusión, por otro lado, puede abrir un espacio crítico que haga visible la vulnerabilidad allí donde ha sido negada. Así, se propone que la imagen no puede garantizar una respuesta ética, pero tampoco es indiferente, esta participa activamente en la configuración de las condiciones desde las cuales una vida puede ser reconocida, recordada y llorada.

Por esto, es importante observar que la reflexión de ambas autoras, Sontag y Butler, es una crítica directa a la idea de la fotografía como medio para garantizar, por sí misma, una respuesta moral. Ninguna

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

fotografía obliga al espectador a actuar sobre la violencia representada, pero sí, sobre la interpelación ética, es decir, la responsabilidad no recae en la imagen misma, pero sí en la relación que el espectador establece con ella. Por esto, la memoria juega un papel importante, al permitir recordar que el sufrimiento no es un evento aislado, es una herida abierta. Herida que a pesar de los años sigue sangrando, demandando el reconocimiento del otro.

En este punto de la reflexión emerge una problemática fundamental: si la fotografía no asegura por sí misma ni la acción moral ni el reconocimiento político, ¿de qué depende su capacidad de interpelación? ¿Es suficiente con hacer visible el sufrimiento para que este adquiera valor ético? ¿O la relación entre imagen y memoria involucra una dimensión de la experiencia que limita los marcos y que al final resultará decisiva en las maneras en que una vida será recordada?

Kumar (2013) menciona lo anterior con el siguiente ejemplo:

El silencio de las fotografías de Abu Ghraib atrae nuestra atención hacia la vulnerabilidad y la fragilidad de esos rostros. El argumento de que alguien es tan débil que exige una respuesta de nuestra parte amplía nuestra imaginación moral. ¿Cómo toleramos y reaccionamos contra tales atrocidades como espectadores, como sujetos que poseen agencia y una responsabilidad ética y política? De esta manera, la resistencia y dignidad de las víctimas nos hablan no solo de ellos, sino de nosotros mismos. (p. 140)

De este modo, el reconocimiento se produce en el acto de mirar y, como señala Butler (2017), está estructurado por dispositivos de poder que previamente determinan qué vidas pueden hacerse visibles y cuáles, aun en su muerte, quedan excluidas del duelo público. La fotografía bélica no solo expone el dolor, lo organiza, lo jerarquiza y lo inscribe en un régimen de inteligibilidad que decide qué sufrimiento merece ser visto.

Así, la fotografía se revela como un espacio donde convergen memoria, exposición y poder. En la línea invisible entre lo que se muestra y lo que se reconoce, entre la visibilidad y la invisibilidad y entre el duelo y las vidas ignoradas, se juega la posibilidad de que una vida no sea reducida a una cifra ni absorbida

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

por la indiferencia. Es en esa tensión donde la fotografía se convierte en un lugar privilegiado para poder pensar en la relación entre la imagen, la memoria y la vulnerabilidad.

Sin embargo, incluso dentro de esos marcos regulatorios, la imagen conserva una potencia que no se deja capturar completamente por la estructura política y social. Por eso resulta pertinente introducir la reflexión de Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980), donde la fotografía no se entiende únicamente como documento o evidencia, sino como una experiencia que afecta y hiere de manera singular al espectador. Más allá de los marcos políticos del reconocimiento, la imagen contiene una dimensión íntima que desborda al que la mira. El siguiente capítulo permitirá profundizar, la relación entre fotografía, memoria y vulnerabilidad desde una experiencia subjetiva de la mirada.

### **La experiencia afectiva en la fotografía en Roland Barthes**

En el estudio de la fotografía bélica no se limita únicamente en lo que se muestra, también considera cómo esta afecta, o no, al espectador, ya que, como se mencionó, la visibilidad de la violencia no implica necesariamente su reconocimiento. Por esto, resultan necesarias las condiciones en las cuales una fotografía deja de ser solo una imagen informativa y adquiere la capacidad de afectar al espectador, aspecto para el cual resulta de utilidad revisar la obra de Roland Barthes.

En *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes aborda la fotografía desde una perspectiva alejada de las lecturas históricas o documentales, privilegiando la experiencia singular del espectador. Su enfoque busca una comprensión íntima, guiada por la memoria y el afecto, en contraste con enfoques centrados en la fotografía y la ética de la mirada.

Para esto, Barthes introduce tres conceptos clave: el *studium*, que remite a la dimensión cultural y compartida de la imagen, el *punctum*, entendido como el detalle que irrumpe y hiere al espectador, y la noción del “eso-ha-sido”, que señala la relación de la fotografía con una presencia pasada. A partir de lo anterior, el capítulo se organiza en cuatro apartados: la experiencia del “eso-ha-sido”, el análisis del *studium* y el *punctum*, dimensión afectiva del *punctum*, y, finalmente, su vínculo con la espectralidad en diálogo con Derrida.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

### 2.1 La experiencia en la fotografía y el “*eso ha sido*”

En *la cámara lúcida* (1980) Roland Barthes orienta su interés hacia la experiencia subjetiva del espectador, pues la fotografía no se limita a un significado universal. En cambio, para el autor, es la relación afectiva y perceptiva que se establece entre la imagen y el espectador. Esta experiencia encuentra a partir de lo que Barthes denomina como el *noema* de la fotografía, el “eso- ha- sido”; es decir, el noema para Barthes (1980) será esa condición fundamental que define a la fotografía y la distingue de otras artes analógicas como la pintura o el cine. Como mencionan Crisorio y Sanchez (2019) “Barthes afirma que, a diferencia de las demás artes análogas (como la pintura o el cine), en la fotografía la objetividad o el realismo no son estilos, no son significantes” (p. 158).

El *noema* es aquello que certifica su existencia, pues el “eso-ha-sido” es la evidencia de que algo del pasado estuvo allí y que en efecto existió. En palabras de Barthes menciona que:

Mientras que la fotografía es indiferente a todo añadido: no inventa nada; es la autenticación misma [...] la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia (Barthes, 1980, p. 151).

La experiencia de la fotografía de manera afectiva se da a partir de una relación directa con un acontecimiento del pasado. Frente a la imagen, el espectador se enfrenta a una evidencia temporal que no se puede negar: “Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí” (Barthes, 1980, p. 136). Sin embargo, esta certificación de existencia, al mismo tiempo, implica una pérdida. Como señalan Crisorio y Sánchez (2019) “las fotografías, al mismo tiempo que aportan un certificado de presencia, testimonia la irrecusable pérdida de lo fotografiado: lo que capturó la cámara ‘estaba ahí’, pero ya no lo está” (p. 161).

La fotografía se sitúa así entre dos tensiones importantes: la presencia y la ausencia. La imagen muestra algo visible ante la mirada en el presente, pero que pertenece a un pasado irrevocable. Por lo que la experiencia del espectador no consiste únicamente en reconocer lo que aparece en la fotografía, sino en confrontar la evidencia de algo que existió y que ya no puede recuperarse. Esta dimensión se vuelve especialmente significativa cuando la fotografía muestra cuerpos o rostros humanos.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

En estos casos, la imagen certifica la existencia y también reconoce una vida singular. Crisorio y Sánchez (2019) dicen que:

Barthes aclara que la evidencia de la fotografía (el “esto ha sido”) tiene un meollo muy distinto cuando se trata de un ser y no de una cosa –una botella, un palacio–. ¿Qué pasa cuando la fotografía es evidencia del rostro o del cuerpo del ser amado? Puesto que la fotografía autentifica la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia –de aquí la diferenciación entre pose y esencia en el sujeto que es mirado–, quiero volverlo a encontrar “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido, civil o hereditario. Ante este “deseo excesivo”, ante esta pulsión de búsqueda, la foto solo puede responder, según Barthes, mediante algo indecible, evidente y sin embargo improbable: “el aire” (p. 165).

En el caso de la fotografía de guerra, el “eso-ha-sido” tiene una densidad particular. La imagen certifica la existencia de un instante del pasado y, al mismo tiempo, da testimonio de un acontecimiento que fue marcado por la violencia, la pérdida, la ruina y, en muchos casos, la muerte. La fotografía afirma lo ocurrido, algo horroroso sucedió y no puede ser deshecho o desmentido, el cuerpo herido, el cadáver, la destrucción masiva son objetos que el tiempo limpia; sin embargo, la fotografía es huella y evidencia que rememora una realidad que no permite reversibilidad.

La fotografía bélica no solo se limita a registrar un “esto fue”, sino que, a través de su noema del “esto-ha-sido”, certifica que en efecto “esto sucedió y es irreversible”. Al desplazar la lectura predominante de lo documental, la imagen se transforma en una experiencia individual para el espectador, en donde el pasado no se ordena como un relato histórico, retomando como huella de lo que ya no puede volver a ser.

Así, lo que quiere Barthes no es diseminar la fotografía ni comprender la imagen desde su contenido histórico o social. Lo que quiere el autor es exponer esa línea invisible que traza el tiempo en la fotografía, algo presente que se encuentra ausente. Barthes (1980) menciona que el *eso-ha-sido* no es algo que se presenta activamente en la imagen y, por ende, no siempre se puede interpretar afectivamente. Pero, la experiencia del espectador respecto a la imagen es, por tanto, una experiencia de confrontación con la pérdida, incluso si esta no se expresa explícitamente como parte de un duelo propio.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

Es importante aclarar en este punto que, aunque toda imagen posee el “*eso-ha-sido*”, estas no afectan al espectador de la misma manera. Barthes (1980) aclara que la experiencia no es universal y mucho menos homogénea. La experiencia en la fotografía depende de la relación singular que establece la imagen con el que la mira, que va más allá de una reacción psicológica individual, ya que involucra la exposición y lo que se encuentra particularmente en la imagen. La fotografía coloca al espectador frente a un suceso del pasado, que no necesariamente está sujeto a un saber histórico.

El *eso-ha-sido* define la fotografía como un dispositivo temporal y afectivo. La experiencia del espectador y la fotografía se configuran en lo que es visible y lo que ya no está, entre la confirmación de lo que fue y la conciencia de que desapareció y no existe más. Las anteriores afirmaciones exponen al espectador a una relación individual con la imagen, en la cual este le da un sentido que no solo se queda en lo que se ve, sino en aquello que la imagen sustrae del pasado y que insiste en permanecer en el presente.

### 2.2 El *studium* y el *punctum*: condiciones de experiencia

Barthes introduce dos conceptos fundamentales para el estudio de la fotografía -*studium* y *punctum*- que son modos de experiencia. La distinción entre ambos no responde a una clasificación formal de las imágenes, sino a una reflexión sobre las condiciones en las cuales una fotografía puede ser comprendida o interpretada y, en algunos casos particulares, puede llegar a afectar de manera profunda a quien la observa.

Así, en primer lugar, el *studium* se sitúa en un marco cultural y universal de la fotografía. A través de esto, el espectador reconoce los elementos que componen la imagen, identificando referencias sociales, históricas o simbólicas que facilitan su comprensión. De este modo, la mirada se inscribe en un horizonte de inteligibilidad compartido. El *studium* se vincula, por tanto, con el saber y la educación de la mirada; es la atención objetiva que permite sostener una interpretación relativamente estable de la imagen (Barthes, 1980). En otras palabras, la fotografía, desde esta condición, se presenta como un objeto legible y de fácil comunicación desde un marco cultural universal.

Ahondando en el concepto, Barthes define al *studium* como: “La aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (Barthes, 1980, p. 64), a través de la cual el espectador participa activamente con “los rostros, los aspectos,

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

los gestos, los decorados, las acciones” (Barthes, 1980, p. 64). Esta condición hace posible que la imagen sea leída y compartida. Desde esta idea, se puede afirmar que en la fotografía bélica el *studium* constituye la lectura predominante, es decir, las imágenes de guerra suelen ser vistas como documentos informativos, retratos de un conflicto o pruebas de acontecimientos históricos. El espectador se acerca a ellas desde un interés histórico, humanitario, periodístico o político, reconociendo el sufrimiento, la violencia y la destrucción representados.

Esta limitación conduce a Barthes a plantearse una segunda condición de la experiencia fotográfica: el *punctum*. Esta aparece como aquello que, en ciertas imágenes, irrumpe de manera inesperada y desestabiliza la lectura cultural. A diferencia del *studium*, el *punctum* no remite a un significado compartido ni a un elemento objetivamente identificable. Su aparición es contingente y depende de la relación singular entre la fotografía y el espectador. Como lo define Barthes: “Pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad” (Barthes, 1980, p. XX).

Es importante aquí subrayar que no toda imagen contiene *punctum*, ni todo espectador lo experimenta de la misma manera. “El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza)” (Barthes, 1980, p. XX). No se trata de un elemento que el espectador identifique activamente o un recurso intencional del fotógrafo, sino de una experiencia que irrumpe de forma imprevista, es el modo en que el sujeto es afectado por la imagen desde el encuentro singular.

Así, el *punctum*, a diferencia del *studium*, no pertenece al orden del significado, más bien pertenece al de la afectación. Se introduce en la mente del espectador de manera pasiva, generando una reacción, una herida. Además, lo que hiere no es por necesidad algo evidente, en la mayoría de los casos, es aquello que, sin poder ser plenamente identificado, rompe de manera abrupta la distancia entre la imagen y el observador. El *punctum* señala, en este sentido, un límite del lenguaje y del saber: allí donde la fotografía deja de ser plenamente legible y se convierte en una experiencia subjetiva que hiere y deja huella.

En síntesis, como señalan Crisorio y Sánchez (2019), el *studium* se sitúa del lado de los signos, la cultura y la interpretación, mientras que el *punctum* resiste ser nombrado. El primero corresponde a un interés general y al interés compartido, el segundo, en cambio, introduce un corte, una herida que irrumpe

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

la experiencia singular del espectador. Por lo que el *punctum* divide el *studium*, lo irrumpe y lo excede, intensificando la experiencia del que observa la imagen. Mientras el *studium* convoca un interés moderado y socialmente mediado, el *punctum* produce afectación singular, un estremecimiento que no puede reducirse a categorías culturales ni a intenciones del fotógrafo.

Por lo tanto, la distinción entre *studium* y *punctum* permite comprender dos formas de lectura de la imagen y, de manera aún más radical, abre una reflexión profunda sobre la naturaleza de la experiencia fotográfica. Mientras el *studium* sitúa al espectador en un marco de inteligibilidad cultural, el *punctum* introduce una dimensión que desborda dicha comprensión, desplazando la atención hacia la afectación singular. De este modo, la experiencia fotográfica contiene su intensidad en aquellos momentos en que la imagen hiere, interrumpe y desestabiliza al sujeto que mira. Por lo tanto, se hace necesario profundizar en el *punctum* en su condición de experiencia, es decir, como aquello que redefine la relación entre la fotografía y el espectador en términos de sensibilidad, memoria y afecto.

### 2.3 El *punctum* entre la herida y el amor

Si en el apartado anterior el *punctum* fue presentado como una experiencia que desborda el orden del significado, en este punto resulta necesario profundizar en su dimensión afectiva. En *La cámara lúcida*, Barthes (1980) lo define como un acontecimiento que tiene lugar en la relación entre la fotografía y el espectador. En este sentido, el *punctum* no es solo aquello que hiere, sino también aquello que, de manera silenciosa e inesperada, convoca una forma de apego, de cercanía e incluso de amor.

A diferencia del *studium*, que se articula desde el reconocimiento cultural y la interpretación, el *punctum* introduce una ruptura en la continuidad de la mirada al ser alcanzado el espectador por ella más allá de la comprensión. Como señala Barthes (1980), el *punctum* es pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad, lo que evidencia que el espectador no lo busca, más bien es afectado por su irrupción. En este sentido, la experiencia del *punctum* es pasiva, pues el sujeto no domina la imagen, sino que es interpelado por ella.

El *punctum* no puede reducirse a un elemento objetivo dentro de la fotografía. No es un detalle central, ni una intención del fotógrafo, es aquello que irrumpe de manera contingente en la experiencia del

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

espectador: “Ciertos detalles podrían «punzarme». Si no lo hacen, es sin duda porque han sido puestos intencionalmente por el fotógrafo” (Barthes, 1980, p. 95). Un mismo elemento puede pasar desapercibido para algunos y resultar profundamente significativo para otros. Por lo que el *punctum* no es universalizable, pues este depende de la memoria, de la historia y de la sensibilidad de quien mira. Como afirma Barthes, se trata principalmente de aquello que el espectador “añade” a la imagen, pero que, de alguna manera, ya se encontraba en ella.

Más que un significado, el *punctum* es un efecto. No se interpreta, este se padece. Esta fuerza punzante no debe entenderse únicamente en términos formales, sino también afectivos: aquello que hiere es, al mismo tiempo, aquello que importa. De este modo, el *punctum* puede vincularse con “las afecciones del duelo, de lo irrecuperable” (Garza, 2013, p. XX), lo que permite comprender la experiencia fotográfica como una forma de la relación con la pérdida. La imagen confronta al espectador con aquello que no puede recuperar.

Esto permite pensar en el *punctum* como un espacio donde la herida y el amor se entrelazan: la fotografía deja de ser un objeto distante para convertirse en algo que toca al espectador, que involucra y que, de algún modo, lo liga a aquello que observa. No se trata de un amor idealizado, es una forma de apego que surge precisamente de la fragilidad de lo que es mostrado. Lo que conmueve de la imagen no es la perfección de esta, es la activa vulnerabilidad de los fotografiados.

Esta dimensión permite ampliar la comprensión del *punctum* más allá de la herida. Si bien Barthes insiste en su carácter punzante, esta afectación no es únicamente negativa, lo que hiere es también aquello que establece un vínculo. En este punto, la experiencia del *punctum* se aproxima a una forma de apego, en la medida en que aquello que irrumpe en la imagen no puede ser indiferente para el espectador. La fotografía deja de ser un objeto distante para convertirse en algo que implica afectivamente a quien la observa. Bajo esta lógica, como sugieren Cadava y Cortés (2010), la fotografía para Barthes constituye esencialmente un ejercicio de afecto y un “discurso amoroso” que permite un vínculo con lo retratado.

Lo anterior se vuelve aún más evidente cuando se considera la reflexión de Roland Barthes (1980) sobre la fotografía de su madre, donde él afirma que es el amor, no la ciencia ni el arte lo que hace

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

reconocerla y lo que llega a herir. La imagen en este punto ya no puede definirse por su inteligibilidad; esta se define por la relación afectiva que llega a suscitar. Lo que se reconoce en la fotografía no es simplemente un objeto o una persona, es la huella o el fantasma de alguien significativo. Por esto, el *punctum* no solo llega a herir, este también revela una forma de amor que es atravesada por la pérdida.

Esta experiencia afectiva se encuentra ligada a la temporalidad de la misma fotografía. Como se señaló anteriormente en el “eso-ha-sido” que funciona como una indicación de aquello que aparece en la imagen, ha existido, pero ya no está. Como menciona Garza (2013) se trata de una *deixis* que señala ese objeto para exhibir que eso presente ha desaparecido (p.18), situando la mirada en una tensión entre presencia y ausencia. Por lo que, la imagen no solo presenta simplemente un objeto persona, esta también lo hace aparecer como presencia imaginada, es decir, le hace creer al espectador que sigue ahí.

Por esto, la fotografía “invoca la restauración imaginaria del objeto” (Garza, 2013, p. 18) haciendo que aquello que ha desaparecido adquiera presencia en la experiencia del espectador. La mirada se sitúa en un espacio paradójico, eso que se observa está, pero al mismo tiempo no. El *punctum* intensifica esta tensión, pues es precisamente allí donde la ausencia se torna sensible, donde lo perdido insiste.

Garza (2013) afirma que:

La fotografía engendra ese espejismo en los confines del delirio: la mirada encuentra en la imagen fotográfica al sujeto aún presente, y ya desaparecido; pero lo sostiene en el instante de su desaparición inminente, una desaparición que la propia fotografía atestigua y hace patente. La fotografía señala una oscura, doble certeza: presenta el objeto en el momento de su plena presencia y lo despliega a la vez como huella de lo desaparecido. El tiempo de la fotografía es el de un duelo perturbador: el que se experimenta ante el objeto a la vez presente y ya (p. 21).

En el contexto de la fotografía bélica, esta dimensión del *punctum* adquiere una particular relevancia. Estas imágenes suelen ser leídas inicialmente desde el *studium*, es decir, como documentos que informan sobre la violencia, el sufrimiento y la destrucción. El espectador reconoce en ellas un contenido histórico y político que permite situar los acontecimientos representados. Sin embargo, esta comprensión no garantiza nunca una experiencia afectiva profunda.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

En algunos casos emerge el *punctum* y se ve reflejado en un detalle mínimo, un gesto, una mirada, donde la imagen deja de ser únicamente un testimonio y se convierte en una experiencia singular. En este punto, la fotografía bélica no solo remite a la violencia, sino a la vulnerabilidad de un cuerpo, de un rostro, de una vida. Por lo tanto, el *punctum* hiere y también genera una forma de vínculo afectivo con aquello que se muestra. Lo que irrumpe es el horror y la huella de una vida que ha sido expuesta a la violencia. En este sentido, la experiencia del espectador puede desplazarse desde una mirada distante hacia una implicación íntima en la que el reconocimiento del sufrimiento se entrelaza con el duelo y, en algunos casos, con emoción hacia aquello que aparece en la imagen.

Por lo que, el *punctum* no puede entenderse como una propiedad de la imagen ni como una categoría interpretativa estable. El *punctum* es un acontecimiento afectivo que expone al espectador a una experiencia que puede desbordar al lenguaje mismo. Es donde la fotografía deja de ser un objeto de conocimiento para convertirse en una experiencia marcada por la herida, el apego y la memoria. De esta manera, la imagen ya no se limita a mostrar algo, sino que convoca una relación en la que el amor y la pérdida se entrelazan.

Es por esto que, la experiencia del *punctum* abre la posibilidad de pensar la fotografía más allá de su representación, acercándola a una lógica en la que lo ausente adquiere una forma de presencia. Aquello que hiere y se ama en la imagen no está plenamente presente, pero tampoco desaparece del todo. En este umbral, la fotografía puede ser pensada como el lugar donde algo insiste más allá de su desaparición, cuestión que permite pensar el *punctum* con la noción de espectralidad desarrollada por Jacques Derrida, lo cual será abordado en el siguiente apartado.

### **2.4 El *punctum* y la espectralidad: de Barthes a Derrida**

Las reflexiones de Roland Barthes sobre la fotografía, en especial en torno al *punctum*, permiten pensar la imagen más allá de su dimensión representativa y universal, situándola en el terreno de la experiencia afectiva. Ahora bien, cuando esta experiencia se articula con la temporalidad y la pérdida, tal como se ha expresado con el “*eso-ha-sido*”, se abre la posibilidad de comprender la fotografía desde una lógica que excede lo visible y se aproxima a la noción de espectralidad. Aquí el pensamiento de Jacques Derrida ofrece herramientas para profundizar en esta idea.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

La relación que Roland Barthes establece con la fotografía de su madre, conocida como “La imagen del invernadero”, que, a diferencia de otras imágenes, esta no se define por su valor documental ni por su legibilidad, es por la intensidad afectiva que suscita en el filósofo. Barthes (1980) afirma que la forma en la que reconoce a su madre es por medio del amor y que, por ende, no hay conocimiento científico o estético que pese. Es su relación afectiva que mantiene con ella, aun en su ausencia “La fotografía del Invernadero, en cambio, era perfectamente esencial, certificaba para mí, utópicamente, la ciencia imposible del ser único” (Barthes, 1980, p. 126).

La fotografía hace presente a alguien o algo que ya no está. convirtiéndose así en un espacio donde el amor y el duelo se entrelazan, aquello que se reconoce en la fotografía es, al mismo tiempo, lo que se ha perdido. La experiencia del *punctum* alcanza aquí su máxima intensidad, pues lo que hiera no es únicamente un detalle, es la presencia de la ausencia.

La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí en medio, carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que han sido fotografiado (Barthes, 1980, p. 143).

Así mismo, la fotografía es el reflejo de algo que aparece en una forma de presencia un tanto fantasmal, que desestabiliza la distinción entre lo que está y lo que no. Esta lógica, en la que lo ausente se manifiesta como una presencia insistente, puede ser comprendida a partir de la noción de espectralidad que, por un lado, para Barthes (1980) es “el retorno de lo muerto” (p.38) y, por otro, para Derrida (2021) el espectro no es algo ausente, es una forma de presencia que desborda las categorías del ser y no ser. El espectro aparece sin estar plenamente presente, permaneciendo en el tiempo de los vivos sin estar en él.

Agüero (2019) menciona que:

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

El espectro es *lo que queda* del muerto y es a él a quien debemos afirmar. El espectro como huella de una memoria y también como fuerza testimonial de los ausentes. Aprender a vivir con los fantasmas es aprender a vivir con las cenizas (p. 221).

La relación entre *punctum* y lo espectral se hace evidente cuando se considera que aquello que hiere de la fotografía es más que su contenido, más bien es la persistencia de lo ausente. El *punctum* es una forma en donde la imagen se vuelve espectral, es decir, aquello que irrumpe en la mirada es la aparición de algo que ya no está y que, sin embargo, insiste en quedarse, como lo menciona Agüero (2019), siendo el fantasma el que puede desarticular el pasado y el presente en tanto que irrumpe como un acontecimiento (p. 221).

La importancia del *punctum* propuesto por Barthes y la espectralidad de Derrida se basa en la fotografía anteriormente mencionada de la madre del primero. Barthes (1980) menciona que, al encontrar una fotografía de ella, no contaba con la posibilidad de volvérsela a encontrar. Es la necesidad del autor de volverla a ver lo que proclama esta espectralidad, pues es a ella a quien reconoce desde el amor. Es el fantasma de su madre, o lo que parecía ser ella, y lo que le punzó era su aparición en la foto, lo que evocaba memorias. En la foto del Invernadero, que está bien descrita, Barthes argumenta su propia experiencia del *punctum*: “Había comprendido que de ahora en adelante sería preciso interrogar lo evidente de la Fotografía no ya desde el punto de vista del placer, sino en relación con lo que llamaríamos románticamente el amor y la muerte” (Barthes, 1980, p. 130).

Cuando de la fotografía bélica se habla, esta experiencia adquiere mayor intensidad. Pues estas imágenes no solo documentan la violencia, estas también capturan y hacen aparecer a quienes han sido expuestas a ella. Los cuerpos, los rostros y los gestos que se presentan en la imagen remiten a vidas que fueron vulneradas y que, en muchos casos, han sido interrumpidas. Sin embargo, es necesario pensar que estas vidas no desaparecen, por el contrario, es la fotografía la que permite que estas persistan como fantasmas que interpelarán en la mirada del espectador.

Desde este punto de vista, Roland Barthes y Jacques Derrida, podría decirse que el *punctum* en estas imágenes no reside únicamente en la representación del horror y el sufrimiento, sino en detalles que singularizan la experiencia y rompen la distancia con el espectador, pues algo en la imagen que punza y

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

hiere es un fantasma que en la imagen clama ser recordado. Así pues, desde aquel momento debía consentir la mezcla de dos voces: la de la trivialidad (decir lo que todo el mundo ve y sabe) y la de la singularidad (hacer emerger dicha trivialidad del ímpetu de una emoción que solo me pertenecía a mí) (Barthes, 1980, p. 135).

El fantasma es una presencia que insiste en ser reconocida y que, como lo plantea Jacques Derrida (2013), irrumpe como una ausencia que persiste. En la fotografía de guerra, la espectralidad impide que se tenga una mirada pasiva, pues es la figura del otro, que se presenta como fantasma y, de algún modo, este encontrará la forma de interpelar al espectador. Desde la filosofía de Barthes, será algo que se presente en la fotografía de manera abrupta, lo que hiere e interpelará al espectador. Por lo que, por más que aparte la mirada, como mencionaba Sontag, la imagen insiste y obliga a una respuesta ética frente al sufrimiento.

Por esto la fotografía se configura en una temporalidad disyuntiva en la cual el pasado irrumpe en el presente sin coincidir en él, logrando que lo ausente sea recordado y también que este pueda insistir y que su presencia se imponga en la experiencia de la mirada. Por lo tanto, lo que el espectador encontrará en la fotografía no es simplemente un referente histórico de lo que la guerra ha sido o es, por el contrario, es la presencia de alguien en la foto que de manera inestable desbordará al espectador. Como lo señala Agüero (2019): “Pero el desaparecido aparece, re-aparece y su aparición es algo. El fantasma no se consume en una dimensión sin efecto; él impacta y precisa de nuestra atención” (p. 222).

Para concluir, en la experiencia del *punctum* en la fotografía bélica puede comprenderse también como un encuentro con lo espectral. Y es importante recalcar que aquello que hiere en la imagen no es únicamente la representación de la violencia y el horror, es la aparición de una presencia que, aun en su desaparición o su muerte, continúa afectando al espectador. La fotografía muestra la muerte y establece una relación con ella, haciendo visible la persistencia de quienes ya no están. Por lo que la fotografía bélica no se limita solo a documentar, sino que se configura en un espacio en el cual lo que está ausente adquiere una presencia que insiste, situando al espectador en una experiencia en la que mirar implique también enfrentar aquello que, aun en su ausencia, proclama ser recordado.

### **Imágenes del dolor: fotografías de guerra, memoria y circulación del sufrimiento**

En este capítulo se propone una reflexión sobre las distintas formas en que el dolor se hace visible en la fotografía, así como las diversas maneras en que estas son percibidas y experimentadas por quien las observa. Aquí se propone analizar el sufrimiento, como ausencia y presencia, como memoria y olvido, entre otros posibles acercamientos.

En un primer momento, se analizarán dos imágenes de la guerra de Vietnam [1955-1975] que permiten pensar el dolor entre lo que se muestra y lo que afecta al espectador. Luego, la atención se desplaza hacia un contexto colombiano, a partir de las imágenes de las Madres de Soacha donde el sufrimiento se manifiesta desde la ausencia y la memoria. Finalmente, se abordará la circulación contemporánea de imágenes en torno a la muerte de Hind Rajab, una niña palestina [2024], con el fin de analizar cómo la repetición y difusión de estas producen una sensibilidad global frente al dolor ajeno.

#### **3.1 Lo que se muestra y lo que hiere: dos imágenes del sufrimiento**

En el marco de la Guerra de Vietnam [1955-1975], la fotografía adquirió un papel central en la construcción de la memoria visual del sufrimiento y el horror de la guerra. Este conflicto por tener una amplia cobertura mediática llevó imágenes de violencia y devastación al ámbito público global. En este contexto, la cámara documentó hechos y también contribuyó a la configuración de la percepción del espectador sobre lo que la guerra es, exponiendo cuerpos vulnerables, territorios en ruinas, un caos total (Barreta, Suing y Coba, 2024). Así, esta exposición de imágenes permitió un acercamiento más íntimo a la perspectiva de las víctimas que hasta hoy claman justicia y no repetición.

A continuación, se presentan dos imágenes emblemáticas del sufrimiento durante esta guerra, las cuales serán analizadas desde distintas perspectivas teóricas que permitirán comprender lo que se muestra en ellas y también lo que de manera más profunda puede herir al espectador.

#### ***Figura 1***

*Mujer vietnamita en la guerra de Vietnam*

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA



*Nota.* Mujer siendo apuntada con un arma en la cabeza en plena guerra de Vietnam. Adaptado de *Images from the Vietnam War that shocked the world*, fotografía reproducida en *The Mirror*, (s.f.). <https://www.mirror.co.uk/news/gallery/images-from-the-vietnam-war-5604715>

**Figura 2**

*Niña huyendo de un ataque con napalm en Vietnam*



*Nota.* Niños corriendo después de un ataque con Napalm. Adaptado de *The Terror of War*, por Nick Ut (1972), *World Press Photo* <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/1973/the-terror-of-war-poy/1>

Las imágenes presentadas condensan la tensión entre lo visible, lo indecible y lo que desborda la representación misma. En términos de Roland Barthes, ambas imágenes contienen *studium* que permite su comprensión cultural e histórica. Sin embargo, es el *punctum* donde emerge aquello que hiere al espectador, siendo este no solo un detalle de la imagen, sino una irrupción que puede desestabilizar y, a su vez, romper la distancia, confrontando al espectador con una presencia que no se puede neutralizar. En esa herida o agujerito se abre una dimensión ética; el rostro exige una respuesta a este, interpelando de forma directa al espectador. Una exigencia que se verá articulada en el reconocimiento de la vulnerabilidad del otro y las vidas que al final serán consideradas dignas de duelo.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

En la **Figura 1** de *la mujer vietnamita en la guerra de Vietnam*, la violencia es visible en tanto que se sabe lo que ocurrirá, pero lo que irrumpe es la expresión de la mujer y la inminencia de su muerte, mostrando una expresión ambigua que puede desestabilizar al espectador, pues, por un lado, se puede observar una tranquilidad, no se ve un gesto evidente de miedo, pero, por otro lado, sus ojos caídos hacia un costado pueden interpretarse como una forma de evasión, como si la mujer se sustrajera de la realidad que está a punto de suceder.

En la **Figura 2** de *La niña huyendo del ataque de Napalm, el grito silencioso*, la desnudez y la desprotección infantil atraviesan al espectador de manera inmediata, rompiendo cualquier distancia contemplativa. Es una distancia que mencionaba Sontag (2003) en la cual la exposición saturada del espectador frente a ciertas imágenes del horror genera cierta distancia ética de ellas. Pero, en este caso, estas imágenes han resistido dicha distancia al no permitir ser recibidas de manera pasiva, más bien, insisten a través del tiempo, interpelando y desestabilizando al espectador, lo que contiene estas imágenes que las hacen difíciles de no mirar es el encuentro con la crueldad de la guerra. Que su vez, generan una confrontación con el horror y el miedo ante lo que la guerra es. En este sentido, el propio fotógrafo Nick Ut afirmó, al presenciar la escena, que: “tomaría todas las fotos que pudiera para denunciar al mundo su crueldad, si la dejaban morir” (Maidana, 2024, párr. 14).

En este punto del análisis es importante retomar a Virginia Woolf, al señalar en su reflexión que las imágenes tienen un fin más grande que solo informar; ellas buscan afectar, movilizar y confrontar al espectador con una realidad que no debe ser ignorada, con miras a reconocer al otro. Pues eso es lo que hizo Ut como última finalidad para salvar a la niña, usando la fotografía como recurso para declarar y demostrar aquello que la gente se negaba a decir: “la guerra es cruel”.

Ahora bien, lo que estas imágenes muestran va más allá de su contenido violento; aquí se presenta la aparición de un rostro en su máxima vulnerabilidad. Desde la perspectiva de Emmanuel Levinas, en su estudio sobre el rostro es una interpelación ética inmediata; el mismo rostro que dice “no matarás” se presenta activamente en la imagen, no es un objeto de conocimiento ni de estudio, es la exigencia que obliga al espectador a responder. En la **Figura 1**, el rostro de la mujer se presenta en el límite de su vida, mientras

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

en la **Figura 2**, los rostros de los niños son atravesados por el dolor, exponen una vulnerabilidad radical que desborda cualquier intento de neutralización estética.

Esta dimensión ética se profundiza en Judith Butler (2017), para quien la visibilidad del sufrimiento está ligada a la posibilidad de reconocer qué vidas son consideradas dignas de duelo. Las imágenes, de este modo, no solo muestran cuerpos heridos, sino que también hacen cuestionar al espectador en cuáles marcos van a determinar qué vidas importan y cuáles no. Lo que hierde de estas imágenes, entonces, es la confrontación con la precariedad de vidas que durante mucho tiempo han sido expuestas a la violencia. “Pero como sabemos, las guerras siguen brotando en cualquier rincón del mundo. Condenando a la población a padecimientos inhumanos. Especialmente los civiles: mujeres y niños” (Maidana, 2024, párr. 24).

Regresando al concepto del *punctum*, al dolor que se transmite a través de la imagen, la fotografía de guerra no se puede agotar en lo que muestra; por el contrario, sino en aquello que hierde y persiste en la mirada del espectador. Por lo tanto, la fotografía es un espacio donde la representación, la afectación y la responsabilidad se unen de una manera inseparable. El *punctum* que hierde, la ética del rostro que obliga y una espectralidad que persiste, la imagen deja de ser un mero objeto de contemplación y se convierte en un acontecimiento que compromete la mirada y, a su vez, intenta impedir la indiferencia frente al sufrimiento del otro.

### 3.2 Entre la presencia y la desaparición

Antes de introducir la fotografía, es importante situarla en el contexto del conflicto colombiano, particularmente en relación con los mal llamados “falsos positivos”. Este término hace referencia a ejecuciones extrajudiciales en las que civiles, en muchos casos jóvenes, fueron asesinados por miembros de la Fuerza Pública y presentados como bajas en combate (Rodríguez, 2020). Frente a estos hechos, las madres de las víctimas han ocupado un lugar central en los procesos de denuncia, memoria y exigencia de justicia, como es el caso del colectivo de las *Madres de Soacha* (Gutierrez, 2019).

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

En este contexto, la figura materna se configura como símbolo de duelo y también como presencia que resiste al olvido, insistiendo en la visibilidad de las personas y las historias que se intentaron desaparecer. Como expresa una de las madres de la serie fotográfica *Madres Terra*:

¿Qué sí duele? Claro que duele. No hemos encontrado el cuerpo de mi niño. Van diez años y no lo hemos encontrado. ¡Qué dolor! Yo sé dónde está el cuerpo. Está por allá en Cesar, en una fosa común, hay setenta cuerpos en esas fosas y yo sé que el de mi niño está ahí (Builes, 2018).

### **Figura 3**

#### *Madres Terra*



*Nota.* Madre de un falso positivo enterrada en representación de su hijo. Adaptado de *Madres Terra: sanación y reparación simbólica* por J.M. Agámez Panesso, (2019), Centro Nacional de Memoria Histórica. Fotografía de Carlos Saavedra (2018). <https://experiencias.centromemoria.gov.co/madres-terra/>

La fotografía permite comprender cómo la imagen no se queda en su dimensión representativa, también se constituye como un espacio de tensión entre lo visible, lo indecible, lo afectivo y lo ético. Primeramente, se puede observar el *studium* que sitúa a la imagen en un marco de inteligibilidad cultural, un cuerpo que se encuentra parcialmente enterrado que remite simbólicamente a la muerte, el entierro y la desaparición forzada. La composición de la imagen en blanco y negro, el encuadre y la disposición del cuerpo permiten una lectura de fácil entendimiento que, a su vez, los vincula con experiencias históricas y sociales ya conocidas.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

Ahora bien, la fotografía es desbordante en tanto que existe un *punctum*, en este caso, la herida que se abre no se localiza en un detalle aislado, pero sí en la tensión de la escena misma: se ve un cuerpo que parece estar a medio sepultar, pero cuyo rostro está visible, con los ojos abiertos, devolviendo la mirada, ella mira al observador o espectador y es mirada por este, y a través de esta coexistencia aparece lo ausente, la verdadera víctima, su hijo desaparecido, que se introduce en la imagen. Esto introduce una ruptura en la percepción, impidiendo que sea contemplada desde la distancia. El poder de estas imágenes reside en los testimonios de las madres, quienes usan la fotografía y su cuerpo como una herramienta de interpelación directa a los responsables políticos, incomodando al poder. Builes (2018): “De eso se trata, ¿no?, de incomodar a la gente. De ser una especie de resistencia” (p. XX).

Pero existe algo dentro de esta experiencia que puede confundir al espectador, un elemento que si se fija bien en él se puede intensificar la herida, la disposición de los brazos. Su posición, recogida sobre el pecho, remite a una inquietante postura de una madre agarrando a un bebé. Este gesto introduce una dimensión profundamente afectiva, en la que el cuerpo ya no se encuentra solo enterrado; este también está vulnerable en el sentido más radical. Lo que hiere no es la apología a la muerte, sino la evocación de una forma de vida inicial, frágil y expuesta.

En términos de Barthes, este gesto es *punctum* porque en un principio no se impone como significado del evidente *studium*; esta posición corporal, de sostener un bebé invisible, interrumpe de manera casi involuntaria la experiencia del espectador. Es aquí donde la imagen deja de ser una representación de la muerte o la desaparición, y se convierte en un espacio donde se encuentran dos temporalidades, por un lado, donde el cuerpo es leído como cadáver y, por otro, es la forma de un comienzo: “La experiencia se enmarcaba entre dos momentos profundos e intensos: el momento de enterrarse y el momento de salir, que se asemejaba a una liberación” (Agamez, 2019, párr. 2).

Es aquí donde la imagen se abre a lo espectral propuesto por Derrida (1998). La figura no se presenta como viva ni como muerta, es más, una presencia que habita en algún umbral. La imagen que muestra el cuerpo de una madre que perdió a su hijo es la persistencia de aquello que, aun en condiciones de desaparición, está presente y continúa afectando. Lo espectral en la imagen, entonces, no es un elemento

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

añadido, es en cambio el modo en el que su representación insiste, desestabilizando la frontera entre presencia y ausencia que reclama memoria.

Sin embargo, esta capacidad de afectación no puede darse por garantizada. Regresando a la perspectiva de Susan Sontag (2003), las imágenes del sufrimiento se inscriben en un contexto de circulación masiva donde su impacto puede variar o ser inexistente. La repetición constante de cuerpos que son vulnerables o violentados conlleva el riesgo de producir una anestesia moral, transformando la mirada en un acto pasivo.

En este análisis es importante considerar el hecho de que la fotografía de la madre parcialmente sepultada es un montaje. No es un retrato directo de una situación de violencia (como las dos anteriores); antes bien, es una puesta en escena que implica la intención de un fotógrafo en la organización de la luz, el espacio, el lente y el objetivo. Esta fotografía quiere relacionar los estragos de la violencia armada y el conflicto interno con el cuerpo, la tierra y la desaparición.

Desde la perspectiva de Sontag (2003) adquiere un peso significativo, toda vez que la autora denuncia que la violencia puede también ser transformada en un elemento estético. El sufrimiento, o su representación, puede ser organizado visualmente de tal forma que se vuelva fácilmente contemplable, incluso bello y fácil de digerir, sin que ello implique necesariamente una comprensión ética en el espectador.

En esta imagen se encuentran dos tensiones: el *punctum* que hiera la sensibilidad del observador y la configuración de la fotografía como un campo que demanda moral. La fotografía impide la pasividad, aunque la reacción ética permanezca incierta. El espectador es interpelado por una presencia que persiste, pero, al mismo tiempo, por la carga de advertir que la escena es una construcción, un montaje dispuesto para el consumo visual. Esta puesta en escena es esencial en algunos casos donde se busca dar “visibilidad legal” a actos violentos que han sido manipulados en la realidad.

Al final tanto las mujeres como el fotógrafo coincidieron en los propósitos de la serie, pues la idea fue, y sigue siendo, visibilizar, sensibilizar y concientizar acerca de una realidad poco conocida, ocultada, pero de gran trascendencia para la sociedad colombiana, donde existen grandes obstáculos al esclarecimiento de la verdad que constantemente es alterada y manipulada de forma

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

deliberada. En un contexto semejante, el arte funciona como una herramienta que, además de sanar las heridas y propiciar la catarsis, ofrece nuevas vías y realidades que contribuyen a la búsqueda de esa verdad, aunque no sea objetiva; así como al encuentro de caminos alternos para la paz y la reconciliación y a la creación de un espacio para reflexionar sobre la memoria (Agamez, 2019, párr. 4).

Para concluir, en la fotografía no solo se representa un cuerpo en situación de vulnerabilidad, sino que también se estructura de esa forma para que el espectador pueda llegar a reconocer al otro en su humanidad en medio de su representación. Entre la aparición espectral y el riesgo de su estetización, es decir, que la fotografía corre el riesgo de ser asumida de forma no ética, como en el caso, de la imagen presentada, que tiene como fin conmover al espectador y despertar emociones, puede que en muchas ocasiones al estetizar una fotografía se pierda este potencial de generar emoción en el espectador. la fotografía es un lugar donde se disputa el sentido ético de la mirada, es decir, ver no es suficiente, es necesario responder críticamente a aquello que, incluso si fue construido, exige ser mirado.

### **3.3 La circulación del horror: imagen, testimonio y límite de la representación**

El actual escalamiento del conflicto en la franja de Gaza se intensificó tras los ataques del 7 de octubre de 2023. Desde ese momento, la región ha sido escenario de operaciones militares masivas que han derivado en una crisis humanitaria de proporciones críticas. Este contexto se caracteriza por una destrucción generalizada que ha afectado tanto la infraestructura como un número de víctimas no militantes (Katurji, 2026). Es un lugar donde se halla la vulnerabilidad humana más extrema.

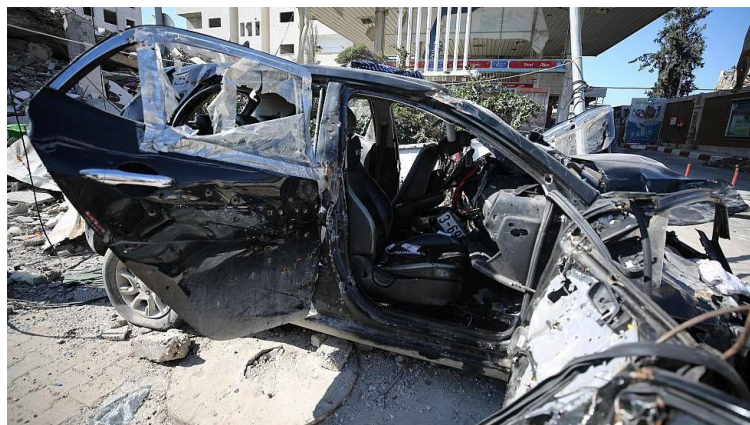
En el caso de Hind Rajab, la niña de seis años cuyas llamadas de auxilio desde un vehículo rodeado de familiares fallecidos se conocieron tras su muerte, ejemplifica cómo estos materiales trascienden a una mera documentación. Estos registros exponen una forma de presencia que desborda lo visual; la voz persiste incluso cuando el cuerpo ya no puede responder. Así, la imagen del vehículo deja de ser un registro aislado para convertirse en una huella que ayuda a tensionar la relación entre representación, ausencia y experiencia. Esta dualidad coloca al espectador, ahora también oyente, en una posición ética, donde la

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

mirada ya no es suficiente; la voz de Hind le obliga a confrontar una vulnerabilidad extrema que exige ser reconocida más allá de una simple observación.

### **Figura 4**

*Vehículo donde se encontró a Hind Rajab tras un ataque armado*



*Nota.* Automóvil donde se encontraba Hind Rajab y donde fue asesinada por el ejército de Israel. Adaptado de *Qué se sabe sobre el “homicidio intencional” de Hind Rajab, la niña que murió junto a su familia en Gaza tras pedir ayuda durante horas*, por BBC News Mundo (2025) <https://www.bbc.com/mundo/articulos/c99y3kvn7v8o>

Si en el anterior apartado la figura materna insistía al espectador como una presencia que resiste al olvido, introduciendo la ausencia dentro de la imagen existen otras fotografías en las que la relación entre la imagen y la ética de la mirada se vuelve aún más problemática, aquellas en las que el cuerpo aparece después de la muerte, visible e inevitable, o donde la identidad de la víctima no resulta desconocida para la generalidad de los espectadores, a través de su voz se hace real para estos, que no puede evitar conectar este testimonio auditivo de su existencia, con la imagen que representa su ausencia. Sin embargo, esta aparente inmediatez no resuelve el problema ético que se presenta, más bien lo intensifica.

Desde la perspectiva de Roland Barthes, podría decirse que esta imagen continúa operando bajo la lógica del “eso-ha-sido”, aquello que se muestra ha existido, ha estado ahí, y el registro fotográfico es certificado de una presencia pasada. Ahora bien, cuando lo que se presenta es un “cuerpo” atravesado por la muerte (no necesariamente se necesita observar el cuerpo de forma explícita), el *punctum* confronta al espectador de una manera más radical sobre la finitud y la vulnerabilidad a la que está expuesto el ser humano en ámbitos de violencia.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

El asesinato de Hind y su familia conmovió al mundo [...] no se sabe mucho por el rol corrupto de los medios hegemónicos a la hora de comunicar lo que sucedió en Gaza, con la complicidad de muchos periodistas, sindicatos de prensa y corporaciones, pero la figura de Hind Rajab conmovió al planeta (ANred, 2024).

Susan Sontag (2003) mencionaba que la circulación de imágenes de violencia extrema puede producir conmoción como saturación. Sobre todo, frente a escenas de muerte. El espectador no está obligado a responder éticamente, por lo que existe un riesgo grande de que estas imágenes se conviertan en parte de un flujo continuo que banaliza el horror. Por lo que la visibilidad de una fotografía no siempre garantizará el reconocimiento de lo sucedido.

Con lo anterior, cuando Sontag habla sobre la banalización del dolor, al mismo tiempo menciona la importante relación entre la imagen y el *pie de foto*. Siendo este último un elemento que no se limita solo a describir la imagen y la situación que la antecede, esta logra orientar la lectura de la imagen y, en muchos casos, puede llegar a nombrar eso de la fotografía que resulta muy difícil de decir o incluso comprender. En este sentido, los audios, que se tienen como testimonio de que Hind estuvo en el auto pidiendo ayuda, se pueden asumir como una forma de *pie de foto*, que acompañan la imagen y, a su vez, hacen presente aquello que la imagen por sí sola no puede mostrar en su plenitud: “Tengo mucho miedo, por favor, ven” (BBC News Mundo, 2025). Entonces, este *pie de foto* no solo contextualiza el acontecimiento, sino que también tiene la capacidad de acercar al espectador a la imagen. Pues a la hora de observar la fotografía del auto, no solo verá material destruido, sino que también escuchará la voz de Hind pidiendo ayuda.

La filosofía de Emmanuel Levinas introduce una tensión fundamental en este análisis. Pues para Levinas, es el rostro del otro el lugar donde se origina la ética, no es simplemente observarlo como se ha mencionado anteriormente, es saber que este interpela y que prohíbe ser violentado, ya que exige responsabilidad. Pero ¿qué sucede cuando el rostro no está? ¿Cuándo la imagen no muestra un cuerpo o restos que permiten el encuentro cara a cara con la violencia? Seguramente el espectador se encontraría igual de conmovido; es decir, la imagen no es más que un automóvil destruido, pero se sabe que aun así ese automóvil llegó a conmover mundialmente, no por su condición material que hoy son fotografías

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

testimoniales, sino por aquellos sujetos que estaban allí y sus rostros. O el rostro y voz de Hind que habla también por sus familiares.

Lejos de anularse cualquier ética, la ausencia radical de estos cuerpos puede intensificar la reacción del espectador. La imposibilidad de un encuentro directo no puede eliminar la exigencia, la debe desplazar; es decir, el espectador ya no responde a una mirada viva, más bien está interpelado por una huella, un resto, una presencia que ha sido violentamente interrumpida. Así, la imagen se torna totalmente espectral. No se ve un rostro en el sentido levinasiano, pero sí hay una existencia, una huella del otro que permanece y reclama que sea reconocida.

Pero esta exigencia se encuentra siempre en riesgo, como advirtió Sontag, y como se ha podido observar en la sociedad contemporánea, estas fotografías piden una respuesta ética, pero es tanta la saturación de estas que al final es difícil que puedan conmover, pues convierten así la muerte del otro en un objeto visible, pero que en muchas ocasiones este no reciba una respuesta ética. Por eso, la imagen en la contemporaneidad se sitúa en un límite entre la posibilidad de interpelar al espectador y la de generar indiferencia y olvido.

Hoy se conoce la historia de Hind Rajab por la visibilidad mediática que alcanzó su caso y, aunque existen múltiples pruebas al respecto, estas continúan siendo objeto de investigación, por lo que, hasta el día de hoy, no se ha obtenido justicia. En términos de Emmanuel Levinas, podría decirse que en su caso el rostro logra ser reconocido, en la medida en que su historia interpela y convoca una respuesta ética. Sin embargo, esta misma posibilidad no se extiende a muchos otros niños palestinos envueltos en lo que diversos análisis han problematizado como un posible genocidio, cuyos rostros permanecen en el anonimato o son absorbidos por la repetición de imágenes de violencia.

Hind Rajab es una niña: una de las más de 17.500 niñas y niños que fueron asesinados y que cuentan con el «privilegio» de tener un certificado de defunción. Semanas antes del cese al fuego se estimaba que al menos 11000 niñas y niños hoy desaparecidos estarían fallecidos en los escombros. De esta manera estaríamos en la tremenda cifra de 30.000. Pero podrían ser más de 70.000 las niñas y niños asesinados (ANred, 2024).

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

Por lo que, en este sentido, la visibilidad nunca va a garantizar un reconocimiento ético, mientras algunos rostros logran irrumpir y exigir responsabilidad, otros quedan relegados a una circulación donde la imagen no interpela, en cambio, satura. Lo que nuevamente lleva a la pregunta de Butler: ¿Quiénes son aquellos que son dignos del duelo y quiénes son los que quedarán relegados en el olvido?

Por último, es necesario aclarar que esta imagen muestra más que la violencia actual; esta también evidencia el límite mismo de la mirada, entre lo que hiera al espectador, la saturación, la anestesia moral y la ausencia de un rostro o un cuerpo. El espectador es confrontado con una exigencia ineludible al reconocer que mirar no es un acto inocente, y que incluso aquello que aparece como una imagen informativa también reclama una respuesta ética que no siempre los espectadores están dispuestos a asumir.

Para concluir este apartado, el caso de la muerte de Hind, como y muchas muertes cometidas en guerra, son resumidas a imágenes documentales que más que llamar al reconocimiento del otro, permanecen fijadas en su condición de registro, evidencias de lo que ocurrió, que no trascienden hacia una verdadera interpelación ética. Así, aunque las fotografías de guerra están llamadas a ser más que una simple evidencia visual de lo ocurrido, toda vez que buscan enfrentar al espectador con la violencia, y con el impacto que esta genera en sus víctimas, muchas veces no logran superar esta condición de documentación, al no poder restituir al otro su singularidad, mostrando, pero sin lograr el verdadero reconocimiento del sufrimiento ajeno.

#### 4. Conclusiones

Esta investigación se propuso analizar la dimensión ética de la fotografía en contextos de guerra a partir de las perspectivas de Susan Sontag y Roland Barthes, explorando en ambos autores cómo el acto de mirar trasciende la observación para convertirse en un compromiso ético con aquellos que son retratados. Se ha demostrado que la fotografía bélica no es una representación neutral de la realidad, es más bien un medio visual y político que tiene capacidad para inmortalizar momentos importantes para la historia y, al mismo tiempo, se convierte en una huella que demanda reconocimiento de la vulnerabilidad de la humanidad. El objetivo general se cumplió al evidenciar que la ética fotográfica surge de la tensión entre la saturación de imágenes, que puede generar anestesia moral, y la capacidad de la fotografía para interpelar al espectador y suscitar una respuesta ante el sufrimiento ajeno.

El análisis de cada capítulo permitió alcanzar los objetivos específicos que se querían llevar a cabo, de manera que se observó que la ética en Sontag va más allá del acto de ver, implica una responsabilidad que evita reducir la fotografía al voyeurismo o al consumo del dolor. En argumento como el “pie de foto” que actúa como una herramienta importante a la hora de leer una fotografía que a su vez ayuda al espectador a mantenerse fuera de ambigüedades y el silencio que una fotografía violenta puede generar. En este reconocimiento se halla la reflexión crítica que guía al espectador a cuestionar los marcos de poder que pueden saturar, estetizar, anular y vulnerar a una persona en ámbitos de guerra.

Igualmente, se comprendió en la respuesta afectiva de Barthes, donde se comprendió que, aunque es importante el *studium*, pues permite situar la imagen en un contexto cultural e histórico, es el *punctum* el que irrumpe como una herida singular que afecta al espectador y lo vincula con la víctima. Esta herida abre paso a una dimensión espectral, en la que la imagen hace presente lo ausente y, por tanto, demanda memoria.

En las fotografías presentadas se observó que, en Vietnam la imagen buscó denunciar la crueldad, en el apartado de las Madres de Soacha, aunque montaje, opera como una resistencia espectral contra la desaparición. Finalmente, el caso de Gaza de Hind Rajab revela los límites de una representación, donde

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

los registros sonoros operaron como un “pie de foto” que intensifica la experiencia y rompe la distancia del espectador frente al dolor.

Con lo anterior, al final de esta investigación se demuestra que la afectación ocurre en la tensión entre la imagen y la individualidad del espectador, por un lado, se reconoce que el sistema político o social por sí mismo no otorga reconocimiento (como en el caso de las víctimas presentadas en las imágenes de ejemplo), pero, por otro lado, la imagen sí logra herir al espectador desde su individualidad en un “algo pequeño” que logra una respuesta ética, transformando el acto de mirar en una experiencia de responsabilidad y duelo.

El avance de esta investigación se observó en la integración de varios autores como Levinas, en la ética del rostro, Jacques Derrida, con la espectralidad, y Judith Butler, con los marcos políticos que permiten el reconocimiento del otro. Perspectivas que permitieron comprender que las imágenes de guerra son un espacio de resistencia donde el desaparecido y el muerto “re-aparece” para impactar en el presente, transformando la memoria en un acto colectivo que demanda justicia.

Sin embargo, es importante reconocer los límites de la fotografía, donde por sí misma, no puede garantizar una transformación moral, y está, por lo tanto, sujeta al riesgo de banalización y estetización del dolor. Por lo que el horror se vuelve contemplable y fácil de consumir sin generar una respuesta ética. Al mismo tiempo, se identificó que muchos rostros siguen siendo absorbidos por la repetición y circulación masiva, quedando fuera de marcos que los consideren dignos de duelo.

Para concluir, lo que se espera en futuras investigaciones será indagar en la dimensión auditiva de la imagen bélica, queriendo analizar el audio y otros registros sensoriales que pueden funcionar como “pie de página” que ayuden a combatir la anestesia moral. También desde una perspectiva más política y menos ética se debería explorar el término barthesiano del “eso-ha-sido” y observarlo desde un “eso-es” o un “eso-está-siendo”, que trascienda la memoria y exija una respuesta inmediata ante la violencia.

### Referencias Bibliográficas

- Agüero, J. (2019). El imposible duelo o la traición más justa: La política de los fantasmas en Jacques Derrida. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, (76), 218–228.
- Agamez, J. (2019). *Madres Terra: Sanción y reparación simbólica*. MADRES TERRA – Experiencias significativas en memoria para la paz y la reconciliación.
- ANred. (2024). *La memoria de Hind Rajab a un año del asesinato más cruel*. Agencia de Noticias RedAcción.
- Barrazueta, P., Suing, A., & Coba, S. (2024). ¿Cómo vemos a Don McCullin? La guerra de Vietnam a través de los ojos de la gente. *RISTI - Revista Ibérica de Sistemas e Tecnologias de Informação*, (E68), 28–38.
- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- BBC News Mundo. (2024). “El tanque está muy cerca. Y se está moviendo”: La desesperada llamada de ayuda que hizo una niña palestina de 6 años. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c9049dnp18eo>
- BBC News Mundo. (2025). “Homicidio intencional”: Qué dicen las investigaciones sobre el caso de Hind Rajab. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c99y3kvn7v8o>
- Butler, J. (2017). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós.
- Cadava, E., & Cortés, P. (2010). Notas sobre el amor y la fotografía. *Papel Alpha*, 1(8), 27–65.
- Corredor, S. (2022). “Madre Terra”: *El fotolibro que resalta la lucha de las Madres de falsos positivos*. <https://www.elespectador.com/colombia-20/paz-y-memoria/el-libro-sobre-la-historia-de-las-madres-de-los-falsos-positivos-de-soacha/>
- Crisorio, B., & Sánchez, S. (2020). Las piedras sobre el borde del círculo: Disquisiciones sobre *La cámara lúcida* de Roland Barthes. *Estudios de Teoría Literaria*, 9(19), 155–167.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Farhat, P. (2021). Imagens fotográficas do sofrimento. *RFIM – Revista de Filosofia Interdisciplinar Mackenzie*, 1(3), 171–188.

## LA FUNCIÓN ÉTICA DE LA FOTOGRAFÍA

- Garza, R. (2013). La *Chambre Claire* de Roland Barthes: La singularidad de la imagen y las afecciones de la desaparición. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, (número especial), 9–21.
- Gutiérrez, C. A. (2019). De víctimas a pedagogas de la memoria: El caso de las Madres de Soacha. *Revista Controversia*, (213), 229–262. <https://doi.org/10.54118/controver.vi213.1181>
- Ibáñez, L. (2013). Cuerpo y fotoperiodismo de guerra en Occidente. *Nuevas Tendencias en Antropología*, 4(1), 173–200.
- Katurji, Z. (2026). Nobody can be immune to the deaths of this girl. *The Lancet Child & Adolescent Health*, 10(3), 155–156.
- Kumar, L. (2013). The ethics of watching: Media, pain and spectator. *The Criterion: An International Journal in English*, (17), 136–141.
- Levinas, E. (2002). *Totalidad e infinito: Ensayo sobre la exterioridad* (D. Guillot, Trad.; 6.ª ed.). Sígueme. (Obra original publicada en 1961)
- Maidana, R. (2024). *La niña del napalm: La foto que hizo terminar la guerra de Vietnam*. A24. <https://www.a24.com/mundo/la-nina-del-napalm-la-foto-que-hizo-terminar-la-guerra-vietnam-n1324575>
- Medina Delgadillo, J. (2015). Persona como rostro y rostro como mandato en el pensamiento de Emmanuel Lévinas. *Quién. Revista de filosofía personalista* (2), 65–75.
- Pérez Daza, J., & Prada, W. (2022). Apuntes sobre fotografía y memoria a partir de la relectura de *Ante el dolor de los demás*. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* (25), 103–125.
- Rodríguez, J. (2020). *Antecedentes históricos sobre los “falsos positivos” en Colombia*. <https://doi.org/10.57998/bdigital.handle.001.2785>
- Sánchez Gómez, J. A. (2019). Nociones de rostro y responsabilidad en Emmanuel Levinas. *Kénosis: Revista de Ciencias Sociales y Humanas*, 7(12), 22–49.
- Sontag, S. (1977). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara.
- Woolf, V. (2013). *Tres guineas*. Lumen.