

## ESQUIVANDO LA CENSURA. IMÁGENES DE LA GUERRA EN IRAK

**Sylvia Hottinger Craig**

Universidad Carlos III de Madrid

El muy anunciado de guerra de Irak tuvo lugar. El gobierno norteamericano aprovechó la espera, el tiempo de las negociaciones, para planificar la invasión de Irak. La eficacia de dicha planificación fue cuestionada durante y después de la contienda. Una pequeña parte de dicha planificación fue la integración de la prensa con las tropas norteamericanas ("embedment"). Esta integración ya había sido llevada a cabo en el año 2000 por el presidente de la república rusa, Vladimir Putin al integrar fotografías internacionales con las tropas rusas en la guerra contra Chechenia y así controló las imágenes de la caída de Grozny, por ejemplo. Esta solución fue adoptada por la administración norteamericana para hacer uso del recurso de una prensa que se ha vuelto indómita con la digitalización y el uso del satélite para transmitir noticias e imágenes. La declaración atribuida a Marshall Me Luhan "la guerra de Vietnam se perdió en los cuartos de estar norteamericanos y no en los campos de batalla" ha pasado a la historia. Actualmente los especialistas en la guerra del Vietnam, nos explican en una editorial del *Wall Street Journal*<sup>1</sup> que si los EEUU perdieron la guerra del Vietnam no fue por culpa de la prensa sino porque el pueblo norteamericano perdió la esperanza de que sus líderes tuviesen alguna perspectiva de ganar. Este no es el caso de la guerra de Irak del 2003.

En esta contienda, en vez de prohibir el acceso de la prensa al campo de batalla como se hizo en Afganistán, el ejército norteamericano integró a más de 500 corresponsales entre sus unidades militares en Irak. Las condiciones de dicha integración fueron largamente negociadas entre los editores de los medios y los militares. Solamente se daba acceso a periodistas pertenecientes al personal de un medio específico, ese acuerdo se esquivó con el nombramiento de periodistas independientes como enviados especiales de tal o cual publicación. En el documento redactado por el departamento de Defensa norteamericano las pautas para los periodistas integrados, desclasificados y publicados a posteriori en la red, dicta que no se podrá divulgar ninguna información que le fuera de utilidad al enemigo: lugar en que se hallaban las unidades, números de soldados que formaban una unidad, tipo de armas que llevaban, entre otros. A continuación reproducimos el inicio y la parte del documento que también cubre otros tipos de controles:

"Desclasificado.Tema: Pautas del asunto público sobre la integración de los medios durante un posible ataque en operaciones y movimientos de los comandos centrales de los EEUU.

Ref.A.SECDEF MSG, DTG 172200Z

1.Propósito. Este mensaje es una guía de políticas y procedimientos de la prensa de noticias integradas en el ejército durante futuras operaciones/movimientos en las áreas de responsabilidad del centro de comandos. Pueden ser adaptados para su uso en todos cuantos comandos sea necesario.

(...)

4.G12. (...) Información sobre contiendas en desarrollo no será hecha pública sin la autorización de uno de los comandantes in situ.

6.A. 1. Si los medios han sido expuestos involuntariamente a información delicada deberán ser informados tras dicha exposición sobre cual es la información que de que deberían evitar cubrir. (...)El comandante de la uni-

dad podrá ofrecer el uso de dicha información a cambio de una revisión de seguridad. El acuerdo de esta revisión a cambio de este tipo de acceso debe ser estrictamente voluntario y si el reportero se niega a ello, se le denegará el acceso. Si se acuerda una revisión (...) y si en esta se encuentra material delicado o clasificado en el producto, se le pedirán a los medios que retiren esa información delicada."<sup>2</sup>.

Dicho en otras palabras, en este caso en las de un corresponsal integrado, todo depende de lo abierto que fuera el comandante de la unidad en que te integraban.

A pesar de que numerosos medios prestigiosos integraron sus corresponsales, hubo alguno de renombre, como el *Washington Post* quienes, a pesar de contar con fotógrafos conocidos en su plantilla y el poder permitirse pagar el alto coste de integrar su personal, compraron las fotografías de la guerra de Irak a las agencias de prensa. Éstos desde el principio se habían negado a integrar a sus fotógrafos. También hubo fotógrafos conocidos, como el caso de Peter Turnley que pudo haber sido un enviado especial pero que no quiso integrarse, optando por ir a Irak por su cuenta, explicando su opción como una decisión personal. Estos dos casos muestran que si bien hubo más de 500 periodistas integrados, no había consenso en el sector sobre la ética del sistema de integración. Aquellos que estaban a favor argumentan que, por primera vez, la prensa tendría acceso directo a una información de primera mano a la cual no podrían acceder de ningún otro modo. Las condiciones de la integración fueron negociadas, no dictadas, por los militares. Los periodistas podían hacer uso de la tecnología, de la sanidad, de la protección contra las armas químicas y de la protección militar de los soldados norteamericanos. La prensa integrada podía ofrecer noticias e imágenes más inmediatas y humanas. Los reporteros informaban del miedo y de la confusión que producía la guerra. Gracias a la presencia de la prensa salieron a la luz algunos errores cometidos por los militares. Además, así se acababa de una vez por todas con la desconfianza entre la prensa y el ejército. Según las encuestas elaboradas por *The Pew Research Center*<sup>3</sup>, la audiencia de televisión norteamericana se cansó del seguimiento televisado de 24 horas *II* días a la semana de la guerra pero seis de entre diez personas encuestadas pensaban que era positivo que los corresponsales viajaran con las tropas.

Los críticos a la integración se hallan sobretodo en la prensa escrita norteamericana y británica. La convivencia de los periodistas con los soldados hace que éstos pierdan su objetividad. El *Washington Post* cuenta que un corresponsal llamado Jules Crittenden del *Boston Herald* narró como ayudó a los soldados de su unidad a matar a tres soldados iraquíes. Escribe: "(...) Ahora que he asistido en la muerte de tres seres humanos en la guerra a la que se me envió cubrir, estoy seguro de que habrá gente que cuestionará mi ética, mi objetividad profesional, etc. Lo diré en pocas palabras. Que se fastidien, no estuvieron allí. Pero les invito a que se vengan conmigo la próxima vez si quieren poner su profesionalidad a prueba"<sup>4</sup>. *Reuters*<sup>5</sup> informó que otro corresponsal anónimo reconoció que se oyó a si mismo referirse a las fuerzas iraquíes como 'el enemigo' en unas conversaciones que mantuvo con su editor tras haber recibido información militar. Lo asemejó al 'síndrome de Estocolmo' durante el cual los rehenes empiezan a sentir simpatía por sus secuestradores. Otro corresponsal reconoció, a esta misma agencia, el no haber publicado los nombres de los soldados que habían cometido crímenes.

Pero la acusación más grave, también relacionado con la falta de objetividad ha sido la de los errores de contenido cometidos por los periodistas integrados. El *Washington Post*<sup>6</sup> se refiere a una batalla que no tuvo lugar, el de Tikrit, lugar de nacimiento de Sadam y que según el *New York Times* y la administración Bush : "*La caída de Tikrit, el ultimo de bastión de Hussein, fue un duro golpe simbólico para su régimen*". El *Chicago Tribune* describió como los marines cansados entraron en una ciu-

dad desértica y acamparon en una ciudad donde solamente quedaban los perros paseándose por la ciudad. Otro error<sup>7</sup> comentado fue el que cometieron varios corresponsales integrados que informaron ver un convoy de 120 tanques saliendo de la ciudad de Basora. La mayoría de los reporteros comentaron que se estaba produciendo un gran movimiento masivo de tropas iraquíes. Al día siguiente un portavoz del ejército británico informó que ' el movimiento masivo' era en realidad 14 tanques.

Tampoco se puede obviar, como hemos dicho antes, que el grado de libertad de los periodistas dependía y variaba según el carácter del comandante de cada unidad militar. Ni los periodistas ni sus editores podían elegir la unidad a la cual eran destinados. Tampoco podían detenerse cuando la unidad estaba en marcha para tomar fotografías ni para entrevistar a la gente que se cruzaba con ellos. De los más de 500 periodistas integrados, solamente 60 de ellos vieron acción en directo.

Es dentro de este contexto de censura y confusión en que fueron tomadas las fotografías que vamos a analizar. Hemos seleccionado 21 fotografías de cuatro reportajes fotográficos publicados en la red. Tres de estos reportajes pertenecen a la serie de *Time.com* "On assignment"<sup>8</sup>, el cuarto proviene de un reportaje publicado en la revista profesional *Digitaljournalist.org*<sup>9</sup>. Solamente uno de los cuatro fotógrafos seleccionados estaba integrado en una unidad militar; Christopher Morris, pero todos ellos eran conscientes de que si querían que sus imágenes fuesen publicadas tenían que mostrarse favorables a la guerra y a la causa norteamericana. No se podía mostrar ningún soldado norteamericano cometiendo un acto violento, ni junto a ningún cadáver. De hecho casi todos los cadáveres mostrados en la prensa se retrataban aislados. Al observar el trabajo de estos fotógrafos consideramos que algunas de estas fotos por su lenguaje, forma o contenido hacían alusiones críticas a lo que estaban viendo. El criterio de selección fue lo inusual de las fotografías para un análisis posterior que es la aplicación de los distintos niveles de lectura. En este caso nos restringimos a una lectura iconográfica, semiótica, técnica y de discurso de la otredad en el corpus. Esto es una parte de la lectura de la imagen que estamos aplicando a la fotografía en nuestras investigaciones en la Universidad Carlos III de Madrid y que actualmente estamos desarrollando dentro del formato de un curso práctico de lectura funcional de la fotografía<sup>10</sup>. La lectura de la imagen se aplica por la asociación y la disociación de imágenes entre sí. Esta asociación y disociación de imágenes se llevan a cabo a través de distintos lenguajes humanos y los mecanismos de éstos, a saber; el lenguaje iconológico, el lenguaje semiótico, y el lenguaje de la técnica fotográfica. Calificamos de mecanismos el uso de lo implícito de la pragmática lingüística y los distintos tipos discursos del poder (Foucault), de la otredad (Said), entre otros. En este trabajo hemos prescindido de la aplicación de la pragmática para atenernos a nuestro objetivo: ver cómo los fotógrafos a través de la fotografía esquivaron la censura impuesta por una sociedad en guerra, por unas presiones de carácter editorial y político.

Nos gustaría que el lector se refiriese a las fotografías no incluidas entre las seleccionadas para este corpus ya que cumplen con los requisitos editoriales y con las expectativas de una audiencia norteamericana; con retratos de soldados asemejados en su comportamiento o actitud a los héroes de Hollywood, etc. Los tres fotógrafos independientes contratados como enviados especiales para la revista *Time* ya eran foto-reporteros de guerra especializados. El más veterano, Christopher Morris, fundador de la agencia VII, se consagró como fotógrafo bélico en la guerra de Yugoslavia. Es el único del corpus que fue integrado con la 3ª división de Infantería. James Nachtwey, también fotógrafo de la agencia VII, se dio a conocer en la guerra del Golfo. El tercer fotógrafo de *Time Magazine* seleccionado, es el ruso Yuri Kozyrev, conocido por su cobertura de la guerra de Chechenia además de poseer varios premios internacionales. El cuarto fotógrafo, Peter Turnley, se formó en París con Cartier-

Bresson y es un foto-reportero de renombre desde los años 70. Los fotógrafos no-integrados tuvieron dos opciones para entrar en Irak; o entrar en el país durante los meses de espera antes de la contienda y soportar los bombardeos o entrar clandestinamente en Irak vía Kuwait, como lo hizo Peter Turnley. Se desanimaba a la prensa no integrada presenciarse en Irak y no tenían acceso a ninguna información oficial.

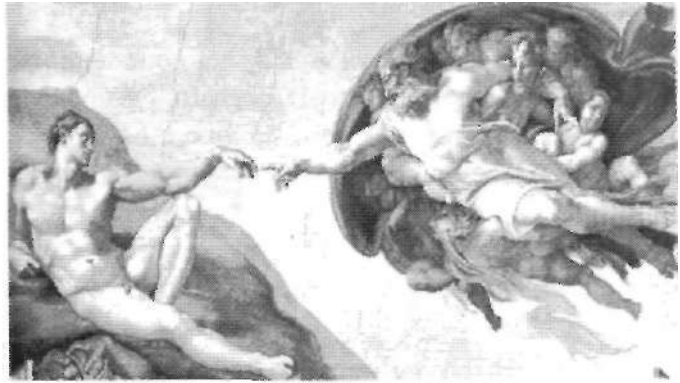
Con el fin de aislar la imagen de su pie de foto, hemos presentado en diapositivas separadas, sobretodo porque los pie de foto de *Time.com* están redactadas por los editores de la revista. Peter Turnley, a pesar de que haya vendido sus fotografías al *Denver Post* y a *Corbis*, pudo escribir sus propios pie de fotos para el reportaje publicado en *Digitaljournalist.org*. Esta separación física de la imagen de su pie de foto se ha hecho para poder primero centrarnos en la imagen en sí.

Hemos clasificado las 21 fotografías según el tipo de recurso que emplearon los fotógrafos para criticar la guerra que estaban documentando. Para este trabajo hemos clasificado las fotografías de acuerdo con cinco recursos fotográficos más empleados:

1. La asociación iconográfica o iconológica.
2. La asociación semiótica.
3. La técnica fotográfica
4. La ruptura de tópicos; la ruptura del discurso de *otredad*
5. Las terceras partes; el empleo del discurso de *otredad*.

La asociación iconográfica es uno de los nombres que damos el recuerdo colectivo con que asociamos la imagen que estamos viendo. Según Panofski (1892-1968) y la posterior aplicación a la fotografía por Baeza (2001), la iconografía tiene tres niveles de lectura. El primer nivel, es la lectura de lo factual y lo expresivo, el segundo nivel es la convención que ya requiere un conocimiento sobre las convenciones de lo representado mientras que el tercer nivel es el significado intrínseco o contenido; dicho de otro modo, muestra la actitud subyacente de una nación, período, clase social o de alguna persuasión filosófica o religiosa, por ejemplo. Ya en 1977 Costa nos recuerda que la lectura de la imagen es fruto de un aprendizaje y de cómo en la Exposición Universal de París de 1855 los retratados no se reconocían a si mismos en sus retratos allí expuestos.

En la primera fotografía, el pie de foto es una mera descripción del contenido de la fotografía ya que no puede incluir la fuerza visual de una mano alcanzando el rosario a otra mano, pero estas manos están rodeados de personajes, de unas mujeres de negro. Estas manos están transmitiéndose una 'solidaridad' a través del rosario. Hemos traducido el término "prayer beads" (cuentas de oración) por rosario. El uso del término 'rosario' en este contexto es un uso supraordinario, ya que tanto el rosario cristiano como "el cuentas de oración musulmán" proviene de la India originándose en la religión budista. En el Islam se emplea para orar los noventa nombres de Dios, mientras que en Grecia ha perdido su significado religioso y se usa como un juego relajante ("cuentas de preocupación" "Worry beads"). Por la asociación iconográfica con la Capilla Sixtina de Michelangelo Buonarrotti, podemos hacer una lectura de la transmisión de apoyo, fuerza o fe, de la posesora de una mano al poseedor de la otra. Las circunstancias de dificultad emocional están expresadas por las figuras que rodean las manos, unas mujeres vestidas de negro con expresiones muy sobrias.



28 de marzo del 2003

Una mujer alcanza un rosario a un hombre mientras las mujeres lamentan la muerte de un miembro de su familia fallecido en la explosión en el mercado de Al Nasr en Bagdad. *Time.com*

La segunda fotografía muestra un hombre con gesto de dolor, la boca abierta y mirando hacia arriba. Hemos asociado esta postura con uno de las figuras de Guernica. El pie de foto explica que es un cantador ciego cantando los versos del Corán. También esta vez la función del pie de foto es descriptiva



El 1 de abril del 2003

Un lector ciego canta versos del Corán en el funeral de un joven civil muerto durante un bombardeo aéreo en Bagdad. *Time, com*

La tercera imagen se puede asociar con las del 'Velatorio español' de Eugene Smith. La vestimenta de las mujeres también recuerda a algunas de las dibujadas por Goya.

La cuarta y última fotografía de este recurso, recuerda a una piedad pero con la figura de un hijo bebé muerto en vez de un hijo adulto, incrementando así el pathos de la escena y que es besado tiernamente por un hombre que supuestamente es el enemigo. Aquí el editor del pie de foto siente la necesidad de añadir: "esta acusación es negada por los oficiales de los EEUU".

Entendemos que, de acuerdo con los padres de la semiótica; Saussure, Barthes, Pierce, Eco entre otros, la asociación semiótica como signos dentro de la sociedad que nos transmite un mensaje. Estos signos son constructos sociales, en la fotografía Nick Lacey (1988) ratifica que son constructos que solemos compartir entre los países occidentales. Un ejemplo de un lenguaje semiótico sería el de las normas de circulación de tráfico, y un signo sería la luz verde del semáforo.

La asociación semiótica de la fotografía número cinco es la de una escena de vida cotidiana tranquila pero interrumpida por el fotógrafo. Estamos viendo el interior de un café, dónde unos jóvenes juegan al parchís con un televisor de fondo. La escena es interrumpida por la mirada /llegada del fotógrafo. Esa interrupción nos es mostrada por la expresión del joven que mira fuera del marco, hacia el receptor. Aquí los editores nos tienen que matizar que estamos viendo a gente que están escuchando a Saddam Hussein en un café. Pero los signos nos muestra una escucha desatenta mientras que la atención se centra sobre la interrupción/ llegada del extraño a la escena.



24 de marzo del 2003  
Ciudadanos iraquíes juegan al dominó mientras escuchan a Saddam en un café en el centro de Bagdad. *Time, com*

La sexta fotografía nos muestra un niño con las manos en alto con expresión de susto y con un tanque en el fondo. La presencia de un tanque para las generaciones anteriores a la caída del muro de Berlín, es un símbolo del abuso soviético o la invasión militar. La cara del niño también guarda cierto parecido con los niños de Murillo o Velásquez sino fuera por la expresión de su cara y su gesto de manos en alto.



26 de marzo de del 2003  
Soldados de la 3ª división de infantería interrogaron y registraron a tres personas que resultaron ser lo que aparentaban; dos adultos y un niño pequeño asustado. *Time, com*

La séptima imagen nos muestra un tópico de las fotografías bélicas, la de los niños jugando a la guerra en país en guerra. Aquí el niño juega a sorprender y se le ve dispuesto a atacar a la niña. Es una representación sobre el carácter pernicioso de la guerra; la violencia engendra violencia. El hecho de que las figuras sean de un niño y una niña, nos recuerda a los protagonistas de la película "Les Jeux Interdits" (1952) que trataba de dos niños jugando a la guerra en el trasfondo francés de finales de la Segunda Guerra Mundial. Pero a diferencia de la película de René Clément, el único partícipe del juego es el niño. El pie de foto que le acompaña describe la imagen.



6 de abril del 2003

Unos soldados de la 3ª División de Infantería arrastran el cuerpo de un iraquí civil muerto para despejar el camino hacia Bagdad.

[Time.com](http://Time.com)

La antropología nos enseña que el hombre empieza a ser considerado ser humano cuando empieza a enterrar sus muertos, esto nos explica la fuerza de la octava fotografía que nos muestra unos soldados que arrastran un cadáver para despejar el camino. Esta es una escena de no-entierro, de no respeto hacia el cadáver del enemigo. Es una falta de respeto hacia la muerte, un tabú existente en todas las sociedades humanas.

Al adentrarnos en el recurso de las técnicas fotográficas, reiteramos que muchos de estos recursos se pueden ver en todas las fotografías pero por razones de espacio y tiempo hemos intentado separarlos en unas fotografías específica-representativas. Sin embargo, vamos a empezar con un primer recurso de técnica fotográfica que puede quedar en entredicho pero que resulta interesante observar que en la hoja de contacto de las fotografías de Christopher Morris en la red, hay dos elementos eliminados. Sin embargo, éstos elementos eliminados sí se pueden ver tras pinchar la imagen de contacto en el positivo grande. Uno de los elementos ausentes es el tanque detrás del niño de la sexta fotografía y el otro es un posible cadáver en una escena de registro, perteneciente a la novena imagen de nuestro corpus. El pie de foto perteneciente a esta imagen no explica lo acontecido en la foto. Explica una generalidad y tampoco menciona la presencia de un cadáver. Lo describe como un registro rutinario de civiles que podrían ser enemigos. Puesto que no podemos más que resaltar esta curiosidad, lo consideraremos como una supuesta técnica de manipulación de información de parte de los editores por razones de limitación de espacio que sin embargo interfiere con la información proporcionada por la imagen.



25 de marzo del 2003

Unos soldados de la 3ª División de Infantería paran un camión conducido por iraquíes. Debido a que militares iraquíes se han estado haciendo pasar por civiles, los soldados han recibido órdenes de enfrentarse a cada vehículo que se encuentren por su camino como si fuera el del enemigo potencial. [Time.com](http://Time.com)

Hemos seleccionado la fotografía número diez por el marco de la foto. Morris no nos muestra la totalidad de la figura, sino que corta la imagen a la altura de la nariz. Así, rompe las convenciones de retrato pero aprovecha la forma de los brazos en alto de la misma figura que sirve para encuadrar el tanque del fondo. Tanto Morris como Kozyrev emplearon filtros rojos para hacer los retratos durante las tormentas de arena, creando así un ambiente que se puede asociar al infierno, al calor o a la sangre. El pie de foto es descriptivo



Un joven iraquí gimiendo de dolor en una unidad para la quemaduras en el Hospital Asskan de Bagdad. Este joven fue gravemente quemado mientras estaba intentando robar petróleo al finalizar la contienda en Bagdad. El pillaje, la anarquía y la ilegalidad está siendo rampante en Bagdad y en todas las principales ciudades de Irak desde que cesaron las hostilidades./e/er *Turnley*



26 de marzo del 2003  
Un civil iraquí se acerca a un puesto de control de la 3ª División de Infantería.  
*Time, com*

Mientras que la técnica de la fotografía doceava, de Peter Turnley, es la ausencia de color y un juego de grises que permite vislumbrar la figura humana y su expresión de dolor. Esta figura no iluminada es la sombra del sufrimiento. El pie de foto, escrito por Turnley, informa sobre quién es la figura y cómo se quemó. El pillaje descontrolado de la post-contienda fue uno de los imprevistos de la guerra ya que los soldados de las coaliciones occidentales no sabían o no podían actuar como policías tal como se lo exigía la población.

Nuestro primer ejemplo de la ruptura de tópicos se ve en la décimo tercera imagen. Es una escena tranquila en donde los dos personajes en primer plano están conversando sobre un fondo azul. En el trasfondo hay otra figura apoyada contra un muro que recuerda a una figura de la época azul de Picasso. Este personaje, está o ensimismado o durmiendo. No es una escena de un país en guerra. El pie de foto nos informa que es el interior de un hospital psiquiátrico, como si la locura estuviese fuera del hospital y la tranquilidad dentro.





17 de abril del 2003

El interior del hospital psiquiátrico de la ciudad de Sadam. que aloja a más de 280 pacientes

*Time.com*

Las décimo cuarta y décimo quinta imágenes, ambas de James Nachtwey, muestran hombres civiles llorando. Es la ruptura del tópico de las mujeres palestinas lamentándose, representadas en la prensa desde los años '80. En la imagen décimo cuarta el hombre en duelo es sujetado por sus familiares, nos dice el pie de foto de *Time.com*. Pero se asemeja bastante a una escena de arresto de Cristo. En la décimo quinta imagen, contrariamente a la anterior, los hombres lamentándose llevan ropa vagamente militar que no llega a ser un uniforme. Dos de los familiares tienen el mismo gesto en su dolor. Las tres figuras forman un triángulo, haciendo que la mirada se centre en la figura central que es el más visible. Podría decirse que las figuras se sentaron o desplomaron en cualquier sitio, en este caso, en el bordillo de la acera de una calle de tierra.



8 de abril del 2003

Miembros de la familia de un hombre fallecido en un ataque aéreo norteamericano sobre Bagdad se lamentan en el hospital adonde fueron a buscar sus restos.

*Time.com*

La decimosexta fotografía muestra tres figuras pero ésta, de Peter Turnley, muestra unas figuras en movimiento. Aquí la ruptura de tópicos se efectúa porque el personaje en el centro de la composición, una mujer mayor que lleva gafas. Se ven dos parientes más jóvenes que ella que le acompañan: él lleva de la mano a la mujer mayor, mientras que la mujer más joven le lleva del brazo. Es raro ver en la iconografía occidental sobre el Islam que un hombre toque a una mujer y que ésta lleve gafas. Es el retrato de tres personas huyendo. Las mujeres llevan el cabello cubierto. La mujer mayor con el velo negro tradicional mientras que la joven lleva un pañuelo moderno aunque al estilo musulmán. El gesto del joven hace que parezca que está o bien protegiéndose la cara de la arena o bien sacándose algo del ojo, pero ni se detiene ni suelta a la señora mayor. Tanto las manos del joven como las de la señora mayor son resaltadas por el contraste del color de las manos de ambos sobre el fondo del velo de ella. Son manos finas. El pie de foto del fotógrafo explica esta una imagen con una descripción general de la situación.



Había escasez de agua fresca, alimentos y medicamentos, y muchas personas mayores y niños pequeños sufrieron dramáticamente por ello. *Peter Turnley*

Tras las rupturas de tópicos vemos como las imágenes recurren al mismo recurso de la otredad. Parece que si los actos cometidos por terceras partes, ofenden menos a la audiencia-receptora que no se siente culpable al tener que identificarse con algunos de los protagonistas. Los otros son los distintos, los raros, los que no son como nosotros sin embargo, el uso que hacen los fotógrafos de la otredad no es para hacer hincapié en lo diferente, sino para poder mostrar lo que ocurre sin herir la sensibilidad del receptor. Representan los actos cometidos por terceros que no pueden ni deben cometer los norteamericanos ante la cámara.

La primera fotografía de este tipo, la decimoséptima, es de Peter Turnley. A primera vista nos pareció la figura de un soldado occidental a punto de abrazar a una mujer musulmana. Pero el pie de foto nos explica que es una mujer soldado británica registrando a una mujer mayor musulmana. Se podría hablar de la 'masculinización' de la mujer occidental. En esta imagen el otro, la soldado británica, es un sujeto bastante seguro ya que según la BBC la presencia británica en la guerra en los medios norteamericanos era casi inexistente. Turnley vuelve a emplear este otro mismo 'otro' británico en la fotografía décimo octava en donde una niña mira a un soldado con hostilidad. Esta imagen se puede mostrar porque el soldado es británico y no un soldado norteamericano, salvador del pueblo de Irak.



Un día después de que una bomba suicida matara a 4 soldados norteamericanos en un control, una soldado británica registra una mujer mayor iraquí para ver si lleva armas. En el onceavo día de la guerra, varios miles de ciudadanos iraquíes a diario huían de Basra, ciudad asediada por los militares británicos.

*Peter Turnley*

En la décima novena imagen, pero esta vez es una de James Nachtwey, nos muestran otra tercera parte; la de una mano blanca manchando de rojo la placa de la embajada de España en Bagdad. El pie de foto explica que el tercero es un pacifista español.



28 de marzo del 2003

Un pacifista español imprime su huella con pintura roja en la verja de la embajada de España para representar la sangre en las manos del gobierno español por apoyar a los EEUU en la guerra contra Irak.

*Time.com*

La última fotografía, la vigésima, nos muestra un cadáver y el pie de foto nos explica que "algunos voluntarios chiítas vinieron con Kalashnikovs desde la ciudad de El Naiaf, para proteger la zona." Aquí las terceras partes pueden ser o la muchedumbre o algunos voluntarios chiítas y no, los soldados norteamericanos.

A guisa de conclusión incluimos la vigésima primera fotografía del corpus, la última también en el reportaje de Yuri Kozyrev, que representa a miles de emitas orando en la ciudad de Sadam. Con esta comunicación quisimos ilustrar como el uso del lenguaje de la fotografía sirvió para que, ya fuesen los fotógrafos, los editores o los comandos militares, pudieran esquivar la censura militar y política durante la guerra de Irak. Estas fotografías muestran una visión crítica de la guerra. Esta visión negativa se consideraría como una traición anti-norteamericana y por lo tanto, de acuerdo con el fundamentalismo norteamericano, pro-terrorista, si se hubiese presentado en el lenguaje hablado o escrito en los medios de comunicación en que fueron reproducidos.



18 de abril del 2003  
Miles de shitas de Bagdad se reúnen para la oración del viernes en la ciudad de Saddam.[Time.com](http://www.time.com)

Estas imágenes muestran un pueblo invadido y asesinado en donde los hombres se comunican con las mujeres, en que los hombres lloran, donde los niños y los heridos son nada más que sombras y los muertos basura en la calle. Coincidimos con Kozyrev en que la conclusión de todo lo transmitido en estas imágenes solamente pueden fomentar el incremento del fundamentalismo islámico.

## NOTAS

<sup>1</sup>"Shooting at the Messenger" *The Wall Street Journal*, March 23, 2003. <http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/shooting.html>

<sup>2</sup> <http://www.defenselink.mil/news/Feb2003/d20030228pag.pdf>

<sup>3</sup> <http://people-press.org/reports/display.php3?ReportID=178>

<sup>4</sup> Kurtz, H. "Journalists: Armed and Dangerous?" *Washington Post*, April 15, 2003.

[Http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/journalists.html](http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/journalists.html)

<sup>5</sup>Gray, A. "Embedding Gave War Reporters Access and Anxiety", *Reuters*, April 18, 2003. [Http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/embeddinggave.html](http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/embeddinggave.html)

<sup>6</sup> Kurtz, H. Idem

<sup>7</sup> [http://pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed\\_3-27\\_printout.html](http://pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed_3-27_printout.html)

<sup>8</sup> <http://www.time.com/time/onassignment/>

<sup>9</sup> [http://www.digitaljournalist.org/issue0305/pt\\_intro.html](http://www.digitaljournalist.org/issue0305/pt_intro.html)

<sup>10</sup> Hottinger Craig, S. *Fotografía, lectura e historia*. Abril del 2003. Ilustre Colegio de Doctores y Licenciados de Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR, P. "La imagen fotográfica y su lectura". Semiosfera X. Madrid. Instituto de Humanidades y Comunicación. 2000.
- BAEZA, P. : *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. Gustavo Gilí.2001
- BARTHES, R. *Selected Writings*. Oxford. University Press. 1982.
- *La cámara lúcida*. Barcelona. Paidós. 1989
- *La aventura semiológica*. Barcelona. Piados. 1997
- S/Z.Paris.Point.1970
- *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona. Piados. 1992
- COSTA, J.: *El lenguaje fotográfico*. Barcelona.CIAC.1977
- EDITORIAL : "Shooting at the Messenger" *The Wall Street Journal*, March 23, 2003. <http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/shooting.html>
- FOUCAULT, M. : *Les mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*.Paris. Gallimard.1966
- *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid. Alianza. 1981
- *El orden del día*.Barcelona.Tusquets.2002
- *Entre filosofía y literatura*. Vol.I. Barcelona. Paidós. 1999
- *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona. Anagrama. 1973.
- *The Archeology of Knowledge*. London.Routledge.1972
- GRAY, A. "Embedding Gave War Reporters Access and Anxiety", *Reuters*, April 18, 2003. <Http://foi.Missouri.edu/jourwarcoverage/embeddinggave.html>
- KURTZ, H. "Journalists: Armed and Dangerous?" *Washington Post*, April 15,2003. <Http://foi.missouri.edu/jourwarcoverage/journalists.html>
- LACE Y, N.: *Image and Representation*. New York. Macmillan Press. 1998  
*Media Institutions andAudiences*. New York. Palgrave.2002
- MILLS, S. : *Discourse*. London.Routledge.1997
- PANOFSKY, E. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid. Alianza. 1975
- SAID, W. E. : *Covering Islam. How the media and the experts determine how we see the rest ofthe wor/¿*.New York. Random House. 1981
- VILCHES, L.: *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona. Piados. 1997
- *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona. Piados. 1997.
- *La migración digital*. Barcelona. Gedisa.2001.

## OTRAS FUENTES

<http://www.defenselink.mil/news/Feb2003/d20030228pag.pdf>  
[http://pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed\\_3-27\\_printout.html](http://pbs.org/newshour/extra/features/jan-june03/embed_3-27_printout.html)  
<http://www.time.com/time/onassignment/>  
[http://www.digitaljournalist.org/issue0305/pt\\_intro.html](http://www.digitaljournalist.org/issue0305/pt_intro.html)