

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA Y LA MIRADA

“Probablemente estemos cerca del día en el que los hombres y las mujeres veremos el horror todos los días y ya no sabremos reconocerlo, el dolor se habrá convertido en paisaje, porque la violencia no necesita ocultarse cuando puede presentarse como normalidad, de ahí que convenga reconocer que mirar, y algunas veces ver, es mucho más que ver, es ver también lo que no se ve”. (Tal vez Arendt, Celan, Merleau-Ponty, ...)

Transformaciones de la representación de la violencia

La historia de la representación de la violencia no puede entenderse como una simple sucesión de estilos, técnicas u obras, sino como una transformación profunda en el modo en que el daño puede hacerse visible, adquirir sentido o perderlo. Lo que cambia a lo largo de este recorrido no es únicamente el repertorio de imágenes disponibles, sino la relación entre violencia, mundo, cuerpo, imagen y espectador. Vamos a presentar una genealogía que va desde una violencia integrada en marcos simbólicos estables hasta una violencia que desborda esos marcos, rompe las condiciones de inteligibilidad y termina por comprometer la posición misma de quien mira.

Durante siglos, la pintura occidental representó la violencia dentro de sistemas simbólicos que la hacían inteligible: la guerra, el martirio, el sacrificio, el castigo o la muerte podían aparecer como acontecimientos terribles, pero inscritos en un orden que los justificaba. La violencia no se presentaba como daño opaco, sino como episodio dentro de una totalidad narrativa, religiosa, moral, mítica o soberana. El espectador recibía una orientación: sabía, o creía saber, desde dónde debía mirar y qué sentido debía atribuir a lo que veía. La imagen no conducía a la problematización del daño, sino a su integración en un orden que lo hacía comprensible y, de alguna manera, necesario. En ese régimen, mirar era comprender, y comprender era integrar.

La Antigüedad clásica subordinó el dolor a la forma, al destino y a la fuerza fundacional; el cristianismo medieval vinculó el sufrimiento a la redención; el Renacimiento y el Clasicismo racionalizaron la violencia mediante el canon, el decoro y la proporcionalidad; el Barroco, incluso cuando intensificó la escena y el impacto emocional, consiguió que esa intensidad confirmara la fe, la virtud o la soberanía. En todos esos casos, la violencia podía conmover, impresionar o aterrorizar, pero no quedaba enteramente abandonada al sinsentido. La imagen ofrecía al espectador un marco de inteligibilidad y le evitaba, en último término, la experiencia de una violencia sin finalidad.

Ese régimen comienza a resquebrajarse cuando aparecen imágenes que ya no integran el daño en un relato cerrado. En los siglos XVII y XVIII se abren fisuras en el

antiguo sistema de representación: algunas obras ya no permiten leer la violencia como triunfo, gloria o justicia sin resto. El gesto melancólico de David en el *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio, por ejemplo, anula cualquier heroicidad plena y anticipa una dificultad nueva: la de representar una violencia que no se deja absorber sin más por la victoria o por la ejemplaridad. Pero será Goya quien produzca la ruptura decisiva.

Goya constituye un punto sin retorno porque muestra plásticamente que la violencia no conduce necesariamente a sentido alguno. En su obra, la violencia deja de aparecer como acontecimiento justificado y se presenta como experiencia humana inmerecida, injusta, opaca. Ya no funda el orden, no redime, no educa. La pintura deja de explicar para qué sirve la violencia o por qué ocurre y empieza a mostrar que ocurre y destruye sin más. La víctima adquiere una posición central; el victimario puede volverse anónimo; la guerra deja de ser enfrentamiento entre potencias heroicas para aparecer como ejercicio del poder sobre los cuerpos y las poblaciones.

En *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, Goya no representa un acontecimiento singular, sino un procedimiento. El acto de matar aparece como repetible. El hombre de la camisa blanca, iluminado como un Cristo secularizado, no muere en virtud de una trama moral que pueda reconciliar al espectador con el daño, sino por una maquinaria de poder que no necesita explicarse. La imagen no enseña a comprender la violencia, sino que expone su opacidad. Allí se quiebra el principio milenarista según el cual la violencia podía legitimarse por el orden que supuestamente producía y, simultáneamente, el espectador ya no es guiado hacia una interpretación moral estable, sino colocado ante una violencia que no conduce a sentido alguno.

En *Los desastres de la guerra*, esa ruptura se radicaliza. La serie acumula escenas de fusilamientos, torturas, mutilaciones, hambre, miseria, represión política y castigos ejemplarizantes. La acumulación y la seriación muestran la violencia como mecanismo reiterado, no como excepción. La violencia aparece con carácter estructural. Los cuerpos -torsos mutilados, mujeres violentadas, cadáveres colgantes, rostros exhaustos- no son ya cuerpos heroicos ni mártires orientados hacia la redención, sino residuos irreparables. El enemigo se vuelve difuso; el victimario puede ser colectivo, institucional, anónimo. Quien mira no contempla una historia, sino una secuencia sin salida.

Las *pinturas negras* llevan todavía más lejos esta operación porque al eliminar las referencias históricas, Goya desplaza la violencia hacia una dimensión existencial. Las figuras enloquecidas, los duelos a garrotazos, la gama oscura, la pincelada anárquica y la ausencia de perspectiva estable presentan un mundo en el que la razón ha sido destrozada. La violencia ya no es solo lo que se hace a los cuerpos, sino una condición del mundo y de la subjetividad. La pintura se convierte así en uno de los campos de aparición de lo intolerable. Después de Goya queda planteado el problema que atravesará la modernidad: cómo representar la violencia cuando ya no puede ser justificada por un orden simbólico estable, es decir, cuando no puede explicarse, pero tampoco puede ignorarse.

El siglo XIX no consigue devolver plenamente la violencia a los marcos anteriores. Así en Delacroix todavía persiste una narración capaz de justificar parcialmente el daño, por ejemplo la lucha de los pueblos por su libertad, pero el énfasis se desplaza hacia las víctimas civiles, los cuerpos caídos, los heridos. En el realismo, la violencia ya no se localiza en grandes acontecimientos, sino en la miseria, la explotación, la desigualdad y la represión. La violencia pasa a ser condición social: lo que se representa no son héroes ni mártires, sino vidas atravesadas por estructuras violentas. La escena se aproxima al espectador, porque aquello que muestra pertenece ya a un mundo reconocible.

Con *Guernica*, Picasso produce otro giro decisivo. Ya no se trata solo de mostrar una violencia sin justificación, como en Goya, sino de inventar un lenguaje para una violencia que destroza las formas tradicionales en que podía aparecer. Así la fragmentación cubista deja de ser mera experimentación formal y se convierte en instrumento crítico. La violencia no está dentro del cuadro como contenido representado; está en la imagen misma. Los cuerpos no se descomponen por un afán de innovación formal, sino porque el trauma descompone. La violencia no solo acaba con vidas; rompe los marcos de inteligibilidad.

En *Guernica* no hay profundidad estabilizadora, no hay escena coherente, no hay relato que permita ordenar el horror. El espacio se convierte en campo de choque; la repetición sustituye a la narración; la monocromía aproxima la pintura al documento, al negativo fotográfico, a la imagen de prensa. Picasso hereda de Goya la idea de la violencia como procedimiento repetible, pero la sitúa en la era de la destrucción tecnificada. Ya no vemos un pelotón de ejecución, ni uniformes, ni siquiera la maquinaria destructora; vemos un mundo desgarrado. Mientras Goya mostraba el procedimiento, Picasso hace patente su consecuencia más profunda: la violencia hace tambalear el mundo, rompe la forma en que el mundo podía aparecer como mundo.

La fotografía de Nick Ut, *Napalm Girl*, introduce un límite ético absoluto. La niña quemada que corre desnuda por la carretera después del bombardeo no permite ninguna retórica heroica. La violencia no aparece como acción, sino como resultado intolerable. No vemos el ataque; vemos lo que queda cuando el cuerpo ya está dañado y nada puede cambiarlo. La carretera organiza la escena como corredor de fuga y arrastra al espectador hacia la trayectoria de los cuerpos. No hay encuadre protector; la imagen elimina la distancia.

Napalm Girl se vincula filosóficamente con *Guernica*: en ambos casos el cuerpo civil, vulnerable, ocupa el centro, y la guerra deja de poder pensarse como combate para aparecer como administración del daño. La madre con el niño muerto en brazos en *Guernica* y el cuerpo infantil quemado en la fotografía de Nick Ut impiden que el sufrimiento sea reconducido a una promesa de sentido. Las dos imágenes se convierten en iconos transnacionales, pero no por clausurar el daño, sino por dificultar su asimilación rápida: ante ellas resulta difícil decir simplemente: “ya lo he visto”.

Nuestro recorrido continúa con imágenes en las que la violencia deja de ser estallido para convertirse en duración. Así *Migrant Mother*, de Dorothea Lange, no muestra una violencia espectacular, sino la violencia estructural de la pobreza. La

madre no aparece como víctima pasiva, sino como cuerpo que sostiene, protege, calcula y resiste, los niños, apoyados en ella y con los rostros ocultos, refuerzan la idea de una responsabilidad absoluta. La violencia aquí no explota, sino que pesa; no aparece como golpe, sino como carga corporal y como espera prolongada. La mirada de la madre hacia fuera de campo impide la identificación cómoda y obliga al espectador a sostener una atención que no recibe recompensa inmediata.

Käthe Kollwitz trabaja en una dirección cercana. En *Las madres* y en la serie *La guerra*, la violencia no se presenta como acontecimiento heroico, sino como pobreza, hambre, desplazamiento, duelo y cuidado. Los cuerpos vulnerables, protectores y agotados muestran que la violencia no termina después del último disparo, sino que continúa en los cuerpos que sobreviven, esperan y cuidan. La fuerza de Kollwitz reside en negar la conversión del daño en espectáculo: sus imágenes austeras, casi ascéticas, hacen imposible la fascinación y exigen una mirada capaz de durar.

Sebastião Salgado, en *Serra Pelada*, desplaza la violencia hacia la organización material del espacio. Las fotografías muestran cuerpos que ascienden y descienden por el barro cargando sacos de tierra: lo que aparece es un mundo construido para el desgaste humano. La violencia no está en un golpe ni en un agresor visible, sino en la estructura misma que convierte al cuerpo en función, en pieza de una máquina económica y a diferencia de *Migrant Mother*, donde la carga es familiar y afectiva, aquí la carga es mineral y económica. No hay épica del trabajo ni promesa de progreso: solo continuidad. El cuerpo es la estructura operativa de un sistema que lo daña.

Munch desplaza la violencia hacia la interioridad. En *El grito*, la violencia no se presenta como algo que ocurre fuera, sino como experiencia interior extrema, como angustia, desamparo y colapso perceptivo. El sujeto no es atacado por un enemigo visible; es atravesado por una fuerza sin nombre: el aire parece gritar, el mundo se distorsiona y el cuerpo se vuelve superficie de una experiencia insoportable. La modernidad industrial y urbana aparece así como productora de una subjetividad dañada: ansiedad, soledad, ruptura de vínculos, incapacidad de estar en el mundo.

Bacon, en, pongo por caso, *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* (1953 y siguientes) radicaliza esta intuición al mostrar cuerpos despojados de identidad estable, cuerpos sin defensa simbólica, cuerpos que ya no representan simplemente el sufrimiento de otro, sino la posibilidad de la propia descomposición. Con Baselitz y sus figuras invertidas, además, la propia organización perceptiva se desestabiliza: el espectador descubre que sus formas de mirar están sostenidas por convenciones que pueden ser violentadas. En estos casos, la violencia ya no es únicamente un contenido, sino que afecta a la subjetividad, a la carne y a la percepción.

Diane Arbus introduce una cuestión decisiva: la violencia ejercida por la mirada. Sus retratos de cuerpos y vidas situados fuera de la norma muestran que la violencia no está solo en lo que se hace a los cuerpos, sino en lo que la mirada hace con ellos. En *A Jewish giant at home with his parents*, el cuerpo de Eddie Carmel aparece desproporcionado respecto al espacio familiar, y el hogar, que debería ser refugio, se convierte en dispositivo que hace visible la diferencia como problema. En *Mexican*

dwarf in his hotel room, el cuerpo demasiado visible y el espacio provisional intensifican la tensión entre persona y clasificación. El título mismo condensa una violencia lingüística: nacionalidad y condición corporal se convierten en etiqueta. En *Child with a Toy Hand Grenade*, la violencia aparece sin herida: está en el gesto crispado del niño, en el juego de la guerra, en la cultura que enseña la agresividad antes de producir el daño efectivo.

Cindy Sherman prolonga esa reflexión. En *Untitled #153*, un cuerpo femenino aparece en el suelo, cubierto de hojas y barro, con ojos abiertos y piel lívida; no hay agresor ni herida visible, pero la imagen está llena de violencia porque nuestra cultura visual ha aprendido a reconocer, habitual y fácilmente y con demasiada frecuencia, el cuerpo femenino como posible víctima. La violencia reside en el régimen de visibilidad que naturaliza la vulnerabilidad del cuerpo de la mujer. Sherman muestra que la imagen no solo representa violencia, sino que puede organizarla simbólicamente. El espectador reconoce códigos que lo implican: mirar es participar en el sistema que hace legible esa violencia.

John Moore, con *Crying Girl on the Border*, muestra una violencia sin golpe: la violencia administrativa, fronteriza, procedimental. La niña Yanela llora ante agentes que retienen a su madre. La madre queda reducida a objeto de inspección; la niña, desbordada, no puede traducir lo ocurrido al lenguaje del trámite; el agente, de pie, uniformado y técnico, encarna un poder que actúa sin necesidad de violencia espectacular. No estamos ante el horror bélico, sino ante una violencia compatible con la norma. La frontera ya no es solo muro o río; es el trámite que convierte una vida en expediente.

Otto Dix devuelve la violencia a la brutal materialidad de la guerra industrial. En *Der Krieg*, la violencia no es trágica en el sentido antiguo, sino técnica, serial, sistemática. La guerra transforma cuerpos en restos. No hay alegoría ni simbolismo reconciliador; hay mutilación, descomposición, residuo. La imagen aplasta porque desactiva la épica y el placer estético. Leon Golub, en *Interrogation III* y en la serie *Mercenaries*, devuelve la violencia a sus agentes: cuerpos vestidos, armados y relajados frente a víctimas desnudas y vulnerables. La violencia aparece como procedimiento impune, como ejercicio concreto de poder. La pregunta ya no es solo qué vemos, sino desde qué lugar miramos y en qué mundo se produce lo que vemos.

James Nachtwey muestra la persistencia del daño inscrita en el cuerpo. Su fotografía *Ruanda 1994* no muestra la violencia en acto, sino sus cicatrices, su duración sobre la carne. Kevin Carter, con *The Vulture and the Little Girl / The Struggling Girl (Sudan, 1993)*, muestra la violencia como abandono estructural. No hay perpetrador visible ni acontecimiento explosivo: un niño desnutrido y un buitre que espera condensan una escena en la que la muerte parece naturalizarse. La reacción pública - “¿por qué el fotógrafo no ayudó?” - desplaza la incomodidad hacia el fotógrafo y evita interrogar las condiciones políticas y sociales que producen la escena. Carter muestra que mirar no equivale a comprender y comprender no equivale a actuar.

Kiefer desplaza la violencia hacia la memoria, la materia y la historia. En *Margarethe y Sulamith*, inspiradas en Celan, no se representan cuerpos ni escenas de

exterminio, sino las condiciones simbólicas y culturales que hicieron posible el horror. Ceniza, plomo, tierra, oscuridad y mito convierten la pintura en un cuerpo que contiene violencia. La violencia aparece como sedimento histórico del que somos herederos. Richter, Serie *October 18, 1977*, y Tuymans, *Gas Chamber o Mwana Kitoko*, llevan el problema hacia la imagen misma: lo borroso, lo ausente, lo pálido, lo diferido, lo que no se deja fijar con certeza. En ellos, la violencia no coincide con el acontecimiento, sino con lo que queda después y con la dificultad de acceder a una verdad visual estable.

Nilüfer Demir en *El cuerpo de Aylan Kurdi en la playa de Bodrum* (2015) y *el agente llevando entre sus brazos el cuerpo sin vida de Aylan Kurdi*, nos muestra, como hace Tuymans, que ahora el problema ya no es tanto la invisibilidad del daño cuanto su integración en los circuitos de gestión, de archivo (de memoria) y de circulación. Pero también nos señala que ahora la violencia no se oculta, sino que se presenta de manera “soportable”, porque el gesto del agente, en la fotografía de Demir, introduce un pequeño consuelo, actúa como un símbolo que puede actuar como velo que cubre la violencia estructural.

La fotografía moderna introduce, además, la promesa de la evidencia; la cámara parece decir: esto ocurrió, la cámara estuvo allí. *The Falling Soldier*, de Robert Capa, muestra el instante en que el cuerpo del miliciano pierde la verticalidad y se desploma. El arma que cae de su mano elimina la épica: el soldado deja de ser figura heroica y se convierte en cuerpo sometido a las leyes de la física. Pero la controversia sobre la autenticidad de la imagen revela una tensión constitutiva de la fotografía moderna, esto es, la relación entre testimonio y construcción de legibilidad. La imagen no es transparencia pura; depende de archivos, instituciones, relatos y condiciones históricas de visibilidad.

Cartier-Bresson, en *Niños jugando en las ruinas*, desplaza la violencia desde el acto hacia el espacio. No hay golpe, sangre ni perpetrador. Vemos el después: niños jugando entre muros rotos y cascotes. La violencia se ha sedimentado en el paisaje y se ha convertido en marco de la vida cotidiana. El espectador debe sostener simultáneamente la vida y el daño: si se refugia en la ternura del juego, banaliza la ruina; si se concentra solo en la destrucción, instrumentaliza a los niños como prueba del desastre. La imagen obliga a aceptar que la violencia puede convertirse en suelo de la existencia.

Las fotografías de Samar Abu Elouf sobre interiores destruidos en Gaza radicalizan esa intuición. La violencia ya no aparece como explosión, ni como espera, ni siquiera solo como resto: aparece como arquitectura, como espacio habitable. El hogar, que debería separar lo privado de lo público y lo íntimo de lo expuesto, queda abierto, atravesado, violado. La casa destruida no muestra únicamente un edificio colapsado; muestra el colapso de una forma de vivir en el mundo. Mientras los niños de Cartier-Bresson juegan en la ruina y sugieren una mínima posibilidad de recomposición, en Abu Elouf la infancia habita la ruina. La normalidad es la ruina.

Finalmente, *Afghan Girl*, de Steve McCurry, aparece como contrafigura. Su encuadre cerrado, su frontalidad y la potencia de la mirada producen empatía

inmediatamente. La violencia histórica -guerra, exilio, refugio- queda concentrada en un rostro. Pero esa eficacia estética comporta un riesgo, el del consuelo humanitario: cuando la violencia se reconoce con demasiada facilidad, el espectador puede sentir que ya ha respondido por el mero hecho de conmoverse. La imagen sensibiliza, pero también puede neutralizar la exigencia ética si convierte la vida dañada en icono autosuficiente.

En conjunto, la transformación de la representación de la violencia puede leerse como un desplazamiento continuo: de la violencia integrada a la violencia opaca; del héroe a la víctima; del acontecimiento al procedimiento; del cuerpo glorioso al cuerpo residual; del instante al después; de la escena al espacio; de la representación a la crisis de la representación; de la evidencia fotográfica a la sospecha del archivo; de la conmoción al riesgo de la neutralización icónica. La violencia ya no solo se muestra: desorganiza la imagen, atraviesa el cuerpo, estructura la mirada, habita la ruina y compromete el lugar del espectador.

Síntesis de las variaciones del estatuto del espectador

La historia anterior no describe solo una transformación de las imágenes, sino que vehicula también una transformación del estatuto del espectador. El espectador no permanece idéntico mientras cambian las formas de la violencia, sino que, al contrario, cada mutación en la representación del daño altera también la posición desde la cual se mira, se comprende, se responde o se fracasa al responder. La genealogía de la violencia es, por tanto, inseparable de una genealogía de la mirada.

La categoría antigua es la del espectador guiado por marcos simbólicos estables. En la tradición clásica, medieval, renacentista o barroca, la imagen ofrecía una interpretación. La violencia podía ser dura, pero el espectador disponía de claves para integrarla: destino, salvación, sacrificio, virtud, soberanía, victoria, ejemplaridad. La imagen enseñaba cómo mirar. El espectador ocupaba una posición relativamente segura dentro de un orden compartido; podía juzgar, admirar, compadecer o aprender, pero lo hacía desde una estructura que orientaba su relación con el daño.

Esa posición se rompe con Goya y da lugar al espectador desestabilizado, categoría primera. La violencia ya no aparece como parte de un orden inteligible, sino como daño opaco, inmerecido, sin finalidad. El espectador deja de recibir una clave moral o religiosa capaz de reconciliarlo con lo que ve. En *Los fusilamientos* contempla un procedimiento de muerte; en *Los desastres*, una serie sin salida; en las *pinturas negras*, un mundo en el que la razón está destrozada. El espectador ve, pero ya no comprende en el sentido antiguo. Pierde la confianza en su capacidad de dar sentido al daño.

Esta desestabilización se intensifica con *Guernica*. Allí el problema no es solo que la violencia carezca de justificación, sino que la forma misma de la imagen impide organizar lo visible en un relato coherente. El espectador ya no es lector de una

escena, más bien es superviviente perceptivo de una catástrofe formal. La imagen no le entrega una moraleja, sino la experiencia de un mundo donde la violencia ha destruido las condiciones de inteligibilidad. Éticamente, su tarea ya no consiste en comprender para cerrar, completar, el sentido, sino en no traducir el grito a explicación tranquilizadora.

La fotografía de Capa complica todavía más esta figura. *The Falling Soldier* parece prometer al espectador el acceso directo al instante de la muerte. El espectador moderno se constituye como testigo potencial: si la cámara estuvo allí, entonces puede saber; sin embargo, la duda sobre la autenticidad de la imagen introduce una fisura decisiva: la mirada moderna depende de archivos, instituciones, relatos y garantías externas. El espectador cree ver, pero su creencia está mediada. Su posición ya no es soberana.

La segunda categoría es la del espectador afectado. Aquí la transformación no consiste tanto en la pérdida de comprensión como en la abolición de la distancia. Algunas imágenes ya no muestran algo que ocurre “ahí fuera”, sino que alcanzan al espectador y lo interrumpen corporal o afectivamente. *Napalm Girl* es el ejemplo decisivo: la niña quemada no se ofrece a la contemplación, sino que impide continuar mirando con normalidad. El espectador queda detenido ante un límite ético absoluto. La imagen no pide interpretación, sino interrupción.

En Munch, la afectación se produce de otra manera. La violencia se interioriza como angustia. El espectador no mira a alguien que sufre por una causa visible; entra en resonancia con una experiencia psíquica que desorganiza el mundo. En Bacon, esa afectación se radicaliza porque el cuerpo aparece como carne vulnerable, deshecha, sin identidad estable. El espectador no contempla solo el sufrimiento de otro, sino la posibilidad de su propia descomposición. Ver deja de ser observar y se convierte en experimentar.

La tercera categoría es la del espectador responsable. Frente al shock o a la interrupción inmediata, ciertas imágenes desplazan la relación con la violencia hacia la duración. En Lange, Kollwitz, Salgado o Cartier-Bresson, la violencia no se agota en un instante. Dura como pobreza, cuidado, desgaste, trabajo, ruina, espera, supervivencia. El espectador ya no puede limitarse a reaccionar ante el impacto, sino que debe sostener la mirada. Debe aceptar que el daño no desaparece cuando termina la escena.

Migrant Mother exige una atención lenta porque la violencia no está en una acción visible, sino en el cuerpo que sostiene demasiado. La mirada desviada de la madre impide la identificación inmediata y retira el cierre afectivo. Kollwitz llama al espectador no por el sobresalto, sino por la persistencia: mirar significa acompañar el duelo y la miseria sin exigir espectáculo. Salgado amplía esa responsabilidad al plano estructural: el espectador ya no mira solo cuerpos agotados, sino un sistema que los produce como cuerpos-función. Cartier-Bresson, al mostrar niños jugando entre ruinas, obliga a sostener vida y daño simultáneamente, sin reducir uno al otro.

La responsabilidad del espectador consiste aquí en no cerrar demasiado pronto el sentido, en no refugiarse en una emoción pasajera, en aceptar la duración del daño sin convertirlo en espectáculo. Mirar implica una tarea: permanecer en la incomodidad. La imagen no está para permitir una descarga sentimental, sino para impedir que la violencia se vuelva tolerable por vía de su rápida asimilación.

La cuarta categoría es la del espectador implicado. En este punto se produce un giro decisivo: el problema ya no es solo lo que se ve, sino el hecho mismo de ver. La mirada deja de ser neutral. Con Arbus, el espectador descubre que su curiosidad puede formar parte de la violencia que clasifica cuerpos como anómalos, raros o marginales. La frontalidad de sus imágenes elimina la distancia protectora: el espectador mira a alguien que sabe que está siendo mirado. La incomodidad no procede de lo extraordinario, sino del régimen de visibilidad que convierte ciertos cuerpos en espectáculo.

Sherman desplaza esta implicación hacia los códigos culturales. El espectador reconoce en *Untitled #153* una escena de posible daño porque participa de una cultura visual que ha aprendido a leer el cuerpo femenino como vulnerable, disponible. No hay posición limpia: mirar es activar códigos que forman parte del problema. Moore politiza esta implicación al mostrar la violencia administrativa de la frontera. El espectador ya no ve una excepción, sino una política. Golub lo coloca ante perpetradores concretos, ante cuerpos que ejercen el poder de manera impune, y le impide refugiarse en la idea de que la violencia pertenece a un mundo monstruoso y ajeno.

En esta categoría, mirar deja de ser un acto exterior y se convierte en forma de participación, directa o indirecta, en los dispositivos que organizan lo visible y distribuyen la vulnerabilidad. El espectador no es culpable en sentido simple, pero tampoco inocente: está situado dentro del mundo que produce las imágenes que contempla. La pregunta ética cambia: ya no basta con no apartar la mirada; hay que preguntarse desde dónde se mira, qué relaciones de poder hacen posible esa escena y qué complicidades, distancias o hábitos perceptivos la sostienen.

La quinta categoría es la del espectador crítico-inestable. En el régimen moderno tardío y contemporáneo, la crisis afecta no solo al sentido, a la distancia o a la implicación, sino a la posibilidad misma de confiar en la imagen. Nachtwey sitúa al espectador ante la repetición del daño y el riesgo de la fatiga: el problema ya no es no ver, sino ver demasiado. Carter lo deja sin lugar moral seguro: mirar no salva y apartar la mirada tampoco. En las imágenes del niño Aylan Kurdi, de Nilüfer Demir, la experiencia es la de una impotencia radical, marcada por el hecho de llegar siempre tarde. Kiefer lo convierte en portador de memoria, alguien que debe cargar con el pasado porque la violencia se presenta como sedimento cultural. Richter lo obliga a sospechar de lo visible mediante la borrosidad y la suspensión del juicio. Tuymans exige reconstruir lo que aparece como ausencia. Abu Elouf elimina la ilusión de un afuera: la violencia ya no es acontecimiento ni resto, sino entorno habitable.

El espectador crítico-inestable debe interpretar sin garantías, recordar sin solución definitiva y sostener la atención sin saber si esa atención tendrá eficacia. Su

posición es inestable porque ya no dispone de un lugar firme desde el que mirar. No puede confiar plenamente en la transparencia de la imagen, pero tampoco puede renunciar a ella. Debe moverse entre testimonio e implicación, entre memoria y sospecha, entre atención y fatiga.

Junto a estas cinco figuras aparece una contrafigura: el espectador satisfecho. *Afghan Girl* permite comprender este riesgo. La mirada frontal de la joven, la fuerza icónica del rostro y la concentración de la violencia histórica en una imagen reconocible producen empatía inmediata. Pero esa empatía puede poner fin a la exigencia ética. El espectador siente compasión, reconoce el daño, admira la potencia estética de la imagen y puede creer que ya ha respondido suficientemente. La visibilidad de la violencia se convierte entonces en consuelo humanitario.

El espectador satisfecho no niega las otras figuras, pero puede neutralizarlas. Allí donde el espectador debería sostener la mirada, interrogar el marco, aceptar su implicación o soportar la incertidumbre, encuentra un cierre afectivo que le permite salir indemne. La imagen icónica moviliza, pero también puede tranquilizar. Hace visible el daño, pero puede reducir una vida a símbolo y convertir la memoria en fórmula. Por eso el problema no es solo qué imágenes muestran violencia, sino qué tipo de mirada producen cuando la muestran.

En conjunto, las variaciones del estatuto del espectador no describen una mejora progresiva ni una emancipación de la mirada. Describen, más bien, la pérdida creciente de garantías. De un sujeto que podía comprender y juzgar se pasa a uno que no entiende, que es afectado, que debe atender, que está implicado y que finalmente ya no dispone de un lugar estable desde el que mirar. La historia de la representación de la violencia es también la historia de esa desestabilización.

El espectador moderno y contemporáneo ya no puede confiar en que la imagen le ofrezca un sentido, ni en que su conmoción baste, ni en que la visibilidad equivalga a reconocimiento, ni en que mirar sea un acto exterior. La violencia se ha desplazado desde el acontecimiento hacia el procedimiento, desde el cuerpo herido hacia el cuerpo que sobrevive, desde la escena hacia la ruina, desde el daño visible hacia los marcos que lo hacen legible o tolerable. En consecuencia, mirar deja de ser un acto suficiente, seguro o inocente. Se convierte en un problema ético sin resolución definitiva.

El régimen contemporáneo de visibilidad

El recorrido anterior permitía comprender cómo la representación de la violencia dejó de estar inscrita en marcos simbólicos estables y fue desplazándose hacia una experiencia cada vez más problemática: violencia sin sentido, cuerpo dañado, ruina habitable, mirada implicada. Pero ese proceso no termina en la transformación de las imágenes ni en la crisis del espectador moderno. Desemboca en una mutación más profunda: la del propio campo de lo visible. Ya no se trata solo de

que la violencia haya perdido sus antiguas justificaciones, ni de que el espectador haya dejado de ocupar una posición segura. Se trata de que vivimos en un régimen en el que casi todo puede ser registrado, difundido, comentado, consumido y sustituido. La visibilidad ha dejado de ser excepcional para convertirse en entorno permanente.

Durante mucho tiempo, la imagen de la violencia irrumpía en la vida cotidiana. Aparecía en un cuadro, en un grabado, en una fotografía de prensa, en un noticiario o en una emisión televisiva. Su llegada tenía todavía algo de acontecimiento. Interrumpía, aunque fuera de manera parcial, la continuidad de la experiencia. Hoy, en cambio, la violencia no necesita abrirse paso hacia la mirada: circula ya dentro de un flujo constante. Guerras, desplazamientos, catástrofes, cuerpos heridos, ciudades destruidas, escenas de hambre o de frontera aparecen mezcladas con entretenimiento, publicidad, opiniones, gestos íntimos y consumos triviales. No accedemos simplemente a imágenes; habitamos un medio visual saturado.

El rasgo decisivo del presente no es, por tanto, la invisibilidad de la violencia, sino la organización de su abundancia. No vemos menos; vemos constantemente. Pero esa constancia no equivale a una experiencia más intensa ni a una responsabilidad más clara. La aparición deja de ser acontecimiento singular y se convierte en flujo; cada imagen reclama una atención urgente, pero esa urgencia es rápidamente reemplazada por otra. La emoción se activa y se disipa; la indignación se enciende y se desplaza; el daño aparece, conmueve quizá un instante y queda absorbido por la continuidad de la circulación. La saturación no elimina necesariamente la sensibilidad, pero vuelve frágil su duración.

En este punto conviene precisar que la saturación no es solo una acumulación cuantitativa de imágenes. Es una reorganización cualitativa de la experiencia. En una situación menos saturada, la percepción podía abrir un intervalo: primero veíamos algo, después atravesábamos un momento de desconcierto, luego elaborábamos una interpretación y finalmente estabilizábamos algún sentido. En el régimen contemporáneo esa secuencia tiende a comprimirse o invertirse. Muchas imágenes llegan ya acompañadas de titulares, categorías, marcos narrativos y reacciones disponibles. Antes incluso de elaborar lo visto, reconocemos: “crisis migratoria”, “conflicto”, “ataque terrorista”, “desastre natural”, “daño colateral”, “inestabilidad regional”, “emergencia humanitaria”. El sentido llega demasiado pronto.

Esta anticipación del sentido es decisiva. La interpretación deja de ser el resultado de una experiencia trabajada y pasa a convertirse en la condición previa bajo la cual la experiencia se recibe. La imagen no irrumpe como pregunta, sino como caso ya clasificado; el marco precede a la mirada y reduce la incertidumbre. Por eso muchas imágenes de violencia pueden impactar sin desorganizar: se integran en esquemas ya disponibles y no obligan a modificar la comprensión del mundo. La violencia aparece, pero aparece dentro de categorías que permiten administrarla perceptivamente.

Acabamos de afirmar que “el marco precede a la mirada y reduce la incertidumbre” porque el marco, así lo entendemos, no es solo el encuadre técnico de una imagen, sino que también es una operación normativa que decide qué cuenta como acontecimiento, qué se percibe como amenaza, qué se interpreta como víctima,

qué se clasifica como exceso, qué se naturaliza como rutina. En ese sentido, nada aparece en estado puro. Toda imagen se inscribe en condiciones históricas, culturales, políticas y mediáticas que organizan su inteligibilidad; toda imagen se inscribe en un régimen de visibilidad. Lo que llamamos evidencia visual no es un punto de partida inocente, sino el resultado de sedimentaciones históricas: repeticiones mediáticas, discursos institucionales, categorías políticas, hábitos perceptivos, jerarquías culturales. La imagen parece decir “esto es lo que hay”, pero ese “lo que hay” ha sido ya organizado por capas previas de interpretación.

De ahí que la invisibilidad contemporánea no consista siempre en ausencia de imagen, pues puede haber plena exposición y, sin embargo, falta de reconocimiento. Personas sin hogar visibles a diario en las ciudades; muertes reiteradas en rutas migratorias; conflictos prolongados que aparecen como inestabilidad crónica; precariedades laborales integradas en la normalidad económica; devastaciones ambientales tratadas como costes del desarrollo. Todo eso puede estar ante los ojos y, sin embargo, no adquirir el estatuto de injusticia intolerable. La imagen circula, pero no interrumpe. Se ve, pero no se reconoce.

Mostrar, por tanto, no equivale a reconocer. Una vida puede aparecer como singular e irremplazable o puede diluirse en una serie, una muerte puede detener el tiempo colectivo o sumarse a una estadística, una escena puede adquirir densidad histórica o convertirse en episodio intercambiable. Esta distribución diferencial de la atención y del duelo constituye una de las dimensiones más importantes del régimen contemporáneo de visibilidad. Algunas vidas aparecen como próximas, identificables, narrables; otras aparecen como lejanas, repetibles, casi inconcretas. La desigualdad no afecta solo a las condiciones materiales de existencia, sino también al modo en que los daños son visibles y valorados.

Así, pongo por caso, la jerarquía del duelo revela esa desigualdad. No todas las pérdidas pesan igual en el espacio público; algunas muertes desencadenan relatos personales, imágenes individualizadas, reconstrucciones biográficas, análisis políticos y memoria sostenida, mientras que otras se integran sin alterar el ritmo de la información. La diferencia no depende únicamente de la gravedad del daño, sino del marco que organiza su aparición. La visibilidad participa así en la producción social del valor de las vidas. No solo muestra aquello que una sociedad mira, sino que contribuye a formar el modo en que esa sociedad decide qué vidas cuentan, cuáles duelen y cuáles pueden ser administradas como parte del paisaje.

Por eso la cuestión de la visibilidad es política. No política en el sentido restringido de partidos, gobiernos o debate parlamentario, sino en un sentido más fundamental: la organización del espacio común. Política es la distribución de lo que aparece y de lo que queda al margen, de quién cuenta y quién no, de qué se reconoce como problema y qué se normaliza, de qué sufrimiento se vuelve propio y cuál permanece ajeno. Las imágenes no solo informan sobre el mundo; configuran el mundo compartido. Determinan proximidades, distancias, pertenencias y exclusiones. La forma en que vemos es parte de la forma en que vivimos juntos.

Y es que el régimen de visibilidad contemporáneo no flota por encima de la sociedad. Está inscrito en una configuración histórica concreta, y la configuración que nos interesa tener en cuenta primordialmente es la propia de la ciudadanía europea y occidental. Sus rasgos son conocidos: saturación de imágenes, aceleración de la circulación, anticipación interpretativa, competencia por la atención, fragmentación de la experiencia, naturalización de marcos, debilitamiento de la duración. Pero estos rasgos no son meramente técnicos. Están vinculados a estructuras económicas, mediáticas, geopolíticas y subjetivas. Las plataformas digitales, los medios de comunicación, los algoritmos, los mercados de atención y las instituciones políticas participan en la organización de lo visible.

Por otra parte, el poder contemporáneo se presenta como una red dispersa de centros. Ya no se concentra únicamente en una instancia soberana claramente identificable. Gobiernos, corporaciones, plataformas digitales, medios, organismos financieros, instituciones científicas, dispositivos algorítmicos y sistemas de vigilancia ejercen formas diversas de influencia y control. A veces el poder actúa mediante leyes, coerción y administración directa; otras, mediante seducción, personalización, gestión de datos, producción de deseos y modelado de conductas. La dominación ya no necesita siempre prohibir: también incita, orienta, predice, recompensa y hace participar.

Esta dispersión del poder dificulta la localización de responsabilidades. Muchas formas de violencia contemporánea no aparecen como actos de un perpetrador visible, sino como efectos de procesos sistémicos: decisiones financieras, cadenas logísticas, fronteras, algoritmos, acuerdos comerciales, jerarquías geopolíticas, marcos jurídicos, dinámicas extractivas. La imagen suele mostrar el efecto visible -un cuerpo herido, una ruina, una multitud desplazada, una niña llorando ante un agente-, pero no la red que lo produjo. El acontecimiento aparece; la estructura queda parcialmente fuera de campo.

En paralelo, el individualismo contemporáneo transforma la forma de recibir esas imágenes. En la actualidad el sujeto es interpelado como individuo autónomo, responsable de su éxito o fracaso, obligado a gestionarse a sí mismo, a optimizarse, a competir, y la meritocracia presenta el triunfo como resultado del esfuerzo personal y el fracaso como insuficiencia individual, ocultando las condiciones estructurales de clase, género, raza, territorio o geopolítica. Así este modelo de subjetividad debilita la percepción de lo común y desplaza la violencia hacia el plano de la reacción privada; la imagen conmueve, pero la conmoción queda encerrada muchas veces en la esfera individual.

Como resultado se produce una implicación frágil. El espectador se conmueve, comparte, comenta, reacciona, quizá se indigna, pero esa participación suele agotarse en la circulación misma de la imagen. La emoción se convierte en respuesta suficiente; el gesto de compartir puede funcionar como sustituto de una elaboración más profunda; la indignación se integra en la economía de la atención. No desaparece la sensibilidad, pero se debilita su traducción en la discusión política. La experiencia de la

violencia se vive como estímulo privado más que como problema estructural compartido.

La normalización de la violencia surge precisamente de esta matriz. No es simple insensibilidad moral. Es el resultado de una articulación compleja entre poder disperso, fragmentación perceptiva, individualismo, debilitamiento de la solidaridad, despolitización, desigualdad simbólica y saturación visual. Cada elemento refuerza a los demás. La dispersión del poder dificulta atribuir responsabilidades; la fragmentación de la atención impide sostener procesos largos; el individualismo reduce la violencia a emoción privada; la despolitización debilita la intervención sobre las causas; la saturación integra el daño en la continuidad del flujo.

La violencia contemporánea puede ser omnipresente y, al mismo tiempo, tolerable. Esta tolerabilidad no se explica porque el espectador sea necesariamente cruel o indiferente, sino porque la experiencia está organizada de modo que el daño puede verse sin alterar la estructura de la vida cotidiana. Una imagen de guerra aparece junto a una recomendación de consumo; una ruina junto a una opinión; una escena de hambre junto a entretenimiento. El flujo no niega la violencia; la absorbe. Y al absorberla, la vuelve compatible con la normalidad.

Esto no significa que el régimen de visibilidad produzca la violencia. La violencia nace de estructuras políticas, económicas y sociales que la hacen posible, funcional o administrable. Las imágenes no crean el hecho violento, pero contribuyen a determinar si aparece como escándalo, rutina, amenaza, consecuencia inevitable o simple dato informativo. Las estructuras de poder hacen la violencia posible; el régimen de visibilidad contribuye a hacerla soportable.

Es cierto que algunas imágenes interrumpen. Hay fotografías, vídeos o escenas que generan protestas, crisis de opinión, movilizaciones, escándalos o cambios en la sensibilidad pública. La saturación no impide toda conmoción. Pero la cuestión decisiva es qué ocurre con esa conmoción en el tiempo. El mismo entorno que permite la circulación inmediata de una imagen capaz de movilizar es el que facilita su rápida sustitución por otra. La interrupción no desaparece, pero se vuelve inestable; la emoción no se anula, pero se disipa; la atención se desplaza antes de que la experiencia sedimente. Por eso la tesis no debe formularse como una relación simple entre saturación y normalización, sino como una tendencia estructural a la fragilidad de la interrupción.

La posición de la ciudadanía occidental

El lugar desde el que miramos no es universal ni abstracto, sino que es una posición histórica concreta: la de la ciudadanía europea y occidental contemporánea. No se trata de convertir esta posición en modelo general de la experiencia humana, sino de reconocer sus condiciones específicas. La mayor parte de esta ciudadanía vive en una relativa estabilidad institucional y material, al menos si se la compara con los

territorios donde se producen muchas de las violencias extremas que contempla. Al mismo tiempo, está expuesta de manera constante a imágenes de esas violencias, de manera que la distancia física convive con la proximidad visual.

Esta combinación produce una forma peculiar de presencia: la proximidad mediada. No somos testigos presenciales de muchas guerras, hambrunas, desplazamientos o devastaciones territoriales, pero tampoco somos ignorantes. Vemos, sabemos, interpretamos, compartimos. La violencia no está físicamente aquí, pero está visualmente presente; estamos lejos del daño y cerca de sus imágenes. Esa ambigüedad define una parte decisiva de la experiencia contemporánea occidental: no somos completamente ajenos ni plenamente actores; no estamos en la escena, pero tampoco fuera del mundo que la produce.

La distancia protegida hace posible la exposición constante. Si la violencia amenazara directamente el entorno inmediato del espectador, el flujo sería insoportable. Precisamente porque el daño aparece mediado, puede integrarse en la vida cotidiana. Se contempla desde una posición relativamente segura, en espacios domésticos, laborales o íntimos, a través de pantallas que permiten acercamiento y separación al mismo tiempo. La imagen aproxima el daño, pero también preserva la distancia. Esta estructura permite una paradoja central: la violencia global puede estar permanentemente presente sin desestabilizar la normalidad material del espectador.

La experiencia contemporánea no es, por tanto, la de la ignorancia, sino la de una información abundante y una elaboración frágil. Se sabe mucho, se ve mucho, se comenta mucho, pero la experiencia pierde densidad porque le falta duración. La proximidad visual no se convierte necesariamente en memoria; la afectación no se transforma necesariamente en responsabilidad sostenida; la comprensión parcial no se traduce fácilmente en actuación. La dificultad no reside en acceder al daño, sino en sostenerlo como problema más allá del impacto inicial.

La ciudadanía occidental no recibe imágenes de manera pasiva, sino que participa en su circulación: comparte, comenta, archiva, reenvía, denuncia, ironiza, olvida. Cada gesto forma parte de la economía de la atención; incluso cuando se pretende denunciar una violencia, se contribuye a su inserción en el flujo. Esta implicación no significa que todo espectador sea culpable del daño que ve, pero sí que no existe una posición pura de exterioridad. Mirar, en el presente, implica pertenecer a un régimen que distribuye visibilidad, reconocimiento y valor.

De ahí que el estatuto del espectador se transforme definitivamente. Ya no puede sostenerse la figura del observador inocente que contempla acontecimientos ajenos desde una distancia neutral. No porque toda mirada sea moralmente culpable, sino porque toda mirada está situada dentro de un mundo cuyas estructuras organizan tanto la violencia como su aparición. La mirada está formada por hábitos, categorías, imaginarios, medios, tecnologías y posiciones históricas, y ver es, pues, reconocer bajo condiciones aprendidas. Ningún espectador empieza desde cero.

La ética de la mirada debe partir de esta pérdida de inocencia. Pero si todo mirar estuviera condenado a reproducir sin más el régimen que lo hace posible, no

quedaría espacio para la responsabilidad. Sin embargo, los marcos de visibilidad no son naturales ni eternos; son históricos, sedimentados, disputables y pueden reproducirse, pero también desplazarse. No hay imágenes puras, pero tampoco regímenes completamente cerrados. La responsabilidad comienza justamente en esa zona ambigua.

La ética de la mirada no puede reducirse a una cuestión de sensibilidad individual. No basta con preguntarse si una imagen nos conmueve, si sentimos empatía o si nos produce rechazo. Esa formulación psicológica es insuficiente. La pregunta debe desplazarse al ágora: ¿qué régimen de visibilidad organiza lo que aparece?, ¿qué marcos hacen reconocibles unas vidas y otras no?, ¿qué estructuras distribuyen atención y valor?, ¿qué queda fuera del encuadre?, ¿qué se presenta como excepcional y qué cómo normal? Mirar éticamente exige interrogar las condiciones de aparición, no solo la propia emoción.

Tampoco basta con mirar más. En un mundo saturado, la acumulación de imágenes puede incluso reforzar la normalización si no va acompañada de duración y pregunta. Tampoco basta con apartar la vista, porque la retirada puede convertirse en indiferencia o en protección cómoda. La tarea es más difícil: mirar sin convertir el daño en espectáculo, sentir sin descargar la responsabilidad en la emoción, recordar sin reducir la vida a icono, comprender sin suponer que comprender equivale a actuar, reconocer la implicación sin reclamar una pureza moral imposible.

Recordar sin reducir la vida a icono es una exigencia fundamental. El icono tiene potencia: fija un instante, condensa una historia, permite reconocer rápidamente una causa, moviliza afectos. Pero también tiene un coste. Puede desprender una vida de su contexto, convertirla en emblema abstracto, clausurar la interrogación y tranquilizar al espectador. Una vez que una imagen se vuelve símbolo, puede parecer que la memoria ya ha cumplido, pero recordar no es repetir una forma visual estable; es sostener la singularidad de una existencia sin convertirla en fórmula.

La responsabilidad de la mirada consiste también en distinguir impacto y comprensión. El impacto es inmediato, intenso, a veces necesario. Pero no basta. Puede conmover sin transformar; puede producir una descarga afectiva que se consume rápidamente; puede incluso ofrecer al espectador la sensación de haber cumplido. La comprensión exige duración, relación con el contexto, atención a las causas, conciencia de los marcos y disposición a no cerrar demasiado pronto el sentido. En el régimen saturado, esta duración es precisamente lo que se debilita.

Por eso una ética de la mirada debe introducir demora. Interrumpir no significa escapar del régimen contemporáneo de visibilidad, porque no hay un afuera sencillo. Significa introducir lentitud donde se impone rapidez, singularidad donde predomina la serie, continuidad histórica donde el flujo produce episodios aislados. Significa impedir que la violencia se presente como necesidad natural, como rutina administrativa o como espectáculo consumible. Interrumpir es restituir la pregunta allí donde la clasificación automática había clausurado la experiencia.

Restituir la pregunta implica devolver al acontecimiento su carácter problemático. Cuando una imagen llega bajo un marco estabilizado, creemos saber inmediatamente qué estamos viendo: víctima, amenaza, crisis, conflicto, catástrofe, accidente, daño colateral. La clasificación ha hecho su trabajo antes de que la interrogación pueda formarse. Preguntar significa suspender por un momento esa evidencia: ¿por qué esto aparece así?, ¿qué condiciones históricas lo hicieron posible?, ¿qué vidas quedan fuera?, ¿qué responsabilidades se diluyen?, ¿qué intereses organizan este marco?, ¿qué nos permite sentir y qué nos impide pensar?

Esta práctica no ofrece redención, no elimina la distancia entre quien mira y quien sufre, no convierte al espectador en salvador ni resuelve la asimetría entre la seguridad de unos y la vulnerabilidad de otros. Pero puede modificar la forma de participación. En lugar de consumir automáticamente, el espectador introduce una incomodidad reflexiva; en lugar de dejarse arrastrar por el flujo, sostiene una duración; en lugar de aceptar el marco recibido, lo interroga; en lugar de convertir la emoción en cierre, la mantiene abierta como inicio de una responsabilidad.

La ética de la mirada debe aceptar una ambivalencia irreductible: toda imagen de violencia puede denunciar y reproducir al mismo tiempo. Puede hacer visible un daño y, a la vez, exponer de nuevo a quienes ya han sido vulnerados; puede movilizar conciencia y, simultáneamente, integrarse en el mercado visual; puede singularizar una vida y convertirla en icono; puede interrumpir el flujo y ser absorbida por él. No hay redención visual completa ni condena absoluta. La tarea ética consiste en habitar esa ambivalencia sin resolverla falsamente.

La normalización de la violencia exige una última consideración. Muchas violencias contemporáneas no se presentan como rupturas excepcionales, sino como condiciones estructurales del sistema global: desigualdades económicas profundas, precariedad prolongada, explotación laboral, devastación ambiental, abandono de poblaciones, crisis humanitarias recurrentes. Si estas situaciones fueran percibidas continuamente como quiebras intolerables del orden moral, la presión para transformarlas sería mayor. Pero cuando se presentan como problemas crónicos, costes inevitables, crisis repetidas o realidades administrables, el sistema que las produce puede seguir funcionando sin reformarse radicalmente.

La sociedad participa en esta reproducción. No como masa pasiva, sino como conjunto de usuarios, espectadores, ciudadanos y sujetos afectivos que redistribuyen imágenes, reaccionan, consumen, olvidan. Esa participación no implica deseo de normalizar la violencia, pero sí pertenencia a la economía colectiva que organiza lo visible. El problema ético contemporáneo no se resuelve señalando únicamente a actores externos; también exige reconocer cómo nuestras formas de atención participan en el régimen que criticamos.

La violencia, insisto, no depende primariamente del régimen visual. Sus causas son políticas, económicas, históricas, militares, coloniales, patriarcales, tecnológicas. Pero este texto no se pregunta por la causa última de la violencia, sino por las condiciones bajo las cuales esa violencia es percibida, reconocida o normalizada. Las imágenes no producen por sí mismas el daño, pero intervienen en su inteligibilidad

colectiva. No son superficie irrelevante: son una de las formas mediante las cuales lo real adquiere sentido público.

Se podría decir, objetar, que una misma imagen puede producir reacciones muy distintas. Es cierto. Ningún régimen visual determina de manera automática la experiencia. Una imagen puede conmover, dejar indiferente, indignar o ser interpretada de modos opuestos según el contexto, la historia del espectador y los marcos disponibles. Pero reconocer esa indeterminación no obliga a negar que existan condiciones estructurales que orientan la experiencia. La saturación no fija los efectos, pero modifica las probabilidades: hace más probable el impacto breve y el desplazamiento rápido; hace más difícil la elaboración sostenida.

La responsabilidad no consiste, entonces, en buscar una mirada pura, esa pureza no existe, sino que consiste en reconocer que no hay inocencia completa y, al mismo tiempo, que la ausencia de inocencia no cancela la posibilidad de responsabilidad. En un mundo herido, ver ya no es un acto simple. La violencia atraviesa cuerpos y territorios, pero también los marcos que la hacen visible, las categorías que la nombran, los flujos que la distribuyen y los hábitos que la vuelven soportable.

Tal vez la ética de nuestro tiempo no pueda apoyarse solo en grandes ideas abstractas, el Bien, por ejemplo, sino en la experiencia del dolor y de la vulnerabilidad, porque el dolor, el sufrimiento, es una experiencia física que compartimos, lo padecemos o somos testigos, mientras que la idea del Bien es metafísica y no es fácil compartirla concretamente y una ética de la mirada debe responder ante el otro vulnerable sin apropiarse de su dolor, sin convertirlo en espectáculo y sin clausurarlo como icono. Será siempre una ética situada, incierta, incompleta, atravesada por decisiones que rara vez son completamente justas.

Pensar la mirada es, finalmente, pensar el mundo que la produce. Lo que está en juego no es solo la interpretación de las imágenes, sino la forma en que una sociedad se reconoce a sí misma en aquello que decide mirar, repetir, olvidar o normalizar. En un régimen donde la violencia puede aparecer continuamente sin dejar de ser tolerable, la tarea ética consiste en mantener abierta la interrogación. No mirar desde la inocencia, porque esa inocencia se ha perdido, sino desde una responsabilidad difícil: sostener la duración, interrogar el marco, reconocer la desigualdad del duelo y habitar críticamente un mundo lacerado.