

# La opaca transparencia. Entre verdad y representación en la imagen fotoperiodística documental

Víctor Gayol\*

EL COLEGIO DE MICHOACÁN

La fotografía se inventó en el siglo XIX como un recurso tecnológico para captar y fijar imágenes de la realidad por medios mecánicos. El descubrimiento estuvo acompañado por la idea de que las fotografías obtenidas reflejaban con exactitud y de manera objetiva el mundo circundante, de ahí que la fotografía documental de reportaje haya adquirido el carácter de testimonio verídico de la realidad. Sin embargo, el fotógrafo no resultó ser simplemente un intermedio inofensivo en el proceso mecánico; por el contrario, su intervención crea una representación del mundo plagada de modificaciones en los posibles significados del referente fotografiado. Esta nota es un breve ejercicio para invitar al debate sobre el fenómeno.

(Fotografía documental, verdad, representación)

*A Pedro Meyer, por enseñarnos a mirar reflexivamente*

Hay una famosa fotografía tomada/hecha<sup>1</sup> por Robert Capa que muestra el momento preciso en el que un miliciano republicano es abatido por las balas nacionalistas durante la Guerra Civil española. No es necesario poner aquí la imagen pues su única mención es suficiente para recordarla ya que ha sido repro-

\* vgayol@colmich.edu.mx

<sup>1</sup> Los verbos con los que se hace referencia al complejo gesto compuesto por una diversidad de acciones alrededor del apretar el obturador de una cámara (fotografiar) invitan a un juego semántico continuo: tomar, hacer, sacar, tirar, registrar, documentar, retratar o captar no significan lo mismo, pero han sido utilizados indistintamente, aunque con preferencia de unos sobre otros dependiendo del momento o el lugar.

ducida millones de veces en los últimos setenta y ocho años. Desde su publicación en *Life*, en julio de 1937,<sup>2</sup> se convirtió en el referente iconográfico de la guerra civil española. Impresa a media página de la revista, encabezó un artículo titulado: “Muerte en España: la guerra civil ha tomado 500,000 vidas en un año”. Inmediatamente identificada con las bajas de la segunda república, no es exagerado decir que la fotografía de Capa pasó a ser el centro alrededor del cual gravitó todo el demás conjunto de imágenes producidas (carteles y fotografías, sobre todo),<sup>3</sup> que contaron los tres años de lucha de la segunda república frente al alzamiento nacionalista de Franco. Aún más: al terminar la guerra con la derrota republicana, la fotografía de Capa se convirtió en el ícono de la resistencia ante el totalitarismo.

Además de tener una composición muy limpia, la imagen es muy sencilla y, por lo tanto, sintética. Muestra a un miliciano en el instante que cae con los brazos abiertos y la cabeza inerte. El cuerpo quedó detenido en el instante de su caída como si el aire lo sostuviera. La lectura es inmediata: ha sido alcanzado por una bala nacionalista y suelta su fusil mientras muere. No hay más escenografía que la ladera de un cerro con algunos rastrojos secos de una reciente cosecha. La historia que sintetiza aunada a la sencillez de la composición produce una imagen vigorosa que tiene todos los elementos para inscribirse en lo que Henri Cartier-Bresson –otro fotógrafo de la época– llamó “el instante decisivo”. Éste puede definirse como la sincronía de un hecho que está en proceso de desenvolverse con la capacidad del fotógrafo para crear una representación del momento, para lo cual debe poner todos sus sentidos, razón y sentimientos (cerebro, ojo, corazón) en ello. Esta capacidad para representar toda una historia, a partir de capturar un breve instante de realidad que

<sup>2</sup> La fotografía fue tomada por Capa, el 5 de septiembre de 1936, en Cerro Muriano, cerca de Córdoba, Andalucía, y fue reproducida por primera vez el 23 del mismo mes en el semanario francés *VU*, dirigido por Lucien Vogel entre 1928 y 1940. En él, publicaron fotografías Henri Cartier-Breson, André Kertesz, Brassaï y Man Ray, entre otros. Al poco tiempo se publicó en *Life*, con lo que adquirió una difusión masiva en los primeros meses de la Guerra Civil.

<sup>3</sup> Véase el excelente ensayo visual conmemorativo de los cincuenta años del inicio de la Guerra Civil: *Images of the Spanish Civil War*, Eau Claire, Allen & Unwin Ltd., 1986, con introducción del historiador británico hispanista Raymond Carr.

transcurre en el espacio tiempo, es precisamente la diferencia entre un buen  *fotoperiodista* (otro término inventado por Cartier-Bresson) y un operario cualquiera de una máquina de hacer fotos. Cartier-Bresson sabía que ninguna imagen fotográfica es inocente.

Sin embargo, la mayoría de los fotógrafos y del público consumidor de fotorreportajes de buena parte del siglo XX vio en la imagen fotográfica el testimonio, objetivo por antonomasia, de la realidad que acontecía frente a la cámara en el momento de apretar el obturador. Esto es herencia de un discurso que se generó en el siglo XIX, paralelamente al desarrollo del invento tecnológico. Los editores y los dueños de los medios de comunicación posiblemente lo supieron muy bien, pero no hicieron nada por modificar este punto de vista inocente de los productores y consumidores de imágenes fotográficas. Quizá resultaba más redituable dejar que se siguiera pensando que el fotógrafo toma su fotografía a través de un aparato mecánico que capta las cosas tal cual son, que registra objetivamente lo real con tan sólo apretar un botón, para llevar su imagen a los ojos de un público ávido de verdad.

Durante varias décadas, la fotografía de reportaje quedó atrapada entre una búsqueda exigente de realismo (que la imagen sea constatación y referente de la cosa real fotografiada) y los complejos mecanismos de construcción de las representaciones.<sup>4</sup> Para aprovechar un ejemplo, podemos pensar aquí en toda esa tradición de fotografía documentalista, humanista y comprometida con los problemas sociales en los Estados Unidos que tuvo su más alta manifestación en la década de 1950 con la magna exposición montada en el MoMA, *The Family of Man*. Pero, ¿cuantas de esas imágenes entonces exhibidas correspondían a las intenciones de pioneros como Riis o Hine? Si nos detenemos en un análisis más detallado, tanto unos como otros tenían un programa discursivo que cumplir. La variable radica en entender, ¿desde qué perspectiva? A fin de cuentas, todos mostraban la realidad social, no importando si eran motivados por la necesidad de representar sus ideas de la desigual-

<sup>4</sup> John Tagg (1988), *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

dad social desde una perspectiva independiente y contestataria o desde otra ligada a los intereses generados por los programas de asistencia social del Estado.

Cuando se inventó el proceso para obtener, fijar y reproducir imágenes del mundo circundante por una *cámara lucida* se pensó que se había llegado a descubrir un procedimiento para captar la realidad tal y cual se presentaba frente a la máquina. En el hecho fotográfico no intervendrían otros procedimientos subjetivos que estaban asociados a una serie de destrezas cultivadas y aprendidas desde siglos y por generaciones, como dibujar o pintar. Dibujar y pintar implicaban largos procesos de aprendizaje técnico y, además, requería de gran destreza fina para el trabajo meticoloso que permitiera simular el universo conocido de cuatro dimensiones en un plano bidimensional: simular los volúmenes, las sombras, las distancias, la profundidad. Pero, sobre todo, llevar a ese plano las proporciones de los cuerpos y el espacio, y las ideas matemáticas y filosóficas al respecto que se construyeron desde el Renacimiento. El resultado de un lienzo era producto de complejas operaciones subjetivas.

El invento de la fotografía (una *camera lucida* provista con una óptica correctiva, un diafragma que regule el paso de la luz, un mecanismo obturador para controlar el tiempo de exposición y el uso de un material fotosensible adecuado), creó, por el contrario, la capacidad para captar la impronta bidimensional de los objetos reales a partir de la luz reflectada por ellos. Esta impronta los mostraba tal y como eran sin la intervención, aparentemente, de la subjetividad del operador de la máquina fotográfica. Aún más, el desarrollo de las máquinas fotográficas para utilizar película de 35 mm, en la década de 1920, permitió mayor movilidad y rapidez para la obtención de imágenes instantáneas de gran calidad que lo que permitían las antiguas cámaras de placas que necesitaban necesariamente ser montadas en un trípode para utilizarlas, o de las cámaras de formato medio que utilizaban película de 120 mm, ágiles, pero cuya óptica por entonces no poseía buena calidad, como las clásicas *Brownies* de Kodak para aficionados. Este desarrollo tecnológico llevaría a la obtención de imágenes fotográficas cada vez más impresionantes, directas, que retrataban la vida cotidiana y los acontecimientos más importantes

de la historia contemporánea sin pérdida de tiempo ni detalles. Al adoptarlas para el trabajo diario, los fotógrafos de reportaje periodístico y documental harían de estas cámaras el vehículo para convencernos de que nos estaban mostrando la realidad inmediata. No en vano, el fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985) llegaría a decir: “La cámara es mi herramienta. A través de ella doy razón de todo lo que me rodea”. Sin embargo, la continua práctica de la fotografía directa a lo largo de algo menos de medio siglo (1930-1980), nos haría ver que también la imagen fotográfica “instantánea”, periodística-documental, conlleva en sí misma un importante componente de subjetividad ya que se inserta en uno (o varios) sistemas de representación sin ser, precisamente, la imagen exacta y objetiva de lo real con independencia –o a pesar– del fotógrafo.

Es momento de mencionar otra imagen fotográfica de gran peso visual en la sociedad (porque no se puede negar que la fotografía ha llegado a más personas que las demás expresiones visuales gracias a los medios masivos de comunicación, además de que el procedimiento fotográfico democratizó la producción y el consumo de imágenes). También en esta ocasión será una imagen de guerra. Es la famosa fotografía del izado de la bandera estadounidense en Iwo Jima, aquella pequeña isla del Pacífico en poder de Japón durante la segunda guerra mundial. Tomada por Joe Rosenthal,<sup>5</sup> se convirtió, al igual que la fotografía de Capa, en un referente sobre la guerra, de la liberación. Si bien es peligroso utilizar el concepto de guerra justa al hablar del sentido representativo con el que se dotó a esta fotografía, considero que no sería erróneo tenerlo en mente pues, a fin de cuentas, se trata de una imagen de la victoria de las democracias occidentales sobre los régímenes totalitarios militaristas, o así fue utilizada finalmente por la propaganda.

Tampoco la utilizaré para ilustrar este texto, ya que es ampliamente conocida: cinco marines estadounidenses plantan la bandera de su país. Estados Unidos está en guerra en ese momento, cuatro años después del ataque a Pearl Harbour. Teniendo en cuenta el contexto, la imagen es más que elocuente: a pesar del desastre de 1941, a principios

<sup>5</sup> Tomada el 23 de febrero de 1945.

de 1945 los estadounidenses lograron remontar el impacto y conquistaron el Pacífico, ola por ola, isla por isla. Desde una lectura realista, la foto de Rosenthal fue un testimonio de ello, de tal manera que se convirtió también en un referente iconográfico en el conjunto de la producción simbólica del gobierno de los Estados Unidos para mostrar al mundo su esfuerzo por defender las libertades. No en balde, la fotografía de Rosenthal ha servido, entre otras cosas, para recrear una estatua en honor del cuerpo de los *marines* en el *Memorial* de Arlington, erigido entre 1951 y 1954 para conmemorar a los caídos en la defensa de los Estados Unidos desde 1775.

Ahora bien: demos una vuelta de tuerca en el discurso y juntemos la fotografía de Capa con la de Rosenthal: hoy sabemos que ambas imágenes son montajes, no una mirada “instantánea” de la realidad. En 1975, el periodista australiano Phillip Knightley escribió un libro demoledor contra el reportaje bélico.<sup>6</sup> Analizando los discursos textuales e iconográficos de los corresponsales de guerra en los periódicos y revistas desde los primeros conflictos fotografiados y reportados del siglo xix (Crimea, 1853-1856) hasta la de Vietnam (1959-1975),<sup>7</sup> Knightley arremetió contra los corresponsales de guerra en general por considerarlos no solamente forjadores de historias heroicas sobre sí mismos, sino por ser más creadores de mitos y constructores de propagandas tendenciosas de uno u otro bando que observadores objetivos de los acontecimientos. El análisis de Knightley es muy interesante en términos de la práctica periodística –aunque superficial si se le exige un rigor académico, lo cual no era su intención–, ya que toca, desde las estructuras políticas, culturales y sociales que envuelven al trabajo del corresponsal de guerra, la presión de los editores de los medios de comunicación masivos que obligan a los reporteros a buscar la primicia, hasta las estrategias de los fotorreporteros por conseguir las imágenes más elocuentes con las que agradar a sus editores..., la mayoría de ellas, “no reales”. Pa-

<sup>6</sup> Phillip Knightley, *The First Casualty: from the Crimea to Vietnam. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, Nueva York, Harcourt, 1975.

<sup>7</sup> Posteriormente, amplió su libro para integrar los conflictos sucedidos hasta la guerra de Irak, quizás la que más cobertura mediática tuvo en el siglo xx, aparte del conflicto de los Balcanes.

ralelamente a la publicación del libro de Knightley, se desató un debate grande sobre la veracidad de la imagen de Capa, asunto que todavía sigue en discusión tras el “descubrimiento” de los rollos, en 1995, de la llamada “maleta mexicana”,<sup>8</sup> quizá por las sensibilidades implicadas. Al parecer, Capa pidió a los milicianos que realizaran algunas acciones como si fueran de batalla en unas trincheras durante la hora de la siesta. En el caso de Rosenthal, desde un primer momento se supo que no se trató de la primera izada de bandera sino de una segunda, preparada *ex profeso* con una mejor imagen para la prensa. Claro que las cuestiones que se debatieron en este ámbito son muy interesantes, ya que agitaron mucho a las conciencias de una y otra parte. Sin embargo, desde mi punto de vista, sería mucho más importante estudiar y comprender los mecanismos sociopolíticos y culturales mediante los cuales se dotó de una sobreinterpretación a una representación –falseada o no– de un hecho determinado y que tuvo gran difusión mediática. En resumen, nos deberían interesar los complejos mecanismos que subyacen al proceso de producción y consumo de esas imágenes.

La necesidad de proseguir con el debate sobre esta reflexión me lleva al caso de un reportaje fotográfico que se convirtió en escándalo muchos años después de haberse realizado. Tiene que ver también con guerras, pero desde otro punto de vista: lo que sucedía detrás de las trincheras, lejos del frente. En 1986, se organizó una exposición fotográfica en la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris con el trabajo de André Zucca, un fotógrafo piemontés que creció en los Estados Unidos y regresó a Europa para vivir en Francia a los 18 años, en 1915. El tema de la exposición fue algo así como “París durante la ocupación alemana en la segunda guerra”. Para cuando se hizo la exposición, Zucca ya había muerto (1975), pero su hijo, Pierre, era entonces un más o menos reconocido fotógrafo de *stills*,<sup>9</sup> escenógrafo y cineasta. Quiso hacer un homenaje a su padre, pero resultó contraproducente. Después de algunas cuantas horas de

<sup>8</sup> Tres cajas de cartón abandonadas en París con negativos de Capa, Gerda Taro y David Seymour, que aparecieron en el legado del general Francisco Javier Aguilar, embajador mexicano en Francia en 1942.

<sup>9</sup> Fotografía de escena cinematográfica.

montada la exposición (por no decir, a los diez minutos), los críticos y la prensa parisina se volcaron a denostar acremente las imágenes y el trabajo de Zucca. Quedaba en claro que sus fotografías presentaban a un París y a su gente muy de acuerdo con la ocupación nazi: todo el mundo conforme, las mujeres y los hombres en sus actividades cotidianas, los niños paseando y jugando, la población de París viviéndolo a sus anchas agradeciendo (más que tolerar o sufrir) la presencia de los soldados alemanes. De la fecha de la exposición a hoy en día, la polémica sigue vigente.

En septiembre del año pasado (casi treinta años después de la exposición), el diario británico *Daily Mail* recogió el escándalo, pero con un maravilloso regalo: nos obsequió casi el total de las imágenes de Zucca que nunca habían sido publicadas nuevamente en un medio de circulación masiva.<sup>10</sup> En ellas se ven, efectivamente, parisinos viviendo una vida apacible durante la ocupación, soldados y oficiales alemanes caminando y compartiendo la vida cotidiana de París como si nada hubiera pasado, y cosas por el estilo. Lo que quizá resulta más perturbador, por la perversión que conlleva, es que las fotografías de Zucca fueron tomadas a color con un material novedoso y escaso para la época precisamente producido en Alemania desde 1936: la película para positivado de transparencias *Agfacolor*. De tal manera, tanto por las características propias del material fotográfico como por el paso del tiempo, las fotografías de Zucca aparecen con una especie de velo que provoca que los tonos se atenúen hacia una gama de muy baja saturación, lo que permite presentar escenas en colores apastelados y suaves que recalcan, con su impronta visual, una sensación de bienestar.

El conjunto de las imágenes (retratos de mujeres dibujándose el contorno de los labios con la ayuda de un espejo, parejas amorosas a la orilla del Sena, visitas al zoológico, vida cotidiana, edificios parisinos con carteles sobrepuertos en alemán que indican lugares como cines o cafés, niños patinando frente a la torre Eiffel) se convierte en

<sup>10</sup> <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2417335/Paris-Nazi-lens-Propaganda-images-occupied-French-capital-citizens-thriving-German-rule.html> consultado el 2 de septiembre de 2014.

el testimonio más elocuente de que la población de París era feliz y estaba tranquila, llevando su vida cotidiana sin problemas bajo el nazismo. Escarbemos un poco más para percarnos que todo esto no fue gratuito: Zucca había sido contratado por la revista *Signal*,<sup>11</sup> órgano de propaganda nazi alemana con el objetivo de que diera fe de las bondades de la ocupación. Seguramente ellos lo proveyeron con película a color alemana: era un experimento de propaganda.

Hasta ahora, hemos hablado de la imagen fotográfica instantánea que pretende captar la realidad tal cual es, mediante un artefacto aséptico según los cánones de la modernidad, en cuyo proceso no media más que un instrumento entre el sujeto y la realidad objetiva (la cámara es un *instrumento* más entre los instrumentos como los utilizados para observar la realidad por las ciencias naturales y físicas, es decir, *artefactos* de mediación, aspecto que nos lleva a otro problema que no podemos tratar aquí). Sin embargo, con estos tres ejemplos se abre la ventana para demostrar que dicha mirada sobre la realidad no es tan absolutamente objetiva como se pretende. Cada toma fotográfica es una manipulación de la realidad que hace el fotógrafo al elegir un encuadre determinado y no otro, un punto de vista y no otro, que subraya con un gesto la idea que quiere transmitir y lo que quiere representar a través de la selección de un fragmento de lo real. En este sentido, el fenómeno fotográfico se convierte en un ejemplo muy claro del dilema y la tensión que sucede en otras áreas, aparentemente ajenas. Es el caso de nuestras ciencias, de nuestros “saberes”. Los antropólogos y los historiadores nos comportamos frente a nuestras fuentes de información de la misma manera en la que un fotógrafo documentalista se acerca a su escena: cortamos, encuadramos, elegimos fragmentos de la realidad y los convertimos en testimonios, regidos por un abanico grande de situaciones que van desde nuestras filias y fobias más conscientes hasta el *habitus* que hemos aprehendido en el contexto de nuestro medio cultural, que se encuentra inmerso en una serie de codifica-

<sup>11</sup> Creada en 1940 por iniciativa del coronel Hasso von Wedel y editada por la Deutsche Verlag AG, la revista fue publicada en francés, inglés, danés, holandés, portugués, finlandés, noruego e italiano, entre otras lenguas. Contenía una sección general y una sección local para cada país ocupado.

ciones culturales y políticas y éticas asociadas a las prácticas y discursos propios de nuestras disciplinas (los paradigmas) que difícilmente llegamos a hacer conscientes.

También los editores manipulan, incluso modifican, la imagen del fotógrafo, pues imprimen sus necesidades discursivas al momento de requerir cierto tipo de tomas, al contratar a cierto tipo de fotógrafo con un perfil adecuado para asignarle algún tema, al seleccionar aquellas tomas que se acomoden mejor en el discurso que quieren elaborar, así como al decidir la mejor manera (para ellos y su público) de colocarlas en el contexto de la publicación con sus títulos o acompañando a un texto explicativo. Sobre esto hay mucho que discutir aún, pero, sobre todo, proseguir con el debate con Roland Barthes y su gran enamoramiento por el realismo fotográfico documentalista que dejó iniciado en su póstuma *La chambre claire*.<sup>12</sup> Las bases para el debate deberían comprender, como mínimo también, a autores como Tagg,<sup>13</sup> Sontag,<sup>14</sup> Bourdieu,<sup>15</sup> Flusser<sup>16</sup> o Fontcuberta.<sup>17</sup> Cabría incluir a muchos otros, desde la historia del arte hasta la antropología visual, con la idea de hacer una propuesta de lecturas colectiva e intersdisciplinaria. Pero éste no es el espacio. Así que sigamos con el gran problema de la fotografía analógica: su manipulación en la edición.

\*

Sumemos a la intención y subjetividad del fotógrafo al momento de captar su imagen, la de sus editores. La fotografía analógica de reportaje periodístico y documental fue producida para cubrir una demanda de consumo que generalmente estaba asociada a su vehículo

<sup>12</sup> Roland Barthes (1980), *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.

<sup>13</sup> Por demás, la discusión ya está bastante avanzada en el texto de Tagg citado en la nota 4. Tagg, *El peso de la representación...*

<sup>14</sup> Susan Sontag (1973), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1987.

<sup>15</sup> Pierre Bourdieu (1965), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

<sup>16</sup> Vílem Flusser (1983), *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990; y (1991), “El gesto de fotografiar”, en *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder, 1993.

<sup>17</sup> Joan Fontcuberta, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

lo por excelencia: la prensa impresa, al menos hasta antes de la aparición de los medios ciberneticos y el fenómeno de la internet. Además de la selección de imágenes, los recortes del encuadre o la disposición de la fotografía en el contexto del texto impreso, la vinculación entre lo representado por la fotografía y lo dicho explícitamente por el texto puede devenir en una manipulación muy importante y profunda, incluso, de cambio o creación de nuevos significados que la fotografía de suyo no tiene, aunque se aproveche el que pueda sugerirlos en una de sus tantas lecturas (la imagen, al contrario de la lectura lineal que tiene un texto, tiene una lectura compleja y multivectorial, para decirlo de manera sencilla).

En junio de 1922, un periódico francés publicó la fotografía del controvertido expresidente de la tercera república, Raymond Poincaré, de visita en el cementerio que concentró los sepulcros de gran cantidad de víctimas de la gran guerra en Verdún. Estuvo ahí en compañía del embajador de los Estados Unidos en Francia, Myron T. Herrick, y un grupo de políticos y militares, en una visita oficial. La imagen muestra a Poincaré y Herrick caminando entre las tumbas, pero hay un extraño gesto en el rostro del entonces presidente del consejo francés que abría un montón de dudas. En el pie de foto, los editores el periódico aprovecharon para dar rienda suelta a la impopularidad del político y titularon la fotografía: “El hombre que se ríe en los cementerios”. El texto asociado a la imagen era una abierta crítica al desempeño de Poincaré como presidente durante la guerra y a la manera en la que se manejó (política, social y económicamente) la participación de Francia en el conflicto, según algunos, en contra de la población francesa que fue a morir en las trincheras (y Verdún era la memoria fresca de la trinchera más sangrienta de la historia) y a favor de los grandes capitales. Por ello, el político se había ganado el sobrenombre de *Poincaré-la-Guerre*. Los encargados de la comunicación social de la oficina de Poincaré reaccionaron inmediatamente. Adujeron que la foto fue tomada justo en el momento en el que el viejo político de centro derecha había hecho una mueca cegado por un rayo de sol en los ojos.<sup>18</sup> La aclaración de la

<sup>18</sup> “...faisait la grimace parce qu'il avait le soleil dans l'œil”.

oficina no hizo sino prender más la animosidad y, a los pocos días, se imprimió un tiraje indeterminado (pero que podemos considerar importante por sus secuelas) de la fotografía, ahora en formato de tarjeta postal con una larga leyenda que comenzaba: “El hombre que ríe. Poincaré en el cementerio”. Y proseguía con un párrafo de crítica que se puede traducir rápidamente como: “Así como el asesino regresa a la escena del crimen, Poincaré-la-Guerre regresa al lugar donde reposan las víctimas de su ambición asesina”. Poincaré y el presidente Millerand dejarían la vida política, definitivamente, dos años después.

Pero la manipulación más aborrecida y denunciada tanto por los documentalistas más puros como por sus críticos fue otra posibilidad que tenía la fotografía analógica, y más allá de su inserción entre el texto de los tabloides.<sup>19</sup> Se trata de la transformación radical de la imagen fotográfica en el laboratorio, que iba desde el retoque menor hasta el gran fotomontaje, pasando por una serie de procedimientos en el cuarto oscuro que permitían modificar la imagen. La fotografía a la que me referiré es también muy conocida, y produjo rápidamente una discusión entre los especialistas que se vio popularizada, entre otras cosas, gracias al *boom* que tuvo en su momento una novela de Milán Kundera. En *El libro de la risa y el olvido* (1979), el escritor cuenta al principio el caso de una (luego famosa) fotografía tomada al líder comunista checo, Klement Gottwald, dando aquel discurso fundacional en un balcón de Praga que marcaría el inicio de la historia de la Checoslovaquia comunista, en febrero de 1948. En la imagen original, que circuló profusamente en los meses siguientes como testimonio del acontecimiento histórico, hay dos personajes al lado de Gottwald. Uno de ellos era Vladimir Clementis, ministro del exterior checo que caería en desgracia acusado de desviacionismo en 1950, por lo que fue juzgado y condenado a la horca en diciembre de 1952. El otro personaje era un fotógrafo que estaba registrando la escena en contra plano. A raíz de la depuración política, el juicio y muerte de Clementis, los encargados de la propa-

<sup>19</sup> El problema de la fotografía digital es muy distinto, dadas las posibilidades de manipulación por computadora. Véase Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

ganda política checa borraron de la fotografía al ministro caído en desgracia y, de paso, al fotógrafo. La imagen fundacional de la nueva Checoslovaquia condensada en el discurso de Gottwald dado en el balcón de Praga seguiría circulando sin Clementis después de 1950. Fotografía testimonial periodística, política, propaganda y censura se juntan para redimensionar aquella famosa frase atribuida tanto a Alfonso Guerra González (PSOE) como a Fidel Velázquez (CTM): “El que se mueve no sale en la foto”. Incluso, puede desaparecer de ella.

Veamos otro caso de “retoque” político-fotográfico. Para ello hay que regresar a las imágenes al final de la Segunda Guerra. Se cuenta que cuando Stalin y sus consejeros vieron la fotografía de Rosenthal de la bandera en Iwo Jima, ordenaron a Yevgeny Khaldei, fotógrafo ucraniano, que tomara una fotografía similar que simbolizara la victoria de las tropas soviéticas sobre Alemania pues Berlín estaba a punto de caer. Antes de viajar, Khaldei mandó confeccionar tres grandes banderas rojas con la hoz y el martillo. Al llegar a Berlín utilizó una para hacer la primera fotografía junto a la escultura del águila nazi que dominaba el aeropuerto de Templehof. Luego, utilizó la segunda para tomar una serie de imágenes del izamiento encima de la puerta de Brandemburgo en las que se aprecia la escultura de La Cuadriga de Gotffried totalmente destruida. Finalmente, Khaldei subió al techo del edificio del Reichstag en compañía de tres soldados que había contratado como modelos para la fotografía: Goryachev, Ismailov y Kovalyev. Ahí captó finalmente la imagen que se convertiría en el ícono de la victoria soviética sobre el nazismo. En la imagen se observa a un soldado encaramarse sobre uno de los remates del Reichstag auxiliado por un camarada que lo sostiene extendiendo ambos brazos. Al fondo, un Berlín del cual se aprecia una vista de la ciudad a partir de la esquina inmediata hasta donde se confunde el horizonte. La ciudad se aprecia en llamas pues hay algunas columnas de humo a lo lejos. Era el 2 de mayo de 1945 y esa misma madrugada los generales alemanes habían rendido la ciudad a los soviéticos después de una cruenta ofensiva que había empezado el 16 de abril en las cumbres de Seelow. De hecho, el anterior 30 de abril los soviéticos habían tomado el Reichstag e izado ahí una bandera roja que los francotiradores alemanes derribaron sin que

quedara registro fotográfico. Una vez más, la fotografía de Khaldei hacía referencia a la realidad sin ser ella misma un registro fiel de lo acontecido.

Pero esto no fue todo. Al momento de recibirla en Moscú, la imagen se filtró inmediatamente pero, casi en el acto, los censores soviéticos detectaron un problema. Uno de los soldados (¿Goryachev, Ismailov o Kovalyev?) que subieron con Khaldei a la azotea del Reichstag y que aparece con los brazos extendidos sosteniendo a su camarada en la fotografía, tenía dos relojes de pulsera: uno en la muñeca izquierda (quizá el suyo) y otro en la derecha (quizá robado al cadáver de algún alemán muerto en los tiroteos). Por el dramatismo del encuadre y la claridad con la que aparece la acción del izamiento de la bandera así como la identificación de Berlín, esa era la fotografía que la maquinaria de propaganda soviética quería utilizar para enfatizar la victoria y hacer, a la vez, competencia al discurso propagandístico estadounidense sintetizado en la imagen de Rosenthal. No solamente las democracias occidentales salían victoriosas en la lucha contra el totalitarismo fascista en las lejanas islas del Pacífico; la dictadura del proletariado se llevaba el primer lugar indiscutible al acabar con el corazón y origen mismo de la conflagración. Conseguir la paz mundial por las armas estaba siendo obra de los soviéticos, un dato que Occidente no debería olvidar nunca. Los censores de Moscú comprendieron la oportunidad que esa fotografía les brindaba para abrir el picaporte de esa puerta, así que le ordenaron a Khaldei que borrara uno de los relojes y, de paso, hiciera aparecer mucho más humo del que en realidad había en Berlín aquel 2 de mayo de 1945.

\*

Aunque se sigue insistiendo en su vigencia desde los medios de comunicación, porque aún existe una demanda de ese tipo de productos, el realismo fotográfico que aparecía como garantía de verdad connatural al reportaje documental y periodístico ha sido relegado al plano de la ficción desde la década de 1970, por lo menos, desde la publicación del libro de Knightley. Ahí quedó claro que la imagen fotográfica documental es la construcción de una representación basada en una particular interpretación de la realidad en

cuya elaboración confluyen los intereses de los dueños de los medios, los editores, lo jefes de sección y los fotógrafos en función de reglas de la mercadotecnia y la política. A ello se le sumó la revolución tecnológica digital para la producción de imágenes en la década de 1980 y la difusión de su uso (una segunda democratización) en la siguiente década. La producción de imágenes digitales (que ya no deberían llamarse “fotografías”), trajo consigo la posibilidad de manipular con mayor facilidad el objeto imagético desde el mismo momento de la toma. Ahora se puede captar una imagen y modificarla durante el proceso de captarla incluso antes de llevarla a la computadora (el actual “laboratorio fotográfico”), donde se pueden realizar otra serie de operaciones tan dramáticas o más que las hechas por Khaldei o los censores de cualquier color político. Al hecho de que la imagen documental es representación se le suma la mayor posibilidad de ser manipulable. Como se ha dicho y quiero insistir, poca gente, sobre todo aquella relacionada con la producción de imágenes digitales, puede aseverar hoy que el objeto imagético es la constatación de la existencia de algo que necesariamente es real por haber sido captado por el objetivo. Pero a la vez, es muy probable que la mayoría de la gente siga teniendo la idea de que, en efecto, la fotografía es un calco bidimensional exacto y puro de lo real, como en el siglo xix.

Lo anterior ha producido dos fenómenos que me parece que son de la mayor importancia. Por una parte, el cada vez mayor cuidado de los editores de reportaje “serios” por asegurarse de que la imagen, más allá del problema mismo de la representación, sea una imagen que guarde la mayor veracidad posible, no solamente que sea verosímil. En el otro extremo se encuentra el uso y abuso de la imagen en una serie de ámbitos que comienzan por los editores “no serios” y que se desliza hoy sin problema entre el impreso y la internet, pero que tiene su apoteosis en las redes sociales. En estas últimas, la manipulación llega a extremos que, muchas más de las veces que nos imaginamos, van más allá de lo obsceno. Pero este es otro tema demasiado complejo como para tratarlo aquí por lo que solamente me referiré al primero.

A principios de 2013, el prestigioso concurso de fotografía de reportaje *World Press Photo* sufrió un duro golpe mediático que tuvo

en jaque a sus organizadores durante algunas semanas. Un especialista en computación e imágenes digitales denunció que el premio a la mejor fotografía de reportaje, otorgado al fotógrafo sueco Paul Hansen por su fuerte imagen de un funeral de niños en las calles de Gaza, era en realidad una imagen digital profundamente manipulada. La acusación cayó como balde de agua fría ya que en los años previos se había denunciado continuamente a fotorreporteros que manipularon sus archivos digitales. Los casos iban desde ediciones menores con objeto de imprimirlle mayor dramatismo a la escena, modificando selectivamente luces y sombras, hasta modificaciones importantes que incluyeron la inserción de elementos que no estaban en las imágenes originales.

Uno de los casos más extremos fue el del reportero Brian Walski, de *Los Angeles Times*, quien publicó una imagen de civiles iraquíes custodiados por militares británicos en las afueras de Basora en 2003. Originalmente, Walski tenía dos imágenes consecutivas: en la primera, el soldado británico ordena con un gesto a los iraquíes que permanezcan sentados; en la segunda, un hombre se levanta cautelosamente con un niño en brazos, mirando al militar quien tiene una actitud neutral en esta toma. Al parecer, Walski decidió que las dos imágenes por separado no eran lo suficientemente elocuentes, así que hizo un fotomontaje de las dos con un programa de computadora. La imagen apareció en la primera plana del periódico californiano, pero el truco fue descubierto y Walski despedido después de quince años de pertenecer al equipo de reporteros. Un segundo caso tocó a la agencia Reuters, tres años después. Adnan Hajj, corresponsal en Líbano, envió a la agencia una fotografía de Beirut tras un bombardeo en la que se aprecia que las columnas de humo fueron no solamente intensificadas por manipulación del contraste sino multiplicadas mediante la clonación digital. El resultado fue un retoque (muy burdo, por cierto) que suscitó una acre polémica en los medios. Por supuesto, Hajj se quedó sin trabajo.

Desde varias décadas atrás, las agencias de reportaje y los periódicos serios desarrollaron un código de ética profesional para evitar este tipo de problemas; pero sobre todo, con la difusión de las cámaras y procesos digitales, las agencias endurecieron sus protocolos de

control de las imágenes mismos que son revisados continuamente.<sup>20</sup> Los procedimientos que se siguieron en 2013 tras el escándalo desatado por la acusación contra el premiado Hansen, demuestran la meticulosidad a la que se ha llegado para la revisión de los archivos digitales con objeto de descubrir el más mínimo cambio en los pixeles de la imagen original. Sin entrar en más detalles de los análisis hechos, queda decir que tanto la fotografía de Hansen y el propio fotógrafo fueron declarados íntegros tras la investigación llevada a cabo. Por supuesto, conservó el premio... y el trabajo.

Los códigos de ética desarrollados en las últimas décadas alrededor de la veracidad en la producción de la fotografía documental de reportaje es un arma de doble filo, pues ahonda la tensión que subyace en la noción acerca de la naturaleza de la imagen fotográfica. Si bien, beneficia al hecho necesario, en una sociedad democrática, de ofrecer información verídica sobre los acontecimientos captados por el fotógrafo documentalista, pues evita manipulaciones directas sobre el registro; a la vez, invisibiliza aún más los procesos de construcción de representaciones a través de las imágenes. El conjunto de decisiones conscientes o inconscientes (políticas, económicas o generadas por el *habitus* o el contexto cultural) es opacado, pues, se refuerza la transparencia, aparentemente inocua, del registro verdadero de la realidad.

Éste es el punto de discusión sobre el cual considero debería reiniarse el debate. Ustedes dirán.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1980), *La cámara lucida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- BOURDIEU, Pierre (1965), *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- FLUSSER, Vílem (1983), *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.

<sup>20</sup> World Press Photo es un buen ejemplo. Aquí los cambios para los procedimientos de evaluación de los jurados para este año: <http://www.worldpressphoto.org/content/2014-world-press-photo-contest-set>

- \_\_\_\_\_, (1991), “El gesto de fotografiar”, en *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona, Herder, 1993.
- FONTCUBERTA, Joan, *El beso de judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- \_\_\_\_\_, *La cámara de Pandora. La fotografí@ después de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- Images of the Spanish Civil War*, introducción de Raymond Carr, Eau Claire, Allen & Unwin Ltd., 1986.
- KNIGHTLEY, Phillip, *The First Casualty: from the Crimea to Vietnam. The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, Nueva York, Harcourt, 1975.
- SONTAG, Susan (1973), *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhsa, 1987.
- TAGG, John (1988), *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

#### PÁGINAS DE INTERNET

- <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2417335/Paris-Nazi-lens-Propaganda-images-occupied-French-capital-citizens-thriving-German-rule.html> consultado el 2 de septiembre de 2014.
- <http://www.worldpressphoto.org/content/2014-world-press-photo-contest-set>