

¿ANTE LA MENTIROSA VERACIDAD, LA INVEROSÍMIL REALIDAD  
FOTOGRAFICA?

Rebeca Monroy Nasr\*

Resumen

Este texto pretende abordar desde diversos puntos de vista una vieja discusión que gira sobre lo “veraz” y lo “verosímil” de la fotografía –ya sea analógica o digital, analizando lo que se maneja como “real o verdadero”, dentro de la fotografía documental o de prensa. Lejos de establecer la discusión con los reconocidos teóricos e historiadores de la fotografía como Benjamín, Barthes, Flusser o Sontag, se prefirió ahondar los caminos con un vistazo a los filósofos de la tradición, seguir por el medioevo al siglo de las luces, hasta imbuirnos con el relato de algunos literatos y fotógrafos contemporáneos.

Como bien se sabe los documentos visuales evocan signos ideológicos claros o encubiertos en sus elecciones técnicas, formales o temáticas que representan al fotógrafo, éste es el tema a desentrañar desde la ética de la visión y la puesta en página por las publicaciones periódicas, también comprender el ámbito de la visión editorial hacia el atento espectador.

Palabras claves: Veraz o verosímil; Fotografía documental y de prensa; Ideología en imágenes

IN BETWEEN LIAR VERASITY AND THE UNBELIEVABLE PHTOGRAPHIC  
REALITY?

Abstract

This text wishes to convey the diverse points of view regarding an old discussion that revolves around the “veracity” and the “verisimilitude” of photography – be it analogical

---

\* Dra. Rebeca Monroy Nasr. Dirección laboral: Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México. Allende 172, Col. Tlalpan, C.P. 14000. México, D.F. – e-mail: [remona@mac.com](mailto:remona@mac.com)

or digital. To do this, there is an analysis on what is perceived as “real or true” in the photodocumentalism or photopress areas. Far from establishing a discussion on known theoreticians and historians of photography such as Benjamin, Barthes, Flusser or Sontag, I have preferred to deepen the state of affairs with regards to the philosophical tradition, delving through medieval times onto the century of enlightenment, until imbibing the stories of some contemporary writers and photographers.

As it is well known, visual documents evoke clear or veiled ideological signs that recount technical choices, either formal or thematic, that represent the photographer. This is the topic that will be disentangled from an ethical view and plastered on the pages for journalistic publications, but also in order to comprehend the attentive spectator’s editorial perspective.

Key words: Veracity or verisimilitude; Documental and press photography; Ideology in images

La necesidad de aclarar profundizar y discernir entre un trabajo empírico y otro de matices teóricos, impulsan estas letras. Los trabajos sobre fotodocumentalismo y fotografía de prensa más recientes, han buscado allanar un camino de información y metodología que no se había desarrollado ni profundizado en nuestro país.

Son varios los estudiosos dedicados al ámbito de la fotografía actualmente, pero todo tenemos una forma distinta de bordar la imagen y sus orillas, es decir la manera de profundizar en ella o en sus contextos sociopolíticos, culturales del momento en cuestión, biográfico laborales del autor, así como otros han optado por encontrar en ella la fuente directa del discurso semiótico y semiológico básicamente, sin reparar en los contextos que la circundan. Es indudable que todo ello, enriquece su lectura, su historia y nuestras formas de comprensión de ese material documental que encierra además elementos estético-visuales de una época particular.

Sin embargo, después de años de inexistencia de una historia de la fotografía en México, ahora estamos un poco saturados diríamos, por la gran cantidad de materiales en estudio pero además por el exorbitante cúmulo de imágenes que se despliegan por un medio que ni George Eastman Kodak llegó a imaginar en sus primigenios tiempos de inventor: la fotografía digital.

Ahora nos vemos rebasados por el cúmulo de imágenes que se captan desde miles de celulares y otro tanto por las miles y millones de imágenes que circulan por el ciberespacio. Aún mayor, el número de intervenciones que tienen las fotografías ahora

gracias también a los medios tecnológicos que permiten rápida y fácilmente arreglos insospechados en la imagen. No sólo desaparecen las arrugas del rostro y aparecen objetos inexistentes en el momento de la toma, sino que hay personajes y eventos que pueden ser absolutamente inexistentes, inverosímiles y se presentan ante los ojos de la bidimensión de la fotografía digital.

Discernir entre lo veraz y lo verosímil en la fotografía documental analógica y digital no es cosa fácil, visualizar entre lo que se maneja como “real o verdadero” dentro del ámbito de la fotografía documental y de prensa no es una cuestión fatua, mucho menos cuando sabemos que los documentos visuales evocan signos ideológicos claros y encubiertos en sus elecciones técnicas, formales o temáticas que pretenden y pueden representar al fotógrafo que realizó ese documento visual.<sup>1</sup>

En este caso, nos remitiremos sólo a dos géneros fotográficos para una mejor comprensión del concepto de veracidad o verosimilitud. Es importante deslindar estos dos géneros de aquellas creadas con la idea de un trabajo artístico autoral, publicitario o expresivo, dónde la alteración de la imagen se justifica en función de la necesidad inmediata del autor, del creador y del consumidor.<sup>2</sup>

En el caso de la fotografía documental y de prensa es el *uso social* el que determina el género, ya que dependerá de la intención primigenia del autor, de la inserción de la imagen en algún medio masivo de comunicación como la prensa diaria o hebdomadaria, o bien con la intención de documentar un hecho importante que tiempo después tendrá cabida en algún medio, galería, museo o libro adecuado al tema. Es la intención original vinculada al uso inmediato, lo que define si es una fotografía de prensa o documental. Muchas imágenes de los fotógrafos de prensa responden al trabajo cotidiano, tiene una tarea diaria y una misión que cumplir, una encomienda dada, donde el uso social de sus imágenes por lo general está destinado a la vida efímera de la prensa diaria. Hubo una fuerte oleada de fotógrafos de fines de siglo XX, que son prioritariamente documentales, pues sin vivir de la venta diaria de fotografías, muchas de sus imágenes han permanecido sin ser editadas, publicadas o simplemente no han visto la luz en galerías o museos, pero documentan una vida social y política de un momento dado. Son estos dos tipos de fotografías las que prioritariamente trataremos en este trabajo.<sup>3</sup>

Ahora bien, partamos de lo elemental. Para poder abordar lo significativo por ejemplo de lo *veraz*, pues según la descripción más literal es “Que dice, usa o profesa siempre la verdad”<sup>4</sup>. También está la acepción: “Que corresponde enteramente a la verdad o realidad: relato veraz”<sup>5</sup>. De tal suerte que, quien diga o utilice la verdad esté

siendo veraz, sin embargo el problema se profundiza cuando buscamos cuál es en realidad la *verdad*.

Por su parte la definición de *verosímil* nos lleva a aquello que “Tiene apariencia de verdadero”<sup>6</sup>, entonces: “parece verdadero: historia verosímil”;<sup>7</sup> así como: “Creíble, por no ofrecer carácter alguno de falsedad”<sup>8</sup>. En tanto *parezca* verdadero tendrá entonces el carácter de verosímil, con la gran ventaja de que puede ser una distorsión o falsedad; convertida de tal suerte en algo que los demás crean y se convengan el alto grado de su veracidad, ahí estará contenida una *verdad*, subjetiva, alterada pero que si se maneja con un grado de virtud, la historia, la imagen o la representación aparentan ser verdaderas.

Es sin embargo la definición de verdad lo que nos puede quedar con grandes lagunas pues al leer saber y entender de la tradición escrita: *verdad* que proviene del latín “*veritas*” nos indica “Adecuación entre una proposición y el estado de cosas que expresa. Conformidad entre lo que una persona manifiesta y lo que ha experimentado, piensa o siente”... también se considera que es “pensamiento o afirmación que se expresa de forma clara, directa y sincera (suele usarse en plural así : verdades), o en otros terrenos se define como “principio o juicio dado o aceptado como cierto: *verdad filosófica, científica*”.<sup>9</sup>

Es este círculo conceptual el referente claro de que el término *verdad* ha sido motivo de grandes discusiones y diversas definiciones desde hace siglos; bien cuestionado está su papel actualmente, precisamente porque bien sabemos y dudamos cotidianamente de cual es la verdad *verdadera*, si es que existe tal. Dentro de estas definiciones encontramos las que provienen desde terreno de lo lingüístico y que abarcan también lo filosófico y moral. En todas ellas están presentes los términos del interés científico de hace siglos por llegar a la “verdad”. Sería Aristóteles uno de los filósofos que daría cauce a la búsqueda de su nitidez y configuración. De él se retomaría durante largos siglos algunas propuestas para implementarlas dentro de una gran variedad de posturas filosóficas que se han desarrollado desde el siglo V a.n.e., hasta nuestros días.

Es en todas estas direcciones en las que se mueve la búsqueda de una definición o el acercamiento a lo que, en fotografía puede ser lo veraz o lo verosímil, es un reto difícil de enfrentar pero al que asistimos cotidianamente desde el momento en que procuramos tener y ver parámetros claros de la información visual que nos llega día a día en los diarios, noticias y también de los acervos gráficos que se

consultan en la búsqueda de la reconstrucción histórica de un momento social, político y cultural determinado.

Pero vamos por partes, para comprender de donde podemos partir para rastrear algunos de los antecedentes primigenios de nuestra cultura, de aquello que heredamos como concepto de “verdad”. Parece importante partir de diferentes marcos referenciales como son el filosófico, el literario, el histórico y el artístico-estético para poder comprender el entorno en el que se desarrollan las imágenes documentales o de prensa de nuestra época, y con ello, atajar algunos signos que se desarrollan en la fotografía desde esos ámbitos de la cultura material y social.

Es innegable que las fotografías son muy complejas en su estructura de funcionamiento y en su formación, ya que aluden y forman parte de la ciencia, del arte y de la técnica<sup>10</sup>; además por su origen decimonónico se les convirtió en elementos de aproximación positivista, es decir fueron consideradas testigos fidedignos e irrevocables de la realidad, por lo tanto de la *verdad*. Por ello, y con el objeto de un detallado análisis es importante abrazar algunas de las posturas que le han dado validez de la fotografía como documento social, histórico y estético en diferentes épocas de su desarrollo, y de ello se trata este pequeño ejercicio textual.

Es innegable que uno de los mitos más fuertes de la fotografía es la atención que se le ha dado como índice único, unívoco e inalienable de conocimiento, es decir, esa consideración de ser el testigo fiel de los acontecimientos, es una herencia que se decantó mucho tiempo antes del momento de su descubrimiento-creación, que también implicó centurias completas el poder llegar a su concreción física, a la ejecución de una imagen “dibujada con luz”. Sin embargo, desde el aspecto conceptual también implicó muchos siglos de búsqueda de “la verdad” y de encontrar justo a los elementos materiales que confirmaran la posibilidad de cotejar esa “realidad” o “*verità*” en el mundo exterior y que se alineara con el mundo interior o intelectual. Así, la fotografía no sólo fue producto de siglos de experimentación fotoquímica y física, sino el producto tamizado de ideologías y posturas filosóficas que en su momento se postularon encantadas de encontrar en ella los elementos de verdad y razón que aparentemente, la maquinaria de su producción le otorga a las imágenes. Se consideraba que por el hecho de tener un obturador mecánico, la imagen era imparcial y objetiva, hasta que se demostró lo contrario. Rastrear algunas de las posibles propuestas teológico-filosóficas que le dieron forma y cobijo al mito, es un atrevimiento inusitado, pero necesario para comprender su origen y sustento ideológico-cultural. Pues “podría decirse de la fotografía lo que Hegel decía de la

filosofía: ‘Ningún otro arte, ninguna otra ciencia, está expuesto a ese supremo grado de desprecio según el cual cada uno cree poseerlo en seguida’<sup>11</sup>.

Sabemos que las formas visuales han tenido un peso destacado en la historia de la humanidad, para ello, recordemos la frase de Santo Tomás el profeta de “ver para creer”, que incluso el mismo Jesucristo lo increpó por dudar de la fe ciega. Este hecho a la fecha parece seguir siendo una columna sustancial en las culturas occidentales, y subrayo esto, porque baste recordar que esto no funciona en aquellas culturas iconoclastas, --es decir, que rechazan la imagen—y que perviven en el Medio Oriente. Desde entonces, y culturalmente hablando, la imagen ha jugado un papel principal, tanto en las representaciones religiosas con su descripción iconográfica, como en las formas paganas, ha formado parte intrínseca y sustancial de nuestras prácticas y vidas cotidianas.

En los siglos XVI y XVII encontramos los planteamientos del filósofo, matemático y físico francés René Descartes quien arroja con gran claridad a la mesa de la discusión una serie de elementos que cuestionan el planteamiento de realidad, desde la perspectiva de la creación de ideas, la representación intelectual y la aprehensión del mundo sensible, es decir en el encuentro entre el mundo de la razón y la percepción de los sentidos, la dualidad de la mente y el cuerpo. Descartes se propuso encontrar un método deductivo para reconstruir el mundo del saber, su propuesta del *cogito* o la primera certeza absoluta, es parte sustancial de las aportaciones de este intelectual francés al mundo filosófico-científico. En cuanto a su concepto de *verdad* analizado por los especialistas cartesianos, encontramos que en sus *Meditaciones* como lo señala Zuraya Monroy Nasr:

Descartes expresa primero su esperanza de alcanzar la verdad en cuanto al conocimiento particular de las cosas corpóreas... Pero, luego de examinar la naturaleza del compuesto humano, la bondad y veracidad divina, así como la relación entre el entendimiento y las causas del error, a partir de lo que proviene de los sentidos, la esperanza se convierte en certeza.

Y a la letra cita Monroy a Descartes:

...en adelante, no debo temer encontrar falsedad en las cosas que me son comúnmente representadas por mis sentidos y debo rechazar todas las dudas de los días pasados, por hiperbólicas y ridículas, particularmente la incertidumbre general acerca del sueño que no podía

distinguir de la vigilia...Pero cuando percibo de las cosas de las que distintamente se su lugar de origen, en dónde están, cuándo se me aparecen y, cuando sin ninguna interrupción puedo conectar mis sensaciones con el resto de mi vida, estoy completamente seguro que percibo despierto y no durante el sueño. Y no tengo forma de dudar de la verdad de las cosas, si luego de recurrir a todos mis sentidos, mi memoria, mi entendimiento par examinarlas, ninguno me reporta algo que entre en conflicto con lo que reportan los otros...<sup>12</sup>

En este sentido podemos atender a la idea de que el filósofo francés “considera que para el conocimiento del mundo físico son necesarias, también la observación y la experiencia”...<sup>13</sup> “Descartes planteó convincentemente y con insistencia sus razones para dudar de lo que proviene de los sentidos. Por ello, para comprender mejor cómo llega a deshacerse de sus dudas acerca de lo sensible y, no obstante, acepta como conocimiento lo que proviene de los sentidos, es necesario considerar de cerca su concepción de verdad”<sup>14</sup>. Para Descartes “la verdad se define como la conformidad entre la idea y la realidad formal o actual de su objeto”.<sup>15</sup>

Si sostenemos el concepto de *verdad* citado anteriormente como el pensamiento o afirmación que se expresa de forma clara, directa y sincera , o bien el principio o juicio dado o aceptado como cierto en los términos de la *verdad filosófica o científica*, estamos en un punto de grandes discusiones filosóficas, científicas, educativas y artísticas entre otras. Pues la verdad dentro del ámbito científico de las ciencias exactas puede ser una, hasta que otra teoría o demostración experimental la derrota y se instaure otra en su lugar. Funciona innegablemente y con exactitud comprobable. Sin embargo, dentro del ámbito de la cultural, de la filosofía, de las ciencias sociales o del arte, pueden coexistir varias verdades al mismo tiempo. Es la historia una de las fuentes más claras de discernimiento: ¿la verdad de quién? ¿vencedores o vencidos? ¿múltiples colores, una diversidad de interpretaciones? ...dependiendo del cristal con que se mire. Ni hablar en la esfera del arte, la verdad inscrita en una obra es parte de una interpretación subjetiva y personal, en muchas ocasiones puede ser un portavoz colectivo de un malestar o bienestar social, pero en su entraña lleva una verdad que puede ser leída desde diferentes vertientes de interpretación y apreciación: de ahí el carácter polisémico del arte.

Actualmente sigue siendo para los científicos actuales un reto la renovación de la enseñanza de las ciencias y el planteamiento de “verdad”. En este sentido se definen las formas de trasmisión del conocimiento en el mundo occidental, y cuáles son las formas de aprendizaje que lleven a un planteamiento más profundo de la

materia. Uno de los estudiosos del tema sobre la enseñanza de las ciencias afirma: “Algunos de los pospositivistas más importantes creen en la búsqueda de la verdad. Aquellos constructivistas que van más allá se mueven hacia el posmodernismo de Lyotard, Rosty, Derrida y Barthes, donde se ha abandonado la posibilidad misma de la verdad, junto con lo que se suele entender por filosofía de la ciencia”.<sup>16</sup>

Para los seguidores del sistema teórico constructivista<sup>17</sup> no es sólo una teoría del aprendizaje o de la educación, sino un sistema de vida, una forma de ver el mundo que converge en “una concepción subjetiva, empirista y personalista del conocimiento humano, por lo tanto del conocimiento científico”.<sup>18</sup> Entre los elementos que retoman de las tesis epistemológicas, está el hecho de que se considera que “Hay una diferencia entre “ver y “ver como”; esta última es una percepción proposicional que depende del lenguaje y las teorías. En este sentido es una distinción entre “percepción” y “observación”<sup>19</sup>. Son estos términos los que interesan para nuestro objeto de estudio, al encontrar la distinción entre el ver de percibir y el ver de observar. Para efectos de lo que en fotografía presenciamos es muy fácil caer en la cuenta de creer en todo aquello que presentan las imágenes, es necesario tomar distancia de la percepción y trabajar el tamiz intelectual en la búsqueda de datos interrelacionados con fuentes de primera mano; de tal suerte que se verifique lo auténtico de la información intrínseca y extrínseca de la imagen, y con ello evitar el “mirar y creer” a primera vista. Abunda Mathews en su análisis que: “Las observaciones mismas están determinadas por la teoría o dependen de ella; lo que la gente busca y advierte está influido por lo que quiere ver o lo que considera pertinente para cierta investigación.”<sup>20</sup>

Es posible pues que este mundo de lo visible está determinado por quien lo mira y cómo lo mira. Lo que el fotógrafo ve y mira está influido por su entorno, por su formación social, sus determinaciones culturales, por lo que ha aprendido y lo que no, es un modo personal de mirar, pero proviene de un entorno cultural social su manera de observar.

Con el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX se consideró que esta forma de aprehensión de la realidad tenía de suyo un contenido y una forma imparcial y testimonial directa de la realidad. Incluso como considera Donald M. Lowe:

La revolución fotográfica de mediados del siglo XIX hizo que la comunicación se orientara más que antes hacia lo visual. La tipografía ya había subrayado la visualidad, el grabado y la litografía habían estandarizado la información visual. Sin embargo, la fotografía daba un detalle y una precisión que la imprenta nunca podría alcanzar. Con la fotografía podía verse algo de lo que había ocurrido en otro lugar y en otro tiempo. Así, se dependió más de la información

visual... La información fotográfica dio a la gente mayor conciencia de la velocidad y el tiempo... Urbanización, mecanización, racionalización, transporte, comunicación, y visualización: tales fueron avances concurrentes e interdependientes en la sociedad burguesa. Reforzándose mutuamente, hicieron que la experiencia aburguesa del presente fuese mucho más mecánica, discontinua y externa que antes.<sup>21</sup>

En estos términos, también podemos agregar que la consideración de los documentos fotográficos como impresiones directas de la realidad tangible ha supervivido por muchos años y si bien la fotografía ha sido una gran aliada en el terreno científico, por sus características mecánicas o digitales de realización también al compartir espacios entre la tecnología, la ciencia, se le ha demandado mucho más esfuerzo en el medio del arte para ser reconocida como medio de interpretación y expresión subjetiva, pues reconocer que los medios mecánicos sólo coadyuvan en el registro visual, pero que la lectura y expresión de un ser humano perviven detrás del obturador y la lente de la cámara.

Sin embargo, dentro del terreno de la documentación visual o de la fotografía de prensa, es importante considerar que la presencia de los elementos estéticos en su formación, también contienen una alteración o resignificación de la realidad externa que representa. Por ello, dentro del terreno de la fotografía documental, que no de la artística o construida<sup>22</sup>, es importante encontrar el punto de nitidez entre lo veraz, lo verosímil y el esfuerzo por transmitir la *verdad* con la imagen. Ese es el reto que se presenta a diario para los fotógrafos documentales y de prensa. Como autentificar, como darle validez, como hacer que esa representación *per se* contenga los signos de veracidad a la par de ser verosímil para el observador.

Dentro del terreno de la literatura y a creación textual, encontramos signos parecidos con la fotografía construida o autoral.<sup>23</sup> La escritora inglesa Virginia Woolf realiza un relato sobre la creación literaria y de los personajes reales que la atrapan en la vida real para luego llevarlos, imaginación mediante, a una novela. Ella considera que son los personajes de la vida real los que atrapan al escritor y hacen que se profundice en ellos dándoles vida y una caracterización que dependerá del estilo, la escuela y la procedencia de cada uno de los autores la manera en que cobrarán forma. Frente a los mismos personajes de carne y hueso, habrá diferentes interpretaciones y reescrituras. Dice Virginia Woolf: “Creo que todas las novelas tienen por objeto los personajes, y que la forma de la novela, tan verbosa, tan torpe, tan poco

drástica, tan rica, tan elástica, tan viva, se ha forjado así con la finalidad de expresar personajes”.<sup>24</sup>

Para comprender a fondo la importancia de la novela y que sus caracteres sean verosímiles, de carne y hueso, para que el lector realmente se involucre y polemiza con las palabras de Arnold Bennett quien considera que “El fundamento de toda buena literatura de creación está en la plasmación de personajes y de nada más... el estilo cuenta; la trama cuenta; la originalidad del punto de vista cuenta. Pero nada cuenta tanto como lo personajes convincentes. Si los personajes son reales, la novela puede ser buena; si no los son, el olvido será su destino”,<sup>25</sup> pues para Virginia Wolf, al expresar sus conceptos de *realidad y personaje* nos señala que...

Si pensamos en las novelas que nos parecen grandes obras –*Guerra y paz, FERIA de las vanidades, Tristram Shandy, Madame Bovary, Orgullo y prejuicio, el alcalde de Casterbridge, Villeta*, (...) pensamos, también en cierto personaje que nos parece tan real (y con esto no quiero decir *vivo*) que tiene la facultad, no sólo de hacer que uno piense en él, sino también de que veamos todo género de realidades a través de sus ojos, realidades tales como religión, el amor, la guerra, la paz, la vida familiar, los bailes del pueblo, los ocasos, la luna, la inmortalidad del alma. A mi entender es difícil encontrar una materia de experiencia humana que no quede englobada en las páginas de *Guerra y paz...* ‘

Pero fijémonos en las palabras que el señor Bennett escribió a continuación. Dice que en los escritores georgianos no hay grandes novelistas, debido a que dichos Escritores no saben crear personajes realidades, verdaderos, convincentes. Y en esto no estoy de acuerdo. Dice que únicamente cuando los personajes son reales la novela tiene posibilidades de perdurar. De lo contrario perecerá. Pero yo me pregunto ¿qué es la realidad? ¿Quién puede juzgar acerca de la realidad o la irrealidad? Un personaje puede ser muy real para el señor Bennett, y muy irreal para mí.<sup>26</sup>

Es uno de sus cometidos, acercar a los escritores jóvenes a encontrar en los personajes una factura de verosimilitud que permita reconocer en ello una serie de entidades, problemas y materias que enriquezcan más allá de una figura fantasmal o un mechón de cabellos del personaje, sino la representación intensa de ese personaje más allá de lo mero descriptivo, sino pleno de naturaleza humana. Es ahí donde Wolf encuentra lo verosímil del relato.

En este sentido, la literatura se acerca a la fotografía creativa y a la autoral, donde la importancia se genera en su forma de creación desde una posibilidad de verosimilitud, más que de veracidad. Los fotógrafos que utilizan este recurso y este

género visual procuran que sean creíbles los materiales que presentan y que sus simbologías, emblemas o materialización de sus configuraciones visuales tengan un referente en los ojos del otro, del espectador que encuentra en estos materiales una posibilidad de discurso propio y de enriquecer su propia historia. Es el caso de las fotografías de Gerardo Suter, quien construye con gran maestría sus objetos fotográficos; en donde la emblemática y las formas poco usuales del discurso iconográfico nos llevan a un entorno diferente del cotidiano, pero nos hacen pensar en la identidad, en nuestra mexicanidad, en lo propio, de una manera sutil y generosa en su estética.

### ***La fotografía documental y de prensa: ética de la visión***

Hemos visto algunas referencias a la *verdad* desde los ámbitos, podemos afirmar que la *verdad* en gran medida ha sido determinada por los parámetros propios de cada época, la verdad divina, la científica, la racional, la literaria o artística. Se han tocado estas vertientes para comprender la complejidad en la que se mueve la fotografía documental o de prensa. De tal suerte que podemos converger en que el fotorreportero y el documentador visual encuentran su objeto inserto en la realidad tangible y captan un retazo de ella, con la intervención de su cámara. Procuran arreglos en cuanto a la elección técnica del tipo de soporte, cámara, trípode, película, píxeles, lentes, o bien del encuadre, composición, contraste lumínico, colocación del personajes en sección áurea, en composición ascendente, descendente, en picada o contrapicada, es decir los alientos formales que utilizan los fotógrafos para captar la realidad circundante. De acuerdo con Pierre Bourdieu quien señala: “Las normas que organizan la captación fotográfica del mundo, según la oposición entre lo fotografiable y lo no-fotografiable, son indisociables del sistema de valores implícitos propios de una clase, de una profesión o de una capilla artística, de la cual la estética fotográfica no es más que un aspecto, aun cuando pretenda, desesperadamente, la autonomía.”<sup>27</sup>

Mi apremio es en el sentido de si consideramos que *verdad* es aquello sincero, podremos considerar que la mayoría de los artistas lo son, con aquello que desean expresar. También procuran mostrar su opinión y punto de vista, he ahí una radical diferencia con la ciencia, los creadores no se proponen comprobar ni demostrar sino mostrar y difundir su punto de vista sobre alguna situación interna o externa del ser humano. La intervención clara de la subjetividad, hace de estos materiales objeto de

estudio más puntilloso por la multiplicidad de lecturas, pero desde la perspectiva de análisis es una rica fuente de conocimiento para una historia cultural y de lo social.

Los fotógrafos documentales y de prensa, también dan a conocer su historia en imágenes, con alguna proporción de verosimilitud o veracidad y su subjetividad de por medio. Sin embargo, la imagen debe tener elementos reconocibles, fidedignos, y de suyo creíbles para poder creer en ese relato visual, en ese retazo de realidad que se presenta en la prensa diaria y semanal. Ahí estamos parados en otros terrenos pantanosos, pues se inserta la posibilidad de arreglar o no la fotografía, de incitar al personaje o modelo a actuar de determinada forma. A provocar realidades existentes, pero someterlas al efecto de una realidad alterada. Es que eso es permitido dentro del ámbito de la fotografía documental o periodística y hasta que punto se debe de aclarar la intervención de la mano o del concepto del fotógrafo en turno.

A veces la misma realidad nos rebasa y nos parece incomprendible o increíble cierta imagen fotográfica, por su dureza, por su escarnio, por la incapacidad del hombre de aceptar ciertas imágenes o hechos, por su negación ante la realidad. Este es el otro extremo de la moneda: ver por ejemplo a los niños moribundos en el África, con los estómagos distendidos y los rostros enjutos, cadavéricos, nos hace pensar en la posibilidad de que no sea real: pero ahí están sus cuerpecitos yacentes esperando exhalar el último suspiro de vida. El dolor a veces nos hace increíbles algunas imágenes, pero aunque lo neguemos sabemos por cierto que están ahí en el mundo. También saber de las muertes de mujeres y niños libaneses en las recientes ataques israelíes nos hace estremecer y pretender negar esa terrible realidad de una cruenta guerra vieja y sin fin, para ambas partes. Sin embargo, el relato textual no es tan terrible como al ver los cuerpos envueltos en sus túnicas negras tirados por las calles libanesas.

También la muerte de tiranos o de héroes suele documentarse en la prensa moderna y contemporánea con fotografías, todo para confirmar su terrible final. A nuestro modo también tenemos nuestro iconos clásicos como la foto de Emiliano Zapata muerto y Venustiano Carranza en sus respectivos féretros, para confirmar la baja definitiva de algunos los revolucionarios más destacados de nuestra historia. También se sabe que la ausencia de la foto del cadáver de Madero dio mucho que especular en su época. Por su parte, Saturnino Cedillo tuvo la suya en enero de 1939, cuando le dispararon el tiro de gracia, donde Antonio Carrillo tiró también la necrofílica gráfica, confirmando la muerte del cuadillo vencido por las fuerzas cardenistas. Sigue vivo (aunque ya a estas alturas tendría que estar bien muerto), el mito de Pedro

Infante y su deceso en un accidente aéreo, pues carecemos de la certeza visual: no hubo documento fotográfico que lo confirmara.

Más recientemente presenciamos la imagen documentada del atroz asesinato del candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional en 1994, de Luis Donaldo Colosio; sin olvidar la mortal trampa del cardenal Ocampo; o la trágica muerte de Ruiz Massieu. Todos ellos, fueron relatos visuales efectivos, el video y la fotografía nos dieron tela de donde cortar y especular sobre sus posibles asesinos y detractores; incluso nos creímos las fotos de sus sicarios y confirmamos por la sangre, las actitudes de los que los rodeaban y la evidente rigidez *posmortem* que innegablemente estaban muertos.

Dentro del ámbito de las historias negras del país, tampoco hay que olvidar que el movimiento estudiantil del 68 en México tuvo lo suyo. Durante años el Estado negó la terrible represión estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas, las maravillosas fotografías de Héctor García nos dieron la certeza de que hubo muertos y heridos, pero permaneció más bien el territorio de lo oral, con las entrevistas que hiciera Elena Poniatowska publicadas en su momento bajo el título de su famosa *Noche de Tlatelolco*. Mientras el Estado fingía demencia. Fue recientemente que se supo a “ciencia cierta”, con los documentos y las fotografías cómo se llevó a efecto la represión. Las técnicas de sometimiento y la dureza del Estado con sus estudiantes. Ahí están ahora los expedientes, más de un millón de documentos, de los espionajes, de las cartas delatoras, pero también aparecieron las imágenes perdidas.<sup>28</sup>

Es el archivo del fotógrafo conocido como *El mariachito* es uno de los más reveladores de ese movimiento. Alfonso Morales nos lo ha dado a conocer después de que él muriese y la familia no supiera que hacer con él. Reveladoras y terribles fotografías de las torturas que les propinaron a los estudiantes, el proceso de golpeo y abuso por parte de los granaderos y policía es sorprendente. El rostro del joven estudiante cambia de un gesto de susto al dolor subrayado por su cuerpo semidesnudo y sangrante: impacta la indiferencia a su alrededor. También sorprende la determinación del fotógrafo para captar la secuencia visual, quien permaneció inerte ante el abuso y el dolor ajeno, así es la fotografía de prensa, y obviamente revela de que lado del sistema estaba. Fue la alianza del *Mariachito* con el gobierno, como el fotógrafo oficial que era, lo que permitió que su cámara entrase a la entraña misma del averno: muertos con el tiro de gracia en la Cruz Roja, heridos no rescatados, desangrados en la morgue. Un legado inesperado, de manos y ojos insospechados. Es evidente que estos documentos veraces e inverosímiles destinados a un uso social

diferente, a mostrar la mano dura y firme de un gobernador, documentan a su vez, la represión despiadada durante el 68 mexicano.<sup>29</sup>

Actualmente seguimos confiando en la información visual de sobremanera, pecamos de seguir siendo *tomistas* para inferir información noticiosa, no hemos dejado de ver para creer aunque haya relatos terribles de dolor y muerte como lo es el de las Torres Gemelas del 11 de septiembre negro del 2001. Como de película: vimos la entrada de los aviones en el World Trade Center y después su derrumbe, escuchamos algunas voces del momento, porque después editaron el sonido, por lo terrible que era. Atónitos observamos cómo se tiraban las personas de alturas impensables al suelo, también asistimos al cambio de los neoyorkinos que se reconvirtieron en humanos (*human beings*) de nuevo. Pero las historias del terror que vivieron adentro de las torres, eso no lo vimos, no sabemos realmente a qué se enfrentaron los que se quedaron sin poder salir de los edificios. Ahora el cine nos lo recrea basado en testimonios reales y percibimos el olor a desesperación y muerte (*World Trade Center*, Oliver Stone, USA, 2005), pero no tenemos un certificado de autenticidad visual. No por ello dudamos de lo terrible, pero no hay como verlo para padecerlo.

En el mismo sentido, por el momento no se sabe si Bin Laden está vivo o no, no ha dado luces visuales hace rato y los norteamericanos no pueden asegurar su desaparición o muerte, si no lo presentan totalmente extinto ante los ojos del mundo. Es tan fuerte y contundente la información visual, que hasta donde se vio, no se transmitió por televisión el momento preciso de la muerte de Sadam Hussein. *Internet* hizo el relato visual con sus respectivas limitaciones, y de sus últimos momentos lo vemos unos segundos antes de su final y después cuando su cuerpo cuelga de la soga y su cabeza se inclina hacia atrás; malas imágenes que surgieron seguramente de los celulares de los guardias que presenciaron el momento. Crueldad ante la (in)credulidad visual. Posteriormente, aparecieron otras fotos del cuerpo muerto mostrando las llagas que le causó la cuerda en su cuello, dice el pie de foto:

Muestran herida de Hussein.

Bagad. Un nuevo video sobre la ejecución de Saddam Hussein circuló ayer por Internet. En la cinta, de 27 segundos de duración, se puede ver la cabeza del ex dictador con una herida sangrante en el cuello, presuntamente causada por la cuerda con que fue ahorcado”.<sup>30</sup>

En todos estos momentos de gran algidez histórica, en donde la fotografía --y ahora el video-- documentan la guerra, los desastres, el dolor humano,

me pregunto ¿sería ético dirigir o reconfigurar un elemento con el fin de que la imagen fuese más certera o verosímil al espectador?. Dentro de la ética de la visión del documentador visual y del reportero gráfico: ¿es válido o no? Hay muchas posturas en torno a ello y podemos reflexionar y encontrar muchas contradicciones y matices inherentes a ellas.

Están por ejemplo las imágenes que sabemos provocó el mismo fotoperiodista Nacho López en 1952, para publicarlas en la revista *Siempre!* de José Pagés Llergo.<sup>31</sup> El uso de los modelos, del maniquí, de las poses, de la cintura ajustada, sólo era un motivo para captar lo que estaba en el ambiente. Era un proceso sociológico, de provocación de la realidad, que permitía captar las imágenes en un fotoensayo irredento y muy novedoso. Sin embargo, en el momento en que se descubrió que el maestro del documentalismo fotográfico, el gran defensor de la fotografía militante y documental intachable, que nos formó y orientó desde las páginas del *Uno más Uno* en los años ochenta, había provocado esas realidades generó un desconcierto entre los fotógrafos. Se pensó que su trabajo tal vez no sería auténtico, ni del todo ético. Sin embargo, me permito asegurar que al contrario, gracias a esa provocación de la realidad fue factible tener un documento de cuestiones tan subjetivas como el morbo, la inocencia, la fatuidad arrolladora, el erotismo, la pobreza, el dolor, la ignorancia, temas difíciles de documentar y más aún de aprehender. Es que acaso ¿pierden valor sus imágenes por haber sido provocaciones sociales y visuales? Me parece que no, que al contrario nos permite encontrar un universo subjetivo y de vida cotidiana que era muy difícil captar de otra manera en la vida cotidiana urbana.

Recientemente en un documental realizado para la Fundación Cultural Mariana Yampolsky, podemos apreciar momentos en la vida de esta fotógrafa de la vida del México profundo, en el momento de hacer una serie de tomas fotográficas. En el relato visual, se ve a la fotoautora con la cámara en la mano viendo a una pequeña que aprende el oficio de sus padres, haciendo hojas de amate. La fotógrafa le va dando la vuelta a su joven modelo, procurando encontrar el ángulo visual más adecuado a su anhelo estético y documental. Se le escucha decir: - “Increíble a los dos años la niña Marta está haciendo papel de amate...” poco después se escucha un: - “A ver mira aquí... aquí”.<sup>32</sup> Palabras que acomodan un poco a la pequeña en la escena, adecuándola a su necesidad visual y la de presentar el documento con un encuadre, una composición y una luz que permita a propios y ajenos a apreciar la imagen. ¿Es que acaso la imagen semi-dirigida que realiza Mariana limita su carácter documental?

Me parece que no, pues la dirección no cambió el fondo ni trasfondo de la escena ni del planteamiento original, aunque sí lo acentuó.

El purismo de la fotografía documental insiste en que no se arreglen las escenas, que no se toque al personaje, que se capte en el momento fresco sin intromisión del fotógrafo, ¿pero es que acaso el relato no tiene ya la intromisión del ojo de la cámara, por más discreto que sea el fotógrafo en turno? ¿Es que la mayoría de nosotros ante una cámara no perdemos *per se* espontaneidad ante el obturador? ¿Es el trabajo del fotógrafo, su presencia, su intromisión sutil o agresiva la que le da mayor veracidad o la hace manipulada o incierta? Me parece que no, que al contrario, ver la manera en que trabajaba Mariana sólo comprueba que es necesario la intervención del ojo entrenado, para que la imagen transmita con mayor vigor su mensaje visual. La incidencia de la fotografía crea un documento que aporta una mejor comprensión del entorno y de la vida de esos pequeños en los pueblos lejanos del centro metropolitano. Acentúa, pero no modifica la esencia del documento, en ello está su valor; y no por ello deja de ser menos veraz o verosímil, pero si es importante conocer que Mariana Yampolsky siempre vio por los más desprotegidos, y que su discurso visual iba destinado a enfatizar esos aspectos; no pretendía ser imparcial, al contrario procuraba acentuar y fortalecer su concepción humanista del mundo. Su trabajo documental es extraordinario y nos brinda una información sobre la vida en las poblaciones del país que ningún otro fotógrafo ha capturado en nuestra historia, aporta a las ciencias sociales y a la estética fotográfica.

Por su lado, el investigador al utilizar el análisis visual necesita documentar el entorno, conocer las formas de creación y provocación, lo que permite que bajo esa identidad de la creación el estudioso de la imagen pueda abreviar a un análisis más fidedigno y sensible del material. Insisto, bajo contexto, las revelaciones pueden ser mayores y mejores, se evita la especulación lírica –que tanto ha gustado-- y limita la invención y profanación histórica, que bien puede desarrollarse en un relato literario, pero que en el caso del historiador o del especialista en ciencias sociales debe ceñirse a los documentos visuales, textuales y orales con los que pueda contar para recrear el momento, el relato y la historia fidedigna, verosímil y lo más veraz que pueda contar. De tal suerte, que en un análisis profundo de las imágenes podamos develar su realización e intención original y de ahí derivar en su comprensión cabal.

Un ejemplo de las deformaciones históricas de la imagen la hemos visto hasta la saciedad, es una fotografía que se encuentra en el Fondo Casasola en la Fototeca de Pachuca. Es el retrato de una mujer con el rostro muy alegórico de la fuerza de las

mujeres en la Revolución Mexicana. Ha sido tan utilizada esta imagen que es un icono clásico ya, en el que el referente visual ha dado mucho que especular<sup>33</sup>. En primer lugar se ha creído que es una imagen creada por Agustín Víctor Casasola entre 1911 y 1914, bajo la identidad de *soldadera*. Después se le adjudicó la fuerza de la imagen de una *adelita*. Se creyó que venía sola pero al ver el negativo (roto) completo, está más que acompañada por otras mujeres. También se ha dicho que es la foto de las prostitutas que acompañaban a los revolucionarios en un vagón especial. Recientemente la documentación del material a ojos y neuronas de Miguel Ángel Morales, bajo una exhaustiva revisión física e historiográfica de la fotografía, nos da a conocer sus múltiples ediciones, sus infinitos pies de foto, las literarias advocaciones, por fin realmente alguien dedicó mucho tiempo al análisis del material, lo documentó y descubrió que el autor es Jerónimo Hernández y que es un vagón de mujeres del carro-cocina, que se hicieron al andar un sábado 6 de abril de 1912, acompañando a las tropas maderistas para combatir a Pascual Orozco en Chihuahua. Por lo menos eso lo infiere de los datos presentados por el diario maderista *La Nueva Era*, más un sinfín de investigación que acuñó<sup>34</sup>

Uno de los matices más difícil de comprender para el especialista de las ciencias sociales que usa la imagen, es el mundo fotodocumental, porque aunque no siempre se alteran, dirigen u orientan las imágenes, se tiene que comprender que es un hecho factible que las fotos presenten bajo la factura de ese mundo creativo y expresivo de autor. Es decir, el propósito del fotógrafo es el de dar cabida a la expresión personal, bajo un planteamiento ideológico claro a partir de generar opinión, pero sobre acontecimientos o hechos que suceden cotidianamente.

Para el fotorreportero Francisco Mata el :

Tenemos que olvidarnos de esta carácter objetivo y neutral de la información y asumir el lado contrario, que es subjetiva, parcial. Al comprenderlo, entiendes que tienes una oportunidad de expresarte, no sólo la posibilidad de hacer fotos “bonitas”, sino expresión en el sentido de transmitir ideas, tus puntos de vista, de ser responsable y entender que la fotografía la estás haciendo a partir de tu concepción del mundo.<sup>35</sup>

De acuerdo a lo que hemos visto se define como *verdad*, Francisco Mata encaja en toda su extensión, pues explica justo la adecuación que realizad “entre su proposición y el estado de cosas que expresa”. También está mostrando “conformidad entre lo que el manifiesta y lo que ha experimentado, piensa y/o siente” pues a través de estas líneas escuchamos que su “pensamiento y afirmación se expresa de forma

clara, directa y sincera”, luego entonces sus imágenes, si son consistentes con lo que dice, son y serán *verdaderas* y *veraces*. Me parece que la postura es bien válida, y más aún si asumimos nuestra subjetividad y parcialidad, sobre todo cuando se está pensando en documentar desde cierta perspectiva un problema social, cultural, económico, es evidente que la imparcialidad, y la objetividad no existen ni en el ojo monocular de la cámara.

Parece que en este punto no podría haber discrepancias es algo que se hace constantemente, manipulado el aparato técnico, usando lentes gran angular para agudizar defectos o bien subrayar virtudes, acentuando las luces, la composición y todos los medios al alcance del fotógrafo. Con tal claridad el estudioso de las imágenes puede trabajar bajo la seguridad de que existe un punto de vista, una opinión que se subraya por el autor y que se procura acentuar como parte intrínseca del discurso del fotógrafo.

El reto es mucho mayor cuando se acude a los materiales que se encuentran bajo el sello de algún fotógrafo reconocido y del que se tiene más o menos noticia de su trayectoria profesional o de sus maneras peculiares de funcionar. También así, cuando tenemos en las manos documentos poco conocidos de fotógrafos no identificados en los que es preciso acotar mínimamente la procedencia o uso social de la época en la que fue creado el documento, para poder partir de ello y autenticar la “veracidad” del mismo, es el caso de la soldadura, todas las relectura eran verosímiles, pero sólo la documentación de época permitió cotejar una versión más *veraz*, de la misma. “La opinión del autor respecto al personaje principal acaba influyendo en el resultado de las investigaciones”,<sup>36</sup> comenta el literato brasileño Paolo Coelho, novelista quien constantemente está a la defensa de otra realidad, más allá de la objetiva y material. Me parece que es similar con el caso del fotógrafo: con cuántas realidades se enfrenta, desde que perspectiva cultural lo haga y cómo lo haga depende de quien mira y cómo lo mira.

Ahora bien, bajo el entendido de que el mundo fotodocumental se da ciertas licencias ¿qué pasa en el entorno de lo meramente fotoperiodístico, del mundo de las noticias de primer orden como la guerra, los desastres o los momentos álgidos, donde adulterar, alterar o trastocar más allá de lo meramente estético y puntual, puede significar un cambio en la comprensión de un problema o de una información sustancial? Pensar en ello ahora, en que la era digital tiene mayores posibilidades de distorsionar las imágenes con mayor facilidad y de que el público pueda asistir a informaciones alteradas o adulteradas.<sup>37</sup>

En el caso de las elecciones presidenciales en México en el año de 2006 tenemos muchas imágenes en dónde trabajar. Fue una campaña terriblemente audiovisual y que concluyó en sus resultados con una cuestionabilidad de credibilidad, veracidad, ante el Estado mexicano. No hubo certeza ni firmeza en el recuento de votos, lo cual generó que un sector muy amplio dudara de la veracidad de los datos, mientras otro estaba seguro de los mismos. Mientras las pruebas no desmintieran ni uno no otro lado, la balanza se fue haciendo cada vez más antagónica y tajante: no fue verosímil ni veraz para muchos. Resulta sencillo observar los medios audiovisuales, o bien más sencillo los periódicos para ser perceptivo de esta notable realidad, compleja, sofisticada, con muchos dimes y diretes que cuestionaron cualquier posible “verdad” del Estado o de sus opositores. Las imágenes reforzaban la actitud y pretensiones de uno y otro lado, como en los mejores tiempos de la guerra fría, la confrontación fue ardua y severa. Las fotos también, la misma imagen o muy semejante podría confirmar el fraude o podía desmentir la necesidad del recuento. Podía agredir a un candidato tachándolo de radical y peligroso, al otro de mocho y reaccionario. Encontrar argumentos de uno y otro lado era tan fácil como elegir el medio de comunicación a la mano, los defensores de Andrés Manuel López Obrador encontraban en *La Jornada* argumentos visuales y textuales; los defensores de Felipe Calderón en *El Reforma* podían actualizar sus inquietudes. Del estilo los demás periódicos, según su tendencia política e ideológica. Izquierdas contra derechas con pocos matices de por medio, con fotografías que podían constatar ambas partes de la moneda y que sustentaban a cada una con sus argumentos textuales y visuales. Las mismas fotos podían servir para acreditar o desacreditar el movimiento social erigido por el Partido de la Revolución Democrática y el Partido de Acción Nacional. La guerra de dos mundos en imágenes, en medios audiovisuales, en espectaculares, en cartelitos de plástico, en mantas y papeles caseros y textos diversos que merecen un detallado y amplio estudio desde una perspectiva histórico social y cultural de una democracia, muy costosa, en ciernes.

Finalmente depende del análisis, de quien lo realiza, de su perspectiva ideológica desde donde se retrabaja la información, dice Matthews: “Aprender significa construir significados...La construcción de significados es un proceso creativo y continuo”<sup>38</sup> Difícil tarea hacer un ejercicio de imparcialidad cuando se está involucrado en el asunto. Sin embargo, la ética del fotorreportero también interviene para adecuar en mayor o menor medida, los eventos a su discurso o postura. El fotodocumentalista, en la medida en que no tenga un compromiso de trabajo por sus imágenes podrá

proponer y opinar con ellas, importante es que lo haga; el reportero gráfico tendrá que responder al designio laboral que se le presente. Todo ello, nos remite a un problema mayor que ahora se presenta con las nuevas tecnologías digitales, las cuales permiten en cuestión de segundos alterar una imagen sin que el espectador, el editor o el lector se percate de ello, dando por sentado la validez documental de la imagen.

El caso es claro cuando hablamos del fotógrafo del diario *Los Angeles Times*, Brian Walski, quien desenfrenó los demonios al alterar una fotografía digitalmente de la guerra en Irak. Walski tenía dos tomas muy parecidas, en donde un soldado inglés está en primer plano, en una de ellas camina junto a la población iraquí sin apuntar su arma, mientras al fondo se ve a un hombre que carga a un pequeño en brazos, con un gesto que se puede interpretar de congoja o angustia. En la segunda gráfica, se ve al soldado con su arma levantada en el barzo derecho mientras el izquierdo hace algunos señalamientos a la población, el hombre del fondo con el niño está más bien lejano, ni se le observa bien, otros iraquíes en el piso sólo lo miran. El fotorreportero trabajó las imágenes digitalmente, de tal suerte que reunió en una los dos documentos, dando como resultado una gráfica que no se dio en ese momento en la realidad y que tomaba otro tono al ver al soldado en guardia mientras se acercaba un hombre con su hijo en brazos. Cambia la lectura, cambia la inferencia, cambia hasta el sentido del soldado y esa guerra. El descubrimiento lo hizo un reportero de ojos inteligentes, que vieron las primeras fotos y el resultado final. Esto significó que el reportero gráfico perdiera su empleo y la necesidad de aclarar la situación por el diario. De no haber sido alterada, la fotografía es del tipo de imágenes que ganan un Pulitzer, como comenta Frank Van Ripper en su columna, donde analiza el problema desde la perspectiva de “Manipulando la realidad, perdiendo credibilidad”.<sup>39</sup> El problema no es sólo para el fotógrafo de guerra, también lo es para el periódico, si un diario se somete a la prueba de la credibilidad, de la veracidad o lo verosímil, no se la puede jugar. Los documentos aunque puedes estar delimitados por la mirada del fotógrafo que los captura, tienen que emanar de la realidad tangible, para no perder su espacio de credibilidad, que es lo que les da vida editorial y también laboral. Van Ripper comenta en su columna:

Un veterano de veinte años en el negocio de las noticias, Walski fue confrontado por sus editores, confesó y aceptó su castigo sumario”, Walski aceptó que esto se debió a un error, a un rompimiento del juicio dice

Este hecho (de enviar la foto equivocada), fue después de un largo, caliente y muy estresante día, pero no ofrezco disculpas aquí...He manchado la

reputación de Los Angeles Times, la compañía Tribune y especialmente lo muy talentosos y dedicados fotógrafos y editores gráficos que han hecho que mis cuatro y medio años en el Times fuera una verdadera experiencia de gran calidad... A lo largo de mi carrera, siempre he mantenido los más altos estándares éticos... no puedo explicar realmente el completo rompimiento de mi juicio en ese momento. Vendrá se sabrá en las muchas noches de insomnio que vendrá posteriormente.<sup>40</sup>

El hecho es que a partir de esta experiencia ingrata que dejó para Walski algunos defensores de su obra, como el conocido fotógrafo Pedro Meyer, quien en su conocida *Zone Zero*, argumenta lo absurdo que es el castigo por una foto que no alteró demasiado la realidad, pues los hechos estaban ahí... Me parece que bien se vale alterarlos si van fuera del espacio noticioso, recrear las imágenes bajo un pie de foto aclaratorio, como lo hace el mismo Meyer en su libro *Verdades y ficciones*, es una opción para el documentado y el periodista gráfico que puede extender su velo hacia la creatividad, la expresividad y el mejoramiento de sus imágenes. Pues como reza un letrero afuera del laboratorio de *Los Angeles Times*, si no puedes hacerlo adentro no lo hagas aquí afuera,” justo donde se encuentran las computadoras con sus grandes y sofisticados programas. El gran dilema que se presenta ahora, es si se permite la alteración digital en las imágenes, ¿hasta donde se vale hacerlo? ¿e qué manera se puede tener un control sobre quien efectúa un documento en la realidad tangible y quien en la realidad virtual? Terrible momento que hasta donde se puede ver no han dado a torcer su brazo los editores de los diarios y noticias. Hasta que no haya una legislación que lo permita y lo documente. Comenta el fotógrafo Pete Souza del diario *Chicago Tribune* sobre lo que sucedió con Walski:

No es irónico ¿qué en uno de nuestro momentos más finos de la fotografía periodística, ha ocurrido uno de nuestro momentos más bajos? ...Pero este fiasco trasciende.... Este sólo y aislado incidente... Creo que toda la profesión completa está ahora bajo una nube de sospecha vigilando nuestra credibilidad.<sup>41</sup>

Tal vez por ello fue la medida radical que tomó el diario, pues de no ser así quedarían en duda todos los demás reporteros de guerra de esa nación. Es una decisión muy tajante de los medios, pero si no se aclara al pie de foto la intención del fotógrafo al mediar vía digital la imagen, pueden perder su credibilidad todas ellas. La alteración es muy fácil y rápida en medios digitales, es por ello que tal vez no se expongan a ponder en duda la veracidad y la credibilidad del diario y de sus fotógrafos.

Ahí está la ética de la visión: sometida a la no manipulación digital o acción concertada en el cuarto oscuro como sería el resultado de un fotomontaje. Lo veraz también depende de nuestra postura ideológica y de nuestra visión en el escenario político, social y cultural. Depende de que quien la hace, depende de quien la lee. No es tan fácil buscar imágenes que se ciñan a nuestra intención y discurso, parece fácil para el creador acentuar con sus medios técnicos al momento del disparo, no lo es tanto, pero puede intentarlo. Lo que éticamente tendremos que encontrar salidas, es cuando se llevan a cabo alteraciones de la imagen por medios analógicos o digitales y que se publique sin aviso al lector o al espectador de una noticia. Pie de foto, texto o metadatos por delante podremos y tendremos aceptar las alteraciones en la información gráfica del día a día. Sin embargo, habrá que establecer algunas reglas del juego, “Bajo aviso no hay engaño”, reza el proverbio popular. El problema es no contar con esa disposición de ánimo de quien ha alterado la imagen e intente el engaño o la sofisticación innecesaria.

El que practica el análisis de las imágenes tiene derecho a conocer los cambios que ha sufrido la misma, sea una foto documental, de prensa o de arte. Pues bien sabemos que “el historiador empieza por una selección de los hechos y por una interpretación provisional a la luz de la cual se ha llevado a cabo dicha selección. El historiador y los hechos de la historia se son mutuamente necesarios...Mi primera contestación a la pregunta qué es la historia será: un diálogo sin fin entre el presente y el pasado”<sup>42</sup>; y este pasado debe dejar entrever y el especialista debe encontrar los filtros, las mutaciones, las alteraciones, pues de otra suerte la reconstrucción estará también alterada, y aunque sea creíble no estará apegada a un posible silueta de veracidad.

Lo importante que conocer a fondo la realización de ese documento visual para poder comprender su complejidad y el ánimo de su factura. Creado con una intención documental, informativa, de crear opinión, de perfil cultural, artístico, creativo, publicitario, en fin, de generar efectos expresivos en la imagen. Para que a su vez el estudioso de las imágenes pueda entender cabalmente el documento.

Bien puede ser la otra realidad, como lo señaló Octavio Paz, ya que:

*La irrealidad de lo mirado  
Da realidad a la mirada*<sup>43</sup>

He ahí el reto para el reconstructor de realidades sígnicas de la imagen y de la letra: tareas para el historiador visual y el fotógrafo documental.

Es el vínculo mente cuerpo de la meditaciones cartesianas, es la posibilidad de reencuentro entre el mundo de lo sensible y lo racional, uno sólo, no en la resistencia del antagonismo platónico sino del complementario aristotélico que priva en el mundo de lo real y lo inverosímil.

Recebido em 29/05/2010

Aprovado em 7/06/2010

---

<sup>1</sup> Ya es una vieja discusión la que plantea que detrás de cada imagen hay un fotógrafo que al disparar la fotografía y elegir determinado encuadre, composición, planteamientos formales y tecnológicos permea su postura ideológica, sus prejuicios, moral y juicios en ese documento visual.

<sup>2</sup> En este caso sólo se plantea el análisis de la veracidad de la fotografía documental y de prensa, porque los otros géneros fotográficos se pueden dar el lujo de alterar la “realidad” en función de las cuestiones expresivas o estéticas. Los fotógrafos de prensa y documentales son por lo tanto documentadores constantes. Entonces las diferencias en la imagen son por el uso social y la intención primigenia de trabajo, aunque todos los fotógrafos de prensa son documentales, no todos los documentadores forman parte de la legión de reporteros gráficos, es por ello, la constante distinción que hago a lo largo del texto.

<sup>3</sup> Para un ejemplo claro de esta situación tenemos el concepto de la “doble cámara” de Rodrigo Moya, el cual desarrolló un trabajo de prensa a la par que el documental, cuando trabajó para medios de prensa independiente en los años cincuenta y sesenta. Con una cámara fotografiaba lo que le encargaban los editores, con la otra lo que consideraba una opinión visual y documental que ahora yace en su archivo, que al fin está viendo de nuevo la luz, muchos años después de un retiro moralmente obligado. Para mayor información *vid.* Alfonso Morales y Juan Manuel Aurrecoechea en *Rodrigo Moya. Fotografía insurrecta*, México, El Milagro, 2004, 205 pp.; Alberto del Castillo y Troncoso, *Rodrigo Moya una visión crítica de la modernidad*, México, Círculo de Arte, CONCULTA, 2006, 32 pp.; Acacia Ligia Maldonado Valera, *La mirada disidente de Rodrigo Moya: representaciones fotográficas de marchas y protestas políticas, 1958-1973, México*, tesis de maestría en Historia del Arte, FFyL, UNAM, 2008, 114 pp. por estricto orden cronológico de aparición.

<sup>4</sup> *Diccionario de la Real Academia Española*, 22<sup>a</sup>. ed., España, Espasa, Real Academia Española, 2001, p. 2285.

<sup>5</sup> Definición dada por el *Pequeño Larousse Enciclopédico 2003*, 5 a. ed, Barcelona, Spes Editorial, 2003, p. 1030.

<sup>6</sup> *Diccionario de la Real Academia... op. cit.*, p. 2289.

<sup>7</sup> *Pequeño Larousse... op. cit.*, p. 1032.

<sup>8</sup> *Diccionario de la Real Academia... op. cit.*, p. 2289.

<sup>9</sup> *Pequeño Larousse... op. cit.*, p. 1030.

<sup>10</sup> Este tema lo he desarrollado con mayor amplitud en el texto *El sabor de la imagen: tres reflexiones*, México, UAM-Xochimilco, 2003, 101 pp.

<sup>11</sup> Citado por Pierre Bourdieu, *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 21.

<sup>12</sup> Agradezco a Zuraya Monroy Nasr su ayuda y apoyo para encontrar algunos signos identitarios de este texto en varias partes de su desarrollo, para ello *vid.*, su obra *El problema cuerpo-mente en Descartes: una cuestión semántica*, México, UNAM, Facultad de Psicología, DGAPA, 2006, p. 118.

<sup>13</sup> *Idem.*, p.116.

<sup>14</sup> *Idem.*, p. 118.

<sup>15</sup> La doctora Monroy hace un acercamiento al análisis que realizó R. Lanhim Filho sobre el concepto de verdad en Descartes, *vid.*, *Op. Cit.*, p. 119.

<sup>16</sup> Michael R. Mathews, “El constructivismo y la enseñanza de las ciencias, en *Historia, filosofía y enseñanza de la ciencia*, Sergio F. Martínez y Godfrey Guillaumin comp., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2005, p 425.

<sup>17</sup> M. R. Mathews plantea que es un movimiento heterogéneo porque tiene una serie de vertientes como las del constructivismo: contextual, dialéctico, empírico de procesamiento de la información, metodológico, moderado, piagetiano, postepistemológico, pragmático, radical, realista, socia y sociohistórico y agrega a la lista el constructivismo humanista y didáctico.

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 423.

<sup>19</sup> Propuesta que el mismo filósofo Wittgenstein realizó en su libro *Investigaciones Filosóficas*, de 1988. Vid. M. R. Mathews, *Op. Cit.*, p. 424.

<sup>20</sup> *Idem.*, p. 424.

<sup>21</sup> Donald M. Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 78-79.

<sup>22</sup> En este sentido me refiero a la fotografía construida como aquella en que se colocan los elementos a captar con una intención de un discurso visual, estético y expresivo, que impera mucho más que el sentido documental de un acontecimiento dado. La fotografía de autor, que se le ha llamado así a la que tiene como propósito una representación visual cuya búsqueda estética pretende mostrar el universo personal de su realizador. El tema puede ser diverso pero la intención es contener una imagen con signos icónicos estéticos, cuyo valor principal es la búsqueda de un uso social de expresión personal, de mostrar la opinión personal del autor.

<sup>23</sup> Hay quien quiere ver en estas categorías elementos generalizadores, es decir, quien considera que toda la fotografía es documental, pues documenta una realidad cierta o creada; así también quien desconoce las categorías argumentando que toda la fotografía es autoral, pues ha sido realizada por un autor; por su parte están aquellos que esgrimen que todas las fotos son construidas en tanto que el fotógrafo determina y construye su imagen sea documental o no. En este caso y sin ánimo de entrar en polémica, podríamos estar de acuerdo en términos generales con cada uno de los planteamientos: sí en realidad toda la fotografía es documental, autoral y construida; aunque para efectos de análisis puntual, me parece que estas posturas tienen rasgos del desencanto posmoderno. Estos términos los retomo de la jerga diaria y del uso popular de ellas, ya que en su esencia de colectividad tienen de suyo validez para un análisis más puntual y para no perdernos en las descripciones detalladas de cada una de ellas. Es entonces con el propósito analítico que las sustentó en mi diario ir y venir visual.

<sup>24</sup> Agradezco a Rosa Nissán y a Rosa Sánchez el haberme proporcionado este maravilloso texto, Virginia Wolf, “El señor Benett y la señora Brown”, en *Cómo se escribe una novela*, México, El Ateneo, pp. 83.

<sup>25</sup> *Idem.*, p. 79.

<sup>26</sup> *Idem.*, p. 83.

<sup>27</sup> Pierre Bourdieu, *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>28</sup> Se llevó al Archivo General de la Nación el material que contenía los expedientes de la Secretaría General de Información, el cual contiene materiales desde 1920 hasta 1980. Del registro de 1920 a 1950 la investigadora Delia Salazar, del INAH, está coordinando los trabajos de organización y registro y está próximo a salir un *Cd* con la información concerniente. De los materiales de 1950 a 1980 el Dr. Aurelio de los Reyes de la UNAM, coordina a un grupo de estudiantes que están también organizando los fondos, de ello se están trabajando varias tesis para su publicación.

<sup>29</sup> Publicadas en Alfonso Morales “La Venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940-1970”, en Rosa Casanova, Alberto del Castillo, Rebeca Monroy, Alfonso Morales, *Imaginario y fotografía en México*, España, México, Lunwerg, CNCA, INAH, SINAFO, 2005, pp. 180-267.

<sup>30</sup> Fotografía publicada en “Muestran herida de Hussein”, *Internacional*, de *Reforma*, p. 1.

<sup>31</sup> Uno de los trabajos más conocidos de su obra es el realizado por John Mraz, *Nacho López fotoreportero de los años 50*, México, INAH, 1999, 233 pp.

<sup>32</sup> Agradezco a Eunice Miranda de nuestra querida Fundación Cultural Mariana Yampolsky, A.C., su dedicación para encontrar justo este material para el presente texto ... Y a la Fundación el permiso para reproducir parte de este material para este ensayo. Jorge Prior

---

director y productor, Mariana Yampolsky "La Raíz y el camino", textos de Elena Poniatowska, San Pablito Puebla, México, Casa Productora: Producciones Volcán S.A. de C.V., 1995.

<sup>33</sup> Vid. sobre este punto Rebeca Monroy Nasr, "Las entrañas de la imagen", en *Alquimia, Fototeca Nacional: Treinta aniversario*, no. 27, agosto 2006, pp. 6-23.

<sup>34</sup> El novedoso artículo de Miguel Ángel Morales apareció en "La célebre fotografía de Jerónimo Hernández", *Alquimia*, no. 27, mayo-agosto 2006, pp. 68-75.

<sup>35</sup> Mraz, John, *Op. Cit.*, p. 36.

<sup>36</sup> Paulo Coelho, *La bruja de Portobello*, México, Grijalbo, 2006, p. 21.

<sup>37</sup> Este paralelismo entre el polinomio historiador-cronista ante el literato historicista, tienen su espejo en el fotorreportero y fotoensayista ante al fotógrafo constructor de realidades. Se acercan en propósitos y resultados. De tal suerte, que el compromiso profesional de unos y otros es muy parecido, pues tanto el historiador como el fotorreportero tienen que ceñirse a una realidad circundante, con una gran dosis de lectura, interpretación e imaginación, pero bajo la lupa de la credibilidad; mientras el fotógrafo constructor de realidades y el literato de corte historicista puede releer, recrear, reinterpretar con una gran dosis de imaginación que sus lectores saben de suyo, de antemano. Así, el uso social de esas letras-imágenes están determinadas por el propósito y el medio en el que se editen y se presenten al público, bajo el entendido de si se procura respetar una lectura o aprehensión de la realidad (historiador cronista/fotorreportero), se tiene un propósito al reconstruir la realidad o al interpretarla en imágenes es muy distinta a los objetivos estéticos (literario de lo histórico/fotoensayista o documentalista) Es un hilo muy fino en el tejido de la creación y la reinterpretación,, pero esto es harina de otro costal que debe ser analizado con sumo cuidado en otro espacio. Algo de ello he adelantado en "Dos vocaciones un mismo empeño", *Boletín de la Escuela Nacional de Antropología e Historia*, INAH, no. 1, en prensa.

<sup>38</sup> Michael R. Matthews, *Op. Cit.*, p. 429.

<sup>39</sup> Se puede consultar en <http://www.washingotn.com/wp-srv/seáis/van Riper/030409.htm>, 4 pp.

<sup>40</sup> *Idem.*, pp. 1-2.

<sup>41</sup> *Idem.*, p. 3.

<sup>42</sup> Edward H. Carr, *¿Qué es la historia?*, México, Ariel, 1999, p. 40.

<sup>43</sup> Octavio Paz, *Blanco*, Delhi, 23 de julio -25 septiembre de 1966, México, Joaquín Mortiz, s.f., s.n.p.