

**ÉTICA, REALIDAD Y VERDAD
EN EL FOTOPERIODISMO**

Enrique Villaseñor

Este documento forma parte de la investigación

**LA FOTOGRAFÍA PERIODÍSTICA MEXICANA
EN EL MARCO DE LA BIENAL DE FOTOPERIODISMO**

Reflexiones teóricas, propuestas pedagógicas y reseña histórica

DOCUMENTO PEDAGÓGICO REALIZADO CON FINES ACADÉMICOS

© Enrique Villaseñor García / Foro Iberoamericano de fotografía

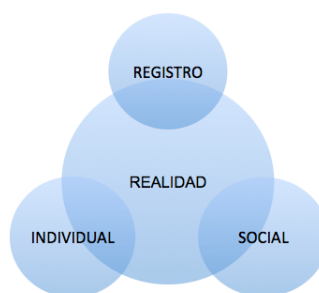
México D.F. Enero 2015

Derrumbe de paradigmas

El concepto realidad ha sido paradigma esencial para la fotografía documental y periodística. Establece que el fotógrafo debe ser fiel a la verdad retratada: a la realidad. Sin embargo, esta concepción ha perdido vigencia con el tiempo, se ha vuelto inestable ante la parcialidad o subjetividad de los elementos visualizados o registrados por la inviabilidad de comprobar la veracidad de la información contenida en las imágenes y por las modernas posibilidades de manipulación de las fotografías. Ante ello, asumimos que las imágenes fotográficas son incapaces de soportar una carga testimonial.

Así, ejercicio periodístico transita entre dos vertientes: lo verdadero y lo falso. Pero ¿qué es lo verdadero y qué es lo falso?. ¿Qué es la realidad?, ¿Es lo que percibimos individualmente, lo que vemos, o lo que establecemos colectivamente?, ¿Lo *real* será acaso aquello que asumimos individual o socialmente como verdad?. Podríamos suponer también que realidad es lo que registramos, lo que interpretamos en los procesos fotográficos, o simplemente, lo que es coherente con nuestra ideología, formación y experiencias. Los conceptos “verdad” y “realidad”, para Meyer se tratan de *“una discusión artificial, es una discusión falsa, es un planteamiento para distraer la atención. Si quieres comprobar que algo es cierto, tienes fuentes para compararlo y se acabó[...].”* (Meyer, P., 2014b; Entrevista personal 03)¹. <https://www.youtube.com/watch?v=NDDILOe7us>

Realidad, registro, contexto social y percepción individual



Ya desde su nacimiento, en el siglo XIX, la fotografía intentó plasmar, conservar y revivir instantes de la realidad. Sus antecedentes se encuentran en las fotos de guerra. En estas fotos existía la voluntad y la necesidad política de cubrir los acontecimientos y de informar sobre ellos, aunque al principio resultaban *planas*, pues en ellas se censuraba la crudeza de las contiendas bélicas. Además los procesos fotográficos eran primitivos e

¹ MEYER, P. (2014b). Entrevista personal 3. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NDDILOe7us>

imperfectos. Fue en la Guerra de Secesión estadounidense (1863) que las fotos comenzaron a ser más realistas y directas porque los fotógrafos eran más autónomos económica y técnicamente, pues las cámaras eran más pequeñas y accesibles. Algunos autores refieren que la foto de prensa se hizo indispensable para dar un soporte de credibilidad a la prensa escrita, y que ello impulsó el auge tanto de los medios impresos como de la propia fotografía.

Pioneros del fotoperiodismo



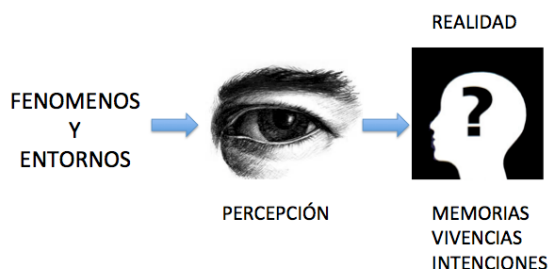
Guerra de Crimea. 1854
Campamento británico en Balklava.



Guerra de Secesión norteamericana
1861-65

Sin embargo, todo era una ilusión. Al paso de los años hemos descubierto que lo real no es lo que vemos, sino nuestra interpretación de lo que vemos. Nuestras limitaciones ópticas hacen que el cerebro complete y estructure la información que recibe según sus propias experiencias y antecedentes. Vemos las cosas a través de nuestra inteligencia, memoria y vivencias, de acuerdo con lo que nos parecen, y no con lo que son en realidad. Al igual que imágenes y textos, todo suceso o fenómeno social tiene múltiples lecturas. Por ello, cualquier protagonista, testigo, analista o comunicador –todo fotógrafo– que intente registrarlo o transmitirlo asumirá su propia interpretación, su versión, su visión personal; como en el caso del ensayo, un ejercicio intelectual y creativo de autor.

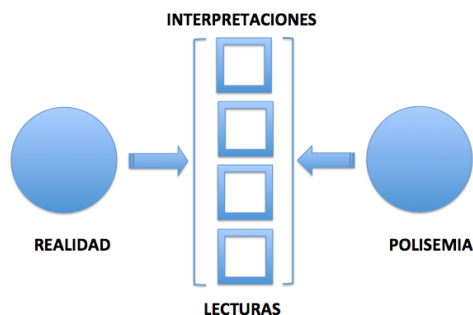
Fenómenos, entornos y percepción y memoria



La fotografía no contiene un mensaje universal objetivo o evidente en su apreciación. Es polisémica, puede adoptar diferentes sentidos. El contexto -el medio y el público que la recibe-, la ideología, el interés del lector o el grado de manipulación de la imagen, inducen múltiples posibilidades de lectura. Las fotografías documentales y periodísticas pueden motivar

la reflexión sobre fenómenos sociales, proporcionar información inmediata, responder a problemas o situaciones previas, generar discursos ideológicos, emociones, valores estéticos, o interpretar hechos y situaciones. Este fenómeno incide mas allá de las fronteras de la imagen transformando el concepto y el significado de los códigos, la tecnología, los procesos comunicativos e incluso de los mensajes transmitidos.

Realidad y múltiples lecturas



Al revisar los resultados de las imágenes entregadas por los fotógrafos y seleccionadas por los distintos jurados en las Bienales de Fotoperiodismo encontramos una serie de documentos fotográficos, que en un análisis histórico develan una transición temática, conceptual y periodística desde la primera emisión hasta llegar a la sexta Bienal.

Esta evolución se vio marcada en dos vertientes por los patrones tecnológicos: desde la fotografía analógica en color o en blanco y negro de la primera bienal –cuando la fotografía digital iniciaba su desarrollo–, hasta las imágenes periodísticas capturadas y procesadas con las tecnologías digitales en las últimas emisiones. Un dato significativo es que en la primera bienal eran muy pocos los participantes que tenían acceso a lo digital; incluso, muy pocos de ellos, si acaso el diez por ciento, tenían correo electrónico.

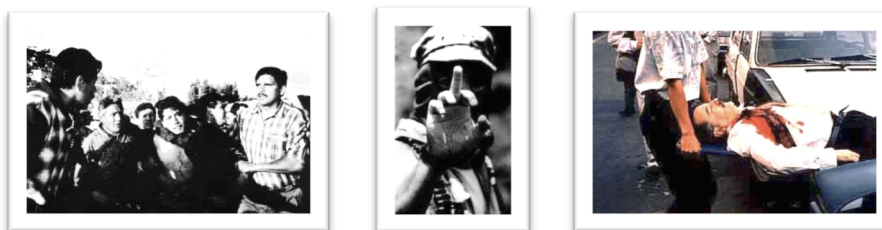
Si hacemos una lectura de este proceso podemos encontrar que en las primeras bienales las imágenes eran *contundentes* y representativas de una *realidad* incuestionada retratada por los fotógrafos. Los eventos políticos; el asesinato de Luis Donaldo Colosio y Ruiz Massieu, el movimiento zapatista de 1994 y 1995, nunca fueron controvertidos por alguna posibilidad de alteración o modificación en el contenido en las imágenes que los registraron y presentaron.

En realidad, las opciones de manipulación en los negativos o impresiones en laboratorio eran prácticamente nulas. En cambio, con el paso de los años, entre esa bienal y la sexta, celebrada en 2005, los cambios tecnológicos fueron extremos. A doce años de distancia los fotógrafos ya contaban con nuevos y eficaces recursos para la producción, proceso y transmisión de las imágenes.

La fotografía digital había transformado la manera de ver, de retratar y de comunicar los sucesos, los fenómenos sociales y en general los temas abordados. Con esta nueva tecnología, los fotógrafos evolucionaron y modificaron sus maneras de trabajar, de concebir la imagen y sus posibilidades de difundirlas y compartirlas.

Primera Bial de fotoperiodismo 1994-95. Tres momentos en la historia de México: Los asesinatos de Ruiz Massieu y Luis Donaldo Colosio y el levantamiento zapatista, registrados y publicados mediante procesos fotográficos analógicos, por los fotógrafos de prensa a principios de los noventa no fueron cuestionados en su veracidad.

Fotos: Efrén Mota Cabrera, Raúl Ortega y Jorge Héctor Mateos



Doce años después de la Primera Bial de Fotoperiodismo, las transformaciones tecnológicas y las posibilidades de transformación y alteración de las fotografías produjeron un cambio, una transformación en las consideraciones sobre la credibilidad, la verdad y la ética en la fotografía. El proceso de evolución de lo analógico a lo digital no fue exclusivo de México, sino de todo el mundo a través de múltiples paralelismos y coincidencias en cuanto al ejercicio de la fotografía, los discursos y los soportes. En este sentido, el concepto de realidad siempre ha sido un paradigma esencial para la fotografía documental y periodística. Establece que el fotógrafo debe ser fiel a la verdad retratada: a la realidad. Sin embargo, este concepto ha perdido vigencia con el tiempo, se ha vuelto inestable ante la parcialidad o subjetividad de los elementos visualizados o registrados por la inviabilidad de comprobar la veracidad de la información contenida en las imágenes, y por las modernas posibilidades de manipulación de las fotografías.

Para Gerardo Montiel en la fotografía no existe un punto de vista hegemónico o una verdad universal. Afirma que hay diferentes puntos de vista y formas de abordar una temática, que no hay una verdad única, que existen imágenes históricas de las cuales se dice no son reales: *“los viajes a la luna, el miliciano muerto en España, los soldados rusos arriba del Tercer Reich cuando termina la segunda guerra mundial”* y parafrasea al fotógrafo checo Miroslav Tichi afirmando que la realidad es un universo de ficción que requiere ser fotografiado *“para más o menos entenderlo”* (Montiel, G., 2012a; Entrevista personal 08) ²
<https://www.youtube.com/watch?v=TzgM6jrpCDU&feature=youtu.be>.

² MONTIEL, G. (2012a). Entrevista personal 008. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=TzgM6jrpCDU&feature=youtu.be>



Cuando Robert Capa visitó España por primera vez para hacer un reportaje fotográfico sobre la Guerra Civil en 1936, se creyó en la obligación de buscar las divisiones anarco-sindicalistas que luchaban en los alrededores de Córdoba. El hombre de su famosa fotografía del miliciano recién abatido, llevaba una gorra con las iniciales de la CNT bordadas. Fue en el frente de Córdoba donde Capa hizo su fotografía más conocida, quizá la mejor fotografía de guerra realizada jamás: la del miliciano republicano español recién alcanzado por las balas. Es la foto de Capa más controvertida, y durante los años setenta, se levantó la polémica sobre el lugar en el que había sido tomada y sobre si se trataba de un documento gráfico preparado o no. Sin embargo, recientemente, la controversia ha llegado definitivamente a su fin a favor de Capa al descubrirse la identidad del hombre de la imagen: Federico Borrell García, muerto en Cerro Muriano, a doce kilómetros al norte de Córdoba, el 5 de septiembre de 1936...³

W. Eugene Smith : Objetividad y honestidad



W. Eugene Smith: Tomoko Uemura in her bath. Minamata, 1972

Por ello asumimos que las imágenes fotográficas son incapaces de soportar una carga testimonial. Eugene Smith, considerado el creador del ensayo fotográfico, estableció un principio ético básico sobre el fotoperiodismo al afirmar que “la fotografía no puede ser objetiva, y que por lo tanto el fotógrafo no debe ser objetivo, sino honesto” Smith se mostró intransigentemente contrario a manipulaciones mayúsculas de la fotografía con tal de “armar” una imagen “soñada” el fotógrafo debe capturar lo que él piensa del mundo, pero sin alterarlo; <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/galeria/robertcapa/foto2.html>

³ Whelan Richard. *Robert Capa en España*. Homenaje a grandes fotógrafos. Museo Rufino Tamayo. Publicación Foro Iberoamericano de Fotografía. Galerías. <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/galeria/robertcapa/foto2.html>
De. Abril 2012

el reto es obtener la imagen adecuada en el lugar adecuado para lograr el mejor resultado estético:

“La primera palabra que eliminaría del folclore del periodismo es la palabra objetivo. Ese sería un gran paso hacia la verdad en la prensa ‘libre’ y quizás el término ‘libre’ debería ser la segunda palabra en desaparecer. Liberados de estas dos tergiversaciones el periodista y el fotógrafo pueden asumir sus responsabilidades reales...(...)”. (Smith, 2011 p. 4).

Eugene Smith: Objetividad/ Honestidad

EUGENE SMITH



~~OBJETIVIDAD~~
HONESTIDAD
RESPONSABILIDADES
REALES



Hasta aquí podemos concluir, como afirma Cartier Bresson que la fotografía es una manera de comprender al mundo, de gritarlo y liberarse: una forma de vivir. Asimismo, a propósito del valor de la fotografía podemos cuestionarnos su intención en función de la proximidad con la realidad si es fabricada; o si el valor de la fotografía es mayor cuanto más natural es.

*[...] La fotografía es para mí el reconocimiento en la realidad de un ritmo de superficies, líneas o valores; el ojo recorta el tema y la cámara no tiene más que hacer su trabajo, que consiste en imprimir en la película la decisión del ojo. Una foto se ve en su totalidad, de una vez como un cuadro; la composición es en ella una coalición simultánea, la coordinación orgánica de elementos visuales. No se compone gratuitamente, se precisa, de entrada, tener la necesidad de ello y no se puede separar el fondo de la forma (Bresson, 2003, p. 24)*⁵.

Cartier Bresson Registro y reconocimiento formal.

CARTIER BRESSON



CÁMARA
REGISTRO
TÉCNICO



RECONOCIMIENTO
FONDO
FORMA

⁴

Smith, Eugene: Citado por Joan Fontcuberta en Estética fotográfica. G. Gili. 2011

⁵ BRESSON, CARTIER, H. (2003). *Fotografiar del natural*. Trad. Nuria Pujol Valls. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

La crítica de arte Raquel Tibol nos permite vislumbrar que la veracidad es una responsabilidad del fotógrafo, según la credibilidad que busque en su discurso:

Las verdades son muy limitadas... nunca se debe olvidar que una fotografía no es la realidad, sino una imitación material de la realidad, convirtiéndose por lo mismo en un sistema de señales, pues indica una realidad que no observamos directamente. La señal tiene un peso intelectual y emotivo que influye en el observador. En el proceso comunicativo la fotografía adquiere significados ideológicos, políticos, éticos, educativos, etc. No todos a la vez, ni con la misma intensidad...”, (Tibol, 1989 p.).

Raquel Tibol. Significados y verdades individuales



El fotógrafo se ocupa de una serie de cuestiones compositivas, dando respuestas de contenido y proveyéndonos de información visual, sustancia del mensaje fotográfico, partiendo de su propia percepción de la realidad y ofreciéndonos una representación gráfica de la misma. Pedro Meyer define como un absurdo el hecho de que la fotografía sea considerada como testimonio de sí misma. Cree que ese concepto no resiste el análisis de nadie y puntualiza: *“pero en eso estaba sustentada la fotografía hasta hace quince o veinte años”*. Se refiere a la tradición de otorgar a la fotografía el significado de verdad por el solo hecho de ser una imagen fotográfica y reseña un anécdota: *“Collin Powel se levanta en las Naciones Unidas a decir: ‘Irak tiene armas de destrucción masiva y aquí están las fotos’. Eso pasó en las Naciones Unidas. Yo publiqué en Zonezero un comentario diciendo: ‘a mí me parece que es inadmisibile ese comentario, por el hecho de que es una foto no le creo nada’. Y justo al año siguiente, Collin Powel ofrece una disculpa a la sociedad por haber mentado. No había armas de destrucción masiva y tampoco esas fotos tenían prueba de nada. Era su alegato, pero la gente quiso creer porque él enseñó unas fotos”*. Y concluye: *“ahí está la dicotomía. Cuando la fotografía per se no puede ser un testimonio de nada, no puede ser un testimonio[...]*” (Meyer, 2014g; entrevista personal 10)⁶. <https://www.youtube.com/watch?v=c0iEh1L9q14>

⁶ MEYER, P. (2014g). Entrevista personal 10. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=c0iEh1L9q14>

Normas éticas y punto de vista personal

Por sobre las normas éticas individuales, sociales o códigos morales, ideológicas, deontológicas profesionales o de grupos, rigen las normas jurídicas, que mediante el derecho afectan y obligan a todo individuo, sin importar su ideología personal, a respetar los derechos de sus congéneres en la sociedad. En las normas jurídicas están contenidas las leyes deontológicas generales de la información. Independientemente de su posición individual, y pese a estar sujeto a motivaciones o interpretaciones personales, al ser testigo de un hecho todo comunicador debe actuar dentro de los límites de estas leyes.

Normas éticas y jurídicas



El concepto de realidad transita por distintos senderos, dependiendo de las distintas percepciones que de ella tienen las personas, en nuestro caso los fotógrafos. Por ejemplo, para la fotógrafa documental Yolanda Andrade el concepto de la ética fotográfica reside en el respeto irrestricto a las personas fotografiadas, sobre todo en el fotoperiodismo, pero también en cualquier fotografía en la cual esté involucrado el ser humano. ([Andrade, Y. 2012. entrevista personal 05](https://www.youtube.com/watch?v=GtbUzYjK_3c&feature=youtu.be))⁷. https://www.youtube.com/watch?v=GtbUzYjK_3c&feature=youtu.be

Sin embargo, en muchos casos la violación de la ética periodística no consiste en su relación o no con la verdad o la realidad, sino en la utilización de las imágenes para difundir mensajes o conceptos sobre temas que en sí, constituyen conductas jurídicamente injustas, ilícitas o prohibidas por las leyes y códigos sociales de conducta. El conocimiento de la propia realidad, de los fenómenos sociales, y una sólida formación, ayudarán al fotógrafo a asumir una postura ante los hechos para comunicarlos eficazmente.

Hay muchas otras formas de sustentar la ética: la ideología, los valores morales, el compromiso con las posturas personales, políticas, sociales y muchas otras. Todas ellas, individual o colectivamente, establecen múltiples puntos de partida para apoyar la ética.

⁷ ANDRADE, Y. (2012). Entrevista personal 05. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=GtbUzYjK_3c&feature=youtu.be

Por ejemplo, Gerardo Montiel considera que los fotógrafos que no ejercen una postura política son “*antiéticos*” y “*aberrantes*”, pues el fotógrafo, desde su trinchera debe contar lo que está sucediendo en el país. Para él la fotografía es un documento social más allá de los circuitos galerísticos, museísticos y las exhibiciones” (Montiel, G., 2012b. Entrevista personal 09)⁸. https://www.youtube.com/watch?v=PruQUr8pQ_c&feature=youtu.be

Por su parte, para el fotógrafo Luis Jorge Gallegos la verdad es subjetiva porque, “*como la vida misma, partimos de nuestras propias experiencias, visiones, lo que somos y lo que hemos vivido [...], de eso nos conformamos [...], cada uno tiene su propia verdad y se maneja con su propia verdad. Es muy complicado erigirse con el estandarte de la verdad. Es una aportación lo que digas o hagas*”. Además, considera que “*la verdad no va más allá de la perspectiva individual y de que algunos grupos puedan compartirla, pero cuestiona que influya como una verdad absoluta [...]*” (Gallegos, L. J., 2012b Entrevista personal 03)⁹. <https://www.youtube.com/watch?v=IUp4syvB8IQ&feature=youtu.be>

Un autor con aptitudes, conocimientos, creatividad y educación visual generará imágenes susceptibles de convertirse en símbolos, en grandes obras fotográficas. La contundencia de la imagen refuerza su contenido. Los códigos visuales son sutiles, las formas se entremezclan. La veracidad de la imagen y la descripción física objetiva pasan a segundo término, lo importante es la interpretación, la lectura “*entre líneas*” de una realidad incuestionable. Al producir la imagen, el autor reviste la obra con su propio bagaje y lo expresa a través de códigos propios, utilizados consciente o inconscientemente. La imagen resultante refleja su posición ante el suceso y frente a la vida, su experiencia, ideología, formación personal y profesional y por supuesto su intención. En este punto podríamos afirmar que la objetividad en la producción de imágenes es relativa, que acaso sólo puede existir una *pretensión de objetividad*.

Percepción e interpretación

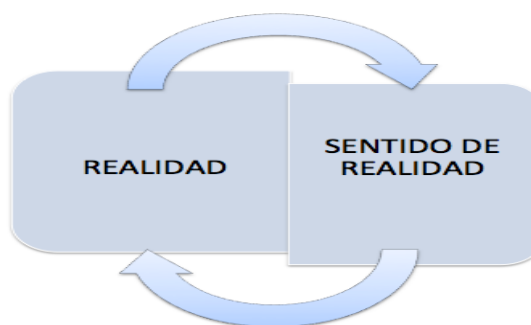


⁸ MONTIEL, G. (2012b). Entrevista personal 09. Recuperado de:
https://www.youtube.com/watch?v=PruQUr8pQ_c&feature=youtu.be

⁹ GALLEGOS, L.J. (2012b). Entrevista personal 03. Recuperado de:
<https://www.youtube.com/watch?v=IUp4syvB8IQ&feature=youtu.be>

Refiriéndose al concepto *Sentido de Realidad*. Ireri de la Peña opina que hay “una gran diferencia entre sentido de realidad y realidad”, que las fotografías surgen a partir de algo que existe afuera del ser humano que las realiza y apunta: “siempre una fotografía va a mostrar algo que es real”. Añade que “la realidad es una cosa complejísima, inabarcable en ninguna de las áreas del conocimiento humano” y que la fotografía “no puede tener pretensión de realidad sino sentido de realidad”. Finalmente, considera que a menudo olvidamos revisar “todo lo demás: lo profundamente ideológico, lo profundamente perverso que puede haber detrás de una imagen[...]” (De la Peña, I., 2012e; entrevista personal 08) ¹⁰ .
<http://www.youtube.com/watch?v=SUq4OunFqHo&feature=youtu.be>

Realidad y sentido de realidad: Ireri de la Peña.



Los medios de comunicación contemporáneos reclaman nuevos valores que respondan a la masificación de la información y a los riesgos que representan para las sociedades. Ante las nuevas tecnologías, medios alternativos y redes de información es imprescindible debatir sobre los factores que intervienen en la producción y lectura de la imagen: ética, verdad, realidad, conciencia individual, ideología, son algunos temas que hay que abordar y discutir. Esto es impostergable, ante el riesgo de quedar rezagados a ojos de los nuevos actores sociales. Al ser entrevistada, en torno al concepto “verdad” en la fotografía la crítica de arte Raquel Tibol exclama: “¡No use la palabra verdad!, y pregunta, ¿qué es la verdad?, ¿quién tiene la verdad? Usted tiene su manera de fotografiar y tiene sus principios. Si quiere poner un decálogo de sus principios ¡qué bueno!, pero cada quien trabaja de acuerdo a una norma ética y de acuerdo a esa norma ética se comporta como fotógrafo” (Tibol, R., 2012b; entrevista personal 02.)¹¹ . <https://www.youtube.com/watch?v=GZCD96WIVSs&feature=youtu.be>

De lo ético a lo jurídico

Tradicionalmente hemos asumido que la fotografía periodística no permite alteración o manipulación; que debe sujetarse a la descripción o registro imparcial de la realidad. Pero en el periodismo escrito aceptamos la representación libre, metáforas, licencias creativas, fantasías,

¹⁰ DE LA PEÑA, I. (2012e). Entrevista personal 08. Recuperado de:
<http://www.youtube.com/watch?v=SUq4OunFqHo&feature=youtu.be>

¹¹ TIBOL, R. (2012b). 02. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=GZCD96WIVSs&feature=youtu.be>

o modificaciones, validándolo como *representación fidedigna de realidad* sustentado con argumentaciones o interpretaciones diversas y hasta contradictorias. Sin embargo, el mensaje fotográfico documental debe sostener su carga testimonial o su veracidad en representaciones objetivas de la realidad libres de manipulación o alteración. Sin embargo, como en la pintura y las artes plásticas, la fotografía no puede evitar la alteración de esa realidad con la inevitable modificación y *la manipulación* previa o posterior a la toma. La discusión, entre la vinculación de la imagen documental y el fotoperiodismo, con un caudal de dudas, contradicciones, confusiones o incluso malas intenciones, fue uno de los pretextos surgidos en las bienales para iniciar polémicas y luchas de poder entre los participantes.

Vínculos con la realidad



Gerardo Montiel Klint nos ofrece su punto de vista al afirmar que no cree en las posturas extremas radicales o en la “*verdad única*” sin capacidad de diálogo, que la polémica de la sexta bienal le pareció “*medio absurda*” y que considera el papel de Ulises Castellanos en la bienal como “*una postura extrema*”. Por otra parte, coincide con la posición combativa de Lourdes Grobet, integrante del jurado y se siente decepcionado de Giorgio Viera a quien juzga: “*le faltó plataforma en la manera de confrontar y defenderse [...] en vez de regresar el premio*”. Sin embargo, está convencido de que todo aquello nos permitió evolucionar y diluir las diferencias que existían entre la foto documental y la foto construida. Para él, a partir de las reflexiones que se dieron en la bienal, la fotografía “*fue mas plural*” y vinculó los géneros hacia un significado único de las imágenes en relación al contenido y la calidad (Montiel, G. [2012c](#)¹² [2012d](#)¹³; Entrevista personal 10, <https://www.youtube.com/watch?v=jyJkV01khq0&feature=youtu.be> 11 <https://www.youtube.com/watch?v=7Z0FszMe58c&feature=youtu.be>).

¹² MONTIEL, G. (2012c). Entrevista personal 10. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=jyJkV01khq0&feature=youtu.be>

¹³ MONTIEL, G. (2012d). Entrevista personal 11. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=7Z0FszMe58c&feature=youtu.be>

A menudo el fotógrafo utiliza sus propias herramientas técnicas y creativas para enfatizar, enmarcar o modificar elementos formales. Por ejemplo, la imagen puede ser re-encuadrada, seleccionando los elementos de la toma o el momento. Al referirse al cuestionamiento de las imágenes de Giorgio Viera en la sexta bienal, los fotógrafos cubanos Rufino del Valle y Ramón Cabrales se refieren a las posibilidades de manipulación de las fotografías documentales. Para Rufino del Valle toda fotografía puede ser manipulada a partir de criterios del mismo fotógrafo: *“cuando uno hace un fragmento de la realidad ya está poniendo a la consideración del público una parte de la realidad total”*. (Del Valle, 2012e; Entrevista personal 07)¹⁴. <https://www.youtube.com/watch?v=xEtrpzUrn84&feature=youtu.be>

Por su parte, Ramón Cabrales considera que la fotografía no es más que manipulación, afirma que *“la fotografía es un reflejo de la realidad”* que capta en un instante un pedacito de esa realidad y que siempre estará manipulada. Por otra parte, al referirse a la premiación de las fotos entregadas por Giorgio Viera, opina que éstas, en los primeros momentos de su cuestionamiento, fueron consideradas como fotografías manipuladas y recuerda que en las bases del concurso no estaba estipulado que las fotos fueran periodísticas o publicadas. (Cabrales, R. 2012a; Entrevista personal 01)¹⁵. <https://www.youtube.com/watch?v=xEtrpzUrn84&feature=youtu.be>

Esa parte ha sido aceptada y asumida por el público y los propios fotógrafos, pero cuando en el fotoperiodismo esas mismas herramientas son utilizadas para deformar los hechos o la esencia de los fenómenos o sucesos retratados, asumimos entonces que estamos presenciando una violación a las normas éticas del fotoperiodismo.

IMAGEN Y TEXTO: Gramática visual y manipulación

Las imágenes son palabras y frases de un discurso, de un mensaje matizado por recursos semánticos, retóricos, metonímicos, iconográficos, simbólicos o poéticos del comunicador, en nuestro caso el fotoperiodista. En esencia, lo que podríamos extraer de la imagen es cómo éste intentó sintetizar su propia visión. La fotografía tiene una gramática. Su propia gramática.



¹⁴ DEL VALLE, E. (2012e). *Entrevista personal 07*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xEtrpzUrn84&feature=youtu.be>

¹⁵ CABRALES, R. (2012a). *Entrevista personal 01*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=xEtrpzUrn84&feature=youtu.be>

Otra posibilidad de la fotografía, muy frecuente en el periodismo gráfico, es captar o buscar el momento sugerente, el instante expresivo o socialmente significativo. Cuando el fotógrafo *aprieta el disparador* al percibir algo imprevisto, analiza –consciente o inconscientemente– el posible resultado final. Al registrar un hecho y comunicarlo, elige un punto de vista y refleja su personal forma de ver. El contenido de su mensaje queda enmarcado en sus propias convicciones o normas morales. Por ende, el mentir premeditada y calculadoramente altera los valores y esencia de fenómenos, personajes, escenarios o situaciones captadas, y la fiabilidad del fotógrafo. Debido a los símbolos y signos controlables en la producción de fotografías y sus enormes posibilidades de transformación y edición a través de las tecnologías digitales, muchas veces es casi imposible detectar cuándo han sido manipuladas. Sólo es posible garantizar o certificar la honestidad del autor mediante la credibilidad derivada de su trayectoria personal. Si dudamos de la integridad de un fotógrafo, muy probablemente también cuestionaremos la honestidad de sus imágenes, o por el contrario, su probidad moral hará sus imágenes más confiables. La credibilidad no se sustenta en los procedimientos o en las imágenes mismas, sino en la ética del autor; lo mismo aplica para los medios. La fotógrafa Lourdes Grobet afirma: *“lo que uno transmite es ético, si no, no lo transmite[...], decir las cosas con veracidad, con autenticidad, eso es para mí ético”* (Grobet, L. [2012a](#)¹⁶, [2012c](#)¹⁷. *entrevista personal 04* <http://www.youtube.com/watch?v=nSWtIEOfkFE&feature=youtu.be>, 08 <http://www.youtube.com/watch?v=EmdizylCHxQ&feature=youtu.be>).

Para Ulises Castellanos *“la ética es un código de conducta no escrita, un conjunto de valores que los fotógrafos o los profesionales dentro de los medios debemos de tener o de perseguir como valores de una buena conducta o un buen desarrollo profesional [...]”*.

Castellanos piensa que el profesional de los medios de comunicación debe ser honesto, veraz, profesional y trabajar dentro de la buena fe. Para él, algunos valores negativos son el soborno, la corrupción y la manipulación, entendida como el agregado o desagregado digital de contenidos en las imágenes que demeritan el trabajo profesional del fotógrafo. Más adelante enfatiza los códigos y parámetros éticos de las agencias internacionales, basados en la no manipulación. (Castellanos, U., [2012a](#); *entrevista personal 05*)¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=r00FB4Eucyk&feature=youtu.be>

¹⁶ GROBET, L. (2012a). *Entrevista personal 04*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=nSWtIEOfkFE&feature=youtu.be>

¹⁷ GROBET, L. (2012c). *Entrevista personal 08*. Recuperado de: <http://www.youtube.com/watch?v=EmdizylCHxQ&feature=youtu.be>

¹⁸ CASTELLANOS, U. (2012a). *Entrevista personal 06*. Rec. de: <https://www.youtube.com/watch?v=r00FB4Eucyk&feature=youtu.be>

Joan Fontcuberta. Fotografía y verdad.



Joan Fontcuberta
De la Serie: Deconstruyendo a Osama (2009)

Las nuevas tecnologías de la información, así como los nuevos procesos de la fotografía digital, previos y posteriores al acto mismo de retratar han cuestionando el concepto de verdad y las funciones de la fotografía como medio para comunicar hechos y fenómenos sociales. La denominada post-fotografía gestada a finales de siglo XX, determina en si misma la evolución de los medios de producción fotografía, su posibilidad de generar nuevos circuitos para el consumo fotográfico y nuevas formas de mediatizar y difundir las imágenes.

Joan Fontcuberta define a la pos-fotografía “a partir de la suspicacia, e incluso la resistencia, ante la atribución de verdad históricamente incorporada a nuestra relación con las representaciones fotográficas.” y señala que “Independientemente de los métodos y las tecnologías –que no son para nada triviales– lo post-fotográfico se podría definir a partir de la duda ante la verdad y ante la realidad.”¹⁹

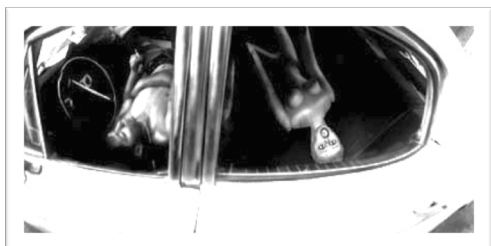
Fontcuberta, un paralelismo con las imágenes de la bienal

Al abordar el concepto de verdad y realidad en la fotografía, a través de las polémicas e incertidumbres y confusión teórica surgida en la bienal de fotoperiodismo podríamos acudir a las consideraciones teóricas y a la obra del fotógrafo e investigador español Joan Fontcuberta. Esto es, en los trabajos presentados, seleccionados, premiados o expuestos en las diferentes bienales podemos encontrar esos mismos puntos de coincidencia con los contextos sociales, políticos y momentos históricos en que fueron producidas. Esa es, en esencia, su mayor aportación.

¹⁹ Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora: La fotografi@ después de la fotografía*. Ed. Gustavo Gili. México 2012

Giorgio Viera.

De la serie: Mexicaltízgo territorio de Lucha
Primer Premio Fotorreportaje
Sexta Bienal de Fotoperiodismo

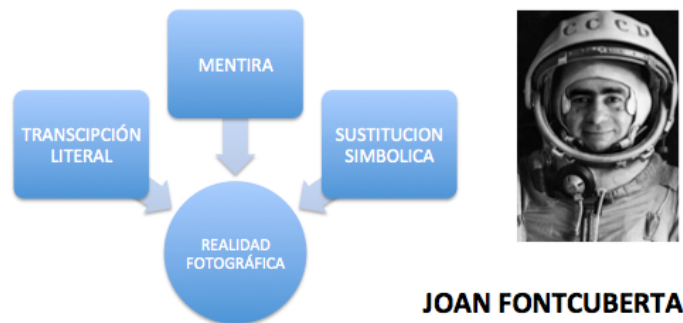


Por otra parte las múltiples y cambiantes posibilidades y criterios para evaluar las imágenes de las bienales a lo largo de los más de doce años se modifican y evolucionan a través de los cambios tecnológicos que inciden en el ejercicio del fotoperiodismo en México. El trayecto de lo eminentemente análogo en 1994, cuando el proyecto inicia hasta su transformación a lo digital, desde la toma hasta la transmisión y publicación de las fotografías, en las ultimas emisiones del certamen, produjeron también como en el contexto de la fotografía contemporánea el cuestionamiento de conceptos como veracidad, ética, objetividad y credibilidad del mensaje fotográfico. La última bienal y la polémica de las imágenes galardonadas de Giorgio Viera fueron el detonador. A partir de ese momento el fotoperiodismo mexicano iniciaría una nueva etapa. Así, entre verdad, ética y realidad, las discusiones y confusiones teóricas nos acercan a algunos conceptos vertidos por Joan Fontcuberta:

La fotografía, a pesar de ser un lenguaje, ha tenido históricamente, y ha proyectado la sensación de ser un análogo, una transcripción literal de lo real. Y hasta ha llegado a convencer al espectador de que era la realidad misma. La fotografía es una mentira que se presenta como real. La convención fonética con la que nombramos objetos es absolutamente arbitraria. En la fotografía pasa lo mismo, pero creemos que hay un vínculo muy potente con la realidad que hace que sea una sustitución simbólica de la realidad, cuando no es más que una convención cultural e ideológica. (Fontcuberta, J. 2012 d) ²⁰ . http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Joan-Fontcuberta-fotografia-realidad_0_820717940.html

²⁰ FONCUBERTA, J. (2012d). *Hay un tipo de fotografía líquida*: Entrevista. Marina Oybin. Ideas. Revista de cultura. Buenos Aires, Argentina 4 Dic. 2012. En:

Joan Fontcuberta / Cuestionamiento de la realidad fotográfica



¿Pero por qué vemos un paralelo en el trabajo de Fontcuberta y el archivo fotográfico de las bienales de fotoperiodismo? porque ambos, el primero desde el pensamiento crítico de la imagen en una postura de discursos artísticos, y las bienales en el transito de lo analógico a lo digital; ponen en boga y a la vez cuestionan el concepto de “La verdad”, estigmatizado desde los orígenes fotografía como prueba irrefutable de la verdad. Imágenes capturadas por el fotógrafo que son capaces de contenerla y resguardarla o, al menos, sugerirla. Al respecto afirma Fontcuberta:

La imagen fotográfica es considerada una transcripción literal de la realidad, en la que el fotógrafo puede más o menos intervenir, puede dar una visión subjetiva, pero el corazón semiótico de esa imagen es la verdad. Entonces elijo justamente la fotografía para darle la vuelta como a un calcetín. Y vamos a ver como el medio que ha sido utilizado histórica y políticamente para justificar determinadas verdades, y del que todo el mundo acepta esa convención, cómo ese medio es capaz de mostrarnos sus interiores absolutamente desprovistos de verdad.

Entonces mi discurso es mostrar que el medio no es más que una tecnología al servicio de unas voluntades de expresión, que el medio en si no es susceptible de aplicar unos criterios éticos.[...] La fotografía no es ni verdadera ni falsa, es el uso que se haga de esa imagen lo que la va a convertir en verdadera o falsa, cosa que en este momento, con la perspectiva que nos da la historia, lo vemos con mucha claridad. (Fontcuberta, 2012e)²¹. <http://paginaenblando.blogspot.mx/p/entrevista-fontcuberta.html?zx=981a7c4b7ff61cdd>

Una buena fotografía nos acerca a la realidad fotografiada, pero no se identifica con ella: se distancia, aún más si es artística y técnicamente manipulada en pos de determinados efectos. Los conflictos realidad-ficción en el plano objetivo, y verdad-engaño en el cognoscitivo, son insoslayables. ¿Hasta dónde es ético desconectar la imaginación, la fantasía y los sentimientos, de los rigurosos controles de la razón, para lanzamos a un mundo de vivencias imaginarias, fantásticas y emocionales? Corresponde a cada profesional de la imagen responder a esa pregunta y formular su propia escala de valores en la praxis informativa o artística, lo cual se aprende en el desempeño profesional.

²¹ **Fontcuberta, J.** (2012e). *Entrevista Fontcuberta*. Por José Antonio Molina. Página en Blando. México 2012. Entrevista. En: <http://paginaenblando.blogspot.mx/p/entrevista-fontcuberta.html?zx=981a7c4b7ff61cdd>

El considerar tres niveles de expresividad visual para tipificar los discursos fotográficos, ayuda a comprender las intenciones que suscita el mensaje fotográfico simultáneamente. Los niveles de expresividad perceptibles son: la abstracción, el más elemental en el que apenas destacan volumen y dimensión de lo retratado: la *representación*, que muestra claramente los rasgos distintivos de lo real, y la simbolización, donde el significado de lo retratado contiene una serie de atribuciones arbitrarias que generan una condición de universalidad significativa de lo retratado.

Ahora bien, los parámetros de la percepción, la representación y la realidad se han mostrado hasta ahora, en cuanto al fotógrafo, como eje en la construcción de mensajes fotográficos, pero en las argucias de la comprensión de los discursos, cuando ponemos en flujo los mensajes creados, nos enfrentamos a estos mismos principios ya no sólo desde el emisor, sino desde el receptor de los mensajes.

En este sentido nos encontramos con que los procesos cognitivos de la percepción sensorial (en este caso inminentemente visuales) suceden a la par de la abstracción y la representación mental mientras el espectador decodifica la información visual recibida; así, éste también reelaborará las representaciones graficas en tanto niveles de expresividad y elementos contenidos entre forma y sustancia, definiendo en sí mismos los valores, a propósito de la significación, mediante los cuales el discurso cobra eficacia simbólica, y en ocasiones eficiencia pragmática, al lograr que el sujeto receptor, del cual se espera alguna respuesta.

El propio Bresson afirmó : “Nuestro ojo debe medir constantemente, evaluar.” ²² . Es así como se construyen o de-construyen los mensajes, lo cual inexorablemente nos lleva a preguntarnos sobre la verdad que guardan las imágenes fotográficas, en tanto que quien observa la fotografía será sumergido en el juego de la inmediatez, como un camino a la objetividad frívola y la veracidad de lo que se percibe. De esta manera, el espectador entra al juego propuesto por la tecnología que ha permitido capturar el momento, colocándose ésta como una fuente de poder sobre el tiempo-espacio, dejando de lado su condición efímera para transformarse en un tipo de fotografía perdurable más allá del tiempo o del soporte técnico. Entre este poder de la perdurabilidad y la verdad propuesta como única fuente de veracidades, nos encontramos en el dilema propuesto por el siglo XXI, donde el pensamiento subjetivo y la toma de puntos de vista es una forma más próxima de arribar al análisis de la realidad.

Podríamos concluir que estas propiedades de veracidad adjudicadas desde sus orígenes a la fotografía análoga han perdido vigencia en la fotografía digital contemporánea. Y más allá, el arribo de nuevas formas conceptuales y experimentales de expresión en la fotografía contemporánea como la imagen construida, la puesta en escena o el collage, entre otras, han producido una nueva fotografía, una herramienta nueva aún no analizada, estudiada

²² **Cartier Bresson Henri.** *Fotografiar del natural* Ibid.

y comprendida en sus alcances ideológicos o sociales. El emblemático trabajo fotográfico y teórico-conceptual de Fontcuberta es interdisciplinario. En el cuerpo de su obra la fotografía es objeto de reflexión y crítica, más que una finalidad. Este hecho permite analizar la fotografía desde otros usos, donde la reacción de los lectores de imágenes se genera desde el impacto y la incidencia de las propias imágenes, su contextualización y significados. Fontcuberta es heredero de los movimientos del arte conceptual previo a los años setentas, enmarcados en el entorno político-social de la España franquista. Un trabajo acotado en el intersticio del arte mismo opuesto al fotoperiodismo. Es decir, para Fontcuberta la fotografía y el arte son opuestos al documento narrativo. Un experimento informativo que sacude la confianza en la información registrada para la historia por los comunicadores, los medios y las instituciones. El trabajo fotográfico de Fontcuberta, en el intersticio del arte mismo, propiamente se opone al fotoperiodismo. Las nuevas tecnologías de la información, así como los nuevos procesos de la fotografía digital, previos y posteriores al acto mismo de retratar, han cuestionando el concepto de verdad y las funciones de la fotografía como medio para comunicar hechos y fenómenos sociales. La denominada post-fotografía, gestada a finales de siglo XX determina en sí misma la evolución de los medios de producción gráfica, su posibilidad de generar nuevos circuitos para el consumo fotográfico y nuevas formas de mediatizar y difundir las imágenes.



El *Guerrillero Heroico*, de Korda, la foto mas reproducida de la historia, es también una imagen manipulada en la edición del negativo original tal como hoy suele hacerse a las imágenes digitales ¿Alguien la cuestiona?

Dos formas de asumir el periodismo, dos conceptos éticos. Cuando un fotodocumentalista *arma o posa* la escena, lo que hace en esencia es preparar o reorganizar los elementos que observa para enfatizar o soslayar aspectos que le parecen significativos. Cambia parcial o totalmente la esencia del hecho mediante el encuadre, el fondo, el momento, etcétera. Estos recursos formales o técnicos han sido utilizados desde los orígenes de la fotografía; es válido, son simples herramientas. El problema es usar estas mismas herramientas para mentir, engañar o deformar los hechos.

Como las imágenes y los textos, todo suceso o fenómeno social tiene múltiples lecturas. Por ello, cualquier protagonista, testigo, analista o comunicador –todo fotógrafo, por ende– que intente registrarlo o transmitirlo asumirá su propia interpretación, su versión, su visión personal, como en el caso del ensayo, un ejercicio intelectual y creativo de autor.

La fotografía no contiene un mensaje universal objetivo o evidente en su apreciación. Es polisémica, puede adoptar diferentes sentidos. El contexto (el medio y el público que la recibe), la ideología, el interés del lector o el grado de manipulación de la imagen, inducen múltiples posibilidades de lectura. Como hemos visto, las fotografías documentales y periodísticas pueden motivar la reflexión sobre fenómenos sociales, proporcionar información inmediata, responder a problemas o situaciones previas, generar discursos ideológicos, emociones, valores estéticos, o interpretar hechos y situaciones

Deontología periodística y códigos éticos

La deontología de la profesión entendida como el conjunto de reglas, deberes y obligaciones morales que tienen los fotógrafos en su materia de trabajo. Los códigos deontológicos son el conjunto de criterios apoyados en normas y valores que regulan el ejercicio social de la profesión. Los códigos deontológicos para fotoperiodistas han sido estables y aceptados a lo largo de muchas décadas, desde la aparición de los medios masivos de información, sin embargo en los últimos años han sufrido una transformación derivada del cuestionamiento de sus fundamentos y sustentos teóricos y éticos por la revolución ideológica y pragmática de la globalización y la comunicación. Hasta hace algunos años, antes de la masificación de la información los medios eran claros y contundentes, como el de la estadounidense *National Press Photographers Association*:

*Los periodistas gráficos y quienes manejen material noticioso visual figuran entre quienes deben seguir los siguientes estándares en su trabajo cotidiano: (National Press Photographers, 2014 p.)*²³
http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

- *Ser precisos y comprensivos en la representación de los sujetos o temas*
- *Negarse a ser manipulados por oportunidades de fotos montadas.*
- *Proveer de contexto cuando fotografíen o graben a sujetos. Eviten estereotipar individuos y grupos. Evadir la presentación de las propias inclinaciones en el trabajo.*
- *Tratar a todos los sujetos con respeto y dignidad. Guardar especial consideración a sujetos vulnerables y compasión, hacia las víctimas de crímenes y tragedias. Irrumpir en momentos privados de duelo sólo cuando el público tenga una decisiva y justificable necesidad de atestiguarlo.*
- *Mientras fotografíen a los sujetos, nunca contribuyan intencionalmente a alterar, buscar alterar o influenciar eventos.*
- *La edición deberá preservar la integridad del contenido y del contexto de las imágenes fotográficas. No se deberán manipular las imágenes o añadir o alterar el sonido de modo que puedan desorientar a los espectadores y representar equívocamente a sujetos.*
- *Nunca pagar a las fuentes de los temas o compensarlos materialmente a cambio de información o participación.*

²³ NATIONAL PRESS PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION. (2014). *Code of Ethics*. Recuperado de:
http://www.nppa.org/professional_development/business_practices/ethics.html

- *No aceptar regalos, favores o compensaciones de quienes puedan buscar influenciar la cobertura.*
- *No sabotear intencionalmente los esfuerzos de otros periodistas.*

A partir de las normas deontológicas tradicionales, hemos asumido que la fotografía periodística no permite alteración o manipulación; que debe sujetarse a *la descripción o registro imparcial de la realidad*. Sin embargo, en el periodismo escrito aceptamos metáforas o licencias creativas, rechazamos que la *representación fidedigna de realidad* limite a la palabra escrita y validamos que llegue al público con argumentaciones o interpretaciones diversas y hasta contradictorias.

Debido a los símbolos y signos controlables en la producción de fotografías y sus enormes posibilidades de transformación y edición a través de las tecnologías digitales, muchas veces es casi imposible detectar cuándo han sido manipuladas. Sólo es posible garantizar o certificar la honestidad del autor mediante la credibilidad derivada de su trayectoria personal. Si dudamos de la integridad de un fotógrafo, muy probablemente también cuestionaremos la honestidad de sus imágenes, o por el contrario, su probidad moral hará sus imágenes más confiables. La credibilidad no se sustenta en los procedimientos o en las imágenes mismas, sino en la ética del autor; lo mismo aplica para los medios.

El punto de vista personal. El conocimiento de la propia realidad, de los fenómenos sociales, y una sólida formación, ayudarán al fotógrafo a asumir una postura ante los hechos para comunicarlos eficazmente. Un autor con aptitudes, conocimientos, creatividad y educación visual generará imágenes susceptibles de convertirse en símbolos, en grandes obras fotográficas. La contundencia de la imagen refuerza su contenido. Los códigos visuales son sutiles, las formas se entremezclan. La veracidad de la imagen y la descripción física objetiva pasan a segundo término, lo importante es la interpretación, la lectura *"entre líneas"* de una realidad incuestionable.

Al producir la imagen, el autor reviste la obra con su propio bagaje y lo expresa a través de códigos propios, utilizados consciente o inconscientemente. La imagen resultante refleja su posición ante el suceso y frente a la vida; sus intenciones, intereses, pericia técnica, cultura, y por supuesto, su ideología. En este punto podríamos afirmar que la objetividad en la producción de imágenes es relativa, que acaso sólo puede existir una *pretensión de objetividad*.

Un mensaje es matizado por recursos semánticos, retóricos, metonímicos, iconográficos, simbólicos o poéticos del comunicador, en nuestro caso el fotoperiodista y que la imagen sintetiza su propia visión. Otra posibilidad es que haya captado fortuitamente la fotografía, simplemente buscando un momento sugerente, un instante de expresividad, lo cual es muy frecuente en el periodismo gráfico, cuando el fotógrafo *aprieta el disparador* al percibir algo imprevisto, sin analizar –al menos conscientemente– el posible resultado final. También es común que un sujeto fotografiado participe en la realización de la imagen, actuando o posando para dirigir el resultado de la imagen.

Las diversas formas éticas de ejercer el periodismo gráfico o escrito pueden ser válidas o cuestionables según la ideología del periodista. Al registrar un hecho y comunicarlo, el fotógrafo elige un punto de vista y refleja su personal forma de ver. El contenido de su mensaje queda enmarcado en sus propias convicciones o normas morales. Por ende, el mentir premeditada y calculadoramente altera los valores y esencia de fenómenos, personajes, escenarios o situaciones captadas, y la fiabilidad del fotógrafo.

Los medios de comunicación contemporáneos reclaman nuevos valores que respondan a la masificación de la información y a los riesgos que representan para las sociedades. Ante las nuevas tecnologías, medios alternativos y redes de información es imprescindible debatir sobre los factores que intervienen en la producción y lectura de la imagen: ética, verdad, realidad, conciencia individual, ideología, son algunos temas que hay que abordar y discutir. Esto es impostergable, ante el riesgo de quedar rezagados a ojos de los nuevos actores sociales. Estamos ante el reto de un nuevo foto documentalismo. Las antiguas recetas ya no sirven. Las cosas están cambiando.

VIOLACIÓN DE LAS NORMAS ÉTICAS

Algunos casos para el análisis

- INFIERNO TERRORISTA EN MADRID.



El jueves 11 de marzo de 2004, diez estallidos terroristas, presuntamente provocados por la organización Al Qaeda, sacudieron a la capital española. En las inmediaciones de la ciudad, cuatro trenes fueron literalmente destrozados por la fuerza de cargas explosivas.

Manipulación de la información



Ciento noventa y dos muertos y mil cuatrocientos heridos fueron el saldo del atentado. Minutos después, los cuerpos de rescate y salvamento, en medio de una enorme confusión, acudieron a auxiliar a las víctimas. Los fotógrafos de prensa, por supuesto, estaban presentes para hacer su trabajo. Entre los cientos de imágenes que produjeron los reporteros gráficos destacó una por su fuerza descriptiva: la fotografía tomada por Pablo Torres Guerrero de la agencia Reuters. En la gráfica, algunos pasajeros sobrevivientes al atentado son auxiliados por los rescatistas. En ella hay un detalle que aumenta su fuerza y crudeza: al lado de los personajes el trozo de la pierna de alguna desafortunada víctima, como si se tratara de un objeto cualquiera, aparece en el piso narrando su propia historia de terror.

Esta fotografía fue difundida en muchos diarios internacionales, sin embargo cada uno la publicó de acuerdo con su particular estilo; utilizando las nuevas tecnologías digitales de la fotografía. Desde los medios que la mostraron tal cual, sin modificarla, hasta los que *por respeto a las víctimas y al dolor de los familiares*, borraron digitalmente el detalle, disminuyeron el color rojo, superpusieron letras, o re-encuadraron la imagen para disminuir el impacto. En el ámbito ideológico supondríamos que los cambios hechos a la foto del atentado de Madrid implicaron una violación a algunas normas del foto documentalismo.

Podríamos preguntarnos si fue ético manipular su contenido para evitar mayor sufrimiento en los familiares y víctimas del atentado o mostrarla como fue realizada a pesar del costo social y humano que el impacto de la escena pudiera tener. Por otra parte, a la responsabilidad y los juicios personales del fotógrafo hay que añadir los del medio que la publica o difunde. Debemos asumir que cualquier fotografía puede ser alterada, manipulada o deformada para obtener un discurso determinado de acuerdo a la percepción, intereses u objetivos individuales y/o editoriales. Cuando algunos periódicos del mundo publicaron esa fotografía, cada uno de ellos la mostró de acuerdo a su propia línea editorial. Para unos, la imagen original era lo importante, el testimonio del suceso, el registro inalterado de la noticia. Para otros, había un elemento más importante que considerar: la responsabilidad social del medio, el efecto negativo que tendría la publicación de los detalles macabros.

Ángel Arnedo, director de El Correo, explica su decisión:

“Personalmente creo que ante un acontecimiento terrible como el que acabamos de vivir, la portada del periódico no debe de llevar una fotografía truculenta que nos proporcione un impacto rápido ante detalles macabros, sino una que traslade los hechos y emociones y nos lleve además a reflexionar. No por ello ha de ser una foto 'blanda', al contrario, porque la dureza de una imagen, la verdadera dureza no reside sólo en la sangre o en las vísceras que nos muestran” ([Villaseñor, E. 2011](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villasenor2.htm))²⁴ <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villasenor2.htm>

²⁴ Villaseñor, Enrique. (2011) <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villasenor2.htm>

El periodista Juan Varela afirma:

“El reportero y el fotógrafo -o sus editores- que retocan o alteran sus textos o imágenes para ofrecer una realidad limitada, mienten tanto como quienes no quieren mirar lo que está ante sus ojos. ¿Y el dolor? El propósito del periodismo no debe ser evitar el dolor. Cuando se hace, todo parece tele-realidad. Los ciudadanos tienen derecho a conocer la dimensión de la tragedia. Tienen derecho a sentir el miedo y el asco. Cuando el estómago se revuelve y asoma una lágrima ante la vista de lo real, el periodismo triunfa y nos ayuda a ser un poco más humanos”. (Villaseñor, E. *ibid*)²⁵. <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villasenor2.htm>

- **ABUSOS EN LA CÁRCEL DE ABU GRAHIB**

Un ejemplo de la violación a la ética personal y profesional y a las normas jurídicas por el fotógrafo son algunas imágenes de presos iraquíes desnudos y sufriendo abusos de militares de Estados Unidos. Estas imágenes fueron publicadas primero en CBS y más adelante en todo el mundo a través de muchos medios y redes sociales.

Normas jurídicas



Desde diciembre de 2005, el ejército sancionó a varios soldados por su participación en los abusos en la cárcel de Abu Grahیب. En el programa 60 Minutes, la cadena mostró evidencias de que los detenidos iraquíes estaban siendo torturados. Una soldado estadounidense arrastra a un reo iraquí desnudo con un collar de perro. Otra muestra sonriente los genitales de un grupo de detenidos iraquíes también en Abu Grahیب. El presidente George W. Bush se vio obligado a pedir excusas por lo sucedido en la televisión árabe. (Aporrea.org, 2011)²⁶. <http://www.aporrea.org/tiburón/n155369.html>

²⁵ Villaseñor, Enrique. 2011) <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/villasenor2.htm>

²⁶ APORREA.ORG. (2011). Jefe de la CIA autorizó destruir videos sobre torturas en 2005. Comunicación popular para la construcción del socialismo del siglo XXI. Recuperado de <http://www.aporrea.org/tiburón/n155369.html>

- **DARWIN. PRIMER MANIPULADOR.**

A pesar de la existencia de las normas y reglas éticas formuladas para regular la conducta moral de los fotógrafos y periodistas, la manipulación de la imagen aparece desde los orígenes de la fotografía. Por ejemplo, en 1859, durante las investigaciones para su libro *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, Charles Darwin pidió al fotógrafo Oscar Rejlander, con cierto renombre y experiencia en la alteración fotográfica, una serie de ilustraciones que mostraran el paralelismo entre las expresiones faciales del hombre y el mono: risa, ira, miedo, disgusto, etc. Sin embargo, Darwin no dudó en inducir, mediante todo tipo de trucos, las expresiones que deseaba en los monos que utilizaba como modelos. Según Phillip Prodger, investigador, ensayista y curador fotográfico, autor del revelador libro *Darwin's Camera: Art and Photography in the Theory of Evolution*, el naturalista recurrió a un fisiólogo francés amigo, quien le proporcionó imágenes de rostros de animales “estimulados” con impulsos eléctricos para obtener muecas y deformaciones; luego, con la ayuda de Rejlander, modificó las tomas para ocultar los hilos eléctricos.



La expresión de las emociones en el hombre y los animales²⁷

<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?viewtype=side&itemID=F1142&pageseq=5>

Muchas de esas fotografías fueron “puestas en escena”. Por ende, Darwin –quien aunque nunca estudió formalmente arte, estaba bastante familiarizado con la pintura y la fotografía– fue uno de los primeros manipuladores fotográficos. Para el científico, lo importante no era la imagen o la pureza operativa, sino la aportación de sus investigaciones al conocimiento científico. En este caso, la fotografía estuvo al servicio de un objetivo externo. Lo mismo podría argumentarse en la descripción de muchos fenómenos sociales.²⁸

²⁷ **Murray John.** *The Expression of the emotions in man and animals.* The Complete Work of Charles Darwin Online. London . 1972
<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?viewtype=side&itemID=F1142&pageseq=5>

²⁸ **Sánchez Cardona Ana Paula.** Tesis Doctoral Materialización de la memoria, *Escritura y fotografía como representación de la experiencia del viaje en el siglo XIX*. Universitat Pompeu Fabra / Investigación realizada con el apoyo de la Universidad de Guadalajara. Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades. División de Estudios Históricos y Humanos. Departamenteo de Letras. México. 2010

- **LAS MADRES DE LA PLAZA DE MAYO**

En el periodismo moderno cotidianamente se dan caso de violaciones a la ética periodística que cambian el contenido y la naturaleza del mensaje. El 11 de junio del 2011, el diario Perfil de Argentina, alateró digitalmente una fotogría, eliminando la imagen de Estela de Carlotto, representante de las Madres de la Plaza de Mayo.



La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina (Argra) repudió la “manipulación digital” de una foto que el diario Perfil publicó en su tapa y en la que borró a la titular de Abuelas de Plaza de Mayo, Estela de Carlotto, donde estaba junto a la presidenta de Madres, Hebe de Bonafini, junto a las mandatarias Cristina Fernández de Kirchner y Dilma Rousseff.

“La Asociación de Reporteros Gráficos de la República Argentina repudió la manipulación digital *por alterar el contenido del mensaje y la naturaleza de la fotografía*. La asociación calificó esta conducta como de “irrespetuosidad a nuestra profesión, con engaño al público lector y desprestigio de la práctica ética de los profesionales fotoperiodistas”, según lo difundieron en un comunicado de prensa. “La labor de los fotoperiodistas se basa en relatar hechos periodísticos a través de la fotografía, impresión de un fragmento único e irrepetible de la realidad. Alterarla es tergiversar la verdad de su esencia, transformándola en una mentira”, subrayó la Comisión Directiva de ARGRA. Sin embargo, existen matices: a veces el fotógrafo prepara la imagen desde la toma o con posterioridad a ella, mediante la edición o manipulación digital, para enfatizar algún elemento significativo de la realidad –de su realidad– que él asume como verdad, y aunque no altera la esencia de esa realidad es enjuiciado y condenado, como *manipulador o hereje* por el pecado imperdonable de atentar contra la ética impoluta del periodismo. La duda surge: ¿Por qué la fotografía, pese a sus elementos aleatorios y cambiantes, debe sustentar el enorme peso de la *verdad*? Quizá sea que aún nos cuesta trabajo asimilar que fotografía no es sinónimo de verdad, que es tan solo una construcción de la realidad, y que por ende, hay tantas realidades como fotógrafos.

- MUERTE DE UN PERSONAJE



¡Un personaje de Don Manuel Álvarez Bravo fallece en accidente automovilístico!
 Un periódico local del Estado de México publicó hace tiempo la noticia referente a un accidente automovilístico en la carretera de *La Marquesa*. México.

Una imagen puede cambiar su significado al cambiar de contexto o al interactuar con otros elementos comunicativos ajenos a la propia imagen: textos, palabras, otras imágenes o inclusive distintos públicos o lectores de la misma. Todas las imágenes, inclusive las fotoperiodísticas, pueden alterar su mensaje a la luz de otros elementos ajenos a ellas. Ésta es la puerta de acceso a una de las principales inestabilidades de las imágenes fotográficas. La manipulación o alteración de significados.

A la bienal de fotoperiodismo llegó en alguna ocasión el ejemplar de un pequeño periódico del poblado de Lerma en el Estado de México, *El Amanecer de México*, con la reseña de un suceso de nota roja. El fallecimiento de una persona en un accidente de tránsito. La nota describía la noticia pero la ilustraba con una fotografía insólita: *El obrero en huelga muerto* de Don Manuel Álvarez Bravo.

