



[Parte 1](#) [Parte 2](#) [Parte 3](#) [Parte 4](#) [Parte 5](#) [Parte 6](#) [Parte 7](#) [Parte 8](#)

Nota a la versión revisada

enero 2003.

Los comentarios provocados por este ensayo han llevado a la página más de una vez a la versión original.

1. Mi intención en este ensayo no es ni la de difamar a fotoperiodistas estimados

Más bien, el ensayo fue escrito como un componente de un análisis más extensivo de la forma docume

Quisiera examinar la noción muchas veces expresada que la digitalización es la “muerte de la fotografía

2. Este ensayo forma parte de un estudio mucho más grande y recientemente pul

Mi interés en investigar instancias del fotoperiodismo dirigido fue el de construir un telón de fondo contra

En el caso de la fotografía de los Estados Unidos y de Europa, he tenido que depender generalmente d

3. En el caso de la imagen hecha por Rosenthal, he seguido el análisis de Martha

La digitalización ha sido el principal sospechoso en el muy discutido caso de la muerte del fotoperiodismo y la crisis de la fotografía documental (aunque “el fin de la fotografía como evidencia de cualquier cosa” es seguramente sólo una de las muchas instancias de una posmodernidad que huye del referente). Es innegable que la informatización ha tenido un fuerte impacto en la credibilidad que sirve de base al fotoperiodismo, pero el hecho contundente de que muchas de las imágenes documentales más famosas hayan sido de alguna u otra manera dirigidas vuelve aun más problemática la cuestión del efecto que la digitalización ha tenido; sin embargo, también nos permite estudiar una visión mundial que suele considerar que ciertas fotografías son “cándidas” o “espontáneas”, cuando en realidad fueron confeccionadas por

fotoperiodistas que se dedicaban a comerciar con el aura del documental.

Cuando utilizo el término “dirigido” me refiero a un género de fotoperiodismo que se caracteriza por la intervención del fotógrafo (o la fotógrafa) en la escena fotografiada, aunque sería más exacto utilizar el término “cuasi-periodístico”, pues estos individuos trabajan según las nociones de la no-interferencia y de la credibilidad que imperan en los contextos de las imágenes periodísticas. A continuación presentaré un panorama de los casos de dirección fotográfica más famosos, esperando abrir un amplio sendero que nos permita examinar ciertas cuestiones sobre la autenticidad, la alteración y, más adelante, las repercusiones de la digitalización.

En este artículo mi intención es analizar la fotografía documental y el fotoperiodismo, más que la fotografía que podríamos llamar abiertamente manipulada. La credibilidad documental se basa en la creencia de la no-intervención en el arte fotográfico, y su lenguaje se estructura dentro de “códigos de objetividad” que ocultan el efecto causado por la presencia del fotoperiodista (Schwartz 1992). En contraste, la fotografía explícitamente construida declara desde un principio que ha sido realizada por un creador de imágenes, y de esta manera se establece a sí misma, a la imagen fotográfica, como una realidad —aunque al mismo tiempo afirma que es ilusorio creer que una imagen fotográfica pueda mostrarnos el mundo real.

Las primeras fotografías declaradamente manipuladas fueron aparentemente confeccionadas en la década de 1850 por O.G. Rejlander y H.P. Robinson, quienes inauguraron un género de larga historia que se presenta como una alternativa “constructivista” a la estética “realista” predominante en la fotografía. Sus múltiples manifestaciones incluyen la escuela Pictorialista de la década de 1890, los fotomontajes de artistas como John Heartfield, los fotogramas de László Moholy-Nagy, los experimentos dadaístas-surrealistas de Man Ray, y, en las últimas tres décadas, la imaginería conceptual, neo-surrealista y construida que solemos asociar con artistas como Duane Michaels, Les Krims, Cindy Sherman y Joel-Peter Witkin.

Un fotógrafo se siente impelido a manipular explícitamente la imagen fotográfica precisamente por su deseo de criticar la propia idea de realismo, la noción de que una fotografía es una ventana al mundo. Conscientes de que el fotoperiodismo es el medio que mejor encarna esta ideología, varios artistas como Nic Nicosia se han esforzado en poner en evidencia a los reportajes gráficos, construyendo escenarios, como en el caso del Like Photojournalism (Como fotoperiodismo, 1986), que recrean escenas violentas y sanguinarias en las que algunas veces aparecen fotógrafos de prensa como parte del escenario.

Los fotoperiodistas han utilizado una variedad de estrategias para dirigir sus imágenes. Aquí he elegido describir este género fotográfico desde una perspectiva temática y en orden aproximadamente cronológico. Algunas de las categorías que utilizo son muy conocidas entre los historiadores del arte y han sido empleadas en el análisis de la fotografía construida: las estrategias de creación y/o re-escenificación de “paisajes vivientes” (lo que los historiadores del arte llaman tableaux vivants narrativos), y el arreglo y/o reacomodación de naturalezas muertas. La práctica fotoperiodística también ha sugerido otros modos de agrupación: intervención en los sucesos “reales”, y utilización de “catalizadores” para suscitar reacciones que el fotógrafo cree razonablemente que pueden ocurrir en la “realidad”.

[Inicio](#)

II

Paisajes Vivientes

En la composición de la mayoría de las fotografías dirigidas está involucrada una construcción y reconstrucción de tableaux vivants narrativos. Este género ofrece numerosos ejemplos y varias anécdotas fascinantes. Es casi seguro que Jacob Riis (quizás el primer fotoperiodista genuino) montó en la década de 1880 aquellas escenas donde jóvenes pandilleros de las “Growler Gangs” de Nueva York escenifican ante la cámara su técnica para robar a vagabundos ebrios dentro de callejones oscuros. Esta misma ciudad también fue usada como telón de fondo por el arquetípico hombre-tras-la-lente de la prensa sensacionalista, Weegee (cuyo nombre real era Arthur Fellig). En por lo menos una ocasión, en 1941, creo que es evidente que convenció a una madre de participar en [una escena que reproducía una de las formas en que los habitantes de la ciudad intentaban escapar del calor del verano](#). Weegee hizo que la madre sacara a sus hijos a la escalera de incendios, para fotografiarlos semidesnudos y acostados encima de unas sábanas y dar la impresión de que la ciudad entera se estaba hundiendo en una ola de calor (Rogers).

Las complejidades en la “reconstrucción” de fotografías narrativas se pueden ilustrar con las controversias que han surgido en relación con la imagen tomada por Joe Rosenthal en 1945, ganadora del premio Pulitzer, en la cual [una bandera estadounidense está siendo enarbolada en Iwo Jima](#). La perfección misma de la imagen hizo que los editores de la revista Life sospecharan que había sido posada; preocupados por proteger la credibilidad que ellos sabían era su savia, dudaron inicialmente en publicarla (Goldberg). Aunque no está dirigida, la imagen es una especie de re-creación. Un poco antes de esto, se había izado una pequeña bandera bajo el fuego enemigo, y [un fotógrafo del cuerpo de marines alcanzó a tomar una foto](#). Mientras el primer grupo bajaba del Monte Suribachi, Rosenthal y otro grupo de marines subían con un asta y una bandera más grandes. Cuando la alzaron, Rosenthal hizo la fotografía que llegó a convertirse en el icono quizá más insistentemente distribuido de la historia. Para Martha Rosler, este acto constituyó “un reemplazó posbatalla por un grupo diferente de marines de la pequeña bandera original alzada bajo el fuego.” Rosler implica que había una diferencia significativa entre el peligro enfrentado por los dos grupos y argumenta que, por los intereses de las relaciones públicas de los marines, “Los dos grupos de hombres —los que alzaron la pequeña bandera durante el combate y los que participaron en el segundo izamiento— fueron obligados a mentir repetidamente con relación al suceso.” Parece claro que el combate no cesó en Iwo Jima con el alzamiento de la bandera y tres de los hombres involucrados murieron luego en la isla.

Cuando Robert Doisneau se topaba con algo que quería documentar y no le era posible hacerlo, muchas veces lo escenificaba posteriormente (Hamilton). Un clarísimo ejemplo es su famosa foto, El beso en l’Hotel de Ville (1950). Cuando esta imagen se convirtió en un artículo de uso corriente que podía hallarse lo mismo en dormitorios estudiantiles que en campañas publicitarias de todo el mundo, en la década de 1980, no menos de 15 parejas se pusieron en contacto con el fotógrafo para convencerlo de que ellas eran las que habían aparecido en la fotografía. Una de estas parejas incluso llegó a interponer una demanda, y la situación se complicó más cuando la mujer que realmente había posado para la escena también exigió su parte de las regalías. En 1994 el caso fue resuelto a favor de Doisneau, quien finalmente pudo probar que la modelo había sido pagada para posar en el fotorreportaje de la revista Life en 1950, a pesar de que allí se afirmaba que las personas retratadas en las fotos no habían posado.

Las contradicciones del fotoperiodismo dirigido —que se aprovecha de la credibilidad que inspira la cámara como un testigo objetivo que no interviene en la escena aunque dependa del control del fotógrafo— se ponen de manifiesto en las imágenes más famosas producidas durante la era de la Farm Security Administration. Roy Stryker, director de la FSA, defendió casi hasta el último aliento lo que él consideraba “la fotografía” más representativa del proyecto, una imagen de la Migrant Mother (Madre emigrante) tomada por Dorothea Lange en 1936: “Mucha gente me decía que la madre emigrante parecía estar posando, y yo les contestaba que a mí no me parecía que estuviera posando. Nunca he visto una imagen fotográfica más desapegada de la cámara. Jamás, mientras siga con vida, cambiaré de opinión” (Stryker y Wood).

No obstante esta declaración de Stryker, una investigación realizada por James Curtis ha revelado hasta qué grado la dirección debió haber jugado un papel en la creación de este icono universal de sufrimiento y dignidad. En una de esas breves sesiones que parecen haber sido características de la fotografía de la FSA, Lange tomó seis fotografías de la mujer y sus hijos en un lapso de diez minutos. Comparando las imágenes se comprueba fácilmente que Lange debió pedir a la mujer y dos de sus hijos que adoptaran distintas posturas hasta que consiguió la fotografía que deseaba: la mano de la madre enmarcando el rostro para reflejar su angustia, los hijos evitando mirar hacia la cámara como para no distraer al fotógrafo. Además, para hacer una fotografía que pudiera ser aceptada por los lectores de clase media urbana que constituían el público de las imágenes de la FSA, Lange se vio obligada a excluir de la escena al marido y cuatro de sus siete hijos.

Dorothea Lange nunca declaró en público hasta qué punto su fotografía de la Madre emigrante había sido dirigida. En cambio, una fotografía tomada por Arthur Rothstein para la FSA, *Fleeing a Dust Storm* (Huyendo de una tormenta de polvo, 1936), tiene una historia muy diferente. En esta foto aparecen un padre y sus dos hijos haciendo esfuerzos desesperados por llegar a su hogar, aparentemente caminando a través de una de esas terribles y sofocantes tormentas de polvo que en innumerables ocasiones devastaron la zona central del oeste norteamericano en

la década de 1930. El padre lucha contra la fuerza del viento; el hijo mayor le sigue el paso con la mirada en alto, como buscando orientación hacia algún refugio. El hijo menor se ha quedado atrás, y alza los brazos como suplicando que no lo abandonen.

Este documento magistral sobre la vida en las llanuras, una sinécdoque eficaz de la familia desmembrada por una tormenta de polvo que simboliza la depresión económica, es también un producto de la dirección fotográfica. Evidentemente, Rothstein trabajó duramente con el padre y sus hijos hasta obtener la imagen deseada; para obtener su apoyo, posiblemente se presentó ante ellos acompañado de algún burócrata estatal conocido y respetado en la región (Curtis). Con toda probabilidad, el fotoperiodista dirigió cada detalle de la escena, pidiendo al hijo mayor que voltease hacia el padre para disimular el largo pico de su gorro, y colocando al hijo menor unos pasos atrás para que fuera más fácil cortarlo de la fotografía en caso de que olvidase sus instrucciones y mirase hacia la cámara.

En un ensayo escrito en 1943, “Direction in the Picture Story” (Dirigir una historia con la fotografía), Rothstein describe cómo preparó la escena: “La imagen de un granjero y sus hijos en una tormenta de arena fue controlada de la siguiente manera. Se le pidió al niño quedarse atrás y alzar las manos a la altura de sus ojos. Al padre se le pidió caminar con el cuerpo inclinado hacia adelante”. En este ensayo, que es el único argumento in extenso escrito por un fotoperiodista a favor de la estrategia de la escenificación, Rothstein aconseja un involucramiento activo del fotógrafo en el acto fotográfico:

El fotógrafo no [debe] convertirse únicamente en un camarógrafo, sino también en un escenografista, un dramaturgo y un director.... Si los resultados reproducen fielmente lo que el fotógrafo cree ver, queda justificado cualquier medio utilizado para producir la imagen fotográfica. Así, en mi opinión, es lógico hacer que ocurran cosas frente a la cámara, y controlar las acciones del sujeto cuando sea posible.

Es muy significativo el hecho de que para Rothstein una fotografía dirigida resultaba más efectiva si la intervención del fotógrafo era imperceptible: “Para concluir, la idea de la dirección del fotógrafo es más valiosa cuando sus procesos pasan más desapercibidos para el público”. Su indiferencia hacia lo que podríamos llamar el enfoque tradicional del fotoperiodismo también se aprecia en sus observaciones sobre “la distorsión”. Rothstein estaba convencido de que “A veces es deseable distorsionar o acentuar mediante lentes de distinta longitud focal”, pues “De hecho, la distorsión intencionada puede darle más realismo”. Más adelante, Rothstein se arrepentía de su ingenuidad y reconocía que la eficacia de sus imágenes dependía de su “credibilidad”; también declaró en un artículo, publicado unos cuarenta años después de haber tomado cierta fotografía, que “Esta imagen no fue posada ni escenificada, no fueron modificadas ni la acción ni la ubicación” (Rothstein 1978).

La credibilidad es la base del fotoperiodismo. Por ello, la duda con respecto a la “autenticidad” de la fotografía Muerte de un soldado republicano (1936), tomada durante la Guerra Civil española por Robert Capa, fue el principal motivo por el cual ésta se convirtió en el caso más controvertido en el que se haya visto involucrado un tableau narrativo. Dentro del contexto de un derramamiento encarnizado de sangre fraterna, la propaganda y la entrega eran prioritarias; las preocupaciones que hoy tenemos acerca de la honestidad fotográfica pasaron en ese entonces decididamente a un segundo plano, sobre todo teniendo en cuenta que podía sacarse un gran provecho a las imágenes tanto en la pelea por la lealtad de los españoles, como en el reclutamiento de ayuda foránea, de la cual dependían en alto grado lo mismo los republicanos que los fascistas.

Según P.H.F. Tovey, un fotoperiodista veterano que realizó una cobertura de este cataclismo, la escenificación de imágenes era muy común: “La falsificación estaba a la orden del día, incluso una casita derruida podía servir de telón de fondo a varias pilas de cadáveres dispuestas como las víctimas de la guerra. Había quienes se aprendían con esmero un papel y caían como heridos de bala al sonar un silbato”.

Con sólo echar un vistazo a la prensa de la época y a las imágenes fotográficas tomadas por el más sobresaliente de los fotoperiodistas españoles del período de la guerra civil, Agustí Centelles, se confirma nuestra noción de que muchas de las imágenes fueron posadas. La fotografía de Capa fue publicada en la revista francesa *Vu* en 1936 junto con otra foto, tomada pocos minutos antes o después, donde aparecía otro hombre cayendo exactamente en el mismo sitio. Esta “coincidencia” despertó casi inmediatamente la sospecha que Muerte de un soldado republicano había sido en realidad un ejercicio de entrenamiento escenificado para Capa. Una erudita en el tema, Caroline Brothers, ha comentado recientemente que la segunda fotografía probablemente constituye una evidencia contundente de que la imagen fue posada.

La cuestión de la autenticidad de esta foto como un índice del evento representado fue aparentemente resuelta hace poco gracias a las investigaciones de un historiador español (Whelan). Mario Brotons Jordà pudo determinar, por la cartuchera del soldado, que éste había pertenecido a la milicia de Alcoy; luego, Brotons averiguó el nombre del único hombre que había sido asesinado en Cerro Muriano el 5 de septiembre de 1936: Federico Borrell García. Cuando Brotons le mostró la fotografía al hermano de Borrell y la cotejó con los álbumes de familia, el misterio pareció por fin haber quedado resuelto. Digo que “pareció”, porque en algunas de las fotografías que evidentemente fueron tomadas antes de la famosa imagen, Borrell aparece junto con otros hombres en escenas de “batalla” que tienen toda la apariencia de haber sido posadas. En una de ellas, tres hombres se han acantonado en lo que a ojos vistas resulta una posición altamente desventajosa, y uno de ellos incluso sostiene su rifle de tal manera que es muy probable que reciba una fuerte patada en el rostro.

Esto podría deberse al hecho de que estos soldados eran aquellos “combatientes fanáticos pero ignorantes” que Capa describió a John Hersey mientras conversaban sobre la realización de la fotografía, o quizá las fotos fueron tomadas durante una sesión de entrenamiento, como ha argumentado en varias ocasiones el corresponsal de guerra O.D. Gallagher (Knightly, Lewinski).

Independientemente de que Gallagher tenga razón o no, lo que sí es indudable es que abrió una discusión sobre el realismo estético cuando reveló que Capa le confesó que sus mejores tomas de acción habían resultado de un ligero movimiento de la cámara al momento de la exposición, y de tomas ligeramente desenfocadas. Es muy probable que nunca sepamos si Capa realmente utilizó esta estrategia, pero todo indica que otros fotógrafos de la Guerra Civil española, como David Seymour (Chim) y los alemanes Hans Namuth y Georg Reisner sí experimentaron con movimientos dentro del cuadro como una técnica para aparentar que sus fotos habían sido tomadas en pleno combate.

W. Eugene Smith era uno de los fotógrafos más conocidos del mundo en la década de 1950 y hoy es considerado como el gran maestro del fotoensayo. Según él, casi nunca hacía que la gente posara para sus fotografías; prefería pasar desapercibido y fotografiar al mundo en su honesta complejidad, como un observador no observado, o como un participante íntimamente aceptado. Sin embargo, para Smith no era lo mismo una fotografía dirigida que una fotografía posada, pues, según explicaba, “La mayoría de las historias fotográficas requieren de un cierto grado de montaje, reacomodación y dirección escénica que le dé a las imágenes una coherencia pictórica y editorial” (Smith).

Un ejemplo de esto es “Country Doctor” (Doctor rural), un fotoensayo publicado en la revista Life en 1948 que ha sido aclamado como un hito en el desarrollo de este género fotográfico. Smith seguramente se empapó en las actividades del Dr. Ceriani durante las cuatro semanas que pasaron juntos, sintiendo cómo su persona “se desvanecía en el papel tapiz... [y] dejaba que las ideas fluyeran del propio sujeto” (Hughes). No obstante, la última fotografía del ensayo, una poderosa imagen que muestra a un doctor a las dos de la madrugada, fatigado y desalentado por la muerte tanto de la madre como del bebé tras una operación de cesárea que ha durado toda la noche, parece haber sido dirigida, pues los negativos que aparecen después de la imagen muestran al médico de pie en una posición extremadamente incómoda (Williamson).

La inclinación de Smith por las imágenes montadas se manifiesta claramente en las fotografías que tomó en Europa durante 1950. La revista Life deseaba publicar una historia que apoyase a los conservadores en su lucha por arrebatarse el poder al Partido Laborista. A pesar de sus simpatías por este último partido, Smith alquiló un camión de carga con un letrero que decía: “Bajo la libre empresa el cemento británico es el más barato del mundo”, y puso un hato de reses en medio del camino para impedir el avance del vehículo. Aunque la historia nunca fue publicada, el mensaje de la imagen era bastante claro: una mentalidad atrasada de rebaño estaba bloqueando el paso al capitalismo, el cual requería de un camino despejado si había de llegar a su destino antes de endurecerse y volverse inútil.

Smith hizo un reportaje sobre las elecciones en Gran Bretaña a cambio de que se le permitiera ir a España para realizar un reportaje de denuncia contra la pobreza y el terror generados por el dictador Francisco Franco. Consciente del papel que la Guardia Civil había jugado durante la represión franquista, Smith consiguió que tres guardias civiles posaran para una foto; tras varios intentos, pudo tomarlos de cara al sol mientras hacían unos gestos que podían ser interpretados como esa expresión de arrogancia implacable que Smith deseaba retratar. Sin embargo, en Smith la necesidad de dirigir las escenas iba más allá. Más tarde, su asistente Ted Castle contaría cómo realizaron la primera fotografía del ensayo:

Nos llevó casi un maldito día conseguir que actuaran la escena como él quería, y tardó casi tres horas en tomar la foto. Yo estaba encargado de arrastrar a la gente de un lado para el otro, señalándoles hacia dónde tenían que caminar: “Tú camina por aquí, tú por allá”; “Tráete a tu mula”; “Párate allí”. Finalmente él decía “Listo” y yo me escabullía por una puerta mientras él apretaba el botón. Entonces nos decía: “Vamos a hacerla otra vez” (Hughes)

[Inicio](#)

III

Naturaleza Muerta

Si bien la (re)construcción de los paisajes vivientes narrativos ha sido la expresión por excelencia del fotoperiodismo dirigido, el acto de organizar y reacomodar naturalezas muertas también ofrece ejemplos dignos de mención. El más famoso es el de una naturaleza muerta que hoy conocemos como “The Rearranged Corpse” (El cadáver cambiado de sitio), una imagen de la Guerra Civil norteamericana. En el mes de julio de 1863, Alexander Gardner y su

asistente Timothy O'Sullivan se encontraban en el campo de batalla de Gettysburg tomando una serie de fotografías. Probablemente, allí se toparon con el cadáver de un soldado confederado que había caído muerto sobre el pasto mientras subía una colina; tanto Gardner como O'Sullivan lo fotografiaron en ese punto.

En una obra publicada en 1866, *A Photographic Sketch Book of the War* (Un bosquejo fotográfico de la Guerra), Gardner puso a la fotografía el título de [A Sharpshooter's Last Sleep \(El último sueño de un francotirador\)](#)

, e insinuó que se trataba de un soldado federal. Después de tomar tres fotografías del cadáver en el sitio donde originalmente lo hallaron, los fotógrafos aparentemente se sintieron atraídos por las posibilidades fotográficas que ofrecía la posición de un tirador a poco menos de cuarenta metros de distancia, donde los francotiradores confederados habían construido una trinchera en la "Devil's Den" (Guarida del diablo). El lugar era idóneo para tomar la fotografía, pues las rocas planas con las que los soldados habían erigido una pared entre dos peñas constituían un trasfondo de magnífica textura. Como no encontraron cadáveres alrededor de este escenario, Gardner mandó que transportaran el cadáver cuarenta metros arriba sobre una sábana hasta la "Devil's Den" y que lo colocaran frente al fondo fotogénico (Frassanito). Los fotógrafos luego colocaron el rifle contra la pared de rocas para atraer la atención visual hacia sus contornos, y voltearon la cabeza del cadáver hacia la cámara.

No debe haber sido una tarea fácil ni agradable transportar el cadáver de un lado a otro: Marianne Fulton ha señalado que el hecho de que la postura de sus miembros es idéntica en todas las fotografías probablemente indica que se encontraba en un estado de rigor mortis, y además "muestra signos de descomposición progresiva". También debió haber sido difícil manipular el cadáver, pues estaría bastante oloroso en un día soleado del mes de julio; pero los servicios de entierro estaban por concluir y éste pudo haber sido uno de los últimos cadáveres disponibles. En su libro, Gardner tituló a la imagen tomada en la "Guarida del diablo" (que en realidad fue tomada por O'Sullivan), [Home of a Rebel Sharpshooter \(El hogar de un tirador rebelde\)](#), y la colocó justo después de "El último sueño de un tirador", para simular una confrontación entre ambos ejércitos basándose en la falacia de que el primero había sido un soldado del norte, y que se trataba de dos hombres diferentes.

La FSA también produjo muchas naturalezas muertas. El escándalo suscitado por una de ellas nos revela, una vez más, hasta qué punto tendemos a creer en las fotografías. Arthur Rothstein estaba trabajando en la zona desértica de Dakota del Sur en 1936 cuando descubrió un “accesorio” que lo situaría en el centro de una controversia política. Como más tarde recordaría: “Encontré un cráneo blanqueado por el sol y lo fotografié contra el fondo de tierra agrietada.... Después de tomarle varias fotografías moví el cráneo a un sitio que se encontraba a unos tres metros de distancia, cerca de unos cactus que me permitían conseguir otro efecto” (Rothstein 1961). Según Rothstein, las cinco fotografías del cráneo colocado en distintos lugares fueron el fruto de los “experimentos” que realizó con texturas y sombras. Sin embargo, los opositores de los programas del “New Deal” instaurado por Franklin Roosevelt se sintieron ofendidos por lo que ellos consideraban una obra de propaganda gubernamental, y un periódico de Dakota del Norte llamó a la imagen “una moneda de madera”.

La mayor parte de la prensa estadounidense estaba controlada por corporaciones conservadoras que se oponían a Roosevelt, y los reporteros publicaron todos los negativos del cráneo que Rothstein había fotografiado. Esto hizo que se produjera un gran escándalo y fue condenado por varias publicaciones como una “horrorosa falsificación” (Curtis). A pesar de haberse convertido ya en un fuerte símbolo de la sequía y la muerte, y de haber sido adquiridas más tarde por varios museos de arte, las imágenes de un cráneo de vaca tomadas por Rothstein pasaron a la historia como un ejemplo de “manipulación”. Su fama fue tal, que quince años más tarde, en 1951, las fotografías de Rothstein eran esgrimidas vehementemente por los republicanos en la sala del Senado para justificar cínicamente la infame falsificación realizada por las fuerzas de McCarthy: una fotografía falsificada en la que aparecían juntos el senador Millard Tydings y Earl Browder, líder del Partido Comunista de los Estados Unidos.

Más allá de las motivaciones políticas inmediatas, las imágenes del “cráneo” han fomentado varias discusiones sobre lo que constituye el documental. Por ejemplo, en uno de los mejores estudios sobre la cultura en la década de 1930, William Stott comparó la estrategia de Rothstein con la de Walker Evans. Según Stott, para Evans el término “documental” tenía una connotación muy específica que no admitía ningún tipo de intervención:

El documental, dice, es un "registro puro". Él considera que cualquier alteración o manipulación de los hechos, ya sea por razones propagandísticas u otras, es "una violación directa de nuestros principios". Quedó horrorizado cuando se reveló que su colega de la FSA, Arthur Rothstein, había movido el cráneo de vaca, pues "es en eso en lo que se basa la palabra 'documental': no tocar absolutamente nada. Puedes 'manipular', si quieres, encuadrando una imagen hacia un lado o hacia el otro unos treinta centímetros. Pero no le estás agregando nada". Para Evans, el documental es la realidad intacta....

El argumento de Stott encarna de manera articulada la noción clásica de la fotografía documental. Desafortunadamente, Walker Evans se quedó corto como portador de la antorcha del registro no manipulado de la realidad. James Curtis comparó las imágenes de Evans con las detalladas descripciones de James Agee, coautor de su libro *Let Us Now Praise Famous Men* (Ahora honremos a los hombres famosos), y reveló que Evans hizo algunas modificaciones en las casas de las familias de granjeros terratenientes mientras éstos trabajaban en los campos, para construir escenas armoniosas que mostrasen una pobreza digna. Así, antes de tomar la fotografía de una habitación, aparentemente movió una cama que estaba arrimada contra la pared para que atravesara el cuadro como una faja diagonal desde la esquina superior izquierda hasta la esquina inferior derecha, y quitó un traje blanco sucio, poco estético, que estaba colgado en la pared.

En otra fotografía, evidentemente el fotógrafo despejó el revoltijo de trastes sucios que la familia habría abandonado sobre la mesa de la cocina desde la mañana, dejando tan sólo una lámpara de aceite que refleja la luz con gracia; al fondo, Evans colocó una mantequera que resuena visualmente con la lámpara, pasando por alto el hecho de que un objeto tan valioso jamás habría sido puesto en un sitio tan al alcance de los niños de la casa. Las naturalezas muertas modificadas por Evans creaban un mundo que no era el de los granjeros; Evans fotografió un pintoresco orden en vez del caos ruinoso en el que realmente vivían. En un momento dado, James Agee reflexiona: "Eso es lo que me encanta de la cámara.... No se parece... a los demás soportes del arte, lo único que es capaz de registrar es la verdad árida y absoluta" (Agee y Evans). Al no ser del todo verdaderas ni del todo áridas, las invenciones estéticas de Evans desmienten doblemente la noción de su colaborador sobre la fotografía.

[Inicio](#)

IV

Intervenciones en vivo

Las naturalezas muertas creadas por Gardner, Rothstein, Evans, y seguramente muchos más, son creíbles; sin embargo, puede llegar a parecer que el intervenir en eventos "reales" y en vivo parece incrementar a la credibilidad un poco más, al menos teóricamente. En estos casos, en lugar de mover muebles, cráneos o incluso cadáveres de un lado para el otro, lo que se hace es reclutar a seres humanos vivos para que aparezcan en los escenarios, pero sin que ellos lo sepan. Aunque podría parecer que esto forma parte de lo que yo defino como paisajes vivientes, existe una diferencia fundamental: en los paisajes, la gente participa de manera consciente en los escenarios, mientras que aquí su misma ignorancia de lo que realmente está sucediendo agudiza el efecto de la imagen.

Un ejemplo nos lo ofrece Eugene Smith (a quien ya hemos mencionado), con el reclutamiento de los [guardias civiles](#) y su utilización de una manera que seguramente ellos no habrían aceptado. Otro ejemplo, uno de los más divertidos, es la fotografía más famosa tomada por Weegee, *The Critic* (La crítica, 1943), donde dos mujeres vestidas con pieles y ornadas de joyas se topan, al llegar a la ópera, con una vagabunda neoyorquina que parece estar haciendo un comentario sobre la distancia social que las separa. Aunque Weegee siempre ha afirmado que sólo tras revelar el negativo "descubrió" a la indigente que observaba a las parroquianas de la ópera, su asistente Louie Liotta ha contado una versión muy distinta (Barth). Evidentemente, Weegee le pidió a Liotta que fuera en busca de una cliente regular de su bar favorito, el "Sammy's on the Bowery", y que la condujera a la Opera Metropolitana en la noche inaugural. Allí, Liotta y la mujer pasaron el rato con vino barato mientras aguardaban la llegada de las limusinas. Liotta retuvo a la "modelo" hasta que las mencionadas personalidades pasaron junto a ellas, y en ese instante la dejó sola para salirse del cuadro, con la esperanza de que su interlocutora permaneciera parada en el mismo sitio el tiempo suficiente para tomar la foto. Las mujeres adineradas están tan ocupadas con la cámara que no parecen percatarse de la "crítica", a quien sin duda tomaron por una más de las aficionadas que habían acudido en tropel a recibirlas.

Otra variación en el género de la fotografía dirigida es aquella que provoca una reacción "real". Ejemplos de esta estrategia son dos fotografías tomadas por Ruth Orkin y Nacho López, respectivamente, donde aparecen mujeres atractivas siendo "piropeadas" por varios hombres en la calle. Tanto Orkin como López utilizaron a las mujeres como "catalizadores" para producir

el famoso piropo, un fenómeno común entre las culturas latinas. Ambos sabían lo que resultaría de hacer pasear a sus modelos frente a un grupo de hombres.

Orkin tomó su fotografía, [An American Girl in Italy](#), durante una sesión en Roma, Italia, en 1951. Trabajó junto con su amigo Jinx Allen para recrear los problemas a los que se enfrentan las mujeres cuando viajan solas: pedir direcciones, pagar con moneda extranjera, comprar comida y tratar con jóvenes impulsivos. Orkin había tenido la intención de tomar esta fotografía desde el momento en que llegó a la edad en que pueden presentarse esta clase de experiencias, pero se dio cuenta de que lo mejor sería hacerlo con la gente, la iluminación, el trasfondo, el ángulo y (sobre todo) la modelo apropiado para recrear la situación (Orkin). Orkin describe a Allen como una “actriz muy natural” que participó en la escena caminando frente a un grupo de hombres ociosos en la esquina de la Piazza Della Repubblica, mientras Orkin corría hacia el cruce para tomar la foto. La fotógrafa, según ha declarado, sólo habló con dos hombres que estaban en el vehículo motorizado para pedirles que avisaran a los demás que no volteasen hacia la cámara. Orkin fotografió a Allen mientras caminaba frente a los hombres, y luego le pidió a la actriz que repitiera la escena para tomar una segunda fotografía. Eventualmente, la imagen sería publicada junto con el artículo “Don’t Be Afraid to Travel Alone” (No tengas miedo de viajar sola) que apareció en el número de septiembre de 1952 de la revista Cosmopolitan, tras haber sido rechazada por muchas otras revistas.

En 1953, Nacho López, un fotoperiodista que colaboró en varias revistas mexicanas ilustradas, tomó una fotografía muy parecida a la de Ruth Orkin para ilustrar el fotoensayo “Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero”, título que esta famosa imagen lleva desde entonces. López era bien conocido por su ímpetu como director, pero aquí su afán por controlar la acción fue más allá de sus anteriores estrategias, que consistían en hacer que la gente posara o en construir fotoensayos a partir de fotografías de archivo. Para este ensayo, López hizo que Matty Huitrón, una actriz menor con cinturita de avispa que había posado para revistas de caballeros, caminara por la calle ante un grupo de hombres para producir el esperado piropo. Huitrón había ensayado su papel, pero las reacciones de los hombres eran verídicas: un efecto causado por la “mujer como catalizador”.

También los cineastas documentalistas han empleado la táctica de provocar reacciones, con el argumento de que ésta produce acontecimientos más “reales” de los que se pueden conseguir con una fotografía o con el cine “cándido”. Para sus puestas en escena, tanto Orkin como López se valieron de una forma de instigación muy parecida a la que más tarde emplearía el cineasta documental Jean Rouch en *Chronique d'un été* (Crónica de un verano, 1961). En esta película, Rouch quería provocar en sus sujetos “momentos de revelación” mediante la pregunta “¿Eres feliz?”, y mediante la presencia de la cámara. El cineasta estaba convencido de que ambas constituirían “estimulantes psicoanalíticos” que harían que la gente actuase en formas que de alguna manera fuesen más reales que una realidad no interferida. Rouch llamó *cinéma vérité* a esta estrategia que consistía en precipitar crisis en vez de esperar a que sucedieran.

Ruth Orkin al parecer solamente utilizó este procedimiento para la imagen que tomó en Roma. En cambio, Nacho López fotografió a la “mujer guapa” en distintas situaciones, y luego volvió a utilizar la misma técnica en un fotoensayo posterior, “La venus se fue de juerga por los barrios bajos”, donde un empleado carga un maniquí desnudo por la calle y posa con él en una cantina. López reflexiona sobre su experiencia al preparar “La venus”:

Pasaba yo por la Colonia San Rafael del D.F., y vi en una accesoria una pequeña fábrica de maniquíes. Me impresionó la variedad de torsos, brazos y piernas que pendían de un cordel al frente de una puerta. Penetré y vi que un hombre cortaba con un serrucho la espalda desnuda de un maniquí-mujer para hacerle una reparación. Ello me pareció grotesco y cómico, y pensé en la posibilidad de aprovechar ese material para hacer un reportaje. No fue sino hasta pasadas dos semanas que maduré la idea. Se me ocurrió que el sólo hecho de que un empleado saliera de la fábrica, con un maniquí desnudo bajo el brazo, a entregarla a una tienda de modas, suscitaría entre la gente en la calle una serie de reacciones. Sólo era cuestión de estar muy pendiente con la cámara y seguir al empleado desde una distancia prudente, para que la gente no se diera cuenta. La mujer desnuda y la seriedad solemne del empleado producían en la calle una sensación extraña e incongruente. Él iba muy despreocupadamente, mientras sucedían incidentes muy simpáticos: sorpresa, repudio, admiración, pudor, recato, extrañeza, etc. y hasta un hecho procaz impublicable. Creo que este reportaje puede servir de ejemplo como el resultado de una ‘previsualización’ organizada anticipándose a las reacciones humanas provocadas por objetos, gestos o sensaciones.

[Inicio](#)

V

Documentalismos

La noción de Nacho López sobre la "previsualización" es un punto de partida que nos permite comprender cómo el fotoperiodismo dirigido se ha diferenciado de lo que podríamos considerar

como la “metafísica” de la fotografía moderna clásica. Según Gretchen Garner, a partir de la década de 1930 y hasta hace relativamente poco, el paradigma de la fotografía podría definirse escuetamente bajo el término “testigo espontáneo”. Garner afirma que “La fotografía ha sido cultivada por la mayoría de los profesionales modernos como un acto abierto y a la expectativa del azar, y casi nunca con la obstinación de dirigir al mundo, ni tampoco, la mayor parte del tiempo, de dirigir la fotografía”. Garner sostiene lo anterior con una perspectiva general sobre las formas en que distintos fotógrafos del siglo veinte han debido elegir entre la dirección y el descubrimiento; cita, por ejemplo, a Edward Weston: “Nunca planeo nada por adelantado... Empiezo con la mente tan libre y vacía como la película de plata que voy a exponer, y espero que igual de sensible... Uno se convierte en un descubridor”.

Garner también cita a Minor White, otro importante fotógrafo y teórico de la fotografía: “A la hora de crear, el estado mental del fotógrafo está en blanco... En realidad es un estado mental muy activo, un estado mental muy receptivo, listo para captar una imagen instantáneamente, aunque en ningún momento contiene una imagen preformada”. La invención de la pequeña y portátil cámara de 35mm llevó a la creación de una estética en donde lo más importante era prestar atención a lo que pasaba alrededor, ser receptivo al azar y comprometerse con la revelación; esto daba como resultado una “autenticidad sin intervención” fundada en la creencia de que la falsificación no era aceptable dentro de esta convención. Evidentemente, las escenificaciones se han basado en la credibilidad que esta estética produce, y se han aprovechado de igual forma de este nuevo y original estatus de la fotografía como un índice auténtico del mundo fenoménico.

El supuesto de que el descubrimiento y la no-interferencia dan impulso al acto fotográfico es particularmente relevante en el fotoperiodismo, donde la veracidad fotográfica aparentemente transparente se combina con la supuesta objetividad del periodismo. En un libro de estilo producido por la Associated Press, “The New’s Photographer’s Bible” (La Biblia del fotoperiodista), Ed Reinke hizo una formulación clásica sobre la manera ideal en que los fotoperiodistas deben trabajar: “En lo que se refiere al fotoperiodismo yo enfatizo la palabra periodismo; tomamos fotografías en las circunstancias que se nos presentan y no intentamos modificar esas circunstancias” (Horton).

Sin embargo, existe una clara diferencia entre lo que se permite en las “noticias” (hard news), donde el fotógrafo es controlado en gran medida por el suceso, y los “fotoensayos” (features), que narran historias de la vida cotidiana y de interés humano donde el fotógrafo tiene una mayor libertad de intervención. Casi todas las imágenes dirigidas que hemos mencionado en este ensayo entran en esta última categoría, aunque su credibilidad, hasta cierto punto, es producto de una cierta “filtración” de la fe generada por la imaginería de las noticias. El público suele tolerar la escenificación en los fotoensayos; pero cuando se trata de noticias, ni el público ni los editores de las publicaciones periódicas —que saben que sus ventas dependerán de la credibilidad de las historias que publiquen— ven con buenos ojos la dirección de imágenes.

A pesar de que muchas de las mejores imágenes del fotoperiodismo han sido dirigidas, este género fotográfico mantiene una relación peculiar con la “realidad”. No hay espacio suficiente en este ensayo para discutir sobre lo que constituye la “realidad”, pero baste decir que existe un mundo real que no depende de nuestra percepción del mismo. Aunque nuestra manera de ver está condicionada por constructos a priori —“Lo veré cuando lo crea”—, nunca estamos más conscientes de esta otredad que en el momento en que nos tropezamos con ella; a Fredric Jameson le gusta decir que “La historia duele”.

El fotoperiodismo debe enfrentarse a la realidad en dos sentidos (por lo menos). Por un lado, es obligatoria la interacción con el mundo social; según el fotoperiodista mexicano Julio Mayo: “Los fotógrafos somos la infantería del periodismo, porque siempre tenemos que marchar en primera línea. Tenemos que ir al lugar, no nos lo pueden contar”. Por otro lado, las imágenes fotoperiodísticas no son sólo iconos, también son índices, y como tales ofrecen una evidencia de presencia: como lo resume Roland Barthes en pocas palabras, “Eso ha sido”. En tanto que índices, las fotografías son rastros dejados por la realidad material que han sido depositados en la película gracias al trabajo conjunto de la mente, el ojo y la cámara: la verdadera clave del fotoperiodismo consiste en tener la suficiente agudeza de visión para descubrir, y las capacidades técnicas para captar, los fenómenos del mundo. Si se trata de un arte, es un arte que —por lo menos según el ideal clásico— intenta encontrar, más que crear, la yuxtaposición entre lo social y lo formalmente significativo.

Henri Cartier-Bresson es el fotoperiodista que mejor encarna el enfoque clásico. De manera muy escueta, define así su concepto capital sobre “el momento decisivo”: “Para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la relevancia de un suceso, y de la organización precisa de las formas que expresan adecuadamente ese suceso” (Cartier-Bresson 1999). Básicamente, el “momento decisivo” es una metáfora de la caza, la búsqueda de esa confluencia entre contenido y forma que el fotógrafo debe descubrir y capturar en un instante: “Me dediqué a recorrer las calles durante todo el día con un sentimiento de júbilo y de disposición para la caza, con la determinación de ‘atrapar’ la vida —conservar la vida en el mismo acto de vivir. Deseaba abarcar dentro de los confines de una sola fotografía toda la esencia de una situación que estaba empezando a desarrollarse ante mis ojos”.

Cartier-Bresson ha criticado de manera explícita a la fotografía dirigida: “No me interesa la fotografía confeccionada o escenificada.... Hay quienes toman fotografías previamente compuestas, y hay quienes descubren la imagen y la atrapan” (Cartier-Bresson 1991). Insiste en que él “toma” sus fotografías en vez de “hacerlas”, y su renuncia a intervenir en el curso de los eventos le permite sorprender a “las-cosas-tal-como-son” y capturar la realidad que, para él, es mucho más rica que la imaginación.

El respeto y el interés de Cartier-Bresson por capturar las variaciones más mínimas producidas en el mundo real es un reflejo de la influencia que el surrealismo ha ejercido en él. Cuando se refiere al surrealismo, este fotoperiodista insiste precavidamente en que se sintió atraído por sus ideas, sobre todo por “el papel de la expresión espontánea, la intuición y en particular por la actitud de revuelta”, pero al mismo tiempo se distancia de su estética (Cartier-Bresson 1992). Sin embargo, a pesar de que Cartier-Bresson rechaza la fotografía surrealista, su propia estrategia concuerda estrechamente con la importancia del “objeto encontrado” para el dadaísmo y el surrealismo: por ejemplo, la bacinica que Marcel Duchamp exhibió en 1917 con el título de Fuente. Se escoge casi al azar un fragmento de la vida cotidiana, y éste adquiere un nuevo significado tras ser recontextualizado mediante la estrategia de *dépaysement*, una conocida táctica de los surrealistas que significa literalmente sacar a alguien de su país de origen; así, lo ordinario, arrancado de un contexto familiar y colocado en una situación extraña, puede ser visto de una nueva manera.

La surrealidad en la fotografía de Cartier-Bresson no tiene nada que ver con las imágenes cuidadosamente orquestadas de Man Ray o Hans Bellmer. Al contrario de éstas, se expresa en la capacidad de descubrir facetas de la cotidianeidad que pasan desapercibidas hasta que el fotógrafo las revela mediante un proceso intuitivo y una reproducción mecánica similar a la escritura automática. Cartier-Bresson se ponía a caminar por las calles y capturaba cualquier yuxtaposición cuyos contrastes irónicos pudieran sorprender a su público y hacerle ver el mundo con nuevos ojos; de esta manera lo que hacía era continuar el proyecto surrealista, vinculándolo con el ideal fotoperiodístico que ve al fotógrafo de prensa, armado con su cámara de 35mm, como un depredador al acecho de su presa: las inesperadas sorpresas reales/surreales, ordinarias/fantásticas que el mundo ofrece en su infinita variedad.

El fotoperiodista más conocido de nuestros días, Sebastião Salgado, ha manifestado consistentemente su discrepancia con respecto a la importancia que ha adquirido “el momento decisivo”. Según él, no estar de acuerdo con esta idea ni con esta clase de fotografía documental le ha valido numerosas discusiones con su colega Cartier-Bresson (Mraz). Para el brasileño, el fotoperiodismo necesita algo muy distinto, una densidad de experiencia que resulta de la integración del fotógrafo en el contexto de lo que está intentando documentar. En contraste con la formulación de Cartier-Bresson, Salgado propone lo que él llama una teoría del “Fenómeno fotográfico”.

Te pones a fotografiar esto, a fotografiar aquello, hablas con la gente, la entiendes, la gente te entiende a ti. Y entonces probablemente llegas al mismo punto que Cartier-Bresson, pero desde el interior de la parábola. En eso consiste, para mí, la integración del fotógrafo con el sujeto de su fotografía.... Una imagen es tu integración con la persona que fotografiaste en el momento en que empezabas a trabajar increíblemente bien con ella, y así la fotografía no es más que la relación que tienes con tu sujeto (entrevista de Bloom).

Salgado piensa que lo fundamental para la estética del documental es la compenetración que uno como fotógrafo haya logrado establecer con los sujetos fotográficos, así como el conocimiento que uno haya adquirido sobre su situación; pone el ejemplo extremo del fotoperiodista comprometido con proyectos de largo plazo. Entre otras proyectos, desde 1986 hasta 1992 Salgado se dedicó a tomar fotografías alrededor del mundo, una empresa que culminó con una enorme exhibición y un importante libro, ambos titulados *Trabajadores*. En 1993 retrató con sus cámaras la situación de los refugiados y los emigrantes, para producir otra enorme exhibición y otro libro, *Éxodos. La humanidad en transición, 1993-99*, publicado éste y exhibida aquélla en el año 2000. Estos compromisos alargados le permiten evitar quedarse en la superficie, donde sólo se ve lo que se espera ver. En varias ocasiones ha expresado la necesidad de adentrarse en lo que uno está fotografiando:

Cuando trabajas apresuradamente, lo que pones en tus fotografías es algo que ya traías contigo —tus propias ideas y conceptos. Cuando te tomas más tiempo para desarrollar un proyecto aprendes a entender a tus sujetos. Llega un momento en que ya no eres tú quien está tomando las fotos. Algo especial sucede entre el fotógrafo y la gente que está siendo fotografiada. El fotógrafo se da cuenta de que esa gente le está obsequiando las fotografías (entrevista de Lassiter).

La conceptualización de Salgado sobre el “Fenómeno fotográfico” puede ser nueva, pero la idea de que la profundidad en el fotoperiodismo depende del tiempo que uno le haya dedicado al sujeto fotográfico ya ha sido expresada con anterioridad. Phillip Jones Griffiths se lo articuló muy bien, hablando sobre sus experiencias en Vietnam, cuando dijo: “Como fotógrafo ves las cosas de primera mano, cosas que no han sido filtradas a través de ningún proceso de manipulación, y así, entre más ves, más entiendes —idealmente. Entre más entiendes, más ves, y en este proceso te vuelves más sabio” (Miller). No es una coincidencia que el mejor fotoensayo de Nacho López sea también el que más tiempo le llevó completar, “Sólo los humildes van al infierno”. Y sin duda la profundidad de “Country Doctor” de Eugene Smith se debe a que estuvo trabajando con el médico durante cuatro semanas en Colorado. Por otra parte, las críticas que recientemente se le han hecho a la FSA tienen que ver con la falta de investigación que caracterizó a ese proyecto.

[Inicio](#)

VI

Digitalizar el Fotoperiodismo

¿De qué manera afecta la digitalización al fotoperiodismo? ¿Qué impacto va a tener la nueva

tecnología sobre la credibilidad que es la savia del documentalismo? ¿Si tantas de las fotos famosas hechas por fotoperiodistas fueron puestas en escenas, ¿cuál sería la diferencia entre dirigir y digitalizar?

Hay poca duda de que la digitalización es el futuro del fotoperiodismo y de la fotografía como medio. La facilidad y la rapidez con lo cual una imagen digital está lista para ser usada y la practicidad en transmitirla —combinado con la creciente escasez de plata— dejan en claro que la fotografía de proceso químico pronto será limitada a los que les gusta trabajar con técnicas anticuadas, como los individuos que hacen ambrotipos hoy en día. Sin embargo, las cuestiones de la credibilidad periodística abiertas por la digitalización han producido una fuerte reacción por parte de los que viven de la fe depositada en sus imágenes por el público.

Por ejemplo, en 1990 la National Press Photographers Association de los Estados Unidos promulgó una declaración de principios en su taller anual, “Digital Imaging”, declarando que, ya que la representación fiel es el punto de referencia de la profesión, “Alterar el contenido editorial de una fotografía, en cualquier grado, es una violación de los estándares éticos reconocidos por la NPPA” (Harris). La cuestión ética aquí es realmente en cuanto al rango de tolerancia dentro de las variaciones del fotoperiodismo. Como es el caso con la fotografía dirigida, los editores son mucho más comprensivos en cuanto a la alteración de fotos para features o ilustraciones de lo que lo son en aceptar la manipulación de imágenes de noticias. Y el alboroto que acompañó el descubrimiento de la alteración digital en casos célebres como el cambio de posición de las pirámides de Giza por el National Geographic o el oscurecer la cara de O.J. Simpson en la portada de Time indica que los profesionales relacionados con el fotoperiodismo son precavidos ante esta amenaza a su medio.

Pedro Meyer, el precursor mexicano de la fotografía digital, argumenta que tales alteraciones después del hecho no son significativamente diferentes a la coincidencia anticipada del contenido y la forma de los fotógrafos clásicos: “La única diferencia es que ellos esperan antes

que el obturador dispare, y yo lo hago después”. (Meyer 1995). Por supuesto, alterar imágenes fotoperiodísticas en el cuartoscuro ha sido una práctica conocida mucho antes de la digitalización. Eugene Smith insertó el mango de una sierra —y la mano para agarrarlo— en la primera foto de su ensayo sobre Albert Schweitzer (una metáfora quizá un poco forzada para la construcción del hospital que el doctor llevaba a cabo). Yevgeni Khaldei (o los censores de Stalin) evidentemente quitaron unos relojes robados de los brazos de los soldados soviéticos que ondeaban la bandera para el fotógrafo sobre el Reichstag en Berlín, después de que el ejército había tomado la ciudad en 1945. Los excesos en la manipulación fotográfica bajo los regímenes fascistas de Alemania e Italia, las dictaduras soviéticas, el gobierno de Mao en China y el macartismo en los Estados Unidos están bien documentados.

Sin embargo, a pesar de la historia de la manipulación fotográfica, la facilidad con la cual las imágenes digitalizadas pueden ser transformadas es una diferencia que puede hacer una diferencia. En uno de los primeros ensayos que consideran el impacto de la digitalización, Stewart Brand argumentó, “Es tan fácil jugar con las imágenes que la tentación es irresistible”. Y el jugueteo podría ser llevado a cabo, no por los que estuvieron en la escena y experimentaron el hecho que fotografiaron, sino por técnicos de computación que no tienen ninguna idea de lo que realmente pasó, y que alteran las imágenes con una mentalidad gobernada cada vez más por las convenciones de la mercadotecnia.

Obviamente, las computadoras no pueden manipular imágenes sin la intervención humana. Como ha escrito Meyer, “Lo que hemos dado en llamar fotografía ‘tradicional’ puede ser producida ya sea de manera analógica utilizando procesos químicos, o digital en su formato electrónico” (Meyer 2001a). Sin embargo, la facilidad con la cual se puede construir una escena con la digitalización vuelve tentador el evitar el contacto con la realidad que es distintiva de la fotografía documental. Así, al crear escenas a través de la digitalización, se puede prescindir de las investigaciones largas y costosas como las de Sebastião Salgado, eludir la búsqueda atenta de Henri Cartier-Bresson para “el momento decisivo” (el cual se puede construir en cualquier momento en la computadora), o soslayar aún la interacción con el mundo imprevisible que requirió Nacho López para provocar las reacciones de los hombres en la calle a la mujer guapa que pasaba frente a ellos.

Pero, si la digitalización —como argumenta Meyer— ha “liberado” a las y los fotógrafos de la “realidad”, de todas maneras se beneficia del aura del documentalismo cuando reproduce lo que se consideraría fotoperiodismo. En este sentido, las imágenes digitales pueden aprovecharse de la apariencia de haber “estado allí” —de acuerdo con el estribillo fotoperiodístico “F-8 y estar allí”— sin tener que invertir el tiempo y los esfuerzos de aprender de una situación y/o encontrar la confluencia de la forma y el contenido que vuelven a la fotografía documental interesante y conmovedora. Fred Ritchin habló de este asunto:

Si vas a Beirut o a Nicaragua como fotógrafo, vives la experiencia e intentas interpretarla como puedes.... Estamos pidiendo prestada la credibilidad de la fotografía para comunicar algo que no hemos ganado en un sentido periodístico.... Utilizamos la credibilidad fácil de la fotografía, aunque no hayamos estado allí, para disimular que estuvimos allí o para darnos una autoridad sin haberla ganado. (Citado en Abrams).

Comparar tres imágenes hechas por Pedro Meyer y Dorothea Lange ofrece la oportunidad de explorar las diferencias entre imágenes digitales, fotografías dirigidas y fotografías documentales. Estas fotos dependen de la misma estrategia para construir sus narrativas: la yuxtaposición de elementos significativamente irónicos dentro del encuadre. Meyer produjo una imagen, Trabajadores migratorios mexicanos, carretera en California, 1986/90, en la cual vemos a una veintena de hombres trabajando en labores agrícolas, agachados en un campo debajo de un anuncio espectacular que dice “Caesars,” un hotel que ofrece “Free Luxury Service From Your Hotel” (Servicio de lujo gratis desde su motel); un gladiador romano está parado esperando junto a un lujoso taxi, abriendo sus puertas para los posibles clientes entre quienes, presumiblemente, no se incluirá a los pobres diablos que trabajan abajo. Meyer dijo, “No tenía intención de esperar una semana, diez días o el tiempo necesario para que algo sucediera, para que pudiera conseguir un ‘momento decisivo’, de esos buscados a menudo por los fotógrafos.... Ese ‘momento decisivo’ sencillamente no ocurrió, había que crearlo” (Meyer 1995).

Dorothea Lange había producido imágenes algo similares mientras trabajaba para la FSA (Farm Security Administration) durante los años treinta. Ella descubrió anuncios publicitando el Southern Pacific Railroad, con el “slogan”, “[Next Time Take the Train](#)” (La próxima vez tome el tren). En una imagen de Lange, hecha en California durante marzo de 1937, dos hombres caminan por una carretera de espaldas a la cámara, cargando sus maletas; frente a ellos hay un anuncio del Southern Pacific Railroad. Aquí, el lema del SP, “Next Time...,” está acompañado por la leyenda “Relax” (relájese) y la imagen de un hombre que va en el tren, cómodamente recostado. Un año y medio después, otra vez en California, en noviembre de 1938, Lange encontró a tres familias de emigrantes acampando debajo de un anuncio con el mismo “slogan” (“Next Time...”), pero éste anuncio mostraba a un hombre durmiendo con una sonrisa en el rostro y se incluía el texto: “Travel While You Sleep” (Viaje mientras duerme).

Yo argumentaría que, de esas tres imágenes, la de las familias acampando debajo del anuncio es la que cumple mejor con el ideal clásico del documentalismo de encontrar una “realidad” en el mundo y proporcionar tanto evidencia de su existencia como información acerca de ella. Vemos a unas carcachas y la ropa desgarrada de los emigrantes, entre otras cosas. Aunque los fotógrafos de la FSA no se caracterizaban por llevar a cabo investigaciones extensivas sobre sus sujetos, la foto incluye una cantidad significativa de datos visuales, aparte de la captura intencionalmente irónica de Lange de la coincidencia espacio-temporal de situaciones tan desiguales para dormir. La foto anterior de Lange, de los hombres caminando por la carretera con sus maletas, es probablemente dirigida. El contraste cáustico entre las diferentes maneras de viajar —algunas personas se reclinan con comodidad, mientras otras caminan con sus maletas en la mano— es una poderosa representación de la diferencia de clase, pero hay poca información más allá de ésta. La imagen digital de Meyer ha creado un contrapunto entre los trabajadores agrícolas y el letrero. Como describió Meyer, “Vi a los trabajadores migratorios mexicanos a unos kilómetros del anuncio. Yo había hecho la asociación entre las dos escenas en mi mente, pero estaban separadas en el espacio. Las fotos fueron hechas en tiempos pre-digitales, antes de la existencia de instrumentos para vincular estos dos momentos” (Meyer 2001b).

[Inicio](#)

VII

Meyer afirma que su interés no fue sólo el de construir un discurso sobre los trabajadores migratorios, “aunque es inevitable que TAMBIÉN es eso”. Pero, el fotógrafo insistiría en que su interés está más bien enfocado en la experiencia de observar y en las nuevas maneras de ver abiertas por la digitalización que ofrecen la posibilidad de construir una visión histórica al incorporar el pasado en la percepción del presente:

Yo argumentaría que esta imagen tiene mucho que ver con las memorias a través de las cuales percibimos. Mientras caminamos del punto A al punto B, continuamente hacemos asociaciones

entre las cosas que vemos en esta caminata. Así, no es sólo cuestión de lo que se presenta inmediatamente en esta imagen, el comentario “social” inherente en la ironía inevitable del anuncio y los trabajadores pero, lo que es más importante, un nuevo discurso sobre la fotografía. Aunque el “estilo” parecería caer dentro del género de la fotografía documental, lo estoy utilizando de esa manera para derribar ese género. Esto es exactamente lo opuesto de lo que hacen los fotógrafos documentales en su obsesión por mantener la credibilidad de sus imágenes. Mientras más nos quieren convencer de que la fotografía es un referente, más convencidos estamos de lo contrario. La subjetividad del autor se encuentra necesariamente en la raíz de cualquier fotografía (Meyer 2001b).

Ahora bien, la posición del Meyer es una llamada importante para el desarrollo de una perspectiva crítica sobre la fotografía, sea producida por procesos químicos o por computadora. Y, habrá que enfatizar que Meyer no pretende ser un fotoperiodista en su imaginería digital, ya que ha indicado claramente que sus imágenes son alteradas al poner dos fechas de producción. Así, él está gobernado por convenciones artísticas en lugar de documentales; además, pocas de sus imágenes digitalizadas “juegan” con el aura del documentalismo, la gran mayoría son construcciones tan obvias que no requerirían de un pie para indicar que son alteradas. Meyer trabaja como artista, en un campo en el cual —como en la publicidad— la manipulación no sólo es aceptada sino alentada y premiada. Sin embargo, aunque su trabajo no está gobernado por las convenciones del documentalismo, a veces Meyer ha extendido su argumento para incluir a la fotografía documental.

Aquí, aunque hubiera podido limitarse a señalar que la imaginería digital no produce necesariamente un tipo de imágenes diferentes a las de la fotografía química, él ha argumentado en favor de alteraciones que pueden “realzar la veracidad de una imagen” (Meyer 2000). Meyer cree que “la fotografía en sí equivale a la manipulación” y pregunta: “¿Cuál es la diferencia entre la modificación que hago con la computadora, y la del fotógrafo que elige su ángulo para colocar una cámara? O cuando el o la fotógrafo le pide a los sujetos, a veces empujándoles ligeramente, que se cambien de lugar hacia adonde hay una luz o una posición más favorable.” Argumenta Meyer que “la suerte” ha sido la fuente de la fotografía:

Por supuesto no estoy cuestionando la validez de la paciencia que algunos grandes fotógrafos han ejercido para poder llegar exactamente a la imagen que habían imaginado, pero aún cuando la paciencia era lo esencial en tales empeños, inevitablemente surgía un poquito de suerte aquí y allá. Personalmente no me gusta la idea de que mi trabajo lo defina principalmente la suerte. (Meyer 2000).

A mí me parece que Meyer está dejando de lado la diferencia entre la fotografía como una imagen técnica, sea producida por químicos o por computadoras, y otras formas de representación visual. La fotografía ofrece un acercamiento fundamentalmente diferente al mundo real del que proporciona la manipulación creativa, ya sea porque el fotógrafo tradicional/digital encuentre “el momento decisivo” a través de un golpe de suerte, posición y virtuosidad técnica, o ya sea, como Salgado, que las principales mediaciones de la estética documental sean un resultado de la relación que se ha establecido con los sujetos y los conocimientos que ha adquirido el fotógrafo sobre su situación. Al combinar todas las formas de expresión visual en la representación subjetiva, perdemos de vista lo que de diferente tiene la fotografía. Como ha señalado articuladamente Barbara Savedoff con relación a la foto clásica de Cartier-Bresson, *Detrás de la Gare St. Lazare* (1932):

El brinco hubiera podido ser armado o la locación mal identificada; sin embargo, con base en esta fotografía, pocos de nosotros vacilaríamos en decir que el hombre brincando, el charco, la escalera y los carteles existían, aunque sólo fuera por un instante, cerca unos de otros.... En lugar de ser una confluencia feliz de una figura brincando capturada en el momento decisivo por el fotógrafo, la posibilidad de la manipulación digital haría que la imagen pareciera mucho más artificial y yo creo que nos daría menos deleite o, por lo menos, un deleite de un tipo diferente... Aquellos que crecen en una edad en la cual la imagen fotográfica está vista como manipulable podrían tener problemas en apreciar el aura de la autoridad evidencial que rodea la fotografía tradicional.

Pero, ¿evidencia de qué? Evidencia, en primer lugar, de un mundo más allá de nuestros ombligos. Los hechos del 11 de septiembre pudieron sacudir a los Estados Unidos y al resto del mundo desarrollado de su solipsismo. Como dijo Arnold Drapkin, el ex-editor de fotografía de la revista Time, “Las secuelas de los ataques terroristas han puesto de manifiesto el superficial conocimiento que tienen los Estados Unidos del complejo mundo de hoy. Los medios abdicaron su responsabilidad de informar al público con reportajes perspicaces y noticias profundas. En su lugar, nos dieron features que ‘venden’. Estuvimos entretenidos en lugar de educados” (Citado en Halstead). Sin embargo, Fred Ritchin había argumentado, antes de los ataques del 11 de septiembre, que el desarrollo de la imágen digital es, de hecho, simplemente una expresión de un cambio más grande del paradigma:

Ya el fotógrafo como testigo, la fotografía como historia y memoria, se han vuelto algo como el caballo en la edad del automóvil.... Con la digitalización, se puede orquestar a la fotografía para que cumpla con cualquier deseo. El público no puede saber cuando se está describiendo y cuando se está proyectando. El mundo, en lugar de hablarnos en la dialéctica de la fotografía tradicional, imponiéndose en la imagen al mismo momento que lo interpreta, se vuelve más controlable y nos volvemos más capaces de proyectar y confirmarnos a nosotros mismos y a nuestro mundo en nuestra imagen. (Ritchin)

En suma, la digitalización parece tan inevitable como la globalización. Sin embargo, tan importante como aceptar la victoria de la computadora sobre los procesos químicos es el análisis de sus implicaciones. ¿Tiene que incluir la digitalización necesariamente la alteración? ¿Desaparecerá la estética documental —basada en el descubrimiento, la investigación y la apertura al azar— junto con el proceso químico? Yo argumentaría que —a pesar de las muchas instancias de dirección, de alteración y de manipulación de la fotografía química— el medio que se inventó en 1839 proporcionó al mundo una nueva forma de comunicación y una nueva manera de preservar los trazos del pasado: las imágenes técnicas. Este medio resultó en el desarrollo de una nueva estética, la cual hemos llegado a llamar “documental”, que está amarrada al mundo real de una manera diferente a la de otras formas de representación visual. Si cometemos el error de tirar este bebé junto con el agua de la tina, me temo que empobreceremos todos.

Traducción: Ari Bartra

Usted puede enviar sus comentarios sobre este artículo a: elijohn@infosel.net.mx

[Inicio](#)

VIII

Obras Citadas

Abrams, Janet, et.al. 1995. "Little Photoshop of Horrors: The Ethics of Manipulating Journalistic Imagery." Print (November-December).

Agee, James and Walker Evans. 1941. Let Us Now Praise Famous Men. Much reprinted.

Barth, Miles. 1997. Weegee's World. Boston: Little, Brown and Company.

Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida*, tr. Richard Howard. New York: Hill and Wang.

Brand, Stewart, Kevin Kelly and Jay Kinney. 1985. "Digital Retouching: The End of Photography as Evidence of Anything." *Whole Earth Review* 47 (July).

Brothers, Caroline. 1997. *War and Photography: A Cultural History*. London: Routledge.

Cartier-Bresson, Henri. 1991. "Lo imaginario, a partir de la naturaleza," *El País Semanal* (5-6 January).

----- . 1992. Interview, "Henri Cartier-Bresson." In Paul Hill and Thomas Cooper, *Dialogue With Photography*. Manchester: Cornerhouse Publications.

----- . 1999. *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*. New York: Aperture.

Curtis, James. 1989. *Mind's Eye, Mind's Truth: FSA Photography Reconsidered*. Philadelphia: Temple University Press.

Frassanito, William A. 1975. *Gettysburg: A Journey in Time*. New York: Charles Scribner's Sons.

Fulton, Marianne, et.al. *In the Eyes of Time: Photojournalism in America*. Boston: Little, Brown, 1988.

Garner, Gretchen. 1996. "Disappearing Witness: Change in the Practice of Photography." *Photo Review* 19:4 (Winter).

Halstead, Dirck. 2001. "The Return of Photojournalism," Editorial, *The Digital Journalist* (October), www.digitaljournalist.org.

Hamilton, Peter. 1955. Robert Doisneau: A Photographer's Life. New York: Abbeville Press.

Harris, Christopher R. 1991. "Digitalization and Manipulation of News Photographs." Journal of Mass Media Ethics 6, no. 3.

Horton, Brian. 1990. The Associated Press. Photojournalism Stylebook. The News Photographer's Bible. New York: Addison-Wesley.

Hughes, Jim. 1989. W. Eugene Smith: Shadow & Substance. New York: McGraw-Hill.

Knightly, Phillip. 1975. The First Casualty. From the Crimea to Vietnam: The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Lewinski, Jorge. 1978. The Camera at War: A History of War Photography from 1848 to the

Present Day. New York: Simon and Schuster.

Meyer, Pedro. 1995. Truths and Fictions. A Journey From Documentary to Digital Photography. New York: Aperture, 1995.

-----, 2000. "Redefining Documentary Photography." Editorial, Zonezero, (April).

-----, 2001a. "Traditional Photography vs. Digital Photography." Editorial, Zonezero, (March), <http://www.zonezero.com/editorial/marzo01/march.html>.

-----, 2001b. Personal communication, 28 September 2001.

Miller Russell. 1997. Magnum: Fifty Years at the Front Line of History. New York: Grove Press.

Mraz, John. 2002. "Sebastião Salgado: Ways of Seeing Latin America." Third Text 16, no. 1.

Orkin, Ruth. 1981. A Photo Journal. New York: Viking Press.

Ritchin Fred. 1999. In Our Own Image. The Coming Revolution in Photography. New edition. New York: Aperture.

Rogers, Madeline. 1994. "The Picture Snatchers." American Heritage 45, no.6 (October).

Rosler, Martha. 1995. "Image Simulations, Computer Manipulations: Some Considerations." In Photography after Photography: Memory and Representation in the Digital Age, edited by Hubertus v. Amelunxen, Stefan Iglhaut, and Florian Rötzer. Munich: G+B Arts.

Rothstein, Arthur. 1943. "Direction in the Picture Story." In The Complete Photographer, volume

4, edited by Willard Morgan. New York: Education Alliance. This mail-order encyclopedia was published in small installments.

-----, 1961. "The Picture that Became a Campaign Issue." *Popular Photography* 49 (September).

-----, 1978. "Setting the Record Straight," *Camera* 35 22, no. 3 (April).

Salgado, Sebastião. 1990. Interview by John Bloom. *Photo Metro* 84 (November).

-----, 1994. "Sebastião Salgado," an interview by Ken Lassiter. *Photographer's Forum* (September).

Savedoff, Barbara E. 1997. "Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55, no.2 (Spring).

Schwartz, Dona. 1992. "To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism." Communication 13.

Smith, W. Eugene. 1948. "Photographic Journalism." Photo Notes (June).

Stott, William. 1976. Documentary Expression and Thirties America. New York: Oxford University Press.

Stryker, Roy Emerson and Nancy Wood. 1973. In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs. New York: Galahad Books.

Tovey, P.H.F. "Bill". 1940. Action With a Click. London: Herbert Jenkins.

Whelan, Richard. 1999. Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra Civil

Española. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura/Aperture.

Willumson, Glenn G. 1992. W. Eugene Smith and the Photographic Essay. Cambridge: Cambridge University Press.

Goldberg, Vicki. 1993. The Power of Photography. New York: Abbeville Publishing Group.

Morris, John G. 1998. GET THE PICTURE. A Personal History of Photojournalism. New York: Random House.

See the e-mail discussion between John Mraz and John G. Morris.

[See the e-mail discussion between John Mraz and John G. Morris.](#)

Nota

Este ensayo es un fragmento re trabajado del capítulo, "Thinking About Documentary," de mi libro, Nacho López, Mexican Photographer, que publicará la University of Minnesota Press en el 2003. El origen de este texto fue una conferencia que impartí en numerosas ocasiones acompañada de 80 diapositivas de las cuales aquí sólo se presenta una selección.

John Mraz es Investigador en el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de Puebla, Mexico, y ha sido nombrado "Investigador Nacional II" por la Secretaría de Educación Pública. El se considera un "historiador gráfico," y ha publicado ampliamente sobre los usos de la fotografía, cine, y video en contar las historias de Mexico y Cuba. Entre sus libros más recientes se encuentran Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta (1999), La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano (1996) y Uprooted: Braceros in the Hermanos Mayo Lens (1996).

Ha sido Editor Invitado de varios numeros temáticos de publicaciones académicas: Cinema and History in Latin America (Film Historia, Universidad de Barcelona, 1999), Cultura visual en América Latina (Estudios Interdisciplinarios de América Latina, Universidad de Tel Aviv, 1998) y Mexican Photography (History of Photography, Oxford University, 1996). Ha dirigido cintas de video documentales que han recibido premios internacionales, Nicaragua innovando (1996) y Hechos sobre los rieles: una historia de los ferrocarrileros mexicanos (1997). Además, ha sido curador de varias exposiciones fotográficas internacionales, expuestas en Europa, América Latina y los Estados Unidos. Ha sido profesor visitante en la Oxford University, Duke University, Dartmouth College, Universidad de Barcelona, University of Connecticut, University of California at Santa Cruz, San Diego State University, y la Fototeca del INAH.

Usted puede enviar sus comentarios sobre este artículo a: mraz.john@gmail.com

[Inicio](#)

¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital

Escrito por John Mraz

<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>