

¿Creemos lo que vemos o vemos lo que creemos? ¿Qué se nos muestra y cómo se nos muestra? ¿Cómo hemos aprendido a confiar en la fotografía documental y a qué intereses sirve esa credibilidad? ¿Qué valor de verdad relacionamos con el acto de ver y qué relación tiene con el pensamiento? Estas son algunas de las preguntas que guían esta discusión sobre la fotografía más controvertida en la historia -la ' [Muerte de un soldado republicano](#) ' hecha por Robert Capa- y, además, algunas reflexiones sobre los escándalos políticos que han ocurrido casi setenta años después, creados por la transmisión y re-transmisión de cintas de video que muestran a miembros del partido izquierdista mexicano, el Partido de la Revolución Democrática (PRD), en las cuales aceptan dinero que es aparentemente ilícito. Quisiera regresar a algunas de las cuestiones que abordé en un ensayo anterior aquí en Zonezero, “ [¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital](#) ”, para re-examinar asuntos de digitalización y credibilidad, gracias al Internet, que ha permitido tanto un intercambio continuo de ideas con lectores de diferentes países como el foro para dialogar.

En mi ensayo anterior (y el diálogo sustentado entre John G. Morris y yo, publicado en Zonezero), yo argumenté que la foto de Capa era dirigida. Creí que el soldado fingía que le habían disparado y que participaba en una puesta en escena que era útil para el fotoperiodista. Llegué a esta conclusión basándome en la predominancia de puestas en escena en la fotografía de la Guerra Civil Española y, además, por la existencia de imágenes hechas por Capa, al mismo tiempo y en el mismo lugar, que claramente no son de combate. Investigaciones recientes de Richard Whelan han establecido, por lo menos a mi satisfacción, que la foto es “auténtica”: es de un miliciano republicano capturado en su momento de muerte (Whelan). Sin embargo, aunque la imagen no es dirigida, podría ser, hasta cierto punto, el resultado irónico de la injerencia del fotógrafo en la situación.

Las polémicas alrededor de esta foto han sido bien sintetizadas por Whelan en su ensayo más reciente sobre el tema, “Proving that Robert Capa’s ‘Falling Soldier’ is Authentic.” Allí, ofrece nueva evidencia que me ha hecho cambiar mi lectura de esta imagen, sobre todo cuando se junta con las reflexiones de John G. Morris en nuestro diálogo publicado. Una pista crucial ofrecida por Whelan fue proporcionada por un experto forense, Robert L. Franks, quien señaló que el soldado no estaba a la carga, sino “que estaba bien parado cuando le dispararon”. Para entender la importancia de esta observación, hay que combinarla con los testimonios de Morris y Hansel Mieth, una fotoperiodista alemana que trabajaba para Life y que era amiga de Capa. Ella afirmaba que Capa le había dicho que él y los milicianos estaban “jugando” cuando los fascistas se infiltraron en las líneas y de repente empezaron a disparar contra ellos.

Capa también comentó a Mieth que él estaba “atormetado” por el episodio. Los recuerdos de Mieth sobre el malestar de Capa en torno a esta imagen fueron corroboradas por la refutación de Morris de mis argumentos (a la cual no presté suficiente atención): “No me importa si fue Federico Borrell o no, pero un hombre murió y eso perturbó a Bob por el resto de su vida” (Morris-Mraz). Yo debería de haberme preguntado por qué “El más grande fotógrafo de guerra en el mundo” se debería de haber sentido incómodo con su imagen más famosa, por qué no habló de ella en su autobiografía y por qué, como señala Whelan, “alteró detalles en sus varios recuentos de las circunstancias en las cuales hizo su foto”.

Ahora la respuesta parece ser clara y el misterio resuelto. Los milicianos republicanos estaban fingiendo estar en combate para la cámara de Capa, cuando una ametralladora fascista mató a este soldado justo cuando posaba. Es la coincidencia de que el fotoperiodista había enfocado sobre este individuo precisamente el segundo antes que le dispararan que hace de esta imagen la foto de guerra más famosa. Sin embargo, el involucramiento de Capa le hizo sentir que él había sido, de alguna manera, responsable de su muerte. De ahí, su reticencia a hablar de la foto y, además, una cierta confusión al contar los eventos alrededor de su producción, decisiones que vemos de una manera muy diferente si asumimos que el fotoperiodista dirigía la imagen. Lo que establece este caso es que nuestra interpretación de una foto se basa en las presunciones que tenemos cuando la vemos, pero que la investigación y la razón nos pueden ayudar a percibirla de una manera diferente.

Vivimos en una cultura ocularcéntrica que se ha vuelto más y más hipervisual: creemos que lo que vemos es la verdad. Sin embargo, aunque suponemos la objetividad de lo que observamos, hace muchos años William Blake aludió tanto a la subjetividad de la visión como a su relación íntima con nuestras experiencias en el mundo: “Como es tu ojo, así ves; como ves, así es para tí; como es para tí, así actúas”. La visión es nuestro sentido más poderoso y, además, es el que se ha amplificado más por la tecnología moderna. Las cámaras microscópicas hacen visibles cosas que nunca se podrían ver a simple vista, las lentes telescópicas acercan paisajes que están demasiado lejos para distinguirlos normalmente y se pueden grabar en video escenas que están muchas veces escondidas a la vista. Para dar otra vuelta a la tuerca, la expansión tecnológica de nuestros poderes oculares está incrementada exponencialmente por la difusión de las imágenes documentales a través de la televisión, que las lleva a nuestras casas y las presenta como “información”.

México ha estado convulsionado recientemente por un caso de corrupción que fue documentado y que ha estado desde entonces re-transmitido constantemente. Algunos políticos del PRD fueron grabados mientras recibían dinero de un empresario en circunstancias claramente sospechosas. Una y otra vez, *ad nauseam*, vemos llenar portafolios, bolsas de plástico y sus bolsillos con dólares. Estas imágenes “comprueban” la mala conducta del PRD a través de los medios masivos que, como en todas partes, están controlados por los poderosos y ricos. De interés aquí es por qué estas imágenes han recibido amplia y continua difusión, qué es lo que comprueban y si la credibilidad de la cual disfrutan es progresista o reaccionaria.

Los mexicanos no son tan ingenuos con relación al cohecho político como los norteamericanos, por ejemplo. La ausencia de una prensa realmente libre y crítica en los Estados Unidos, sea electrónica o escrita, permite una corrupción “orgánica” y profunda, como la del Vice-presidente Richard Cheney, quien recibe grandes sumas de dinero de la compañía Halliburton, el contratista más grande en Irak, sin que se le hagan objeciones reales. La dictadura que reinaba en México durante 70 años fomentó una enorme corrupción, porque los que tomaban el poder

lo hacían con el acuerdo de que no investigarían a los que le dejaron la administración. Esta situación también dejó un cierto escepticismo en el público mexicano.

La respuesta fácil a la pregunta de por qué las cintas sobre el PRD han recibido gran difusión es que la televisión está controlada por intereses reaccionarios. La “información” que proporciona es, en general, “desinformación”. Sin embargo, como señaló Neil Postman en una crítica pionera de este medio, “Desinformación no quiere decir información falsa. Quiere decir información engañosa —mal colocada, irrelevante, fragmentada o superficial— información que crea la ilusión de saber algo pero que de hecho lleva a uno en la dirección opuesta de saber” (Postman, 109).

En este caso específico, la mala conducta de unos políticos del PRD es poca cosa comparado con la corrupción de los otros partidos. Parece que hay evidencia de sobras de que la campaña de Vicente Fox (Partido de Acción Nacional, PAN) fue financiada, en parte, de manera ilegal con dinero traído de fuera de México, que fue encauzado por la organización, Amigos de Fox. Asimismo, la venalidad del PRI (Partido Revolucionario Institucional) es un lugar común, pero sus excesos han sido tales que The New York Times (jamás un amigo de la democracia real en América Latina) fue inducido recientemente a describir el robo de la elección del 1988 como “uno de los fraudes electorales más descarados de los tiempos modernos” (Editorial). El PRD ha actuado para deshacerse de individuos sin escrúpulos, mientras que los otros partidos han protegido a sus ovejas negras. Hasta cierto punto, el enfoque de los medios sobre la deshonestidad de algunos perredistas se podría explicar también como un resultado del hecho de que este partido se ha presentado insistentemente como una alternativa a la corrupción política reinante.

Sin embargo, las respuestas fáciles no son siempre las correctas, o por lo menos no completamente. En el medio de la televisión, las imágenes aplastan a las palabras e inhiben la reflexión. Así, la preeminencia que se ha dado a las cintas de los políticos del PRD es, hasta

cierto punto, una función del medio mismo: la corrupción del PRD es más real que la de los otros partidos, simplemente porque se la puede ver (una y otra vez). Cualquier persona que trabaja en un medio como la televisión siempre escogería las imágenes antes que las palabras.

No obstante, las imágenes son mudas; sólo pueden hablar al colocarlas en contextos, los cuales definen nuestra percepción de ellas. Ya que los medios para contextualizar las imágenes documentales están casi siempre en las manos de los ricos y poderosos, las lecturas son casi invariablemente reaccionarias. La credibilidad del medio es fundamental para que parezca información y el grado hasta el cual los medios masivos están dispuestos a llegar para defender su pretensión de decir la verdad se ha ilustrado recientemente en los casos de Brian Walski y Patrick Schneider. Estos fotoperiodistas fueron castigados por alterar imágenes por medio de la digitalización, mientras la verdadera manipulación ha sido una cobertura por los medios de los Estados Unidos que ha sido consistentemente sesgada en favor del imperialismo del gobierno de George W. Bush.

Los medios masivos ya nos arrojan más luz como objetos de análisis que como fuentes de información: aunque descubrimos poco de lo que realmente ha ocurrido, podemos trazar cambios en la política por permutaciones en la propaganda que nos sirven. Por eso, el Internet se ha desarrollado como la alternativa más importante a los medios masivos y ha sido un factor fundamental para organizar la resistencia al régimen neoconservador en los Estados Unidos, para ocasionar la caída del Partido Popular en España y para detener el golpe en contra de Hugo Chávez en Venezuela.

Estas reflexiones me llevan a revisar mi defensa de la fotografía no-alterada en mis conclusiones a el ensayo anterior, ¿Qué tiene de documental la fotografía?”. He sido obligado a reconsiderar mis ideas por los ensayos de Pedro Meyer sobre los casos de Walski y Schneider, además de una conversación con Guillermo Yáñez que creció hasta volverse una entrevista publicada en su sitio, Malojo.com (Meyer, 2003; Meyer, 2003; Yáñez-Mraz). He llegado a sentir

que lo que yo defendía era la fotografía como una forma de arte en lugar de considerar su papel como una fuente de información y credibilidad. Ahora, argumentaría que la pregunta sobresaliente que tenemos que hacer es: ¿a qué intereses ha servido el aura de credibilidad que tiene la forma documental? Cuando pensamos en las imágenes documentales, lo que nos viene a la mente es la obra de los reformistas y fotógrafos críticos como [Jacob Riis](#) , [Lewis Hine](#) , [Ti na Modotti](#) , [Eugene Smith](#) , [Sebastião Salgado](#) , y Paolo Gasparini, para nombrar sólo a unos pocos.

Sin embargo, la credibilidad de la fotografía ha llenado nuestras cabezas con las fantasías creadas por la mercadotecnia y la desinformación propagada por los medios masivos. El advenimiento de la digitalización destruye esa credibilidad y libera nuestras capacidades críticas. No nos libra de la “realidad”, como argumentó Pedro Meyer en un ensayo temprano, pero nos emancipa de la pretensión de la realidad creada por la fachada de desinformación (Meyer, 1994). Necesitamos imágenes para conocer el mundo, pero requerimos aún más el poder pensar sobre ellas de una manera que nos libere de la manipulación de los medios masivos.

John Mraz
mraz.john@gmail.com

BIBLIOGRAFÍA

* Meyer, Pedro. 1994. "Los desafíos de la tecnología a la creación fotográfica latinoamericana contemporánea", La Jornada Semanal, 267 (24 July).

* Meyer, Pedro. 2003. "In Defense of the Photographer Patrick Schneider", ZoneZero Magazine.

<http://zonezero.com/editorial/octubre03/october.html>

* Meyer, Pedro. 2003. "The Los Angeles Times Fires a Photographer", ZoneZero Magazine.

<http://zonezero.com/magazine/articles/altered/altered.html>

* Morris, John G. and John Mraz. 2003. "Correspondence: John G. Morris - John Mraz, November 2002-March 2003," ZoneZero Magazine,

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

* Mraz, John. 2002. "What's Documentary about Photography? From Directed to Digital Photojournalism", ZoneZero Magazine,

<http://zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01.html>

* Editorial, The New York Times, 15 March 2004.

Escrito por John Mraz

Postman, Neil. 1985. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Viking Press.

* Whelan, Richard. 2002. "Proving that Robert Capa's 'Falling Soldier' is Authentic," *Aperture*, 166.

* Yañez, Guillermo and John Mraz. 2003. "The Double Border: Chemical Photography >< Digital Photography. An Interview with John Mraz", *Mal ojo. De fotografías y píxeles*.

<http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz2/mraz01sp.html>