

## ¿QUÉ TIENE LA FOTOGRAFÍA DE DOCUMENTAL? REFLEXIONES SOBRE LA DIGITALIZACIÓN DEL FOTOPERIODISMO

John Mraz\*

¿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? La digitalización ha sido la principal sospechosa en la muy discutida muerte del fotoperiodismo y la crisis de la fotografía documental (aunque "el fin de la fotografía como evidencia" es seguramente sólo una de la muchas instancias de la retirada posmoderna del referente). A pesar del efecto innegable de la computarización sobre la verosimilitud que es la base del fotoperiodismo, el hecho inevitable de que tantas de las más famosas imágenes documentales fueron dirigidas (posadas) problematiza el efecto de la digitalización. Entre célebres puestas en escena se encuentran *La muerte de un republicano* (1936) de Robert Capa, *La madre emigrante* (1936) de Dorothea Lange, *El alzamiento de la bandera en Iwo Jima* (1945) de Joe Rosenthal, *El beso en el Hotel de Ville* (1950) de Robert Doisneau y *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero* (1953) de Nacho López, para mencionar sólo unas cuantas. Su amplia aceptación como índices verídicos de lo que representan demuestra, por un lado, la condición única de la fotografía como imagen técnica. Pero, por el otro, revela una visión del mundo que ha ido muy rápido en abonar como "cándidas" o "espontáneas" imágenes que realmente fueron construidas por fotoperiodistas apoyándose en el aura del documentalismo. Sin embargo, si tantas de las fotos famosas hechas por fotoperiodistas fueron puestas en escenas, ¿cuál sería la diferencia entre dirigir y digitalizar?

El paradigma dominante para la fotografía desde los años treinta hasta hace relativamente poco ha sido el de la apertura y la atención hacia el azar, en el cual el acto fotográfico es concebido como el de descubrir en lugar de intervenir (Garner). La invención de la cámara chica, ligera y portátil de 35 mm llevó al desarrollo de una estética basada en prestar atención a lo que estaba pasando alrededor, además de un compromiso con el descubrimiento; el resultado ha sido una autenticidad de "manos fuera" fundamentada en la creencia de que no se permite falsificar dentro de esta convención. Este modelo es particularmente relevante para el fotoperiodismo porque combina una aparente "veracidad" transparente de la fotografía con la supuesta objetividad del periodismo. Una formulación clásica de cómo se espera que funcionen los fotoperiodistas se puede encontrar en lo expresado por

Ed Reinke en "La Biblia de los fotoperiodistas" producida por la Associated Press: "En el fotoperiodismo, y enfatizo la palabra periodismo, hacemos fotografías de las circunstancias que nos son dadas y no intentamos alterar esas circunstancias" (citado en Horton).



La muerte de un soldado republicano. Foto: Robert Capa

Ahora bien, hay diferencias entre lo que se permite en la noticia (*hard news*), en la cual el evento determina en gran medida al fotógrafo, y los ensayos (*features*), rebanadas de la vida cotidiana de interés humano en los cuales los fotoperiodistas se sienten libres para intervenir. Casi todas las imágenes dirigidas se encuentran en *features* y su credibilidad es, hasta cierto punto, un resultado de una "filtración" de la credibilidad generada por la fotografía de noticias (*hard news*). Mientras los lectores podrían ser tolerantes con las puestas en escena armadas para *features*, ellos –y los editores de los periódicos que saben que sus ventas dependen de la credibilidad de las historias que publican– tienen poca paciencia con la dirección en *hard news*.

A pesar de que muchas de sus grandes imágenes han sido dirigidas, el fotoperiodismo tiene una relación particular con la "realidad". Una discusión de lo que constituye la realidad está más allá de este ensayo, pero vale decir que hay un mundo real independiente de nuestras percepciones. Aunque nuestras formas de percibir estén mediadas por las construcciones *a priori* –"lo veré cuando lo crea"– estamos más conscientes de la otredad cuando nos topamos con ella; como suele decir Fredric Jameson: "La historia duele". El fotoperiodismo se relaciona con la realidad en por lo menos dos maneras. Por un lado, hay la interacción requerida con el mundo material; como dijo 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 el otro lado, ya que las imágenes fotoperiodísticas son índices además de iconos, ofrecen evidencia de la presencia que se puede resumir en las palabras de Roland Barthes: "Eso ha sido". Como índices, las fotografías son trazos de la realidad material, depositados en película como resultado de la colaboración de la mente, el ojo y la cámara: la clave real del fotoperiodismo es tener la agudeza de visión para descubrir y las capacidades técnicas para captar el fenómeno del mundo. Si es un arte, es –por lo menos en el ideal clásico– un arte que intenta encontrar, en lugar de crear, la yuxtaposición de lo significativo tanto formal como socialmente.

Hay poca duda de que la digitalización es el futuro del fotoperiodismo y de la fotografía como medio. La facilidad y la rapidez con las cuales una imagen digital está lista para ser usada y la practicabilidad 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 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 a los límites 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 cuarto oscuro 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 computa-



Mujer migrante. Nipomo, California  
Dorothea Lange

ción 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 aun la interacción con el mundo imprevisible que requirió Nacho López para provocar las reacciones de los hombres en la calle al ver pasar a la mujer guapa 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 "F8 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:



Iwo Jima. Foto: Joe Rosenthal

Si vas a Beirut o a Nicaragua como fotógrafo, vives la experiencia e intentas interpretarla como puedes... Estamos pidiendo prestado a 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



Trabajadores migrantes mexicanos. Foto: Pedro Meyer

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' simplemente 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 promoviendo 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 este anuncio mostraba a un hombre durmiendo con una sonrisa en el rostro y se incluía el texto: "Travel while you sleep" (Viaje mientras duermes).

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 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 letrado. 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 predigitales, antes de la existencia de instrumentos para vincular estos dos momentos" (Meyer, 2001b).



Foto: Nacho López

Meyer afirma que su interés no fue sólo el de construir un discurso sobre los trabajadores migratorios, "aunque es inevitable que TAMBIÉN sea 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 exactamen-

te 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 de 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 equiva-

le 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 fotógrafa 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 aun 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).



Foto: Nacho López

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 virtud 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 Estados Unidos y al resto del mundo desarrollado de su solipsismo. Como dijo Arnold Drapkin, el exeditor 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 cedieron 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 imaginería 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 digi-





Asesinato del juez Cesare Terranova  
Foto: L. Battaglia

talización, se puede orquestar a la fotografía para que cumpla con cualquier deseo. El público no puede saber cuándo se está describiendo y cuándo 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.

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 que el agua de la tina, me temo que empobreceremos todos. ⇒

#### Bibliografía

- Abrams, Janet, et al., "Little Photoshop of Horrors: The Ethics of Manipulating Journalistic Imagery", en *Print* November-December, 1995.
- Barthes, Roland, *Camera Lucida*, tr. Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1981.
- Brand, Stewart, Kevin Kelly and Jay Kinney, "Digital Retouching: The End of Photography as Evidence of Anything." *Whole Earth Review* 47, July, 1985.
- Garner, Gretchen, "Disappearing Witness: Change in the Practice of Photography", *Photo Review* 19:4, Winter, 1996.
- Halstead, Dirck, "The Return of Photojournalism", Editorial, *The Digital Journalist*, October, 2001. [www.digitaljournalist.org](http://www.digitaljournalist.org).
- Harris, Christopher R, "Digitalization and Manipulation of News Photographs", *Journal of Mass Media Ethics*, 6:3, 1991.
- Horton, Brian, *The Associated Press. Photojournalism Stylebook. The News Photographer's Bible*, Nueva York, Addison-Wesley, 1990.
- Meyer, Pedro, *Verdades y ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital*, México, Casa de las Imágenes, 1995.
- "Hacia una redefinición de la fotografía documental", Editorial *Zonezero* (abril), 2000. [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com).
- "Fotografía tradicional vs. fotografía digital", Editorial *Zonezero* (marzo), 2001a. [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com).
- Comunicación personal, 28 de septiembre, en 2001b.
- Savedoff, Barbara E, "Escaping Reality: Digital Imagery and the Resources of Photography", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55:2, Spring, 1997.