Revista Panamericana de Comunicación, vol. 2, núm. 1, 2020, pp. 30-38.

Enseñar-la-vida-de-los-otros.-La diversidad ética y estética en la fotografía social y humanista.

Teresa Montiel Alvarez.

Cita:

Teresa Montiel Alvarez (2020). *Enseñar-la-vida-de-los-otros.-La diversidad ética y estética en la fotografía social y humanista. Revista Panamericana de Comunicación, 2 (1), 30-38.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/44

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pwtN/Nxt

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.



Enseñar la vida de los otros. La diversidad ética y estética en la fotografía social y humanista. Documentación fotográfica, ensayo fotográfico y fotografía de prensa

Showing the lives of others. The ethical and aesthetic diversity in social and humanist photography: photographic documentation, photo essay and press photography

Mtra. Teresa Montiel Alvarez
Universidad UNED
teremontiel22@gmail.com

Recibido: 17 de enero de 2020.
Aceptado: 28 de febrero de 2020.

Received: *January 17th 2020.*
Accepted: *February 28th 2020.*

RESUMEN

La forma de contar y comunicar por medio de la fotografía ha evolucionado a lo largo de la historia tanto en la forma de hacerlo como en la estética utilizada. Se estudia en este texto el hecho informativo enfocándolo desde tres puntos distintos de actuación: la documentación fotográfica, el ensayo fotográfico y la fotografía de prensa. Estas tres formas de comunicar/enseñar/denunciar se han utilizado de diversas maneras tanto por parte del fotógrafo como del medio que las ha dado a conocer, pocas veces de manera imparcial, otras de una forma partidista y en ocasiones bordeando la ética informativa traspasando muchas veces la frontera deontológica que incluye también en este caso la veracidad estética de la imagen.

Palabras-clave: *Comunicación, Documentalismo fotográfico, Ensayo fotográfico, Estética, Ética informativa, Fotografía, Fotografía de prensa, Medios de Comunicación.*

ABSTRACT

The way of telling and communicating through photography has evolved throughout history, both in the way it is done and in the aesthetics used. In this text the informative fact is studied, attending to its role in photographic documentation, photo essay and press photography. These three ways of communication/teaching/denouncement have been used in different ways by both the photographers and the medium that has made them known: few times in an impartial way, others in a partisan approach and often crossing ethical boundaries that also include, in this case, the aesthetic veracity of the image.

Key Words: *Aesthetics, Communication, Informative ethics, Media, Photography, Photographic documentaries, Photographic essay, Press photography.*

ENSEÑAR LA VIDA DE LOS OTROS

Si informar es dar noticia de algo y documentar es justificar la verdad con documentos y esto lo enfocamos en el género fotográfico, la línea que une la imagen documental del reportaje/ensayo fotográfico y la fotografía de información ha sido y sigue siendo muy difusa, puesto que todos estos géneros buscan mostrar, denunciar, enseñar o exponer una problemática con distintos intereses y acercar al espectador lo que por distancia o desconocimiento no tiene oportunidad de conocer de primera mano.

En teoría, la comunicación fotográfica debería abarcar todo lo que rodea al hombre, y en este caso me refiero al hombre en referencia a la gran empresa fotográfica que Edward Steichen organizó en 1955 bajo el nombre de "The Family of Man". Observando las fotografías que componían la muestra, y las comparamos con la fotografía social o la fotografía de información podemos concluir que no ha cambiado un ápice la realidad que viven las personas en ningún momento de su existencia. Se siguen repitiendo los mismos modelos de tragedia, acontecimientos, alegrías o tristezas.

Una vez que la fotografía había llegado a un punto en que la experimentación y los avances fotográficos la habían sacado de ese *hortus conclusus* en los que había estado limitada a lo accesorio para otros desde que llegó al mundo, las posibilidades que proporcionaba la imagen fija eran infinitas. Todas estas posibilidades -fuera de la parte eminentemente artística-, se podían dedicar a la fotografía que afecta a la persona en todo el amplio sentido y significado que esto puede tener a la vida que nos rodea.

El uso de la imagen como objeto de información/denuncia se instala entonces para ser un instrumento de utilidad pública y política. Esta forma de documentación social, en la que a finales del siglo XIX se embarcaron diversos fotógrafos, dejó una estela que podemos seguir encontrando hoy en día. Si establecemos que el documento gráfico como hecho fehaciente muestra la realidad y nos enseña la vida de la otra mitad, como hizo Jacob Riis, encuentra un caldo de cultivo idóneo en la fotografía social, ya sea desde la perspectiva de la fotografía documental o el ensayo fotográfico hasta llegar a la fotografía de prensa.

Existe una línea transversal que toca de lleno estos tres géneros que, a lo largo de la historia fotográfica se han denominado de una forma u otra, inclusive fotografía humanista, definiciones que no modifican el mensaje que recogen unas y otras, ya que, tanto en el fondo como en la forma, lo que nos enseñan es en principio la realidad que siempre ha rodeado a la persona.

Aquí se van a exponer diferentes casos donde hay que hacer hincapié en dos aspectos fundamentales que van unidos al hecho informativo puro: por un lado, la creatividad de la realidad -que no la realidad creativa- y por otro la ética de la estética

La parte artística que, indefectiblemente se busca en toda fotografía, se encuentra muchas veces relacionada con el contexto que esa imagen muestra al espectador aunque en ciertos casos no hay un ápice de intento de artisticidad por parte de su autor, algo que ocurría en los inicios la fotografía documental que solamente se atiene a esto, a documentar un hecho o un momento concreto.

Podemos pensar que la intencionalidad artística es ajena a determinados géneros y que estos están exentos de buscar el modo creativo o artístico a la hora de mostrarnos ciertas temáticas. No es así, si bien es cierto que hay ejemplos de autores que en el momento en que realizaban sus trabajos solamente se tenían como captadores de imagen, documentalistas en el más estricto sentido de la palabra como ocurría en el caso de Eugène Atget (Krase, 2001)[1]. En otros, el mensaje que querían transmitir estaba envuelto en un caparazón de creatividad que pondría la primera piedra de la base en la que se sustentaría la creencia de que esa imagen es superior técnica y creativamente.

Llegados a este punto de conocimiento en que la estética o lo artístico interviene en lo documental, cuando estudiamos una imagen de este tipo y recibimos la llamada del *puctum* barthesiano -en el caso de que esa fotografía no esté hecha para que guste si no para que informe-, podría planear la duda en parte de lo que esa imagen nos está mostrando, es decir, si la fotografía en teoría es objetiva; es muy difícil que el ojo del fotógrafo lo sea, a no ser que tenga una arraigada disciplina para no intervenir en el proceso de la parte creativa de la información que quiere transmitir.

La investigación fotográfica a lo largo de la historia nos ha dado resultados más que probados de que a la hora de documentar, si es necesario en pro del mensaje, si el momento lo pide o si el autor es suficientemente visionario, se modifica la realidad antes, durante y después. Hemos dado por supuesto siempre que la fotografía no miente, que lo que vemos es lo que realmente ocurría en ese exacto momento en ese encuadre que el autor había escogido, pero ¿y si a la hora de mirar por el visor lo que vemos no es adecuado a nuestros intereses informativos?, no solo no adecuado, sino que la adulteración del momento puede dar una respuesta mucho más poderosa y receptiva a lo que queremos contar, entonces ocurre que entramos dentro de la ambigüedad de la realidad estática y estética.

La historia de la fotografía esta plagada de este tipo de ejemplos desde sus inicios de sobra conocidos: el movimiento de cuerpos de los soldados muertos de Alexander Gardner y su asistente Timothy O'Sullivan en la Guerra de Secesión americana (Mraz, 2003), o la toma del Reichstag por parte de las tropas soviéticas. En este último caso, su autor, Yevgeny Khaldei, tenía muy claro en el momento en que la realizó que iba a hacer historia, y si para ello había que repetirla, se repetiría para eliminar y componer de la manera más satisfactoria (Platoff, 2013).

Si nos detenemos en la obra de Jacob Riis (1849-1914), imbuido dentro de la corriente humanitaria de denuncia, tan influida por los higienistas de fin de siglo, quiso enseñar lo que una parte de la sociedad neoyorkina sufría en su día a día. Riis no tiene una intención artística que acompañe a sus fotografías. Observándolas podemos intuir que lo que vemos es lo que realmente ocurría de manera natural, su trabajo objetivo era mostrar lo que era contemporáneo a él, ni más ni menos, denunciar unas condiciones de vida infrahumanas para cierta parte de los ciudadanos. Aunque se ha querido, a la hora de estudiar su obra por parte de ciertos especialistas, buscar la artisticidad antes mencionada (Romero Escribá, 2013), para Bonnie Yochelson excuradora del MCNY, ni tan siquiera existe un acercamiento estético por parte de Riis en su obra, incluso no se le puede denominar estrictamente fotógrafo puesto que el propio Riis no se tenía a sí mismo por tal. (Romero Escribá: 2013)

Sea como fuere, y la valoración que se haga desde el punto de vista particular de quienes estudian su obra, la esencia de las fotografías de Riis, la denuncia fundamental de las condiciones de vida de los emigrantes en el bajo Manhattan, se puede presuponer como una primera obra gráfica de comunicación social.

Posterior a Riis, Lewis Hine (1874-1940) siguió su mismo camino de mostrar para denunciar las condiciones de vida de los más pobres, pero en este caso ya vemos una modificación en el uso técnico y estético de lo que quería evidenciar, ni las calles ni los interiores de las casas donde se hacinaban, -aunque su obra se enfoca en gran parte a la infancia y a las condiciones de trabajo infantil- habían cambiado prácticamente pero la dureza de sus imágenes aunaban mensaje/denuncia y estética a partes iguales.

Podríamos decir que Riis funcionaba como notario que da fe de un hecho de manera imparcial, puesto que lo que captaba hablaba por sí mismo sin necesidad de adulterar nada, mientras que Hine daba fe del mismo hecho, pero siendo consciente que darle forma artística a la imagen puede ser un plus a la fuerza visual de la denuncia.

REALIDAD MODIFICADA QUE JUSTIFICA EL FIN

Tras estos dos pioneros de la imagen información/denuncia, la Farm Security Administration aprovechó la ventaja que supone la fuerza de la fotografía para plasmar el problema que la depresión había dejado tras de sí dislocando las vidas de los habitantes de las zonas rurales americanas.

Aquí nos encontramos de nuevo con que los fotógrafos encargados de mostrar cómo la depresión había arrasado con el medio oeste y el sur de Estados Unidos, no iban a escatimar en desarrollar toda una técnica y estética cada uno dentro de su estilo, a la hora de documentar/informar del problema de pobreza que había afectado tanto a propios americanos como a emigrantes que habían llegado al país, ya que ahora estamos hablando de fotógrafos y no de estrictos documentalistas.

Es evidente al observar el grueso de las imágenes de la FSA que no son fotografías casuales, son escenas perfectamente medidas y controladas con un lenguaje visual particular según la óptica de cada uno de los fotógrafos que se encargaron de su realización. No en vano ya estamos entre los años 1935 y 1944, y el fotógrafo sabe ya a estas alturas que no solo sirve la fotografía pura y captar el instante sin más, hay que darle un contexto estético.

Dentro del conjunto de fotografías de la FSA, surge la polémica respecto al famoso caso de la fotografía del cráneo de una res imagen realizada por Arthur Rothstein que aparece en distintas imágenes tomada desde distintos ángulos practicando un juego de luces y sombras. Este ejemplo de composición plástica se utilizó por parte de los opositores al proyecto de la FSA para quejarse del despilfarro que suponía hacer diferentes fotos de un cráneo en distintas posiciones, a pesar de que el propio Rothstein adujo que lo que había hecho con el cráneo eran diferentes ejercicios fotográficos sin la intención de que esa imagen fuese representativa del desastre humano que había ido a documentar (Doud, 1964).

Éticamente nos encontramos ante el problema de que esa fotografía se repitió varias veces en distintos escenarios; como ejercicio visual del fotógrafo era plenamente legal el realizarlas, pero como denuncia a las circunstancias que la depresión y los fenómenos naturales habían provocado en la zona, no es plenamente justificable, puesto que con una sola toma del cráneo hubiese sido suficiente[2].

El ensayo fotográfico de Eugene Smith, dedicado al pueblo de Deleitosa en Extremadura, ya nos abre un campo amplio de debate ética fotográfica. En este reportaje fotográfico realizado para la revista Time, Smith buscó un pueblo rural que encajase en su intencionalidad de denuncia del régimen franquista al llevar a los ojos del mundo el atraso rural que había en el país. Deleitosa respondía a una necesidad política de propaganda, y en la que nos encontramos con imágenes en absoluto casuales del día a día de un pueblo rural como tantos había en España.

Este día a día se adaptó a los intereses de lo que el fotógrafo quería informar/denunciar. Bien es cierto que Smith reconoce que seguir las reglas de la fotografía real no es lo suyo; esas supuestas reglas de la realidad fotográfica las rompe cuando su capacidad de comprensión como fotógrafo no alcanza los baremos que se ha propuesto (Halsmann, ca. 1956)[3] pero ¿hasta qué punto esto es válido de cara al espectador si nuestro objeto de denuncia no encaja con nuestras perspectivas?, ¿hasta qué punto es legítimo trampear la realidad para hacer que esta se acomode a lo que

queremos enseñar?. En realidad, lo denunciado pierde fuerza al saberse teatralizado, y lo que es peor, utilizarlo en beneficio propio -beneficio económico, político o moral- como instrumento de ese interés a quienes se refleja en esas fotografías. Una cosa es incluir el elemento artístico en lo que se quiere contar y otra es tergiversar con determinadas intenciones la realidad con todo lo que eso conlleva, puesto que entramos en la dignidad de unos actores que lo son sin ser advertidos de que formarán parte de un guiñol (Sánchez, 2016).

EL EXCESO DE ESTÉTICA EN LA INFORMACIÓN

Probablemente quien mejor representa esta opción de retratar la realidad es el fotógrafo Sebastião Salgado. Resulta interesante cómo un fotógrafo de corte íntegramente humanista es criticado a partes iguales por su trabajo informativo y documental de las grandes catástrofes que asolan al hombre. Ha sido acusado de recrearse artísticamente en la miseria del drama que fotografía, como si esto restase un ápice a la capacidad comunicativa y narrativa de sus imágenes, acusación que por otro lado parece que minimiza el drama de sus protagonistas o resta capacidad al espectador de entender la importancia de lo que el fotógrafo quiere transmitir por hacer atractivas las fotografías.

La venta de la tragedia como se ha visto hasta ahora se ha instrumentalizado de múltiples formas, pero la construcción que realiza Salgado de unificar estética y significado de una manera tan sagaz, comercial e impactante ha creado un universo propio.

Una de las recriminaciones que Susan Sontang hacía a Salgado es que "la ausencia de nombres limita la veracidad de su trabajo" (Espada, 2004). No está claro hasta qué punto poner nombre y apellidos a la tragedia la hace más real. A fin de cuentas, los nombres se olvidan, pero las imágenes no. Si el hacer anónima la tragedia no personalizando a quien aparece en ella podría hacernos ver a personajes que no personas en esa instantánea, éticamente habría que preguntarse si el continente no es suficiente como para individualizar el contenido. En definitiva, la denuncia de un hecho no se eleva de rango si personalizamos; que lo puede hacer más real es posible, pero el hecho a denunciar sigue ahí.

Por otro lado, la periodista Ingrid Sischy achacaba a esta forma de contar de Salgado que "la belleza es un llamado a la admiración, no a la acción …" (McDonald, 2005), lo mismo que reclamaba Smith para su obra, cualquier medio visual con tal de provocar una respuesta, en otras palabras: hacer estéticamente bonita la tragedia. ¿Es esto censurable? Probablemente, pero ¿qué es lo más censurable? ¿la propia tragedia o la forma artística de contarla? Los modos de contar e informar han ido evolucionando a lo largo de la historia del mismo modo que la inocencia o el entendimiento visual del espectador han cambiado. En el momento en que la fotografía arrinconó al grabado a la hora de informar en prensa, la realidad saltaba de manera imparable a los ojos del lector, del mismo modo que la guerra cambió visualmente cuando la fotografía de guerra pasa del blanco y negro al color, llega a su mayoría de edad y se vuelve adulta, aunque la propia guerra haya tenido siempre el mismo aspecto para los que la veían en primera fila.

Si censuramos la forma visual de contar, ¿estamos achacando una falta de comprensión al espectador o al lector? Lo que es evidente es que las tragedias humanitarias van a seguir existiendo puesto que han existido siempre, otra cosa es que los modos de concienciación ética o estética impongan sus reglas.

LA ÉTICA DEL MENSAJE

Tras el ensayo fotográfico y la fotografía documental que incide en lo humanitario, básicamente en el aspecto de información/denuncia, otro vértice del triángulo de comunicación visual es la fotografía de prensa donde la diferencia entre estos tres géneros es importante.

En la necesidad de mostrar al público la realidad de los acontecimientos que están ocurriendo, se ha llegado a un punto dentro de la fotografía especializada respecto a, si esa imagen que estamos viendo, es realmente lo que ha sucedido o lo que nos quieren hacer ver que ha sucedido.

Es posible que la demanda que el público en general va a tener respecto a una imagen en prensa no va a ser la misma que los estándares éticos que las agencias de prensa exigen a sus fotógrafos. Hoy en día

estamos totalmente habituados a ver multitud de imágenes de todo tipo en todo tipo de plataformas digitales y soportes tradicionales. Es difícil que los acontecimientos y tragedias que asolan el mundo puedan impactar al lector del siglo XXI como lo pudieron hacer al espectador del siglo XIX o XX, y por esta misma razón hay que ir más allá de la mera instantánea dramática que va sostenida sobre dos pilares básicos: el titular y el pie de foto.

En 2015, el Bronx Documentary Center realizó una interesante, a la vez que necesaria, exposición sobre 150 años de fotografías manipuladas aparecidas en los medios de comunicación con poca o ninguna base ética respecto a lo que debería ser la no alteración del hecho en cuestión a fotografiar.

Tal y como debe ser este género fotográfico, los acontecimientos a plasmar deben ser en tiempo real, sin injerencia alguna por parte del fotógrafo para modificar a su gusto la acción de lo que se desarrolla ante él. Por otro lado, el procesado de esa imagen se ha convertido en un instrumento tan útil como peligroso, puesto que la manipulación en la post producción no solo altera la realidad, si no que la reinventa. Y cerrarían este círculo dos elementos más: los titulares y pies de foto que empujan a creer que lo que leemos y lo que vemos es lo mismo -aunque en ocasiones no lo sea-, de manera que imagen, estética y lenguaje se coordinan en un hecho manipulador de la realidad con el fin de vender más ejemplares, conseguir más clics en los soportes digitales e incluso utilizar toda esta construcción con fines partidistas. A esta cadena de acciones en ocasiones se la terminaría bendiciendo con algún premio fotográfico de fotografía de prensa habitualmente rodeado de polémica.

La falsedad en la que se suelen transformar muchas de estas imágenes, oscila entre la alteración absoluta de una parte o de la composición entera por medio de un borrado de elementos que no distraigan de la atención principal, nadar en la ambigüedad visual donde el hecho aislado incluso fuera del contexto escrito en el que se incluye sirva para esa u otra noticia, y la parte propiamente técnica, un simple reencuadre de esa fotografía por ejemplo la transformaría de tal modo que puede dar como resultado dos fotografías con significados totalmente distintos.

Un ejemplo claro de recorte y borrado es la fotografía que publicó la revista The Economist el 19 de junio de 2010. Mostraba al presidente de los EEUU, Barack Obama, cabizbajo mirando lo que podría ser las secuelas del derrame de petróleo de la empresa BP en el Golfo de México. El presidente aparece centrado, y en primer plano de imagen, en una postura en la que parece meditar tristemente sobre la tragedia y, al fondo, difuminada una plataforma petrolífera marítima. La realidad es que, en la fotografía original, abriendo el ángulo, había dos personas más junto al presidente mirando al suelo, pero para la esencia del titular "Obama v BP" ambas personas rompían el conjunto de la metáfora titular-imagen en la que se quería incluir al político, por lo que se les eliminó y reencuadró la escena. La excusa para justificar esta alteración era la de no distraer al público de lo principal, que era significar al presidente. Ciertamente la fotografía original no tiene la misma fuerza que el resultado final, pero lo que nos interesa aquí es que se ha alterado la realidad en pro de un titular con intenciones políticas, aunque se utiliza la excusa de la distracción del público como justificación (Greenslade, 2010)

Otro ejemplo, en el que se piensa primero en el público para que no se despiste, es la fotografía de Narciso Contreras para Associated Press del 29 de septiembre de 2013 donde aparece un guerrillero sirio de la aldea Telata. En ella vemos en primer plano al individuo armado y en la esquina inferior izquierda lo que aparecía era la cámara de vídeo del compañero del fotógrafo. Para que el público no se distraiga del hecho principal, se clonaron unos matorrales haciendo desaparecer la videocámara. Reconocido el error por el autor, éste fue despedido de la agencia -como ha ocurrido en tantos otros casos- por violar el código ético de la AP (Estrin, 2014)[4].

En ambos casos se procura alterar la realidad pensando en que el público no se desvíe del mensaje del que se quiere informar. En el primero con fines políticos, en el segundo se considera que un guerrillero sirio agazapado con una videocámara a sus pies no es lo suficientemente formal para el mensaje que se quiere transmitir.

Un último ejemplo de alteración absurda de la realidad, absurda por innecesaria como bien sintetiza el periodista Frank Van Ripper sobre este asunto en el Washington Post, es el montaje fotográfico del fotoperiodista Brian Walski publicado el 30 de marzo de 2003 en los periódicos *Los Ángeles Times*, *Chicago Tribune* y en el *Hartford Courant. La escena se desarrolla* en Basra Irak, donde *un soldado americano aparece indicando a un padre que sostiene a su hijo en brazos para que se tire al suelo ante un inminente ataque por fuego cercano. Esta fotografía es el resultado final producto de la combinación de dos imágenes realizadas con dos segundos de diferencia, como indica Van Ripper (2003):* "Walski combinó deliberadamente dos de sus buenas fotografías legítimas para hacer una magnífica e ilegítima". Efectivamente, si observamos las dos fotografías de base vemos dos buenas muestras de la tensión vivida en ese instante, aunque el resultado falsario de unificar ambas fotografías es una imagen mucho más impactante.

Llegado a este punto, habría que preguntarse ¿qué necesidad había de alterar la realidad unificando ambas imágenes? En las dos se cuenta (con la ayuda del pie de página) lo que esta ocurriendo. Solo había que elegir una; esa fotografía final sentencia la ética del autor puesto que el mensaje en las dos originales era claro. Ni tan siquiera en este caso había que pensar en el lector final, acostumbrado como ya se ha apuntado a ver continuamente fotografías impactantes sobre todo en cuestión de conflictos bélicos.

Hay otras formas de alterar la realidad por una simple finalidad política en las que también se tienen en cuenta al lector final para inclinarlo hacia un lado u otro. En estos casos, la modificación de las circunstancias es absolutamente descarada y, habitualmente, son los propios fotógrafos los que denuncian este hecho. En estas situaciones, quien publica estas fotografías alteradas obvia la crítica justificando su actuación o desliza el descuido pidiendo disculpas borrando de los servidores las imágenes. A fin de cuentas, vivimos en la constante velocidad visual y la memoria es frágil respecto a la cantidad de información que podemos obtener al cabo del día. Una vez que esta incompetencia descarada se descubre respecto al trampeo de la fotografía, todo el mensaje pierde fuerza y el lector informado deja de retener el interés informativo que se supone debería conservar.

En 2006, la agencia Reuter publica la fotografía del bombardeo de Beirut del fotógrafo Adnan Hajj. Éste había clonado las columnas de humo de un bombardeo israelí para potenciar el daño que el ataque había hecho en la ciudad. La torpeza de esta manipulación desde el punto de vista técnico es casi cómica y, aunque el mensaje ya estaba momentáneamente enviado, termina siendo otra fotografía más de guerra que se pierde entre la amalgama informativa (Seelye & Bosman, 2006).

Otra manipulación con fines políticos es la fotografía de portada de la revista National Review publicada el 1 de octubre de 2012 en la que aparece el presidente Obama dando un discurso en la Convención Nacional Demócrata. El presidente aparece de espaldas y la audiencia levanta unos carteles, todos igualmente diseñados en fondo azul y letras blancas donde aparece la palabra "Aborto". La realidad es que en los carteles que levantaban los asistentes la palabra que mostraban era "Adelante". Ante una permisibilidad como esta por parte de la publicación no queda realmente margen para hablar de falta de ética periodística, puesto que es totalmente inexistente. Se deslizó una corta e impersonal disculpa por parte de la revista, pero el hecho grave, por la arrogante manipulación, había quedado publicado y, en este caso, no había posibilidad de borrado digital (Fowler, 2012).

LA ÉTICA DE LA ESTÉTICA

Finalmente, habría que focalizar la cuestión de la manipulación de la realidad a través del procesado fotográfico que, de ser una herramienta útil, el abuso cada vez más alarmante del mismo se está convirtiendo en una herramienta de perturbación de la propia estética real.

No es algo nuevo que el retoque fotográfico se ha hecho desde los inicios de la historia de la fotografía, desde el cuarto oscuro al ordenador, borrando, añadiendo, iluminando o recortando. Lo que es verdaderamente preocupante es la falta de aceptación del auténtico color que tiene la vida real a la que hemos llegado hoy en día. Aunque este tema podría tomarse como una cuestión superficial o intrascendente dentro de las diversas formas de comunicar con la fotografía, debería ser un aspecto a debatir cuando se reniega del tono, luz y el color de la realidad.

Podemos plantear la controversia que supone relacionar la fotografía que capta la cámara con el hecho veraz que estamos viendo antes y después de pulsar el botón del aparato. La adecuación de los parámetros de la cámara antes de realizar la fotografía es ya una posible forma de tergiversación fotográfica; simplemente modificando la temperatura de color ya estamos desequilibrando la realidad y el resultado final.

El ojo del espectador se está acostumbrando al exceso de este tipo de manipulación. Si nos paramos a observar este tipo de fotografías, tanto en color como en blanco y negro, veremos que la luz con la que ha trabajado el fotógrafo no es real, es completamente manipulada. La iluminación y las tonalidades que se han hecho imperantes en la fotografía actual eliminan cualquier realidad natural de la propia luz; se dramatiza estéticamente el propio drama real que vemos en la fotografía en aras de enfatizar hasta el pastiche la estética y la técnica. Todas las imágenes parecen estar realizadas con los mismos tonos y contrastes extremos para potenciar la escena, con lo que cabe preguntarse si hay algo en contra de la luz real, si los sucesos que están produciéndose no son suficientes, si la luz no es suficiente o si es que nada es suficiente para llegar emocionalmente al espectador.

La fotografía final que llega al observador lo hace por medio de la emoción tocando la tecla adecuada para esperar una reacción que lleve a la acción, pero, si no es capaz la pericia del fotógrafo para que la sola imagen sea la que toque de lleno puesto que a fin de cuentas es el núcleo de la cuestión, cabe pensar que el propio fotógrafo no es lo suficientemente hábil como para tener que diseñar tanto la luz como el color real de la fotografía.

Hay multitud de ejemplos de este tipo; diariamente se ven por todos los medios pero donde el exceso de esta manipulación estética copa todos los porcentajes es en los concursos fotográficos de prensa, donde año sí, año no, surge la polémica por alguna fotografía, lo cual hace que constantemente se ponga sobre la mesa la cuestión de la revisión de los estándares éticos tanto por parte de la industria como de los propios fotógrafos.

Esto abre un debate de plena ambigüedad respecto al procesado final de la fotografía cuando no estamos hablando de fotografía artística sino de prensa. Aunque los jurados aceptan determinados retoques procesales, que suelen ser una aparente y ligera mejora de la imagen decidido así porque en principio no alteran contundentemente la fotografía, la realidad es que hoy en día el grueso de las imágenes de fotoperiodismo, sobre todo las que se presentan a los grandes premios de fotografía de prensa, son fotografías todas igualmente homogéneas en cuanto a su estética cercana a la ilustración gracias al constante abuso de los altos contrastes y la perversión de la luz.

Hay una frase recurrente respecto a la fotografía que dice que todo está hecho ya en fotografía. Es posible, y quizás por ello en la actualidad se va un paso más allá bordeando y en muchos casos forzando la ética y la estética llegando a un manierismo fotográfico del que actualmente es difícil prever cómo se va a salir de él.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas reflexiones se ha procurado desmenuzar las diferentes formas de comunicación visual que rodean a la persona y a las circunstancias que le son reales. Y aunque este tema es un asunto que se debería estudiar de manera mucho más amplia, podemos ver cómo ha evolucionado la forma de comunicar/informar/denunciar al espectador hechos reales que de una forma u otra le afectan, así como existen distintos puntos de vista desde el que entender la forma en como nos cuentan la vida y circunstancia de otros.

Existen, como se ha visto, diferencias en cuando a cómo plantear un reportaje social, un ensayo documental o una fotografía de prensa, los tres géneros que en ciertos casos llegan a entremezclarse puesto que sus límites a veces son un tanto difusos y no pueden llegar como producto final de la misma manera. La libertad de información, absolutamente legítima, debe ir de la mano de la obligación ética y estética de trasladar la realidad tal y como es. El emisor que utiliza el canal fotográfico para llegar al receptor en espera de una respuesta, no puede por otro lado editar o diseñar esa información para acomodar la realidad a una acción.

Otra cuestión es la del autor que, por medio de un reportaje social o ensayo fotográfico, quiere llegar de manera directa con un mensaje adaptado a las circunstancias que tiene que contar. Es en este caso cuando el margen de maniobra de información/denuncia ha sido mas amplio puesto que el asunto a tratar es una temática cerrada por su propia naturaleza con unos limites en cuanto a lo que se traslada al espectador.

Por tanto, deberíamos redefinir donde empieza y termina la ética y la estética del autor sin que esto sea óbice para que su libertad de exposición no se vea mermada a la hora de realizar su tarea, siempre observando que la limpieza de información debe ser el fundamento sobre el que plantar estos cimientos.

---

[1] Para Atget sus fotografías solo eran documentos que servían de base a artistas para sus obras, siempre buscó el anonimato a la hora de publicarse alguna de sus imágenes, puesto que se consideraba documentador más que fotógrafo.

[2] El uso partidista que se hizo de la fotografía de Rothsein por los agentes contrarios al trabajo de la FSA, creó tanta polémica que incluso en las tiras cómicas se dibujó al fotógrafo con una calavera deambulando de un lado a otro para fotografiarla en distintas ubicaciones.

[3] A este respecto Smith confiesa que no es contrario a una puesta en escena si con esto se intensifica la autenticidad del lugar.

[4] En este caso en concreto, fue el propio autor el que confesó la manipulación, enfrentándose a su propio dilema moral y a la propia ética periodística.

REFERENCIAS

» Doud, R. (1964): "Oral history interview with Arthur Rothstein, 1964 May 25", Archives of American Art, 25 de mayo, https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-arthur-rothstein-13317#transcript (Último acceso 7 de enero de 2020)

» Espada, A. (2004): "La necesidad de la imagen: Entrevista a Susan Sontag", Letras Libres, 30 de abril http://www.letraslibres.com/revista/convivio/la-necesidad-de-la-imagen-entrevista-con-susan-sontag (Último acceso 3 de enero de 2020)

» Estrin, J. (2014): "Truth and consequences for a war photographer", Lens, photography, video and visual journalism. The New York Time, 24 de enero https://lens.blogs.nytimes.com/2014/01/24/truth-and-consequences-for-a-war-photographer/ (Último acceso 10 de enero de 2020)

» Fowler, J. (2012): "By the way", National Review, 19 de septiembre, https://www.nationalreview.com/corner/way-jack-fowler-2/# (Último acceso 10 de enero de 2020)

» Greenslade, R. (2010): "Exposed – The Economist's image of a lonely president who was not alone" The Guardian, 6 de julio https://www.theguardian.com/media/greenslade/2010/jul/06/the-economist-news-photography (Último acceso 10 de enero de 2020)

» Halsmann, P. (1956 aprox.): W. Eugene Smith: 'I Didn't Write the Rules, Why Should I Follow Them?', Lens, photography, video and visual journalism. The New York Time. 3 de enero de 2013.

» Krase, A. (2001). *Paris Eugène Atget*. Germany. Taschen

» Mraz, J. (2003): "¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotorreportaje dirigido al fotoperiodismo digital", Zonezero. Enero 2013 http://v1.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz03sp.html (Ultimo acceso 9 de enero de 2020)

» McDonald, M. (2005) "When People's Suffering is Portrayed as Art". Niemanreports, 15 de marzo http://niemanreports.org/articles/when-peoples-suffering-is-portrayed-as-art/ (Último acceso 13 de enero de 2020)

» Platoff, A. (2013). "Of Tablecloths and Soviet Relics: A Study of the Banner of Victory (Znamia Pobedy). *Raven: A Journal of Vexillology, v. 20.* 55-83. https://escholarship.org/uc/item/2db980gg (Último acceso 9 de enero de 2020)

» Romero Escribá, R. (2013). Las dos mitades de Jacob Riis. Un estudio comparativo de su obra literaria y fotográfica. Vol. 1 *Cuadernos de Bellas Artes* 28.

» The New York Times. (2013, enero 3). W. Eugene Smith: «I Didn't Write the Rules, Why Should I Follow Them?» *Lens Blog*. https://lens.blogs.nytimes.com/2013/01/03/w-eugene-smith-i-didnt-write-the-rules-why-should-i-follow-them/

» Sánchez, F. , Fernando (2016): "Eugene Smith en deleitosa, ¿la misma cara de la moneda?", FERFOTOblog, 9 de junio http://www.ferfoto.es/ferfotoblog/fotograficamente-hablando/eugene-smith-steve-mccurry-la-misma-cara-la-moneda/ (Último acceso 3 de enero de 2020)

» Seelye, K., Bosman, J. (2006): "Bloggers Drive Inquiry on How Altered Images Saw Print", The New York Times 9 de agosto. (ultimo acceso 7 de enero de 2020)

» Van Ripper, F. (2003): "Manipulating Truth, Losing Credibility". Camera Works para The Washington Post (s/f) https://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030409.htm? (Último acceso 11 de enero de 2020)