

RESUMEN COMUNICACIÓN
VIOLENCIA Y MUERTE EN EL FOTOPERIODISMO

Pablo López Raso
Universidad Francisco de Vitoria

A partir de poner de manifiesto el sensacionalismo que la fotografía informativa sufre desde su aparición, busco analizar los elementos que configuran este fenómeno visual e informativo. La fotografía quiere ser espectáculo y señuelo de lectores en la prensa escrita. Quiere excitar y emocionar los más bajos instintos de un público que no está protegido contra estos abusos, y que en vez de introducirlo en la realidad, lo separa, fomentando en su interior una insensibilización ante el dolor.

Las empresas informativas no se plantean este peligro, y siguen fomentando unas imágenes que ni son éticas, ni tal y como se pueda pensar, informativas. No se trata de preguntarse sobre si hay que ocultar la dura realidad al espectador como si éste fuera un niño sin preparación para la dura realidad, ni siquiera se trata de justificar la exhibición de lo terrible a partir de su interés informativo. Se trata más bien de reflexionar acerca de si es posible la cubrir la noticia de lo terrible sin tener por ello que agredir al espectador.

Analizar el trabajo de fotógrafos en lugares donde la crueldad humana ha sido patente, nos ayuda a entender que se puede evocar el terror sin aterrorizar al impávido espectador. Liberia es el mejor ejemplo, y las imágenes de dos fotógrafos demuestran que es una cuestión de estrategia narrativa el hecho de eludir lo evidente – embrutecedor, a favor de lo metafórico - reflexivo.

VIOLENCIA Y MUERTE EN EL FOTOPERIODISMO

Pablo López Raso

Universidad Francisco de Vitoria

Los medios de comunicación sustituyen la experiencia que tenemos de la realidad, nos relacionamos con el entorno, lo conocemos, desde el periódico o la televisión. Los reporteros sacian la necesidad de imagen a la que está acostumbrada la sociedad de la información, pero eso tiene sus consecuencias: “La tasa de realidad baja todos los días porque el médium mismo ha penetrado en la vida, ha penetrado en las costumbres, se ha convertido en un ritual ordinario de la transparencia”. (Baudrillard, 79)

La imagen ante su masiva y constante presencia se devalúa, y eso lleva a que los medios en competencia hayan desarrollado el concepto de ser testigo sin excepciones hasta tal punto que han acabado por potenciar el morbo, que no es otra cosa que la atracción por lo desagradable o malsano. Llegar al centro de la noticia en muchos casos ha generado una auténtica perversión de ésta, pues acaba perdiendo su contenido en favor del puro espectáculo (actualmente abundan programas de TV donde se muestran imágenes donde las personas se encuentran al límite del sufrimiento y la supervivencia).

Antropológicamente el hombre desarrolla su inteligencia gracias a su curiosidad, pero puede degenerar en una perversión cuando es gratuita: el *voyerismo*. El dilema que se debe plantear dentro de la actual civilización de la imagen no sólo es si es ético o no que los informadores registren todo sin criterio alguno, sino si es ético además mostrarlo al público. El exceso de imágenes explícitas insensibiliza: “El sobresalto ante atrocidades fotografiadas se desgasta con la repetición, tal como la sorpresa y el desconcierto ante una primera película pornográfica se desgastan cuando se han visto unas pocas más” (Sontag, 30). Devaluamos el poder de las imágenes. Quizá no se trate tanto de no exhibirlas nunca, como de no abusar convirtiendo los medios en un mero show.

Este tipo de fotografía extrema, en su contemplación nos lleva a despersonalizar nuestra relación con el mundo, “además de estimular nuestro sentido voyeurista, anestesiando nuestros sentimientos” (Clark, 129), tal y como esta misma autora señala, la muerte, al ser contemplada como un tabú, como una inmerecida desgracia, es contemplada sobre todo en Estados Unidos con una desaforada curiosidad. Su contemplación supondría psicológicamente

una autopotenciación de lo vital frente a la desaparición, un sentirse a salvo frente a la propia muerte.

Cuando no hay una información en juego y el hecho es anecdótico, es cuando el editor/redactor gráfico debe preguntarse si es necesario, si es ético, mostrar lo intrascendente a un espectador que debería ser su más protegido tesoro. Los medios de comunicación tienen la responsabilidad de ubicar al espectador en el mundo real, tienen el privilegio de ser un referente tan esencial como lo es el lazarillo para el ciego.

La existencia de una prensa sensacionalista, evidencia a su vez la existencia de una demanda de imágenes en muchos casos extremas, que el público no acostumbra a observar en la realidad de su existencia. Desde el nacimiento mismo de la fotografía, su poder notarial ha sido utilizado para conocer lo inusual, para observar lo que se ha oído en forma de rareza o leyenda. Ahí entra todo independientemente de su catadura moral o interés científico; así el espectador de las primeras imágenes fotográficas además de conocer las remotas y majestuosas cataratas del Niagara, también pudo visionar la apariencia de los cadáveres tras la batalla o los pornográficos desnudos de mujeres desinhibidas. El sensacionalismo informativo (tendencia de cierto tipo de periodismo a publicar noticias sensacionales) actúa simultáneamente en la forma y en el fondo (Martínez de Sousa, 473): "Exploran las bajas pasiones y los intereses menos nobles del público", y la formal, que se basa en la apariencia llamativa con que la publicación reclama la atención del lector.

Un ejemplo del tráfico de imágenes tremendas lo encontramos en la figura de un reverenciado fotógrafo del siglo XIX. Mathew B. Brady, especuló con la muerte ajena al invertir dinero propio para retratar el campo de batalla en la guerra de secesión americana, pero no para informar en medios de comunicación, sino para vender directamente al público esas imágenes. Realizó a partir de 1861 miles de daguerrotipos hasta el final de la contienda. En algunos de ellos se pueden observar cuerpos abatidos e hinchados por la descomposición. Un espectáculo repugnante para el que se tuvo que rodear de al menos veinte colaboradores, entre los que se pueden destacar a O'Sullivan y Gardner. Es paradójico que en la historia de la fotografía su trabajo haya sido siempre reconocido y alabado como un gran logro del documentalismo, cuando en realidad es un precedente claro de la búsqueda de morbo.

El final de la historia no deja de ser paradójico, pues Brady se arruinó, tuvo que saldar sus deudas cediendo todo el material gráfico de la guerra, y sus acreedores, que eran sus suministradores de material, se enriquecieron durante años vendiendo copias de estas imágenes terribles (Freund, 97). La moralidad o inmoralidad, que sea sensacionalismo o documento, está

relacionado con la razón que le impulsa; así las imágenes de campos de exterminio de judíos en la Segunda Guerra Mundial sólo buscaban confirmar que la leyenda era desgraciadamente cierta, mientras que Brady lo que buscaba era enriquecerse mediante la exhibición de lo nunca visto.

Los primeros empresarios periodísticos se dieron cuenta rápidamente que lo inusual-morboso vendía más, que ilustrar simplemente anodinas noticias. En cuanto que la tecnología propició la existencia de una prensa ilustrada, países industrialmente avanzados como Inglaterra, Alemania, Francia y Estados Unidos impulsaron un claro estilo sensacionalista. El ejemplo más contundente lo encontramos sin duda en el pulso por ganar lectores que se originó a finales del siglo XIX en Nueva York: “En Nueva York, especialmente, William Randolph Hearts y Joseph Pulitzer recurrieron a cualquier medio para lograr el aumento de sus cifras de circulación. De estas dependían, como es lógico, los ingresos por publicidad y los beneficios. Ambos ensayaron diversos recursos, ardides, estilos, experimentos y formas de presentación para conseguir que sus periódicos resultaran más atractivos para sus lectores” (De Fleur, 40).



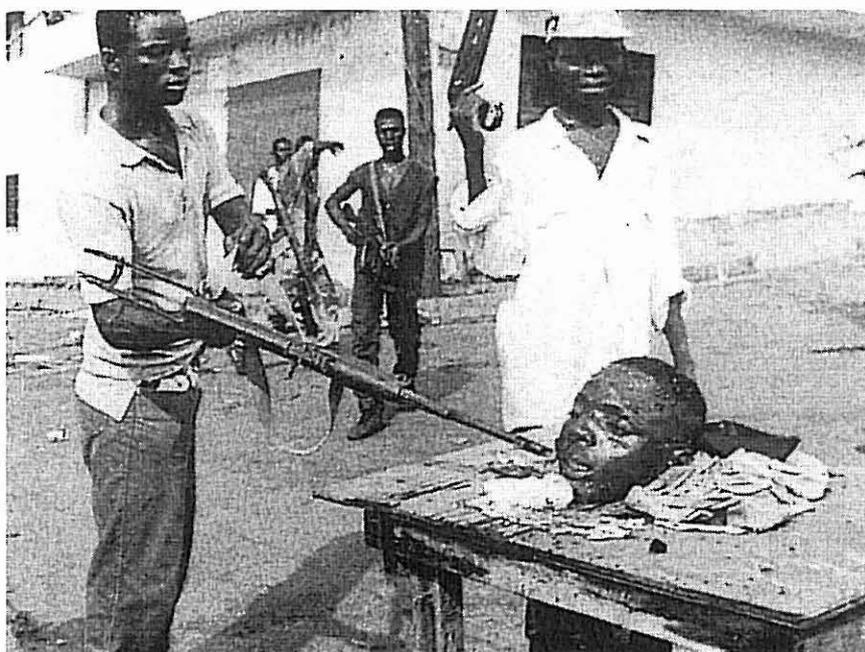
Brady, M. B.
Muertos en trinchera (1862)

Desde principios del siglo XX la fotografía formará parte inseparable de los medios de comunicación, pero a la vez la fotografía es descubierta como una eficiente herramienta de propaganda (Hassner, 79), esto es, de influencia y de manipulación. Manipulación que se traduce en que el lector en lugar de recibir ideas como información, recibe sensaciones, es decir,

se atiende más a su vertiente emotiva para la excitación de sus más bajas pasiones, que a alimentar su vertiente intelectual.

Excitar la libido, el morbo, cumple una función claramente liberadora en un entorno donde la cotidianidad es aburrida y monótona. Lo más curioso es que este tipo de periodismo de las bajas pasiones contamina en mayor o menor grado todo el espectro periodístico actual, pues en toda publicación que se precie no falta una sección donde podamos encontrar imágenes impactantes. El bochornoso negocio del morbo queda ejemplificado en la figura de los *paparazzi*, una subespecie del periodista/espía nacida en Italia en los años 50' del siglo pasado (Freund, 98). Éstos, son auténticos mercenarios que se enriquecen documentando el escándalo mediante la fotografía, o cualquier otro medio a su alcance como las escuchas telefónicas. El fotoperiodismo debería resistir el acoso del marketing, del espectáculo y de la censura que intenta imponer el poder. (Baeza, 72)

Baeza se refiere al hecho de que desde la II Guerra Mundial el fotoperiodismo al cubrir diversos conflictos armados ha generado unas imágenes de crisis y violencia, que en unos casos pueden ser entendidos como testimonios, pero que en otro se han constituido como auténticas excrecencias mediáticas. (Baeza, 72). La foto-shock o foto traumática, nos concede el privilegio de ver lo nunca visto, el espectáculo obsceno que conduce al espectador a lo banal (Ledo, 99)



Dufka, C.
Decapitado (1997)

El falaz argumento que muchos profesionales esgrimen para mostrar estas imágenes explícitas, es el del derecho a la información en sociedades democráticas adultas donde los individuos no precisan de un censor para su virginal mirada. Pero esto conlleva a la paradoja que Sontag denuncia que se ha venido dando en las últimas décadas: “la fotografía *comprometida* ha contribuido a adormecer la conciencia tanto como a despertarla (Sontag, 31).

La cuestión entonces es posicionarse, y tal posicionamiento no debe empezar por la conciencia de un espectador que consume masivamente imágenes, debería más bien partir en primera instancia de los editores de la publicación, que ante imágenes terribles deben tomar partido y utilizar la imagen para denunciar o transmitir una opinión, en vez de lanzar la piedra y esconder la mano. Graham Green denunciaba en su día unas fotos de tortura en Vietnam, pero no por publicarlas, ni siquiera por realizarlas con el beneplácito del torturador, sino porque la publicación no transmitía a sus lectores una clara opinión de repulsa. (Ledo, 102).

El hecho de que la presencia de un fotógrafo, como divulgador universal, puede en muchos casos llevar a teatralizar y explicitar claramente la violencia frente al opositor, frente al que se protesta. La responsabilidad entonces es del fotógrafo, porque sin darse cuenta él es el generador de una violencia innecesaria y ritual. El caso más famoso y éticamente aleccionador de optar por no retratar el horror, haciendo el juego a los inhumanos verdugos, lo encontramos en los terribles acontecimientos que tuvieron lugar en Dhaka en 1971.



Simonpietri, C.
Ejecuciones en Dhaka (1971)

Los paracaidistas indios bajo la mirada enfervorecida de unos bengalíes recién liberados del ejercito paquistaní, ensartaba a bayonetazos a unos colaboradores del invasor expulsado. Había cinco fotógrafos, y uno de ellos -Marc Riboud- se negó a registrar la exhibición de ejemplificante crueldad que India lanzaba a sus enemigos externos. En este caso el argumento de registrar para denunciar –para posicionarse- puede ser ambiguo, pues el fotógrafo puede tener en sus manos el infinito poder de interceder por las victimas en vez de encuadrarlas. “El fotoperiodista tiene que tener siempre conciencia clara de que su preocupación principal no ha de ser la dimensión tecnológica del proceso fotográfico. Sobre todo cuando hay de por medio personas sufrientes. El fotógrafo tiene que ser sensible al dolor humano o, de lo contrario, pierde la oportunidad de aprender y enseñar a ser más humanos” (Blázquez, 271).



Robert, P.
Ejecutado (Liberia, 1993)

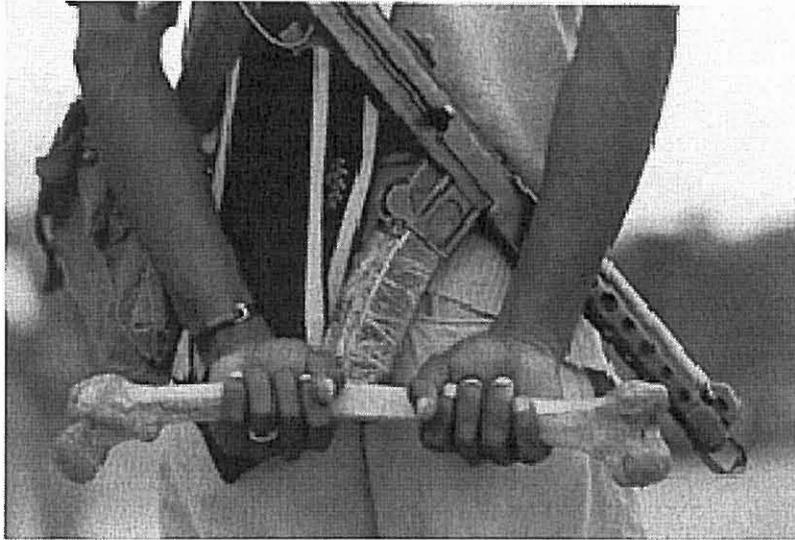
Barthes, reflexionando sobre el poder de la imagen, valora adecuadamente la diferencia entre pornografía y erotismo; entre el sugerir y el mero exhibir que puede portar la fotografía: “La pornografía representa ordinariamente el sexo, hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), incensado como un dios que no se sale de hornacina; a mi parecer no hay punctum en la imagen pornográfica; a lo sumo me divierte (y aun el tedio aparece pronto. La foto erótica, por el contrario, (ésta es su condición propia), no hace del sexo un objeto central; puede perfectamente no mostrarlo; arrastra al espectador fuera de su marco, y es así como animo la foto y ella me anima a mí” (Barthes, 109).

En la distinción que apunta Barthes entre erotismo y pornografía, también podemos encontrar la diferencia no sólo entre lo soez y lo elegante, sino entre el auténtico poder de la imagen fotográfica -que es la evocación metafórica- y la fotografía como trasunto de realidad, para *voyeurs* que no buscan mensaje o reflexión, sino placer malsano. Para el famoso semiólogo francés, el impacto emotivo de una imagen muy violenta anula la posibilidad de significación por el puro colapso psíquico que provoca, y porque paradójicamente se agota en sí misma. La reflexión de Barthes es la solución al debate acerca de la conveniencia de mostrar la muerte o la violencia: abandonar lo explícito.

Hay muchos ejemplos de cómo dos reporteros enfrentados ante un mismo conflicto, con sus mismos dilemas, zanjaron de diversa forma el asunto. Dentro de los terribles conflictos que vive África desde hace años (Liberia, Sierra Leona) encontramos a dos profesionales como Corinne Dufka y Patrick Robert que han cubierto estos conflictos con un estilo que los diferencia. Mientras Dufka asistía a los rituales de sacrificio y exhibición del horror de manera frontal y explícita, Robert realizaba elipsis visuales evitando lo pornográfico.

El resultado desde un punto de vista informativo es el mismo en ambos casos: el testimonio del horror. Pero desde un punto de vista ético, de respeto tanto a lo que se retrata, como al que luego lo contempla, es Dufka quien pierde la partida. Su imagen no narra; asombra, excita y deprime. Las de Robert, nos hacen reflexionar sobre la crueldad, pero sin ejercer esa crueldad sobre nosotros, los observadores.

Dufka me muestra la teatralización que de un trofeo hacen sus asesinos; Robert, en la imagen del fémur y el arma, me señala una vara de mando que al ser algo más, se erige en poderosa metáfora. Y en la foto del ejecutado, al elegir retratar las consecuencias entre los rostros del público, en vez del gesto retorcido del ajusticiado, excita mi sentido olfativo, que experimenta que la muerte es hedionda. Me quedo con Robert frente a Dufka, pues el primero indulta al espectador de un sufrimiento innecesario. Otros fotógrafos, como Salgado, son también buen ejemplo de cómo se puede conocer el problema no por lo evidente, sino por su contexto o reflejo, evitando la anécdota visual impactante, en favor de imágenes más inteligentes e incluso estéticas.



Robert, P.
Liberia (1991)

La conclusión entonces es que tanto los fotógrafos como los editores, deberían valorar el registro de la noticia como la transmisión de una idea o una sensación, pero nunca como una agresión, que para colmo acaba por llevar a la insensibilización del público observador. La falta de respeto a la verdad, exhibiendo lo accesorio antes que lo sustancial, lleva ineludiblemente a una falta de credibilidad del emisor. La fotonoticia para que sea creíble debería llevarse a cabo con los mismo criterios éticos que hacen creíbles nuestras palabras. Igual que no deseamos engañar con la palabra, es absurdo si hacerlo con la imagen. Hay que evitar que lo ficticio y lo vulgar suplante o deforme la real. (Soria, 211-221). La realidad es poliédrica, y por lo tanto un acontecimiento posee más aspectos cuanto más tiempo se observa y experimenta. Seleccionar aquellos puntos de vista que privilegian la reflexión, la evocación poética frente al mal gusto, debería ser una labor siempre presente en unos medios de comunicación que aspiren a ser testimonio acreditado frente al espectáculo que embrutece.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEZA, P. (2001) *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, G. Gili.
- BARTHES, R. (1989) *La Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Piados.
- BAUDRILLARD, J. (1997) *La ilusión y la desilusión estéticas*. Caracas. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- BLÁZQUEZ, N. (2000) *El desafío ético de la información*. Madrid. Edibesa
- CLARK, M. (1991) *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación*. Madrid, Instituto de estética y teoría de las artes.
- DE FLEUR, M. (1976) *Teorías de la comunicación masiva*. Buenos Aires. Paidós.
- FREUND, G. (1994) *La fotografía como documento social*. Barcelona, G. Gili.
- HASSNER, R. (1988) "La fotografía y la prensa" en *Historia de la fotografía* (pp. 76-79)
- LEDO, M. (1998) *Documentalismo fotográfico: éxodos e identidad*. Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. (1981) *Diccionario General del Periodismo*. Madrid. Paraninfo.
- SONTAG, S. (1981) *Sobre la fotografía*. Barcelona. Edhasa.
- SORIA, Carlos. (1997) *El laberinto informativo: una salida ética*. Pamplona. Universidad de Navarra.