

CAPÍTULO 55

“Dilemas éticos y discursividad en el fotoperiodismo”

Martínez Cousinou, Pablo. (Universidad de Sevilla)
pmartinez1@us.es

Resumen

En el presente artículo abordamos el papel de la imagen fotográfica en el contexto informativo y su relación con la ética de la comunicación.

Para ello partiremos de la vigencia de lo documental como narración de los aspectos significativos de una determinada realidad en el contexto de la actual crisis económica y de la radical transformación que han experimentando los medios de comunicación en la última década.

Analizaremos los aspectos éticos que subyacen a la fotografía documental y al fotoperiodismo en relación con problemáticas actuales como la concentración mediática, la creciente ausencia de contenidos testimoniales gráficos en prensa, la aparición de términos de nuevo cuño como postfotografía o “late photography”, etc, cuestiones todas ellas que evidencian la permeabilidad del medio con respecto a dichos cambios y que aluden y, en ocasiones, cuestionan su función social.

Palabras clave: Fotoperiodismo, Ética, Comunicación, Fotografía Documental.

Abstract

In this article we approach the role of the photographic image in the informative context and its relation with the ethics of communication. We start from the existing concept of documentary, meaning the narration of the significant aspects of a given reality. In doing so, we take into account both the context of the current economic crisis and the radical transformation experienced by the mass media in the last decade.

Based on this, we analyze the ethical aspects underlying both the documentary photography and photojournalism in relation with current problems, such as media concentration, the increasing absence of nominal graphical contents in press, the appearance of new terms like *postphotography* or "late photography", and so on. In conclusion, we prove the permeability of the photojournalism when facing contextual changes that might bring into question its social function.

Keywords: Photojournalism, Ethics, Communication, Documentary Photography.

1. Introducción

"La tasa de mortalidad de los periódicos es altísima. La fiesta ha terminado para todos y habrá que ser consecuentes. La crisis es coyuntural pero también hay que afrontar cambios estructurales en la prensa"

Juan Luis Cebrián. “Fin de fiesta”. El País. Miércoles 21 de enero de 2009

Para hablar de la imagen fotográfica en el contexto informativo y de su relación con la ética de la comunicación nos centraremos en desarrollar aquellos aspectos que en la actualidad, al albor del cambio estructural del sector informativo y de la coyuntural crisis económica a los que alude la cita anterior, explican su función histórica y al mismo tiempo muestran desarrollos presentes y futuros en respuesta a los cambios experimentados.

Partimos de la premisa de que la imagen en prensa, en su formato tradicional, surgido a la luz de la era industrial, se muestra en la actualidad insuficiente para cubrir las necesidades y responder a los retos informativos que demanda la sociedad del siglo XXI. Con el desarrollo de la tecnología y su aplicación a la comunicación, el paradigma comunicativo en el que se asentaba el viejo modelo informativo se subvierte y con él los valores e ideas asociados a dicho modelo. Sin embargo, esta necesidad de adaptación a una realidad cambiante, compleja y dinámica, no ha de confundirse con el extendido lamento que augura la defunción del fotoperiodismo, muy al contrario, consideramos que su práctica experimenta, precisamente como respuesta y adaptación a estos cambios, un muy significativo renacimiento.

En el presente artículo nos centraremos por tanto en analizar los cambios experimentados en el ámbito profesional de la información gráfica para poder trazar algunas ideas explicativas de su presente y alcanzar así una mejor comprensión de la relación entre ética y fotoperiodismo en el convulso panorama mediático contemporáneo.

2. La fotografía en la historia de la comunicación social.

Pero vayamos despacio y hagamos una breve relectura por algunas claves históricas que jalonan la imbricación de la fotografía en el desarrollo de la comunicación social en occidente.

Desde su nacimiento oficial en 1839, la fotografía, debido a su superior capacidad movilizadora y emotiva con respecto al texto, ha jugado un destacado papel en la conformación de una conciencia de cambio social. El contexto ideológico en el que se gesta será, por un lado el del triunfo del pensamiento liberal y por otro el del desarrollo del movimiento obrero. Motor de cambio en la historia de las revoluciones burguesas, desde la Holandesa de comienzos del siglo XVII a la Revolución Francesa, pasando por la Independencia de la Trece Colonias Norteamericanas, la ideología liberal, que se había enfrentado hasta ahora con las clases privilegiadas, clero y nobleza, por la consecución de derechos que le permitieran el desarrollo comercial y económico, llega al poder en la Revolución de 1848, o revoluciones si aludimos al conjunto de procesos revolucionarios que derivaron en lo que hemos denominado de forma genérica la primavera de los pueblos. Por otro lado, la publicación del Manifiesto del Partido Comunista, de Marx y Engels coincidirá con esta fecha, y con la gestación, en definitiva, y a la que contribuirá sobremanera, del movimiento obrero internacional.

Este es el tablero de partida, el contexto en el que la fotografía está dando sus primeros pasos, tan iniciales que los registros fotográficos de estos acontecimientos de 1848 son escasos y de calidad muy precaria. Destacan algunos daguerrotipos de las barricadas en París, de gran valor histórico en cuanto constituyen unas de las primeras imágenes fotográficas realizadas con intencionalidad periodística y publicadas, aún como grabados en prensa, concretamente en el semanal parisino *L'Illustration* el 1 de julio de 1848. (PÉREZ GALLARDO, 1997, P.258)

Por un lado, pues, nos encontramos la corriente liberal, apoyada en el positivismo, corriente filosófica que servirá de sustento ideológico al desarrollo de la industrialización, al

avance del discurso tecnocientificista basado en la productividad; por otro, la creciente conciencia social que se articula en forma de movimiento como respuesta a los desórdenes sociales que resultan de las desigualdades generadas por el desarrollo industrial.

Algunos autores, como Susan Sontag o Walter Benjamin, desde un enfoque materialista, verán el nacimiento de la fotografía como invento de la burguesía para la conquista y el consumo visual del mundo. Desde esta perspectiva, realizan una lectura del medio como dispositivo al servicio de las necesidades del auge del capitalismo y de su afán desarrollista y expansionista.

Es el momento también del nacimiento de la prensa de masas. La cada vez mayor demanda de una mano de obra cualificada por parte de la industria en continuo crecimiento auspiciará el espaldarazo a un consumo masivo de prensa escrita.

El movimiento obrero surge en este contexto, respaldado por las teorías de los socialismos utópicos en primer lugar y posteriormente por las teorías de Marx y Engels. En su consolidación, la prensa obrera, antecesora de la prensa de masas, jugará un papel determinante. Cuando la fotografía llega a Estados Unidos en 1840, Walt Whitman, portador de los valores democráticos constituyentes de la reciente nación, la describió como la “democracia de las imágenes” y se identificaría con el nuevo medio al poseer esta, la fotografía, los valores con los que él quería hacer su poesía, accesible y al alcance de todos.

La idea a la que queremos llegar es el mostrar que la fotografía documental y el fotoperiodismo van a estar ligados desde sus orígenes al testimonio de la subalternidad, a la documentación del “otro” subalterno, de un “otro” diferente, lejano y en ocasiones exótico. La fotografía agrandará la concepción del mundo de los habitantes de mediados del XIX. Se documentarán las guerras, se testimoniarán las condiciones de vida de las inmensas capas de población, que, emigradas en su mayoría desde el campo trabajan y habitan en los nuevos cinturones industriales... de todos son conocidos los trabajos documentales de Lewis Hine, profesor en la Ethical School de Nueva York y August Jacob Riis, inmigrante de origen danés, sobre la realidad social de los suburbios del Nueva York de los primeros años del siglo XX.

Se muestra por tanto de manera evidente la necesidad de tomar conciencia desde ambos polos de la comunicación, como emisores y como receptores de la inherente dimensión política de las imágenes en prensa, de su imbricación en el entramado sociopolítico y pertenencia a un determinado discurso hegemónico o contestatario. Ponemos el acento, por tanto, en la necesidad, en última instancia, de comprender de forma global y crítica el mensaje gráfico en prensa.

3. El fotoperiodismo en transformación

Para describir la actual situación de cambio que atraviesa el sector de la imagen en prensa enumeraremos una serie de aspectos como sintomáticos de la misma:

En primer lugar, asistimos a una cada vez mayor concentración de los medios de comunicación en manos de grandes consorcios mediáticos y financieros que controlan numerosas cabeceras, cadenas y emisoras y que priorizan ante todo sus intereses económicos, sobre el propio ejercicio del periodismo o el derecho a la libertad de información. Esta concentración elimina la pluralidad y contribuye enormemente a la homogeneización de la información accesible. A esta homogeneización de la agenda setting

contribuyen también las grandes agencias internacionales de información, cuya cobertura determinará la existencia o no de un determinado acontecimiento para la comunidad internacional. En el caso concreto de la fotografía de prensa, con mayor acento ya que la disponibilidad de imagen condiciona en numerosas ocasiones la consideración e inclusión o no de la noticia.

Estas grandes estructuras mediáticas han absorbido a muchas de las pequeñas agencias de fotoperiodismo que han representado la excelencia en la profesión en las últimas décadas. Agencias míticas como Sigma, Gamma o Sipa, fueron absorbidas a comienzos de la pasada década por emporios de la comunicación como Corbis, o Hachette – Filipachi. La concentración elimina así la multiplicidad de versiones y unifica la versión de los hechos en demérito de la pluralidad informativa que ha de caracterizar a todo sistema democrático.

La celeridad en el proceso informativo, la productividad medida en tiempo de elaboración de los productos informativos según los dictados económicos de las empresas informativas, hace que el producto informativo no siempre se caracterice por su buena ejecución y elevada calidad, sino más bien por la rapidez en la misma y la espectacularidad en el resultado. En cualquiera de los casos, el cambio de funcionamiento deriva en una ausencia de independencia y en la reducción del espectro informativo.

A esto hay que sumar la cada vez más frecuente exclusión de testimonios gráficos de calidad sobre realidades sociales – es llamativa su progresiva desaparición de la agenda de los magazines dominicales - por su impacto en la población y en la conformación de una opinión pública mejor informada. Se trata de evitar contenidos que puedan entrar en conflicto con los intereses económicos del propio grupo empresarial o, por extensión, de las empresas anunciantes en el medio, que harán valer su influencia para obviar cualquier información incómoda. Dinámica camuflada de clientelista pero que en época de recesión económica se ve acentuada por razones obvias.

La situación de marginación de estos contenidos en las redacciones de periódicos y revistas se traduce en la infravaloración económica de la profesión, maltratada y reducida a secciones cada vez menores, con menor número de fotoperiodistas y en peor situación laboral. La eliminación frecuente de la figura del editor gráfico como responsable de la calidad del contenido fotográfico de las mismas no viene sino a ratificar este proceso de reducción del espacio fotográfico plural en el ámbito periodístico.

Por otro lado, nos encontramos con una cada vez mayor restricción a fotografiar en determinados ámbitos: muy especialmente en situaciones de guerra. Se justifica la restricción informativa en nombre de la protección de la imagen de las víctimas, pero en realidad se debe a la complejidad de los intereses en juego y el elevado coste de los mismos. Cabe citar asimismo, cómo en las sociedades occidentales, paradójicamente cada vez más videovigiladas, la proliferación de los derechos de protección de imagen de los ciudadanos entra en conflicto en ocasiones con el derecho a informar.

Hay numerosos aspectos más a tratar, la sustitución de valores colectivos por aquellos que apelan al egocentrismo del lector, la ascensión de los contenidos y la estética people en la prensa diaria, la aportación desde postulados académicos y en relación a la corriente del posmodernismo del término postfotografía, con una intencionada carga desarticuladora del carácter testimonial de la imagen informativa, la telebasura y su traslación al mundo de la imagen en prensa, una evolución del fenómeno social de los

paparazzi, que tan reseñablemente describe Fellini en *La Dolce Vita*, donde se subliman valores vinculados a lo espectacular frente a valores informativos, etc...

Todos estos factores no son inocentes, y de ellos subyace un discurso interesado en la anulación de la función social del fotoperiodismo como práctica al servicio de la libertad de información, riesgo que pone en cuestión aquellos aspectos éticos vinculados a la profesión.

Pero ¿hemos de deducir de ello acaso que su función social ha desaparecido? Consideramos que la respuesta es determinante: No. Frente al habitual y polémico cuestionamiento del papel de la figura de periodista, basado en la argumentación de que la simultaneidad que hoy en día propician las nuevas tecnologías de la información posibilita a cualquier ciudadano a ejercer de comunicador, reivindicamos quizás con mayor urgencia que nunca la necesidad de profesionales de la información, que frente al nuevo panorama de rapidez e inmediatez tecnológica, ordenen y elaboren la información pertinente para generar conocimiento y aportar las claves esclarecedoras y orientativas en la cartografía del presente informativo.

4. El caso de la fotografía de guerra

Quizá el caso más representativo de esta transformación en el sector sea el de la fotografía de guerra por tratarse de un género histórico, icono de la propia disciplina fotoperiodística y que en tanto conflicto, representa la evolución económico-política de las sociedades. Françoise Soulages (2009) habla de un “malestar” presente tanto en la práctica fotográfica como en su consumo y para desarrollar el análisis de este fenómeno se basa en el caso paradigmático de las fotografías de guerra. La elección de este tipo de imágenes para su argumentación las justifica el autor por diversas razones en al que encuentra las causas de ese “malestar” referido.

En primer lugar, es común que se dé en ellas un proceso de estetización en busca de impacto visual; en segundo lugar porque su dimensión histórica las convierte con el paso del tiempo en materia de valor en otros ámbitos como el artístico, mediante el desplazamiento de uso y significado, y por último y en tercer lugar, por su validez para desde la deconstrucción propia del discurso artístico someterlas al cuestionamiento de las fronteras que separan los distintos géneros de recepción y catalogación de las imágenes.

Soulages, a partir de la obra del fotógrafo de guerra alemán Horst Faas, quien durante cincuenta años documentó conflictos internacionales, muestra la evolución en el tratamiento informativo de los mismos para concluir que en la actualidad, la libertad de difusión de imágenes de guerra es menor que en décadas anteriores.

Desde sus comienzos, la fotografía ha estado vinculada a la guerra. Tal y como hizo con los lejanos y desconocidos confines del mundo, la fotografía acercará la guerra a los ciudadanos, trasladará por vez primera una imagen “real” de las mismas a un público masivo. Roger Fenton documentó la Guerra de Crimea en 1855 y con ella inauguraba una larga lista que llega hasta nuestros días. Numerosos acontecimientos bélicos a partir de entonces atraerán a fotógrafos y periodistas configurando todo un imaginario universal, toda una cultura de la guerra. La Guerra de Secesión americana, la segunda Guerra del Opio, la Guerra Franco – Prusiana, la Comuna de París, la Guerra Ruso- Turca o la rebelión de los Boxer, los distintos conflictos coloniales o la gran debacle que supuso la Primera Guerra Mundial, son solo algunos ejemplos de una larga lista que alcanza hasta nuestros días.

Las primeras imágenes precarias se van a caracterizar por el estatismo e irrealidad que transmitían. Retratos de superiores de los ejércitos en lides, fotografías de reuniones de soldados o de éstos en formación así como los campos de batalla tras el enfrentamiento serán los temas más recurrentes. Las causas de los enfrentamientos en términos de víctimas humanas serán evitados.

Mathew B. Brady, autor del célebre retrato del Presidente Lincoln que lo llevaría a la presidencia, documentó la Guerra de Secesión americana (1861 – 1865). Ésta contó con la peculiaridad de tener un gran impacto sobre la población, pues ya no se trataba de una realidad lejana cuya evolución se podía seguir por entregas, casi a modo de entretenimiento en las páginas del periódico, sino que el horror y la actualidad de la guerra se encontraban a la vuelta de la esquina, en estados vecinos, a pocas jornadas de viaje, dentro del propio país. En la Primera Guerra Mundial la aparición de la censura incidirá en la escasez de material. Tras su finalización tendrá lugar la aparición en escena de las cámaras de 35 m/m comercializadas a partir de 1924 y con ellas la llegada de una nueva manera de hacer fotografías, mucho más dinámica, discreta y rápida. La Guerra Civil Española, campo de pruebas en tantos sentidos, lo será igualmente en el terreno de la imagen, y es en ella en la que se forja una documentación participativa del conflicto, en la que el fotógrafo tomará partido por una u otra causa y pondrá su trabajo fotográfico al servicio de la misma. El pequeño formato y la rapidez alcanzada por la nuevas emulsiones se tornaba en reflejo de la guerra desde la intimidad y celeridad de la de la experiencia. La Guerra Civil Española significó en lo formal también la subjetivización de la estética, la primacía del contenido, de la narración frente a la calidad formal.

Saltando en el tiempo y adelantándonos hasta las cuatro últimas décadas en las que centra sus argumentos Soulages llegamos a los casos de Vietnam e Irak como paradigmas antagónicos del cambio estructural experimentado en este lapso de tiempo en el ejercicio del fotoperiodismo. La Guerra de Vietnam será la primera y la última gran guerra en la que los informadores gráficos pudieron ejercer su labor con amplio margen de libertad. El informador ha pasado de ser autónomo e independiente en su proceder, de buscar la noticia, a formar parte de una estructura militar-informativa exhaustivamente controlada. El término reciente que acuña esta práctica es el de “empotrado”: el periodista se solapa a un convoy del ejército estadounidense y documenta la realidad “tematizada” que se le muestra. El fotoperiodista en este proceso “ *se ha convertido en un elemento de un dispositivo que le sobrepasa, le condiciona y manipula: hace las fotos que este dispositivo militar e ideológico desea y genera a través de él; lo quiera o no, ya sea consciente de ello o no, es un instrumento y un agente del dispositivo*”(op. cit. 2009 p. 243) El resultado es la habitual ausencia de fotografías que testimonien las consecuencias desastrosas del conflicto, su coste en vidas humanas, lo que eufemísticamente se suele denominar “daños colaterales”.

Por otro lado, la Guerra de Irak ha pasado a ser considerada la primera guerra seguida mediante la virtualidad de la telepresencia, con el doble significado que ello implica de cobertura en directo y al mismo tiempo de irrealidad de las imágenes suministradas.

Continúa con su razonamiento Soulages haciendo alusión a las nuevas tecnologías y al efecto de éstas sobre el proceso informativo, pues junto a las consabidas ventajas de inmediatez y simultaneidad, el informador está en la actualidad localizable en todo momento - no es fortuito que el desarrollo de la tecnología en comunicaciones y por ende la tecnología fotográfica ha corrido parejo a los avances en cuestión de seguridad y espionaje de los ejércitos más desarrollados –

“En consecuencia, por una parte ya no tiene el tiempo ni la distancia necesarias para pensar su proyecto; se contenta a menudo con hacer objetos de encargo; está al servicio de otros; ya no es un sujeto autónomo, libre, creador y pensador: su trabajo se basa en la reacción, en la reactividad, incluso puede que en el reflejo en lugar de la reflexión” (Op cit. p. 246)

Otro caso como el de Faas, igual de ilustrativo, si bien mucho más mediático, lo representa el autor de la fotografía de la niña del napalm, como habitualmente se la conoce. En 1972, Nick Ut, fotógrafo de AP, tomó la célebre imagen de la niña del napalm, la pequeña Kim Phuc. Fotografía icono, imaginario del siglo XX, en ella vemos a Kim Phuc, herida de las quemaduras producidas por el agente químico inflamable correr desnuda por una carretera en dirección al fotógrafo, dejando atrás las construcciones de su aldea natal en llamas.

Esta imagen, ganadora de los premios World Press Photo y Pulitzer, tuvo un gran impacto en la opinión pública norteamericana y contribuyó en gran medida a difundir una visión distinta de la guerra de Vietnam.

En la actualidad, Kin Phuc trabaja en Canadá como embajadora por la paz para la UNESCO; por su parte, Nick Ut, fotoperiodista al servicio de la misma agencia de noticias internacional continua ejerciendo su labor en la ciudad de Los Ángeles, si bien, en su planificación diaria de coberturas abundan las noticias demandadas por la prensa del corazón.

Dos conclusiones principales cabe derivar de este ejemplo. En primer lugar, el hecho representativo de que la demanda mediática pase por privilegiar contenido de prensa rosa frente a cualquier información de contenido social o crítico. La agencia establece en agenda el cubrir este tipo de “noticias” por su rentabilidad económica. Fotografiar a París Hilton saliendo de su residencia privada resulta en términos de difusión y en consecuencia en términos económicos muy rentable.

Comparar la labor diaria de Nick Ut en la actualidad con la realizada para la misma agencia internacional en el contexto de la Guerra de Vietnam a comienzos de los años setenta, salvando las distancias, podría parecer un ejercicio no falto de cinismo, signo de los tiempos o reflejo del cambio económico e informativo acaecido en estas últimas cuatro décadas.

Por otro lado no deja de ser llamativo lo evidente que resulta el papel de simple operador del fotoperiodista al servicio de la maquinaria informativa que viene a ser la agencia internacional. El eslogan utilizado por una de las cinco grandes no deja margen de duda “El mundo tal y como lo vemos”.

Otras formas y debates en torno al fotoperiodismo.

En este nuevo marco comunicativo, de conocimiento expandido y accesibilidad “universal” han surgido nuevas propuestas que se ocupan de la documentación de la realidad pero desde otros parámetros ajenos a los tropos clásicos asociados al fotoperiodismo, a saber, la relevancia heroica del informador, la importancia del valor icónico de la imagen, la vocación de mediador para con una comunidad de receptores, el reconocimiento y la fama, etc...tropos que no responden a los valores propios de la nueva sociedad de la información donde las estructuras, filtros y mediadores en gran medida se

dinamitan o cuando menos pierden relevancia a favor de un acceso horizontal a la información.

Si la fotografía dio a conocer a la población europea el resto del mundo, si lo acercó enormemente a través de sus visiones a esas realidades lejanas y míticas, hoy en día la simultaneidad de la información y la telepresencia en prácticamente cualquier lugar del mundo donde se tenga acceso a Internet, hacen que se cuestione el propio rol del fotógrafo de prensa, la función del fotoperiodismo.

Estas nuevas formas de hacer fotoperiodismo tienen en común el ser “visiones críticas – a la vez éticas, políticas, sociales, estéticas, teóricas e incluso epistemológicas –” como afirma Carles Guerra, director del Virreina Centro de la Imagen de Barcelona y comisario de la muestra que bajo el título “Antifotoperiodismo”, ha girado en torno a muchas de estas cuestiones que deconstruyen el fotoperiodismo clásico y lo cuestionan a la luz del nuevo escenario internacional y su demanda informativa.

Nuevos conceptos aparecen en el tablero mediático como postfotografía o “late photography”. Con el primero se alude a otro término igualmente ambiguo, el de poshistoria. Para los teóricos de la modernidad, con la entrada de la posmodernidad se cierran los grandes relatos que habían guiado la historia, la posfotografía hace referencia al cambio de paradigma, a la diversificación y multiplicación de las formas en que se utiliza la imagen fotográfica, sus nuevos usos no hegemónicos, su circulación exponencial a través de las nuevas redes sociales y a partir de su desligamiento del soporte, de su virtualización, de su conversión en pura información a partir de la digitalización absoluta del proceso fotográfico. Esta ausencia de huella fotográfica, por otro lado, ausencia del negativo, del registro material fotográfico, ha generado durante los últimos años un falso debate basado en la fácil posibilidad de manipulación de las fotografías digitales, que a través de diversos softwares muy populares, se ha evidenciado como posible.

Este debate que pudiera parecer algo trivial encierra un delicado aspecto que entronca con el carácter ético del ejercicio del fotoperiodismo. Resulta desmedido el resultado del arraigo de este tipo de polémicas que suscitan la desconfianza generalizada en el mensaje fotográfico y por ende el desinterés por el mismo. Es en cierto sentido “matar” al medio, y con él, el contenido de su mensaje. Por tanto, esta terminología no inocente, consideramos, cuestiona y ataca al fin y al cabo la credibilidad de la imagen fotográfica informativa, del reportaje o del trabajo de documentación, convirtiéndose en una especie de antídoto universal contra el control ético, la vocación de denuncia inherente al ejercicio del periodismo.

Un debate parecido suscita la noción de nuevo cuño “late photography”, noción que hace referencia a los proyectos fotográficos que centran su atención no sobre los acontecimientos, principalmente bélicos, sino sobre las consecuencias de los mismos, sus secuelas y efectos a largo plazo. Es elogiable a este respecto la iniciativa llevada a cabo desde la fundación “The Aftermath project” (el término aftermath responde en castellano a los términos “secuelas”, “consecuencias”) en colaboración con la editorial Aperture, editorial del Museo de Arte Moderno de Nueva York, basada en dar voz a esas numerosas historias que consecuencias de los desastres bélicos o naturales, pasan al anonimato a los pocos días de trascurrido el acontecimiento.

Sin embargo y desde otros ámbitos, se da al mismo tiempo una proliferación de imágenes documentales que centran su atención en espacios vacíos, ruinas de catástrofes, paisajes desolados marcados por algún acontecimiento traumático en los que es habitual la

no presencia de elementos humanos...y ante este tipo de imágenes sería necesario detenerse brevemente. Si la aspiración última del fotoperiodismo y la fotografía documental es acercar realidades silenciadas para alcanzar su comprensión y entendimiento, cabe el riesgo de invertir el resultado del mensaje si la estetización prima sobre el contenido y si el mensaje en última instancia escapa a nuestra comprensión. Si bien "*lo bello pertenece a la imaginería de la liberación*" como nos recuerda el profesor Baeza citando a Herbert Marcuse (Baeza, 2009), es necesario pararse a repensar la finalidad de estas imágenes a veces incontextualizadas, estetizantes y enigmáticas, que por su inocuidad suelen ser muy bien acogidas en el ámbito artístico, ya que "*la línea que separa lo banal de lo sublime es muy fina, y es política*"(CAMPANY, 2007, p. 146)

Conclusiones

En su obra *Entender una fotografía*, publicada en 1968, y en concordancia con el contexto ideológico y político del momento, John Berger nos recordará que

“Cada fotografía es, en realidad, un medio de comprobación, de confirmación y de construcción de una visión total de la realidad. De ahí el papel crucial de la fotografía en la lucha ideológica. De ahí la necesidad de que entendamos un arma que estamos utilizando y que puede ser utilizada contra nosotros.”

Los últimos 15 años (1996 como año de la extensión exponencial del acceso a Internet) en los que hemos asistido al ascenso de la virtualidad en el terreno informativo y económico parecen tocar techo, al menos provisionalmente, y se hace necesario repensar algunos aspectos de nuestra base productiva y económica y por extensión informativa.

Un cada vez mayor número de usuarios a nivel global se interesa por una información distinta a la ofrecida por los medios generalistas de concesión estatal, bien pública, bien comercial. Sin embargo, nos advierte exprofesor Marzo, no conviene "*caer en el fatídico discurso determinista y celebratorio impulsado por el nuevo capital tecnológico global, que promete libertad gracias a la “solución digital” estandarizada*" (MARZO, J.L. / 2006 p. 12) Ya que ello nos llevaría a una excesiva homogenización de la realidad, a la negación de las especificidades concretas de cada problema o realidad aludida. No nos faltan los ejemplos en los que el acceso a Internet se continua censurando, de hecho suele ser moneda común en regímenes totalitarios como es el caso de China o en como hemos visto recientemente en el "Internet blackout" ordenado por el Gobierno de Mubarak durante los días de la Revolución vividos en febrero de 2011, o, sin irnos a países bajo gobiernos dictatoriales, el caso de las "filtraciones" de WikiLeaks ante el que se han activado mecanismos de censura como la prohibición en las fuerzas aéreas del acceso a los sitios web de The New York Times, Der Spiegel o Guardian, publicaciones que habían difundido esa información o de cómo "*Los tres principales operadores bancarios de Internet se negaron a servir de intermediarios para los pagos a WikiLeaks*" RIVIERE, P (2011).

Frente a la homogeneización conceptual de realidades y acontecimientos como primer paso hacia la criminalización y/o eliminación de la disidencia informativa, cabe exigir una revisión de la función social del fotoperiodismo como garante de la libertad de información.

Si los cambios tecnológicos parecen haber modificado los parámetros sobre los que se asentaba su credibilidad, se hace pues necesario el recurrir a la fuente, a la autoría del informador como garante de veracidad, como marchamo de periodismo honesto y ético.

Rompemos pues aquí una lanza a favor de la recuperación radical del ejercicio informativo como forma de dismantelar la uniformidad informativa, la unicidad de pensamiento, la hegemonía iconográfica que asemeja diariamente a las distintas cabeceras, la uniformidad que categoriza y excluye, la uniformidad que alberga y protege injusticias silenciadas.

Pero la cartografía como hemos visto es cada vez más compleja. Tenemos el acceso, virtual, a esas mismas realidades desde cualquier terminal informático con acceso a Internet y esas realidades están entrando a formar parte cada vez más no ya de un imaginario remoto, sino de una existencia coetánea y conectada.

Son los hábitos en el consumo de información los que están cambiando. Y ya no se trata sólo de un papel pasivo de la población receptora de los medios de comunicación, sino, que, y aquí radica gran parte del cambio, el acceso a las redes de información, convierte al internauta ya no solo en potencial receptor sino igualmente en potencial emisor. Este es el tablero del denominado periodismo 2.0.

Quizá lo que se derive de todo lo anterior es la necesidad más que nunca de un ejercicio del fotoperiodismo independiente, pero, más allá de los cambios tecnológicos experimentados, es necesario comprender que el estatuto ético que ha de sostener todo relato informativo no ha modificado un ápice su carácter.

Su requerimiento ha de ser inherente a la elaboración de discursos informativos. Sin embargo, es el cambio de noción de documento informativo lo que ve desplazado su significado en la parrilla mediática.

Frente a la tendencia a la progresiva desaparición del sistema de bienestar social que de tantos siglos y luchas por los derechos civiles y sociales ha requerido en occidente, parece que comienza a darse una conciencia de necesidad de empoderamiento de la sociedad civil. De lo que se trataría es de tomar conciencia y cuestionar críticamente al servicio de quién circulan las imágenes informativas que llegan a nuestras manos.

“lo que está en juego – parafraseando a Francoise Soulages- es la libertad de hacer, de ver, de pensar, de vivir”.

Precisamente el “malestar” al que alude Soulages, alude a un cambio en última instancia de la significación profunda de la práctica fotoperiodística así como de su función social. Veámos cómo la fotografía nace como producto de la revolución industrial, como logro de la sociedad capitalista basada en el desarrollo técnico e industrial. La fotografía fue la responsable de democratizar un imaginario del mundo en occidente. Inició la conquista visual del mundo, según las necesidades de un sistema económico basado en la expansión y en la necesidad de buscar nuevas fuentes de materias primas y nuevos mercados.

La época de esplendor de las revistas ilustradas, el periodo que va desde la década de los años treinta hasta la de los sesenta, ha pasado a la historia, la fotografía era el mejor medio y por tanto el medio hegemónico para trasladar aquellas realidades lejanas a las sociedades occidentales en las que se estaba conformando la sociedad del bienestar.

En la actualidad, en la sociedad de la información en la que vivimos, las necesidades comunicativas y económicas que la caracterizan son distintas. La fotografía ya no ocupa un

lugar destacado en la sociedad y en la cultura y en consecuencia su presencia se ve relegada en la parrilla mediática.

En el 2006 la revista Time, elegía persona del año al Usuario, en la portada correspondiente, la del último número del año, aparecía un ordenador y en su pantalla la palabra “Tú”, imagen a la que acompañaba el siguiente texto

“Tú, Sí, tú. Tú controlas la Era de la Información. Bienvenido a tu mundo”,

En 2010, la persona elegida ha sido el creador de la red social Facebook, Matt Zuckenberg.

Si el compromiso ético radica en actuar según el propio parecer, en ejercicio de la libertad y en beneficio del bien común. Al ver las imágenes que nos llegan de otras latitudes, lejanas y normalmente de situaciones de dolor, pobreza y/ violencia, nuestra empatía hace que el mensaje se torne insuficiente. Necesitamos saber más. Diferenciar es comprender.

Nos encontramos de hecho en un nuevo panorama, caracterizado por un acceso con aspiración de universalidad a revolución digital implica la renovación y readaptación de nuevos planteamientos.

Por la democratización del acceso a los canales de información y la posibilidad de acceder a fuentes diversas se ha multiplicado exponencialmente. Y ello trae como consecuencia el que podamos tener un acceso plural y diferenciado del establecido la agenda setting de las grandes agencias de información y de los medios generalistas internacionales.

Este malestar resulta de la inadecuación de la información a las necesidades reales del ciudadano alfabetizado informática y audiovisualmente.

El mayor hecho de transformación sea el cambio de polaridad en el proceso comunicativo. Las fotografías que repiten los modelos y tropos clásicos del fotoperiodismo parecen no responder a las expectativas informativas de la actualidad, a la cultura democrática creciente en las sociedades occidentales y en países en vías de desarrollo.

Aquellos sujetos que han conformado durante décadas el imaginario de la pobreza y de la exclusión, aquellos habitantes de países lejanos que despertaban la solidaridad en la población occidental han pasado de ser objetos de la información a sujetos de la misma. La accesibilidad tecnológica ha propiciado el acceso a la comunicación a estas comunidades que han pasado a adoptar un papel activo. Han pasado de ser objetos silentes, representación, a ser sujetos de discurso.

En su literalidad la imagen, puede defraudar, pues su virtualidad nos muestra realidades pero nada nos explica de las mismas. Se hace necesario por ello el desarrollar temas en profundidad y con conciencia.

Se defiende en última instancia una creación tanto en el ámbito de una imagen fotoperiodística como en el sentido más amplio de la documental en la que no se anule su dimensión política.

Puede ser que la fotografía, este fascinante descubrimiento que permitió a un porcentaje de la población conocer el mundo hasta entonces nunca visto, haya sido un

accidente histórico como expresa Joan Foncuberta, pero en cualquier caso, democracia y burguesía han ido consolidándose de la mano a lo largo de las distintas revoluciones europeas y muy especialmente en las revoluciones burguesas de la contemporaneidad.

La fotografía ha agotado su mandato histórico, afirma el profesor Foncuberta haciendo referencia con ello los cambios estructurales que se han dado en el medio. La fotografía pues, en cuanto a fenómeno histórico, en cuanto a técnica, queda como una isla, como un reducto de tiempo de un sistema de producción que ya no es el que define a la sociedad contemporánea.

La imagen fotográfica, convertida en la era digital en pura información, participa de un nuevo estatuto de veracidad, de objetividad y testimonio, de un nuevo mapa epistemológico, ya no asentado sobre la noción de huella sino sobre la identidad de la autoría de la imagen.

La conclusión sería la prevalencia de los aspectos discursivos sobre los formales, de aquellos aspectos narrativos sobre los relativos a la fotografía objeto, a la fotografía documento de precisión según la corriente artística del movimiento moderno.

Cuando la representación política, parece descontentar a gran parte de la población, según manifiestan los índices de abstención, cuando las ideologías se encuentran muy a la cola en el ranking de prioridades y es el discurso económico el que dicta el futuro de los Estados, se hace imprescindible recuperar el sentido de las palabras y de las imágenes, y el fotoperiodismo, en este contexto, encuentra su función social como velador por la defensa de los valores democráticos.

Frente a la desarticulación, ensombrecimiento y discriminación a los que se ve sometido el testimonio fotoperiodístico por parte de los intereses de mercado, no cabe instalarse en planteamientos derrotistas y acomodaticios. Muy al contrario, se requiere de la elaboración de propuestas críticas, testimonios honestos, éticos y responsables que, apoyados en la horizontalidad del acceso a la información y a la cultura, apuesten por la recuperación de estos valores como fuentes de liberación. Los distintos movimientos sociales surgidos en los países del magreb desde comienzos del 2011 en reivindicación de los derechos civiles fundamentales, no son sino la muestra de que ciudadanos no han perdido completamente la soberanía frente a los grandes capitales financieros.

Bibliografía:

BAEZA GALLUR, P.:(2009) "Fotografía documental: decreto de crisis", aparecido en *Le Monde Diplomatique* en español nº 166 Agosto 2009.

(2001): Por una función crítica de la fotografía de prensa.
Gustavo Gili. Barcelona.

BORDERÍA ORTIZ, E (1996): Historia de la Comunicación Social. Voces, registros, conciencias. Síntesis. Madrid

BERGER, J. (2006) "Entender una fotografía" (1968) en Sobre las propiedades del retrato fotográfico. Gustavo Gili. Barcelona

CAMPANY, D (2007) "Seguridad en la parálisis: algunas observaciones sobre los problemas de la "fotografía tardía". En GREENE, D: ¿Qué ha sido de la fotografía?. Gustavo Gili. Barcelona.

LEVI STRAUSS, D. (2003). *Between the eyes. Essays on Photography and Politics* (Intro. by John Berger). New York, Aperture.

MARZO, Jorge Luis (2006): “Fotografía y activismo.(Algunos) recorridos críticos en los últimos 25 años” en *Fotografía y Activismo. Textos y prácticas (1979 – 2000)*. Gustavo Gili. Barcelona.

MERGIER, Anne Marie (2002): *Syigma, Gamma y Sipa...la muerte de las tres agencias míticas*. Sala de Prensa N° 42. Año IV, vol. 2. Abril 2002

NAFRIA, Ismael (2010): *Web 2.0.: el usuario, el nuevo rey de Internet*. Deusto. Barcelona.

PÉREZ GALLARDO, H: “El reportaje gráfico”. En SOUGUEZ, M-L.(2007). *Historia general de la fotografía*. Ediciones Cátedra. Madrid

RIVIÉRE, P (2011): “Julian Assange, muerte al mensajero” en *LE MONDE diplomatique*. N° 184. (p. 8 – 9)

SOULAGES, F. (2009): “Malestar en la fotografía” en *Escritura e imagen*. Vol 5 (p. 239 – 255)

Filmografía:

Wiese, Marc (2010) *La foto de la niña del napaln*. Canal Historia. Alemania

Martens, Renzo (2010) *Enjoy poverty*. Holanda. En la exposición *Antifotoperiodismo*. Exposición en La Virreina, centro de la imagen. Barcelona 2010.

Fuentes hemerográficas

<http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601061225.00.html>